

**Die Verwerking van 'n Roman na 'n Jeugteaterteks teen die  
Agtergrond van Kulturele en Geografiese Verplasings:**

**'n Gevallestudie aan die hand van *Dis Ek, Anna***

deur

Alma Nel



*Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad Magister in  
Drama- en Teaterstudie by die Departement Drama aan die Universiteit Stellenbosch*

Studieleier: Prof. Petrus du Preez

Fakulteit: Lettere en

Wysbegeerte Departement:

Drama

April 2019

## **Verklaring**

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

April 2019

Kopiereg © 2019 Stellenbosch Universiteit  
Alle regte voorbehou

## Abstract

This thesis explores the notion of intercultural and geographic adaptations within the South African youth theatre context. Initially, the study reflects on international adaptation practices, especially within the context of youth theatre. Here the focus is on the methodologies and modalities of British, American and Australian stage adaptations. Throughout the body of reasearch, it is found that there exist several approaches to adaptation, including *analogy*, *commentary*, and the so-called *pluralist* approach. Hereafter, the focus shifts towards youth theatre praxis and the overall trends within this milieu. Aspects such as socio-political concerns and socio-economic realities are identified as key concerns of the youth. The practical investigation is conducted at Bergriver Senior Secondary School where the novel, *Dis Ek, Anna* by Anchien Troskie is adapted into a youth theatre script for performance at the ATKV Youth Theatre Competition (ATKV-Tienertoneelkompetisie). The adaptation is therefore positioned and explored within this sosio-political and economic context by shifting *Dis Ek, Anna* culturally and geographically to Cape Afrikaans (Kaapse Afrikaans) within the the context of the school community. The eventual script, *Dis Ek, Annatjie*, is presented as a practical example of an adaptation for the youth theatre.

## Opsomming

Hierdie tesis doen ondersoek na die kwessie van interkulturele en geografiese verwerkings binne die Suid-Afrikaanse jeugteaterkonteks. Daar word eers gefokus op internasionale verwerkingspraktyk, veral binne die jeugteaterkonteks. Die klem aan die begin van die studie is op die metodologieë en modaliteite van Britse, Amerikaanse en Australiaanse teaterverwerkings. Daar word gevind dat daar sekere benaderings tot verwerking tussen die roman en die verhoog bestaan, insluitende *analogie*, *kommentaar* en die sogenaamde *plurasitiese* benadering. Hierná is die fokus verskuif na jeugteaterpraktyk en die algehele tendense binne hierdie milieu. Aspekte soos sosio-politieke kwessies en sosio-ekonomiese realiteite word as die kernknelpunte van die jeug identifiseer. Die praktiese ondersoek is uitgevoer by Hoërskool Bergrivier Sekondêr waar die roman *Dis Ek, Anna* deur Anchien Troskie, verwerk is na 'n jeugteaterteks vir optrede by die ATKV-Tienertoneelkompetisie. Die verwerkingspraktyk word gevolglik binne hierdie sosio-politieke en -ekonomiese konteks ondersoek deur *Dis Ek, Anna* kultureel en geografies te verplaas na Kaapse Afrikaans binne dié skoolgemeenskap. Die eindproduk, *Dis Ek, Annatjie* word as 'n praktiese voorbeeld van 'n verwerking op jeugteaterverhoog voorgedou.

## Bedankings

- Universiteit van Stellenbosch Dramadepartement: Dankie vir die geleentheid en bystand in my grootste vormingsjare.
- Prof. Petrus Du Preez (studieleier): Vir Brampton. Vir insig. Vir meer as wat gevra word.
- Dr A.K. Gerber (my beste vriend): Jou IK is baie groter as die eivrug emoticon. Dankie dat jy my leer akademies praat het. Daar is nie genoeg clichés in 'n graad sewe *love letter* om ons vriendskap te beskryf nie. Op nog baie "skaaptjoppies" in die Tankwa karoo en Suid-Afrikaanse wyn in NYC! Jy is meer as wat ek ooit voor gevra het.
- Banna Spammer (dialek-kenner): Tussen al die stories in my kop is jy my grootste storie nóg. “Honey, **You're** tougher than the rest.” Is. Kiewiet.
- Mnr. G Julies (skoolhoof van Hoërskool Bergrivier): Dankie vir die belegging wat u in ons as dramagroep gemaak het. Sonder u ondersteuning, opgewondenheid en toewyding sou niks moontlik gewees het nie.
- My span van *Dis ek, Annatjie*: Julle is my rots. My trots en my hele hart. Baie, baie dankie!
- Me. Ludfia Cupido (onderwyseres en assistent-regisseur van *Dis ek, Annatjie*): Ek weet nie hoe om jou te bedank vir jou verstaan, liefde en jou ondersteuning nie. Daar waar ek nie meer kon nie, het jy aangegaan. Ek sal niks verruil vir ons laataand historiese gesprekke oor lyne dialoog wat mens oor en oor moes oefen nie. Bergrivier kan hul hoed agterna gooi vir 'n onderwyseres soos jy. Duisend dankies!
- Me. Sanet Taljaard (projekbestuurder van Ort SA Cape en assistent-regisseur van *Dis ek, Annatjie*): Sy is eerstens 'n mensch. Dan 'n ma. Ek het jou lief met elke dimpel, krul en sproet.
- Johan Nel (my pa): Jy is analities, logies en 'n grootse akademikus. Ek groei nog en as ek eendag groot is, sal ek al daai kwaliteite ook besit. Intussen sal ek probeer om nie te verdwaal as ek gaan draf nie. Blommie.
- Me. Muriel Brent (Kliniese sielkundige): Dankie dat jy jou dienste vrywillig beskikbaar gestel het aan my leerders. Dankie ook dat jy in 'n persoonlike hoedanigheid die grootste rigtingwyser in my ontwikkeling was. Jy het beslis 'n leemte in Suid-Afrika gelaat. Kom terug!
- Johann Nel (taalversorger): Jou taalversorging is onverbeterlik en word net oorskadu deur die held wat jy vir my is.

- Dr S Prigge-Pienaar: Vir die raad en bystand tot etiese verantwoordelikheid.
- Lizané Basson (projekbestuurder van die ATKV-Tienertoneelkompetisie): Vir jou passie en jou bereidwilligheid om enige inligting rakende die ATKV-Tienertoneelkompetisie aan my beskikbaar te stel. Jy is 'n ster.
- Picsieb Photography: Sieb, jou foto's is amazing. Ons gaan nog lekker troues hou, en dies meer.

## Inhoudsopgawe

|       |  |    |
|-------|--|----|
| 1     | Inleiding .....  | 9  |
| 1.1   | Agtergrond tot die studie .....  | 9  |
| 1.2   | Persoonlike en artistieke agtergrond en navorsingsvraag .....            | 9  |
| 1.3   | Oorsig van die literatuur .....  | 11 |
| 1.3.1 | Eerste teoretiese uitgangspunt: verwerkingsteorie .....                  | 11 |
| 1.3.2 | Tweede teoretiese uitgangspunt: jeugteater as genre .....                | 13 |
| 1.4   | Metodologiese onderbou .....   | 13 |
| 1.5   | Struktuur van die studie .....   | 15 |
| 1.5.1 | Hoofstuk 2: Verwerkingsteorie .....                                      | 15 |
| 1.5.2 | Hoofstuk 3: Jeugteater – ’n oorsig en tendense .....                     | 15 |
| 1.5.3 | Hoofstuk 4: Bespreking van praktiese komponent .....                     | 16 |
| 1.6   | Enkele etiese aspekte van die studie .....                               | 16 |
| 2     | Verwerkingsteorie en -praktyk: benaderings en voorbeelde .....           | 19 |
| 2.1   | Inleiding .....  | 19 |
| 2.1.1 | Inleidende voorbeelde van verwerkings .....                              | 20 |
| 2.1.2 | Die genre van verwerking .....   | 24 |
| 2.2   | Kontekstuele oorsig .....  | 26 |
| 2.2.1 | Internasionale diskoers rakende verwerking .....                         | 26 |
| 2.3   | Verwerkings en aanpassings: intertekstualiteit teenoor verwerkings ..... | 28 |
| 2.3.1 | Teorieë rakende intertekstualiteit .....                                 | 28 |
| 2.3.2 | Doelbewuste verwerking .....   | 30 |
| 2.4   | Drie tipes (of benaderings tot) verwerking .....                         | 32 |
| 2.5   | Die pluralistiese benadering .....                                       | 33 |
| 2.5.1 | Voorbeelde van pluraristiese verwerkings .....                           | 34 |
| 2.6   | Die kwessie van (kulturele) aanpassings en kulturele eiening .....       | 39 |
| 2.7   | Samevatting .....  | 41 |

|       |   |    |
|-------|---|----|
| 3     | Jeugteater: 'n oorsig en tendense .....   | 42 |
| 3.1   | Inleiding .....   | 42 |
| 3.1.1 | Enkele begrippe en bepalings .....  | 42 |
| 3.2   | Kontemporêre internasionale jeugteater: 'n lys bepalings .....  | 43 |
| 3.3   | Tematiese tendense in die kontemporêre internasionale jeugteater .....  | 44 |
| 3.3.1 | Genderkwessies en queer-identiteit .....  | 45 |
| 3.3.2 | Rasse- en kulturele kwessies.....   | 46 |
| 3.3.3 | Sosiale kwesies .....   | 47 |
| 3.4   | Tematiese tendense in Suid-Afrikaanse Afrikaanse jeugteater.....  | 48 |
| 3.4.1 | Enkele metodologiese kwessies .....   | 48 |
| 3.5   | Tematiese gegewens in die wenproduksies van ATKV-Tienertoneel .....   | 49 |
| 3.6   | Samevatting.....  | 60 |
| 4     | 'n Gevallestudie aan die hand van <i>Dis ek, Annatjie</i> .....   | 61 |
| 4.1   | Raamwerk vir die gevallestudie .....  | 62 |
| 4.1.1 | Kort persoonlike inleiding .....  | 63 |
| 4.2   | Die kern van verplasing van bronteks na doelteks.....   | 63 |
| 4.2.1 | Praktiese aanbieding van die produksie deur middel van voorstellende teater en 'n seleksieproses .....        | 65 |
| 4.3   | Seleksieproses aan die hand van <i>Tabel 1</i> :.....   | 67 |
| 4.3.1 | Verplasing van tyd en ruimte.....   | 68 |
| 4.3.2 | Seleksie in terme van karakters en storielyn.....   | 69 |
| 4.4   | Struktuur van die verwerking.....   | 73 |
| 4.4.1 | Opset .....   | 74 |
| 4.4.2 | Konfrontasie.....   | 75 |
| 4.4.3 | Oplossing .....   | 76 |
| 4.5   | Toneel in roman, teenoor toneel in verwerking met kulturele dialoogaanpassings en geografiese verplasing..... | 77 |
| 4.6   | Seleksieproses .....  | 84 |



|       |   |     |
|-------|---|-----|
| 4.6.1 | Tabel 2. Uiteensetting van tonele op grond van toegekende storiewaardes. .... | 87  |
| 4.6.2 | Samevatting van <i>Tabel 2</i> .....  | 108 |
| 4.7   | Samevatting.....  | 109 |
| 4.8   | ’n Persoonlike afsluiting .....   | 110 |
| 5     | Samevatting en Gevolgtrekking.....  | 112 |
| 5.1   | Teoretiese samevatting .....  | 113 |
| 5.2   | Etiese kwessies en die verwerkingsproses .....                                | 114 |
| 5.3   | Uitdagings in die verwerkingsproses .....                                     | 115 |
| 5.4   | Verdere navorsing .....   | 115 |
| 6     | Bibliografie .....  | 117 |
| 7     | Addendum A.....   | 129 |

# 1 Inleiding

## 1.1 Agtergrond tot die studie

Die prinsiep en ontginning van die moontlike multi-dimensionaliteit van 'n bestaande teks is vir enige teaterskepper van kardinale kreatiewe belang. In teater is stories ook deur die eeue heen telkemale vertel en oorvertel. Voorbeelde strek vanaf die klassieke Griekse teater waar bestaande mitologie verwerk is vir die verhoog, tot Shakespeare se dramas wat amper sonder uitsondering verwerkings van ander bronne is (Fry, 1996:xi; Cardwell, 2002:18). Selfs binne die kontemporêre teateropset is narratiewe dikwels vanaf ander bronne verwerk en om die ervaring van 'n geskrewe storie na die teatermedium te verwerk, bied veelvoudige moontlikhede om ander aspekte van die gekose narratief te ondersoek. Kleyn en Scheepers (2012:220) voer aan dat:

“[d]ie oorplasing van papier na die planke ... 'n besonder verrykende en kreatiewe proses [kan] wees wat 'n skrywer dwing om die funksionaliteit van twee genres krities te ondersoek. Die verskille tussen lees- en kykstof skep 'n unieke geleentheid vir 'n vindingryke skrywer om 'n nuwe kunswerk tot stand te bring. Nuwe dimensies van 'n bestaande teks kan ontgin word, want die verhoog bied 'n magiese ruimte waarin die gehoor geredelik hul ongeloof ophef en hul ontvangklik stel vir die reëls en kodes van die dramaturg.”

Daar bestaan selfs die moontlikheid om 'n bestaande narratief se tematiëse en narratiewe grense te verskuif en sodoende aan beide tekste in ewe maat nuwe dimensie te verskaf. Hierdie impuls om tekste se grense te (her)ondersoek word deur Gérard Genette (in Stahlberg, 2009:61) uitgewys. Hy beweer dat “...one who really loves texts, must wish from time to time to love (at least) two texts together”. Hierdie studie handel gevolglik oor die liefde van twee tekste, t.w. *Dis Ek, Anna* (2004) en *Dis Ek, Annatjie* (2016), en die verhouding tussen hierdie twee tekste binne die jeugteateropset.

## 1.2 Persoonlike en artistieke agtergrond en navorsingsvraag

In 2015 is die navorser by die ORT SA CAPE-geletterdheidsprojek betrek wat by die Hoërskool Bergrivier geïmplementeer is<sup>1</sup>. As teaterpraktisyn is die navorser genader om 'n

---

<sup>1</sup> Die ORT SA CAPE is in 2013 by die skool geïmplementeer deur Sanet Taljaard. Luidens die verslag van Taljaard, die koördineerder en hoofasileterder van die ORT SA CAPE Wellington-projek, is een van die doelwitte “die skep van 'n dramagroep om kommunikatiewe vaardighede te verbeter en die strategieë van leesbegripmonitering te verbeter” (Taljaard, 2016).

produksie van *Krismis van Map Jacobs* deur Adam Small vir deelname by die ATKV-Tienertoneelkompetisie met die leerders van die skool as die akteurs op die planke te bring. Hierdie toneelstuk is as drama vir Matriek Afrikaans Huistaal voorgeskryf en die leerders, deels as gevolg van hul kulturele posisionering as bruin jeugdige in Wellington, kon met dié toneelstuk identifiseer en wou dit juis daarom aanpak. Na gesprekke oor die rede hoekom hulle juis dié toneelstuk wou aanpak, was een van die hoofredes wat aangevoer is, hul verhouding en identifisering met die taalgebruik van die toneelteks. Die Kaapse dialek lê, volgens die leerders, hulle na aan die hart en hulle wou graag hul eie kulturele identiteit op so 'n wyse uitdruk. *Krismis van Map Jacobs* is egter te lank om in te skryf vir die ATKV-Tienertoneelkompetisie met sy tydsbeperking van vyf-en-veertig minute; as gevolg hiervan moes daar 'n verwerking van die stuk die lig sien om dit geskik te maak vir deelname aan die kompetisie. Noodgedwonge moes die navorser vir die eerste keer 'n toneelteks verwerk: 'n verandering in die lengte van die stuk.<sup>2</sup> Hierdie was die eerste stap op die pad van hierdie studie, t.w. 'n ondersoek na verwerking binne die jeugteateropset.

Die produksie het goed gevaar in die kompetisie en is as die wenner van die Port Elizabeth-streeksfinaal aangewys. Die volgende jaar is die navorser weer gekontrakteer om 'n toneelstuk met die leerders te skep. Die vraag het egter ontstaan watter toneelteks geskik sou wees, in ag genome die leerders se unieke posisionering binne hul kulturele raamwerk. Met een werkswinkelsessie in Januarie 2016 het dit duidelik geblyk dat die leerders aan verskeie vorms van mishandeling blootgestel word. Me. Cupido (dramakoördineerder van die skool) het seksuele molestering, tienerswangerskap en dwelmmisbruik identifiseer as probleme wat aangespreek moet word. Taljaard het 'n bestaande toneelverwerking van die boek, *Dis Ek, Anna* (2004), voorgestel.<sup>3</sup> Dit is in 2009 verwerk na *Die Stommes* as titel. Hoewel dié toneelteks gepas is vir die voorafgenoemde tematiese uitgangspunte, was die probleem egter dat dit nie die leerders se behoefte aan eiesoortige kulturele uitdrukking bevredig het nie. 'n Volgende verwerking moes desnoods die lig sien, maar hierdie keer van 'n roman na die verhoog. 'n Verdere verwagting was om die tematiese gegewe van die roman te verwerk tot die kulturele milieu van die leerders. Die roman word vertel vanuit die perspektief van 'n blanke tienermeisie

---

<sup>2</sup> Hierdie was uiteraard nie 'n medium- of genreverskuiwing nie, maar dit moes as 'n verwerking gepas wees vir tieneraktors; die oorspronklike teks is veel langer en is geskryf met professionele spelers in gedagte.

<sup>3</sup> Sanet Taljaard (BA DRAMA Hons HOD), is 'n ervare leerkrag op laerskool-, hoërskool- en tersiêre vlak. Sy verteenwoordig in hierdie studie die Koördineerder en Fasiliteerder van die ORT SA CAPE Wellington-projek.

(en later jong volwassene). Die uitdaging was uiteraard: Hoe kan 'n teaterpraktisyn 'n roman tussen kulturele wêreldes verwerk om die tematiek binne die nuwe milieu te verhelder?<sup>4</sup>

Hierdie gegewe het my as teaterpraktisyn genoop om navorsing oor veelvuldige onderwerpe te doen, met inbegrip van verwerkingsteorie, jeugteater as genre, taalgebruik en kulturele kodes onder die Suid-Afrikaanse jeug, en dan die samevoeging van hierdie elemente in die verwerking van 'n bestaande bronteks en die skep van 'n nuwe doelteks. Binne die Suid-Afrikaanse tienertoneelmilieu is hierdie vrae van besondere belang aangesien daar 'n geweldige tekort aan nuwe toneeltekste bestaan, en omdat romans 'n ryk bron van teatermoontlikhede bied.

As gevolg van hierdie fokusse, is die volgende navorsingsvraag geopper:

Hoe kan 'n teaterpraktisyn 'n roman na 'n jeugteaterteks verwerk deur van kulturele en geografiese verplasings gebruik te maak om sodoende die tematiese gegewens vir die kulturele milieu van die Bergrivier-leerders te verhelder?

Ten einde hierdie vraag te beantwoord, is daar verskeie teoretiese aspekte wat ondersoek moet word. Hierdie aspekte sluit in: kwessies rakende verwerking; die politiek van die positionering van die verwerker binne die raamwerk van die verwerkte teks (doelteks); en die verhouding tussen die bronteks en die doelteks, veral in ag genome die kulturele verskuiwings tussen die bronteks en die doelteks.

### 1.3 Oorsig van die literatuur

Hierdie studie staan op twee teoretiese bene: verwerkingsteorie en jeugteater as genre en die teorie wat daaraan verbind word. Die bestaande literatuur van dié twee teoretiese komponente word apart voorlê.

#### 1.3.1 Eerste teoretiese uitgangspunt: verwerkingsteorie

Sekere aspekte van verwerkingsteorie is al met redelike deeglikheid op die internasionale vlak nagevors. Linda Hutcheon se *A Theory of Adaptation* (2012) bied tans die mees breedvoerige bespreking van verwerking tussen mediums. Hutcheon se breë fokus laat egter nie veel ruimte vir bespreking rondom teaterverwerkings nie, maar wel filmverwerkings, en sy belig eerder die alomteenwoordigheid van verwerkings binne die kontemporêre milieu.

---

<sup>4</sup> Hoewel verskeie vrae oor kulturele eiening geopper kan word, was die vraagstuk oor die feit dat 'n blanke praktisyn 'n verplasing na 'n oorwegend Kaapse dialek moet verwerk, verskeie kere geopper. In hoofstuk 4 word dié aspek van die etiek breedvoerig bespreek.

Ander teoretici se fokus is egter meer spesifiek, maar hierdie fokusse is ook dikwels gerig op filmverwerkings, met die meerderheid wat ondersoek doen na romanverwerkings. Cartmell en Whelehan (2013) se *Adaptations* het só 'n fokus, maar kyk meestal na die klassieke Westerse literatuurkanon (wat hulle as die “literary classics” beskou) om sekere teoretiese aspekte van verwerking te belig. Leitch (2006) se bundel *Film Adaptation and its Discontents* beskou verskeie sulke verwerkings, en belig ook tussendeur belangrike teoretiese beginsels wat ook op teaterverwerking van toepassing is.

Julie Sanders se *Adaptation and Appropriation* (2006) is 'n verdere belangrike studie wat veral fokus op die politieke interaksies tussen brontekste en doelt tekste. Sy ondersoek verskeie aspekte van verwerkings, insluitend die verskuiwing van die perspektief en (politieke) doelwit van die verwerking.

Margherita Laera se *Theatre and Adaptation* (2014) is een die enigste samestellings wat verwerkingsteorie, soos dit in teater toegepas kan word, ondersoek. Die fokus van hierdie bundel is redelik breed en hou verskeie voorbeelde van bestaande teaterverwerkings voor (hoewel die bronteks nie in alle gevalle 'n roman is nie). Verskeie onderhoude is met teaterpraktisyns gevoer om hul verwerkingsprosesse te belig. Veral van belang tot hierdie studie is Aoife Monks se “The Novel as ‘Obstacle’” (in Laera, 2014:199 – 212) wat verskeie struikelblokke belig wat 'n praktisyn met die verwerking van 'n roman na die verhoog kan teëkom.

Balodis (2012:14) voer aan dat “the critical literature on the history, theory, and practice of stage adaptations of novels and other poetic and prose works is not extensive”. In der waarheid is Balodis se *Turning Fact and Fiction into Theatre* die mees breedvoerige ondersoek na verwerking na die verhoog, en ondersoek hy in hierdie PhD-studie op 'n praktykgerigte wyse die kuns van verwerking. Dit is tans die mees breedvoerige studie van roman-tot-verhoog-verwerkings.

Op plaaslike vlak (veral in Afrikaans) is die navorsing egter uiters beperk. Adendorff en Van Dyk (2014) en Van Dyk (2016) is tans die enigste navorsers wat verwerkings van die Afrikaanse roman ondersoek, maar in hierdie gevalle is die verwerking vanaf die roman na film. Conradie (2015) en Ponelis (2001) bespreek ook deels verwerking, maar in hierdie gevalle is die fokus nie romanverwerking nie. Daar is dus binne die Suid-Afrikaanse Afrikaanse teaterkonteks 'n tekort aan gepaste navorsing oor teaterverwerking vanaf die roman na die verhoog – 'n tekort wat selfs deels op internasionale vlak voorkom.

### 1.3.2 Tweede teoretiese uitgangspunt: jeugteater as genre

Hoewel jeugteater dikwels in verskillende vorme in die praktyk gevind word, is dit met minder deeglikheid nagevors in vergelyking met verwerkingsteorie. Die *Youth Theatre Journal* is egter een van die enigste joernale waar die fokus in sy geheel hierop val.

Die spesifieke subkategorieë van jeugteater – soos teater vir die jeug teenoor teater deur die jeug – is egter nie in ewe maat nagevors nie. In die kategorie van teater deur die jeug, staan die boek *Youth Theatre* deur Michael Richardson (2015) sentraal. Sy fokus is op die Britse jeugteaterkonteks en verskaf grotendeels drama-oefeninge om teater met die jeug te ontwikkel.

Manon van de Water se *Theatre, Youth, and Culture* (2012) ondersoek die omstandighede waarin jeugteater dikwels geskep word (waar jeugakteurs betrokke is) en plaas verder die fokus op die ontvangs van jeugteater deur die jeug (waar professionele spelers betrokke is).

Sandra Jance Gattenhof (2004) se PhD-studie *Youth people and performance* ondersoek spesifiek die verhouding tussen teaterskeppers en die jeuggehoor.

Daar is egter min publikasies wat spesifiek die klem plaas op die skep van tekste vir jeugteater waar die akteurs *en* die gehoor die jeug is. Binne die Suid-Afrikaanse konteks is ATKV-Tienertoneel die grootste platform hiervoor. Literatuur rondom hierdie kompetisie, soos koerantartikels en die kompetisiebrochure, is derhalwe kritiese bronne vir die doeleindes van hierdie studie. Laastens is Pieter Venter se PhD-studie oor Afrikaanse jeugteater (2007) 'n kritiese bron vir die Suid-Afrikaanse jeugteateropset.

Johnny Saldaña, wat gereeld in die *Youth Theatre Journal* publiseer, se werk *Ethnotheatre* (2016) plaas ook die klem op teaterontwikkeling vanuit 'n navorsingsperspektief en fokus by tye op teaterontwikkeling met die jeug. Hy is egter meer ingestel op sogenaamde realiteitsteater, of dokumentêre teater, wat buite die raamwerk van die kreatiewe komponent van hierdie studie val.

## 1.4 Metodologiese onderbou

Hierdie studie maak gebruik van praktykgerigte navorsing. In hierdie verband voer Smith en Dean (2009:7) aan:

“Research-led practice is a terminology which we use to complement practice-led research, and which suggests more clearly than practice-led research that scholarly research can lead to creative work.”

'n Kernelement hiervan is dat die navorsing deur die loop van die skeppingsproses ook die uiteindelijke kreatiewe produk beïnvloed. Daar gaan dus 'n kombinasie van navorsingsmetodologieë in hierdie studie aangewend word.

Tradisionele bronnestudies dien as grondslag van die studie en neem die meerderheid van die navorsing in beslag. 'n Holistiese skeppingsbenadering – met inbegrip van onderhoude met dialek-kenner Banna Spammer en meer informele skeppingsprosesse – word gevolg vir die praktiese komponent. Hierdie aspekte sal meer deeglik in hoofstuk 4 uiteengesit word, hoewel enkele aspekte soos data-insameling wel hier genoem moet word.

Die data-insameling vir die gevallestudie berus hoofsaaklik op fokusgroeponderhoude en waarneming. Gedurende die repetisieproses word daar na afloop van elke repetisie fokusgroeponderhoude gevoer met die dertien leerders van Hoërskool Bergrivier. Die fokusgroeponderhoude berus hoofsaaklik op “oop einde”-onderhoudsvoering. Hierdie metode is gekies sodat die leerders gemaklik kan reflekteer na afloop van elke repetisie. Die “oop einde”-onderhoudsmetode is ook doelbewus gekies omdat die navorser se verwerking van die roman na 'n verhoogteks in fases geskied. Die navorser verwerk 'n deel van die roman in 'n toneel. Die toneel word dan deurgelees en elke leerder kry die geleentheid om op die toneel se gegewens, ruimte, dialoog en gebeurtenis kommentaar te lewer. Die navorser pas dan die toneel aan na gelang van wat bevind is. Die proses laat die leerder toe om intensief op net een gebeurtenis op 'n keer te fokus. As 'n praktykgerigte navorser en regisseur van die produksie, het ek deur die proses agtergekom dat hierdie tipe onderhoudsmetode die beste vir die tieners werk. Ons fokus hoofsaaklik op taal en kultuur. Ons het ook 'n WhatsApp-groep waar idees en vrae gereeld uitgeruil word. Ons sal byvoorbeeld gesels oor die woord “jy” wat in hierdie gegewe kultuur soms as “djy” uitgespreek word en ander kere die standaarduitspraak “jy” behou. Sekere woorde soos “so” word altyd as “soe” uitgespreek. Op die WhatsApp-groep en met die fokusgroeponderhoude kyk ons na elke toneel en met die insette kan die navorser die toneel suksesvol verplaas vanaf Standaardafrikaans na Kaapse Afrikaans<sup>5</sup>.

Buiten hulle insette tydens die fokusgroeponderhoude, is die leerders noukeurig waargeneem tydens die repetisieproses. Die leerders gesels vrylik met die regisseur en met mekaar. Deur

---

<sup>5</sup> Frank Hendricks en Charlyn Dyers (2016: 1) voer aan dat Kaaps as 'n variëteit van die dialekbundel Suidwestelike Afrikaans voorgelê word, “... wat as 'n vorm van Omgangsafrikaans histories terugryp na die sewentiende-eeuse invloed van slawe op die vorming van Afrikaans en wat tans grootliks manifesteer as 'n sosiolek wat met die werkersklas van die Kaapse Skiereiland geassosieer word”.

hul alledaagse gemaklike manier van uitdrukking en stories vertel, kon die verwerker baie uit die gegewe kultuur put en met meer gemak die dialoog vanaf die roman na die verhoog verplaas. Nieuwenhuis (2007) beweer dat waarneming die navorser in staat stel om die werklikheid te sien, te hoor en te beleef soos wat die deelnemers dit doen. Die navorser kry die geleentheid om waar te neem hoe sosiaal-gekonstrueerde werklikheid deur mag, kommunikasie, diskoers en taal beteken kan word” (Joubert, Hartell, en Lombard, 2016:115). Die leerders lewer ook kommentaar terwyl aan tonele gewerk word. ‘n Groepie leerders het, byvoorbeeld, gesels oor die manier waarop ek sal sê, “Ek skuif my kamer reg.” Daar is toe bevind dat “ek draai my kamer” die algemene konsensus is, en die teks is daarvolgens aangepas. Deur waarneming, die deurlees van die teks, ‘n dialek-kenner en fokusgroeponderhoude kon die navorser die mees effektiewe data vir die spesifieke studie verkry. Laasgenoemde aspekte is duidelik sigbaar en uiteengesit in hoofstuk 4.

## **1.5 Struktuur van die studie**

Die studie sal van onderstaande struktuur gebruik maak om die sentrale navorsingsvraag te ondersoek.

### **1.5.1 Hoofstuk 2: Verwerkingsteorie**

‘n Deeglike ondersoek sal gedoen word rakende die spesifieke teoretiese en praktiese aspekte van verwerkingsteorie. Daar sal gekyk word na verskillende teorieë van verwerking wat op die verwerking van die roman na die teater fokus. Sekere voorbeelde uit die internasionale konteks sal voorgehou word om die praktiese toepaslikheid van hierdie teorieë te ondersoek. Daar word ook ‘n voorlopige teoretiese raamwerk vir die skep van ‘n verhoogverwerking voorgestel. Hierop word in hoofstuk 4 uitgebrei.

### **1.5.2 Hoofstuk 3: Jeugteater – ‘n oorsig en tendense**

In hoofstuk 3 word daar oorsigtelik gekyk na die teoretiese onderbou van jeugteaterpraktyk. Daarna word die tematiese tendense wat dikwels in kontemporêre jeugteater voorkom, ondersoek. Hierdie navorsing geskied aan die hand van voorbeelde wat uit die internasionale milieu gehaal word, met spesifieke verwysing na jeugteaterproduksies wat in die *Youth Theatre Journal* ondersoek is. Deur van ‘n literatuuroopname gebruik te maak, word daar oorsigtelik gekyk na die spesifieke tendense wat die afgelope tien jaar (2007 tot 2017) in die joernaal te voorskyn gekom het. Jeugteater in die plaaslike konteks word dan ondersoek, met spesifieke verwysing na die weners van ATKV-Tienertoneel in dieselde tydperk.



### 1.5.3 Hoofstuk 4: Bespreking van praktiese komponent

Die voorafgaande teoretiese raamwerk word in hierdie hoofstuk op die proef gestel deur 'n praktiese komponent waar die roman, *Dis Ek, Anna*, (bronteks) teenoor die jeugverhoogteks, *Dis Ek, Annatjie*, (doelteks) gestel word<sup>6</sup>. Hoofstuk 4 is tweeledig. Die verwerkingsproses vanaf roman na jeugverhoogteks volgens 'n seleksieproses word bespreek. Voorts word die verwerkingsproses van Standaardafrikaans na Kaapse Afrikaans, in kombinasie met kulturele en geografiese verskuiwings, bespreek en geëvalueer. Deur die praktiese komponent word gepoog om die voorafgaande teoretiese raamwerk waarin die verwerker haarself bevind, te kombineer met die praktiese uitvoering van die produksie en sodoende deur die praktiese navorsing tot sekere gevolgtrekkings te kom. Die praktiese komponent lei gevolglik tot teoretiese besinnings.

### 1.6 Enkele etiese aspekte van die studie

Volgens die Navorsingsetiekkomitee (NEK) van Universiteit Stellenbosch is hierdie studie 'n mediumrisiko-studie as gevolg van die sensitiewe aard van die roman se tematiese gegewens (seksuele mishandeling en verkragting). Die NEK wou weet welke maatstawe in plek gestel is om die potensieel emosionele nood en ongemak wat die leerders moontlik kan ervaar, te verminder. Daar was uiteraard nodige stappe wat die hoofnavorsers moes doen om etiese vrywaring vir elke betrokke leerder te verseker alvorens die data-insamelingsproses kon voortgaan.

'n Handleiding oor kindermolestering deur Sharon Lewis is aan elke leerder uitgedeel, soos gekry in die roman, *Dis ek, Anna*, deur Elbie Lötter (2004:199 – 213). Die navorsers het deur die handleiding gewerk met die leerders en ook opgedateerde toestemmingsvorme aan elke leerder gegee. Die leerders, skoolhoof, asook hul ouers/voogde het die nuwe toestemmingsvorm geteken. Hulle was deeglik daarvan bewus dat leerders se deelname vrywillig is en dat hulle op enige punt uit die navorsing kan onttrek. Verder het die navorsers die leerders bewus gemaak van kanale om deur te werk, sou hulle hulself in so 'n situasie

---

<sup>6</sup> Die navorsers is bewus daarvan dat benewens haar doelteks, daar ander verwerkings bestaan van die roman, *Dis ek, Anna*. Hierdie studie neem nie 'n vergelykende aard aan tussen verwerkte tekste nie, maar 'n nouer fokus op hierdie spesifieke doelteks. Die film wat geskep is van *Dis ek, Anna* sowel as ander verhoogtekste wat vanaf die roman verwerk is, val buite die raamwerk van hierdie studie. 'n Vergelykende studie tussen verwerkings vanaf dieselfde bronteks kan in 'n volgende studie onderneem word.

bevind, of iemand ken wat daardeur gaan. Die volgende tolvry hulpnommers is aan hulle verskaf:

- Childline: 0800 055 555
- Stop Women Abuse-hulplyn: 0800 150 150
- LifeLine: 0861 322 322
- Vigs-hulplyn: 0800 021 322

Elke leerder is ook verwys na leesstof rakende die sensitiewe temas en webbladsye:

- [www.childline.org.za](http://www.childline.org.za)
- [www.rapcan.org.za](http://www.rapcan.org.za)
- [www.rapecrisis.org.za](http://www.rapecrisis.org.za)
- [www.speakout.org.za](http://www.speakout.org.za)

Die navorser het etiese verantwoordelikheid getoon deur vir deelnemende leerders toegang te reël tot 'n kliniese sielkundige, Muriel Brent (MA (CLINICAL PSYCHOLOGY) UNISA, BA (SW), BA (HONS) UP, PR NO: 8640327). Me. Brent het ook, per brief aan die NEK, onderneem om ten volle beskikbaar te wees vir die leerders, sou enige van hulle op enige stadium in die proses berading nodig hê. Sy bied haar dienste gratis aan vir hierdie studie.

Voorts is dit belangrik om te noem dat al die leerders van Hoërskool Bergrivier nie betrokke is by hierdie studie nie. Daar is ses seuns (tussen die ouderdom van veertien tot sewentien) en ses meisies (tussen die ouderdom van vyftien tot sewentien) betrokke by die produksie van *Dis ek, Annatjie*. Drama word nie as vak aangebied by Hoërskool Bergrivier nie. Die leerders neem dus Drama as buitemuurse aktiwiteit, waar me. Cupido die afgelope drie jaar haar dienste vrywillig aanbied in hierdie verband. Haar teenwoordigheid is ook integraal vir etiese verantwoordelikheid in hierdie studie. Me. Cupido se rol as fasiliteerder spruit uit die feit dat sy die leerders in hulle persoonlike hoedanigheid ken en deur hulle vertrou word. Sy is reeds vir etlike jare 'n gerespekteerde onderwyseres by Hoërskool Bergrivier. Alhoewel sy oor geen formele sielkundige opleiding beskik nie, is sy uit hoofde van haar posisie bekwaam om as fasiliteerder vir hierdie projek te dien. Sy het eienaarskap geneem van die dramaprojek nadat sy kon sien hoe die leerders se akademiese en leierskapsvaardighede tydens die proses ontwikkel. Sy onderrig Afrikaans Huistaal as vak en al die leerders betrokke by die projek het al by haar klas gehad. Sy is teenwoordig met die fokusgroeponderhoude en nabetrugting na afloop van die repetisies. Net die navorser het egter toegang tot die leerders se reflektiewe speljoernale, tensy 'n leerder verkies om ook die speljoernale met me. Cupido te deel.

Laastens is dit belangrik om te noem dat die praktiese komponent van die studie, die verwerking, die primêre punt van navorsing is en nie die produksie self nie. Die leerders word betrek deur te kyk na taal en kulturele aspekte en nie die inhoud of gegewe van die stuk nie.

## 2 Verwerkingsteorie en -praktyk: benaderings en voorbeelde

### 2.1 Inleiding

Die *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (HAT) definieer die werkwoord ‘verwerk’ as “[o]psom; uitbrei; [en] hersien” (Odendal & Gouws, 2009: 1307). Hierdie drie kerneienskappe staan sentraal tot die kuns van verwerking; die kuns om ’n teks (die bronteks) na ’n ander (die doelteks) te omskep. As die woordeboekdefinisie as grondslag gebruik word, word sommige aspekte van die bronteks ‘uitgebrei’ deur die toevoeging van materiaal wat nie uitdruklik in die oorspronklike vorm teenwoordig was nie. Die verwerking kan ook die oorspronklike teks ‘opsom,’ deur aspekte daarvan te verkort of in geheel te vervang, of uit te laat. Verder kan ’n verwerking die bronteks ‘hersien’ deur in ’n dialektiese diskoers met die bronteks te tree. Die skep van die doelteks vorm vandaar ’n onmiddellike simbiose tussen die verskeie inkarnasies van die spesifieke teks en verwerk gevolglik nie net alleenlik die teks nie, maar ook die kontak en interaksie met die bronteks op sigself. Elk van hierdie funksies kan weens verskeie redes in talle maniere geïmplementeer word; praktiese oorwegings, soos om mediumbeperkings te oorkom, of artistieke oorwegings om moontlike tematiese aspekte uit te lig, bepaal gewoonlik die aard van die uiteindelijke verwerkte teks.

Sommige praktisyns vermy in geheel volstreekte definisies rakende verwerking en meen dat enige vaste omskrywing van verwerking geproblematiseer word deur die uitgebreide omvang en moontlikhede van verwerkings. Die kernuitgangspunt is dat alles ’n verwerking is en daar kan gevolglik geen beperking op die konsep geplaas word nie, omdat dit die sogenaamde aksiomatiese meerderwaardigheid (Stam, 2000: 58) van die bronteks beaam. Fischlin en Fortier (2000: 4) voeg by dat

“[w]rit large, adaptation includes almost any act of alteration performed upon specific cultural works of the past and dovetails with a general process of cultural re-creation”.

Die lastigheid van só ’n beskouing is dat dit nie voorsiening maak vir die moontlikheid van plagiaat nie. Hutcheon (2012: 9) argumenteer dat verwerkings ten minste “acknowledged appropriations” moet wees. Verder kan daar met hierdie definisie geargumenteer word dat ’n opvolg (van ’n film, byvoorbeeld) ook as ’n verwerking beskou kan word. Hierdie beperking is belangrik, want volgens Marjorie Garber (1997: 73–74) is daar ’n wesenlike verskil tussen die behoefte om ’n storie van ’n einde te ontnem en om dieselfde storie telkemale op verskillende maniere oor te vertel.

Gerekende verwerkingskritikus, Linda Hutcheon (2012: 7) lewer 'n meer beperkte beskouing van verwerking en meen “om te verwerk is om aan te pas, om te verander en om iets geskik te maak”. Sy brei hierdie definisie uit deur 'n verwerking as volg te definieër:

- “An acknowledged transposition of a recognizable other work or works;
- A creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging;
- An extended intertextual engagement with the adapted work” (Hutcheon, 2012: 8).

Hierdie beskouing is moontlik 'n meer bruikbare beginpunt om 'n werkbare grondslag vir 'n teorie van verwerking vanaf 'n roman na 'n verhoogstuk te lê. Dit bly egter belangrik om te erken dat die algehele diskoers rakende die spesifieke aard en funksie van verwerking 'n veranderende en ontwikkelende diskoers is. Dit is gevolglik onwaarskynlik dat 'n praktisyn 'n werkbare definisie sal vind wat kan teleskopeer na alle skeppings- en verwerkingsprosesse. Die kunstenaar moet, met ander woorde, met elke verwerking van meet af aan 'n koers binne dié raamwerk uitkerf.

### 2.1.1 Inleidende voorbeelde van verwerkings

Die onderstaande tabel gaan gebruik word om enkele voorlopige idees rakende verwerking te ondersoek en om Hutcheon se teorieë uit te brei, asook om op 'n visuele wyse die verhoudings tussen sekere tipes tekste uit te beeld. Tabel 2.1 hieronder illustreer en brei gevolglik Hutcheon se bostaande stelling uit deur van verskeie voorbeelde gebruik te maak:

| Bron(teks)  | Doel(teks)   |   | Doel(teks)        | Doel(teks)                          |
|---|--|---|-------------------|-------------------------------------|
| Mediumverskuiwings  |  |   | Genreverskuiwings | Konteksverskuiwings (nuutskeppings) |
| Bron: LEGO-speelgoed, vervaardig deur The Lego Group onder leiding van Ole Kirk Christianesen | Doel: LEGO-Videospeletjies, vervaardig deur The Lego Group | Doelteks: <i>The Lego Movie</i> , geskryf deur Phil Lord en Christopher Miller, verwerk vanaf 'n storie deur Dan en Kevin Hageman |                   |                                     |

| Bron(teks)  | Doel(teks)  | Doel(teks)               | Doel(teks)  |
|---|---|--------------------------|---|
| <b>Mediumverskuiwings</b>   |   | <b>Genreverskuiwings</b> | <b>Konteksterskuiwings (nuutskeppings)</b>  |
| Bronteks:<br>Roman:<br><i>Legally Blond</i> deur<br>Amanda<br>Brown         | Doelteks:<br>Draaiboek:<br><i>Legally Blond</i><br>deur Karen<br>McCullah Lutz<br>en Kirsten<br>Smith |                          |   |
| Bronteks:<br>Roman: <i>Big Fish</i> deur<br>Daniel<br>Wallace               | Doelteks:<br>Draaiboek:<br><i>Big Fish</i> deur<br>Timothy<br>Walter                                  |                          |   |
| Bronteks:<br>Toneelstuk:<br><i>Hamlet</i><br>deur<br>William<br>Shakespeare |   |                          | Doelteks:<br>Toneelstuk:<br><i>Hamletmachine</i> deur<br>Heiner Müller<br>Doelteks:<br>Toneelstuk:<br><i>Rosencrantz and<br/>Guildenstern are dead</i><br>deur Tom Stoppard |

Tabel 2.1 illustreer hoe sekere brontekste deur 'n verwerkingsproses gaan om een of meer medium- en/of genreverskuiwings te maak, tot so 'n mate dat dit soms nie meer 'n verwerking is van die bron(teks) nie, maar 'n nuutskepping. Verwerking is met ander woorde nie net 'n verwerking/aanpassing van literatuur nie, maar kan in enige vorm of medium voorkom en na 'n ander verplaas word:

“First, seen as a formal entity or product, an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works. This ‘transcoding’ can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation” (Hutcheon, 2012:8–9).

Die LEGO-speelgoed is die bron waarop die verwerkings/variasies daarvan gebaseer is. Die LEGO-speelgoed ondergaan dus mediumverskuiwings, maar geen genreverskuiwings nie,

omdat die essensie of kern bly: die speelgoed, en hoe hulle lyk (hulle vorm), is die essensie van Lego's.<sup>7</sup>

*Legally Blond* is 'n driedubbele verwerking: van 'n roman, na 'n draaiboek, na 'n musiekblyspel. Interessant genoeg was die romanweergawe van *Legally Blond* eerste, alhoewel die meeste *Legally Blond*-aanhangers, aanhangers van die filmweergawe was. Nie net is laasgenoemde 'n voorbeeld van 'n verwerking van een medium na die volgende nie, maar dit is ook 'n voorbeeld van 'n verwerking van een genre na 'n ander (filmweergawe na 'n musikale weergawe). Nog 'n voorbeeld van 'n driedubbele verwerking is *Big Fish*; 'n roman, verwerk na 'n film, verwerk na 'n musiekblyspel. *Big Fish* het dus drie mediumverskuiwings ondergaan (van boek, na film, na musiekblyspel) asook 'n genreverskuiwing, aangesien daar nie in die boek- of flikweergawe van *Big Fish* gesing is nie. Die konsepte van nuutskeppings wat ontstaan as 'n resultaat van verwerkings, is nie 'n nuwe verskynsel nie en die konsep kan aan die hand van Shakespeare se *Hamlet* verduidelik word.

Daar word afgelei dat die verhoogteks, *Hamlet*, 'n verwerking is van vele ander tekste en/of verhale wat aan Shakespeare oorvertel is. Hutcheon (Hutcheon, 2012) meen dat oorvertelling van stories geensins 'n teks minderwaardig maak nie:

“We retell – and show again and interact anew with – stories over and over; in the process, they change with each repetition, and yet they are recognizably the same. What they are not is necessarily inferior or second-rate – or they would not have survived.”

Shakespeare het met ander woorde verskeie bronne gebruik om die onderskeie narratiewe elemente van *Hamlet* saam te smelt, wat ook die voordeel inhou om stories te omskep en aan 'n nuwe gehoor bloot te stel: “Adaptations are obviously not new to our time, however, Shakespeare transferred his culture's stories from page to stage and made them available to a whole new audience” (Hutcheon, 2012:2).

As Shakespeare se *Hamlet* alreeds as 'n verwerking bestempel word, kan 'n mens verdere uitbreidings van tekste, wat *Hamlet* as 'n impuls gebruik, as nuutskeppings eerder as

---

<sup>7</sup> Die Lego speelgoed is verwerk na videospeletjies en 'n flik met vele intertekstuele verwysings: “Considering one of the main priorities of these games is to retell famous movies with Heroic Mimes in slapstick situations, you can expect a lot of these: LEGO Star Wars; LEGO Batman; LEGO Harry Potter; LEGO Indiana Jones; LEGO Jurassic World; LEGO The Lord Of The Rings; LEGO Marvels Avengers; LEGO Marvel Super Heroes; LEGO Pirates of the Caribbean” (“LEGO Adaptation Game / Funny”, n.d.)

verwerkings ondersoek. Heiner Müller se *Hamletmachine* word eerder as ‘n nuutskepping as ‘n verwerking gesien, aangesien ‘n konteksverskuiwing plaasvind en die ander intertekste, insluitend Karl Marx se werk, by Müller se werk ingeneem is. ‘n Nuutskepping se definisie val onder ‘neologisme’: “Nuwe skepping in die taal, in woordgebruik, in woordvorm of betekenis” (Odendal & Gouws, 2009). Konteksverskuiwing dui op nuutskeppings tot ‘n meerdere of ‘n mindere mate. Vir die doeleindes van hierdie studie sal daar, wanneer die betekenis (konteks/essensie) van die inhoud van die bronteks verander word, verwys word na ‘n doelteks as ‘n nuutskepping, en nie ‘n verwerking nie.

*Hamletmachine* is ‘n samestelling, as’t ware ‘n dekonstruksie van tekste, intertekstuele verwysings en beelde: “According to the playwright he creates ‘[a] world of images that does not lend itself to conceptual formulation and that cannot be reduced to a one-dimensional metaphor” (McLeod, 2009). Müller se *Hamletmachine* is nie net ‘n nuutskepping wat die essensie van *Hamlet* verander het nie, maar ‘n nuutskepping wat intertekstuele verwysings bevat van soveel ander werke wat buite die oorspronklike konteks van Shakespeare val, dat dit as ‘n nuutskepping geag kan word. Die elemente in elk van daardie werke het Müller verwerk: “Reverence for the original text can be a false friend: sometimes the adaptations that work best are the boldest” (Hemming, 2013).

‘n Verdere verwerking van *Hamlet* wat as ‘n nuutskepping beskou kan word, is Tom Stoppard se *Rosencrantz and Guildenstern are dead*. In die bronteks word die gebeure van die storie vanuit die hoofkarakter se perspektief vertel. Stoppard verander daardie perspektief deurdat die leser/kyker nou die gebeure van die storie deur twee randkarakters, Rosencrantz en Guildenstern, beleef. Die leser beleef dus die storie van *Hamlet* wat in die agtergrond afspeel, terwyl Stoppard gelyktydig die fokus verskuif vanaf die hoofkarakter, Hamlet, na die karakters van Rosencrantz en Guildenstern, en hoe dié twee karakters die realiteit beleef waarin hulle hulself bevind; “Roseguil [sic] itself is based on an inherently metatheatrical premise. The play itself is derived from another, *Hamlet*” (Goerlich, 2011).

Bostaande voorbeelde ondersteun Hutcheon se mening dat verwerkings alomverteenwoordigend is. Verwerkings laat toe dat stories op etlike verskillende maniere oorvertel kan word – in verskeie mediums, genres en kontekste. Hutcheon sluit af deur aan te voer:

“[a]n adaptation is not vampiric: it does not draw the life-blood from its source and leave it dying or dead, nor is it paler than the adapted work. It may, on the contrary,



keep that prior work alive, giving it an afterlife it would never have had otherwise” (Hutcheon, 2012:176).

Hierdie aanhaling illustreer die feit dat ‘n verwerking nie die ‘dood’ van die bronteks beteken nie, maar eerder nuwe moontlikhede van die teks opsigself oopmaak en beide tekste op komplimenterende wyses voed, deur ‘n intertekstuele band tussen die twee tekste te skep.

### 2.1.2 Die genre van verwerking

Sommige akademici argumenteer dat ‘n verwerking ‘n besliste genre is. In ‘n artikel in die joernaal, *Adaptation*, wys Thomas Leitch (2008) op die sogenaamde ‘merkers van die genre van verwerking’ deur na films te verwys; en hy meet hierdie merkers teenoor die merkers van ander genres, soos vrou-georiënteerde romantiese films en man-georiënteerde avontuurfilms. Dié merkers of konvensies van verwerkings, word deur Leitch bestempel as die periode, die periodemusiek, en ‘n behepthed met “authors, books, and words” (2008:112) wat in geheel ‘herinneringe’ van die bronteks wek. Deborah Cartnell voer Leitch se teorie voort met verdere kriteria deur haar analise van die filmverwerkings van *Pride and Prejudice*, wat sy gló as ‘n templaar van ‘verwerkingsgenre’ beskou kan word (2011:227). Corinee Lhermitte (2005) suggereer ook dat verwerkings as ‘n onafhanklike genre dien, maar plaas dit nie teenoor ander genres, soos Leitch se romantiese komedie, nie.

Hoewel die gebruik van die term ‘genre’ in hierdie ‘regime van lees’ (Frow, 2006:139) duidelik oorweeg is en sistematies uiteengesit word, kan ‘n mens argumenteer dat, wanneer die woord ‘verwerking’ gebruik word, dit veel wyer implikasies het as die ietwat beperkende raamwerk wat ‘genre’ omskryf. Márta Minier (2014: 30) voer aan dat “[a]daptation can hardly be considered a genre in the way, say, horrors, thrillers, romantic comedies or biopics can be”. Sy argumenteer dat ‘n verwerking (in hierdie geval ‘n filmverwerking) aan enige genre kan hoort – hetsy romantiese komedie of biografie. Verder kan dit ook die genre van die bronteks verskuif na gelang van die behoefte van die doelteks. Minier (2014:30) meen dat die uiteindelijke verwerking dus ‘n hibridiese produk kan wees: beide “a teenpic and a comedy,” soos in die geval van *Ten Things I Hate About You*. Sy redeneer:

“What makes such a film an adaptation is the intertextual relationship with pre-existing or rather co-existing texts, yet those texts and the adaptations themselves may belong to various genres.”

In die spesifieke geval van teaterverwerking is die konsep van genre nóg meer problematies. Met filmverwerkings word die interpretasie van die film tot ‘n meerdere of mindere mate

‘geevries’ deur die keuses en redigering van skote en kameraplasing. Musiek en kleurgradering kan verdere merkers tot genre bied. Laastens bly die akteurs se interpretasie van die dialoog ewe geevries binne die geredigeerde raam van die film op sigself. Hoewel soortgelyke genrekodes in teater gevind kan word, is daar ’n groter klem op die gehoor se interpretasie van die werk. ’n Regisseur kan, byvoorbeeld, aan die gehoor subtiele aanduidings gee van waar om hul aandag te fokus, maar ’n gehoorlid kan in hierdie geval kies om die instruksies (of ‘merkers’) te ignoreer, al dan nie. Verder kan ’n akteur se interpretasie wissel tussen *performances*, wat definitiewe bepalings rakende genre nóg meer problematiseer. Verwerkings kan gevolglik eerder gekenmerk word aan die dubbelsinnige vloeibaarheid tussen sy eie bestaan, en die intertekstuele vloei tussen bronteks en die doelteks. Minier (2014:30) voeg by:

“Yes, a certain type of period music or period typeface in the intertitles may be markers of adaptation – not of adaptation as a genre (alongside the sci-fi or woman’s film for instance) but adaptation as a way of being a travelling text. [Translations and adaptations] bear marks of their status [...] (some perhaps more than others).”

Hierdie merkers is nie noodwendig genrekodes nie, maar opper eerder vrae oor die ontologie van die spesifieke tekste. Soos James Naremore (2000:15) inderdaad erken:

“The study of adaptation needs to be joined with the study of recycling, remaking, and every other form of retelling in the age of mechanical reproduction and electronic communication. By this means, adaptation will become part of a general theory of repetition, and adaptation study will move from the margins to the centre of contemporary media studies.”

Hierdie hoofstuk poog om ’n oorsigtelike raamwerk te definieer waarbinne ek as verwerker myself binne dié diskoers kan posisioneer met as mikpunt die verwerking van ’n spesifieke roman na ’n jeugteaterteks. Ten einde hierdie doel te bereik, gaan daar ondersoek ingestel word na die algehele agtergrond in die diskoers van teaterverwerkingsteorie. Hoewel daar holisties gekyk word na die oorkoepelende teorieë van verwerking, gaan daar spesifiek aandag gegee word aan die verwerkingsteorieë en -praktyke van die roman na teaterteks. Die ondersoek gaan fokus op die teorieë, kreatiewe uitgangspunte en verwerkings van enkele praktisyns ten einde ’n voorlopige en oorsigtelike omlýning te genereer waarbinne die verwerking van die roman, *Dis Ek, Anna*, na ’n jeugteaterteks verwerk kan word. Hierdie navorsingskomponent poog gevolglik nie om ’n volledige geskiedkundige en praktiese oorsig van verwerking te lewer nie, maar bloot om enkele aspekte uit te lig wat die uiteindelijke verwerking sal steun.

## 2.2 Kontekstuele oorsig

### 2.2.1 Internasionale diskoers rakende verwerking

Daar is nie tans in Suid-Afrika 'n breedvoerige diskoers rakende verhoogverwerkings vanaf ander literêre genres, soos die roman, nie. Die uitsondering is Adendorff en Van Dyk (2014) en Van Dyk (2016) wat die roman-na-film-verwerkings van *Roepman* (2010) en *Triomf* (2008) bestudeer het. Benewens dié voorbeelde, is daar amper geen studie binne die Suid-Afrikaanse – en spesifiek die Afrikaanse – roman-na-teater-verwerkingspraktyk nie. Ander toepaslike voorbeelde is onder andere Conradie (2015) en Ponelis (2001), hoewel hul onderskeie fokusse nie soseer op romanverwerking is nie.

Balodis (2012: 14) spreek homself soos volg uit oor die internasionale diskoers:

“[T]he critical literature on the history, theory and practice of stage adaptations of novels and other poetic and prose works is not extensive. This is despite the fact that adaptation has been a common and popular form of theatrical writing since the advent of Western drama.”

Griekse dramaturge, soos Aeschylus, Sophocles en Euripides, het hul teatertekste verwerk van bestaande mites en historiese gebeurtenisse. Eposse soos Homerus se *Ilias* en die *Odussee* bevat narratiewe en karakters wat vanaf verskeie klassieke Griekse dramas verwerk is.<sup>8</sup> So ook is die Middeleeuse misteriespele vanaf Bybelse verhale verwerk, met narratiewe soos die *Val van Lucifer*, die *Skepping en Sondeval van die Mens*, *Kain en Abel* en *Noag en die Vloed* wat in beide die York- en Chester-siklusse verskyn en vanuit die Ou Testament verwerk is.

Meer bekende voorbeelde is die verwerkings van Shakespeare wat Raphael Holinshed se *Kronieke* as die bronteks vir sy historiese dramas gebruik het. Shakespeare het ook Plutarchus se klassieke Griekse geskiedskrywing, *Lives of the Noble Greeks and Romans*, gebruik as die bronteks vir *Coriolanus*, *Julius Caesar*, *Anthony and Cleopatra* en *Timon of Athens* (Serpieri, 2004: 46). Inderwaarheid word min van Shakespeare se ses-en-dertig toneeltekste as ‘oorspronklik’ (tekste wat nie van 'n ander bron verwerk is nie) beskou. Micheal Fry (1996: ix), in sy inleiding tot *Adapting Classics*, voer aan dat selfs Shakespeare se *Othello* vanaf Giraldo Cinthio se kortverhaalbundel *Hecatommithi* verwerk is. Shakespeare word egter as só 'n suksesvolle verwerker beskou, dat Sarah Cardwell (2002: 18) aanvoer dat:

---

<sup>8</sup> Die lewens van Koning Agamemnon en sy vrou, Klutaimnestra wat in die *Ilias* verskyn, is later byvoorbeeld die fokus van Aeschylus se *Oresteia*. Hierdie populêre mites is telkens deur digters en kunstenaars verwerk.

“we do not refer to Shakespeare’s play[s] as [...] adaptation[s]; indeed, we often use the possessive form of the title [...] as if to assert the independence of the play[s] from any previous, related text.”

Verwerkings is dus volop in die ‘Westerse’ kanon en is deur die eeue heen ‘n baie populêre skeppingsmetode. Hutcheon (2012: xi) meen dat:

“if you think adaptation can be understood by using novels and films alone, you’re wrong. The Victorians had a habit of adapting just about everything – and in just about every possible direction; the stories of poems, novels, plays, operas, paintings, songs, dances, and *tableaux vivants* were constantly being adapted from one medium to another and then back again.”

Kontemporêre verwerkings is nêr so gewild, waar sewe uit die tien finansiële mees suksesvolle films van 2016, verwerkings is (Guerrasio, 2016).<sup>9</sup> Joy Gould Boyum beweer dat filmmakers sedert ongeveer 1908 hulself na literêre bronne gewend het vir inspirasie. Sy argumenteer dat “[c]lassic sources gave movies – that suspect, vulgar form – their own touch of class” (Boyum, 1985: 4–5). Die ‘statuur’ van die oorspronklike literêre werk het dus oorgedra na dié van die dienooreenkomstige film. Kontemporêre filmverwerkings baat ook finansiële deur aan bestaande intellektuele eiendom verwant te wees, veral met vervaardigingskoste wat dikwels miljoene dollar beloop.

Voorbeelde van verwerkings in teater is egter nie so volop soos in die filmwêreld nie. Die mees prominente voorbeelde is te vinde in die musiekblyspelgenre,<sup>10</sup> waar bykans alle musiekblyspele verwerkings van bestaande intellektuele eiendom is. Die verwantskap tot bestaande teksbronne is tot die meeste van hierdie musiekblyspele se finansiële voordeel, waar nege uit die tien finansiële mees suksesvolle musiekblyspele verwerkings is.<sup>11</sup> In die Australiese radioprogram, *The Deep End*, verduidelik die teaterverwerker Michael Halliwell soos volg waarom musiekteater (met inbegrip van opera) homself tot verwerking verleen:

<sup>9</sup> *Rogue One: A Star Wars Story* is op George Lucas se *Star Wars*-reeks gebaseer, terwyl *Fantastic Beasts and Where to Find Them* op J. K. Rowling se *Harry Potter*-boeke gebaseer is. *The Jungle Book* is ‘n herskepping van Walt Disney se 1967 film, wat op sy beurt van Rudyard Kipling se 1894 boek verwerk is. Die populariteit van verwerkings is veral beduidend as ‘n mens in ag neem dat *Suicide Squad*, *Deadpool*, *Batman v Superman: Dawn of Justice*, en *Captain America: Civil War* elk vanaf strokiesprente verwerk is. Slegs *Zootopia* en *The Secret Life of Pets* is totale nuutskeppings. Laastens is *Finding Dory* ‘n opvolg van *Finding Nemo* (2003).

<sup>10</sup> Dit is belangrik om te noem dat musiekblyspele dikwels hoër produksiekoste as tradisionele teater dra, en meer vergelykbaar is met film in terme van die vervaardigingskoste. Sien Gerber (2017) vir ‘n volledige uiteensetting hiervan.

<sup>11</sup> Hierdie produksies is *The Lion King* (1997), *The Phantom of the Opera* (1986), *Wicked* (2003), *Disney’s Beauty and the Beast* (1994), *Les Misérables* (1987), *Cats* (1982), en *Mary Poppins* (2006) (Cole, 2014). Die enigste uitsonderings is *Mamma Mia!*, hoewel daar beslis geargumenteer kan word dat sy eksplisiete intertekstuele verbintenis met ABBA se musiek dit ook as ‘n verwerking kan klassifiseer. Dieselfde geld vir *Jersey Boys* (2005) wat musiek van die sanggroep The Four Seasons gebruik. Die enigste werklike uitsondering is dus Kander en Ebb se *Chicago* (1996).

“[T]he orchestra takes over the function of the narrator. So music gives access to the minds of the characters and situates them in the sonic world that’s created and the characters exist in music. On one level, they do not exist outside of the musical web they are engulfed in” (Miller, Halliwell & McCallum, 2006).

In vergelyking met musiekteater, is die aantal beduidende toneeltekste wat van geskrewe teksbronne verwerk is, beperk. Daar is egter op internasionale front ‘n toenemende tendens dat (nie-musikale) verhoogproduksies vanaf ander bronne verwerk is. Daar kan inderdaad geredeneer word dat hul verwantskap tot bestaande teksbronne tot hul sukses bydra:

“Currently, the Londen stage is populated by film adaptations like *The Bodyguard* or *Dirty Dancing*; and novels such as the National Theatre’s *Warhorse* and the RSC’s *Matilda*. In these productions, the commercial value of familiarity means that the source texts for these shows function like a libretto in opera, leaving the spectator free to take pleasure in the consumption of spectacle. The aim of these adaptations is to *overcome* the differences between the source material and theatrical form in order to promote absorption and participation through ‘knowing the words.’ The peculiarities of aesthetic forms them, and the work done to transform them, are sublimated to the spectacle” (Monks, 2014: 200).

Verwerkings is egter nie net beperk tot film en teater nie. As teoretiese uitgangspunt, argumenteer Hutcheon (2012: xi) dat ‘verwerking’ binne ‘n postmoderne raamwerk as sulks bykans onvermydelik is, en gevolglik die kontemporêre skeppingsmilieu deurpries: “Not only film, television, radio, and the various electronic media, of course, but also theme parks, historical enactments, and virtual reality experiments. The result? Adaptation has run amok.” Hierdie stelling verwys onmiddellik na kwessies rakende die verskil tussen intertekstualiteit en verwerkings, asook die waarde van ‘oorspronklikheid’ binne die verwerkte teks, veral binne ‘n konteks waar verwerkings tot ‘n groot mate onvermydelik blyk te wees.

## **2.3 Verwerkings en aanpassings: intertekstualiteit teenoor verwerkings**

Deur Hutcheon se voorafgaande punt in oënskou te neem, kan die voorlopige gevolgtrekking gemaak word dat bykans alle tekste verwysend na ‘n ander kan wees. Die kwessie van hoe eksplisiet die verhouding tussen die uiteindelijke teks en sy ‘oorspronklike’ bron is, is ‘n kernsaak wat verdere oorgeweging noodsaak.

### **2.3.1 Teorieë rakende intertekstualiteit**

Die verhouding tussen ‘n teks en sy ‘oorspronklike’ is problematies om te bepaal. Alhoewel ‘n doelteks sy bestaan uiteraard moet skoei op die bronteks, kan daar ‘n beswaar oor die implikasies geopper word.

‘n Populêre mening is dat die verwerking of aanpassing sekondêr teenoor die bronteks staan. Hierdie argument suggereer dat daar ‘n hiërargiese verhouding tussen die tekste bestaan, met die bronteks wat ‘n meerderwaardige rol bo die verwerking inneem. Hoe meer eksplisiet die verwerking se verhouding teenoor die bronteks is, hoe meer problematies word só ‘n aanname. Selfs in gevalle waar die doelteks ‘n doelbewuste eksplisiete verhouding met die bronteks het, soos deur byvoorbeeld ‘n titel te deel, staan beide tekste nie noodwendig onafhanklik van mekaar nie, maar vorm dit ‘n tipe simbiotiese betekenisweb waarby die tekste op artistieke wyse mekaar komplementeer.

Robert Weimann (1983: 463) argumenteer dat alle tekste op verskeie maniere vanaf ánder tekste voed, deur te verwys na die “reproductive dimension of appropriation”. Hy impliseer hiermee dat alle tekste noodwendig op verskeie maniere ander tekste genereer. Of, soos Julie Sanders (2005: 1) dit stel:

“The literary academic or student reads many texts throughout their learning career and the more texts they read the more echoes, parallels, and points of comparison they identify in the texts they encounter. [...] [A]s readers and critics, we also need to recognize that adaptation and appropriation are fundamental to the practice, and, indeed, to the enjoyment, of literature.”

Edward Said (1983: 135) suggereer in sy opstel “On Originality” dat die skrywer minder daaroor dink om oorspronklik te skryf en meer daarop fokus om te herskryf. Verder meen Jacques Derrida (1985:157) dat “the desire to write is the desire to launch things that come back to you as much as possible.” Die impuls om te herskryf (“rewriting”) is veel meer as blote *nabootsing* en word dikwels deur teoretici (vele vanuit die strukturalistiese en poststrukturalistiese denkskole van die 1960’s) as intertekstualiteit gedefinieër. In die veld van antropologie, byvoorbeeld, fokus Claude Lévi-Strauss se navorsing op die identifikasie van herhalende strukture tussen kulture (2001). In die literêre veld kondig Roland Barthes aan dat “any text is an intertext” (1981:39), en daarmee gesuggereer hy dat die werke van alle voorafkomende en omliggende kulture altyd in die letterkunde teenwoordig is. Barthes belig ook die wyse waarop tekste nie bloot van hul skeppers afhanklik is om betekenis te produseer nie, en dui daarop dat lesers ook deur hul eie intertekstuele netwerke die teks ontsluit. In haar opstel “The Bounded Text” beskryf Julia Kristeva (1980: 36) die proses waarvolgens enige teks ‘n permutasie van ander tekste is.

Die term intertekstualiteit het egter mettertyd veel wyer betekenis aangeeem as ‘n teks wat bloot na ‘n voorafbestaande teks terugskryf. Inderwaarheid kan ‘n mens argumenteer dat die blote term ‘n driedimensionele stel verwysings oproep – vanaf die doelteks terug na die



bronteks, en weer terug. Soos Sanders (2005: 3) argumenteer, “[a]daptations and appropriations can vary in how explicitly they state their intertextual purpose”.

Vir teaterverwerking vanaf ’n roman, soos in die geval van *Dis ek, Annatjie* (2016), is daar ’n beslisse verhouding tussen die doelteks en die bronteks, alhoewel hierdie verhouding ook as ’n vervlegte reeks politieke intertekstualiteite manifesteer. In hierdie geval spreek die kulturele en geopolitieke kodes van die doelteks direk tot die bronteks se taalgebruik en geografiese milieu. Die titel van die toneeltekste, byvoorbeeld, plaas die bronteks in die bewussyn van die leser, maar die vervorming na ’n ‘Kaapse’ streeksuitdrukking (*Annatjie* in plaas van *Anna*), veroorsaak dat intertekstuele verhouding tot die bronteks op ’n meer indirekte wyse ook die politieke en geografiese *verskille* tussen die twee tekste belig. (Hierdie aspek word verder in hoofstuk 4 bespreek.) Wat dus in ag geneem moet word, is die feit dat hierdie verhouding nie noodwendig ‘afhanklikheid’ impliseer nie. Soos sowel Barthes (1977) as Foucault (1970) argumenteer, is die outoriteit van die ‘oorspronklike’ teks op die uiteindelijke verwerking vanuit die staanspoor onstabiel. Die tekste is gekoppel, maar beide tekste – as kreatiewe produkte – kan ewewydig aanspraak maak op ’n tipe outoriteit, al is daar sogenaamde “multiple and sometimes conflicting production of meaning”, veral wanneer doelbewuste dialoog gevoer word tussen die bronteks en die doelteks; ’n gesprek wat die politiek van betekenis destabiliseer en gevolglik, volgens Sanders (2005:3), die verdere uitbreiding en evolusie van (nuwe) tekstuele verhoudings aanmoedig.

### 2.3.2 Doelbewuste verwerking

’n *Verwerking* word egter onderskei van ’n teks wat bloot intertekstueel teenoor ’n ander teks staan, op grond van die eksplisiete verhouding tussen die twee betrokke tekste. ’n *Verwerking* staan noodwendig in ’n meer direkte verhouding met die bronteks deur, om verskeie redes, *eksplisiet* die aandag op sy oorsprong te vestig. Een moontlike rede is om klem te lê op die bekendheid van die oorspronklike werk en om hopelik die ‘aansien’ van die bronteks na die doelteks oor te dra. Daar is ongetwyfeld ’n aanloklikheid aan ’n voorafbekende titel: “the expectation that respectability or popularity achieved in one medium might infect the work created in another” (McFarlane, 1996: 7). Dit dra ook die moontlikheid van finansiële voordele want, soos Peter Reynolds (in Ingham, 1998: 19) argumenteer:

“by choosing a play based on an existing text [...] something of the risk involved in commissioning new writing for the stage could be removed or at least moderated. If the text to be adapted was a novel, especially one already established as popular fiction or

with a place in the literary canon [...] a potential audience might be supposed to already exist.”

‘n Ander rede kan wees om plagiaat te vermy, veral indien die teks nie in die publieke domein is nie. Een van die mees beduidende motiverings het egter te make met die moontlike dialektiese verhouding tussen die twee tekste – veral in die teatermedium wat ‘n bestaande geskrewe narratief (wat noodgedwonge in die verlede tyd afspeel vanweë die feit dat dit nie lewendig in die huidige oomblik afspeel nie), kan herinterpreteer en metafories tot die kontemporêre sosiopolitieke milieu spreek.

In sy studie oor Britse teater analyseer Michael Ingham verskeie toepaslike gevallestudies, soos *Nicholas Nickleby* (1980), *Les Liaisons Dangereuses* (1985), en *Our Country's Good* (1988). Volgens Ingham het hierdie verwerkings hul oorspronklike sukses te danke aan hul allegoriese funksie met betrekking tot die sosiopolitieke klimaat van hul tyd. Hy voer aan dat (sý mening) alle goeie toneelstukke in gesprek met hul spesifieke tydsgees is, maar dat verwerkings veral suksesvolle sosiale allegorieë kan wees wat “uitdaag, eerder as om die dominante sosiopolitieke diskoers te bevestig” (Ingham, 1998: 426). Dié toneelstukke lewer kritiese kommentaar op die kontemporêre samelewing deur daarna deur die lens van die verlede te kyk. Hy bied as voorbeeld die Royal Shakespeare Company se *Nicholas Nickleby* aan wat die politieke en ideologiese fokus van Dickens se bronteks verskerp het deur ‘n parallel tussen Victoriaanse waardes en die neo-konserwatisme van Margeret Thatcher se politiek te trek (Ingham, 1998: 33).

Ingham voer verder aan dat verwerkings “enable fresh meanings to emerge” en dat dit nuwe lewe in bestaande tekste kan blaas “[by stretching] narrative possibilities in the theatre to accommodate the spatio-temporal requirements of the novel and milieu [...] widening the scope of storytelling in the theatre” (Ingham, 1998: 430–431). Hy sluit af met die argument dat die verwerking ‘n doelbewuste taak is en dat die moontlikhede van lewendige teater die bronteks selfs kan verhef na ‘n teks wat onmiddellik en kontemporêr voel:

“People enjoy novels because they tell stories, and these stories [...] can come vibrantly to life again in a multi-levelled totally theatrical experience combining physicality and presence with narrative, music and spatio-temporal freedom in order to stimulate the mind and senses” (Ingham, 1998: 438).

Verwerkings van bestaande materiaal wat in die publieke domein is, mag om ander redes die verhouding teenoor die bronteks blootlê. Met die verhoogverwerking van Robert Dessaix se roman, *Night Letters*, voer die kritikus John McCallum aan dat daar beslis ‘n direkte verband



tussen die verhoogteks en die oorspronklike roman bestaan, maar dat die uiteindelijke produksie (2006) in hierdie geval ‘n “tribute” tot Dessaix se boek was (Miller *et al.*, 2006). In hierdie geval was die produksie meer ‘n analogie van die oorspronklike roman (Balodis, 2012: 18) as ‘n verwerking.

## 2.4 Drie tipes (of benaderings tot) verwerking

Bostaande voorbeelde en teorieë in ag genome, kan daar geargumenteer word dat Deborah Cartmell se drie benaderings tot (of ‘tipes’) verwerking ‘n handige templaar bied:

1. Transposisie
2. Kommentaar
3. Analogie

(Cartmell & Whelehan, 2005: 19).<sup>12</sup>

Cartmell is geïnspireer deur by Wagner (1975: 222–223) se uiteensetting van filmverwerkings en brei daarop uit. Transposisie, argumenteer Cartmell (in Cartmell & Whelehan, 2005: 19), is die verwerking van ‘n roman wat direk na ‘n ander medium (in dié geval, film) oorgeplaas of getransponeer word. Wagner beweer dat transposisie verskeie voor- en nadele inhou vir die uiteindelijke doeltteks en hou die film *Wuthering Heights* (1939) as voorbeeld voor:

“Apart from the advantage of being able to flourish CLASSIC on the hoardings, and lure in some unsuspecting souls who will have the vague feeling that they have experienced *Wuthering Heights* by seeing it on screen, the perennial answer to the question why bother to adapt *Wuthering Heights* seems to be that a love interest is held to construe the audience interest almost exclusively” (Wagner, 1975: 234).

Die geïmpliseerde struikelblok met transposisie as verwerkingsmetode, is dat die bronteks moontlik gekondenseer en moontlik herfokus word. Soos Cartmell (in Cartmell & Whelehan, 2005: 19) byvoeg: “[H]alf the book is immediately chopped. Judgements about transposition seem as subjective as past determinants of success – here *Wuthering Heights* is condensed to a ‘love story’.”

Die tweede verwerkingsmoontlikheid is om die doeltteks te gebruik om op die bronteks kommentaar te lewer. Dit is wanneer ‘n oorspronklike teks geneem word en óf doelbewus óf per ongeluk gewysig word (Wagner, 1975: 223). In hierdie geval skryf die doeltteks terug na die bronteks en lewer daardeur kommentaar op die simbiotiese uitgangspunte van die twee tekste. In sy artikel in Welsh en Lev (2007: 9), beweer McFarlane dat die ideale verwerking is

---

<sup>12</sup> Dudley Andrew (1984: 98–104) gebruik soortgelyke terminologieë, “borrowing, intersection, and transformation”, wat in praktyk vergelykbare betekenis het.

“on the one hand, bold and intelligent and on the other, determined to make something both connected to its precursor and new in itself”. Hy besweer die benadering tot verwerking waar die gebeurtenisse van die bronteks presies oorgeplaas word sonder om die komplikasies en uitdagings van die nuwe medium in ag te neem. Dit is veral die geval wanneer die doelteks nie deur struktuur, formaat of aanslag ‘terugskryf’ na sy bronteks nie (McFarlane in Welsh & Lev, 2007: 9).

Die derde verwerkingsmoontlikheid neem die vorm van ‘n analogie aan: ‘n verwerking

“that shifts the action of the fiction forward in time or otherwise changes its essential context; analogy goes further than shifting a scene or playing with the end, and must transplant the whole scenario so that little of the original is identifiable” (Cartmell & Whelehan, 2005: 19).

In hierdie geval word die bronteks bloot gebruik as die beginpunt van ‘n teks en die verwerking is (in ‘n ekstreme geval) bykans ‘n nuutskepping.

Wagner vind egter al drie benaderings problematies en beweer:

Transposition [...] [is] typically puerile, [...] Commentary [is] an infringement on the work of another, [...] Analogy [produces] another work of art [...] [that] cannot be indicated as a violation of a literary original since it has not attempted (or has only minimally attempted) to reproduce the original (Wagner, 1975: 223–227).

Volgens my sou verwerkings, tot ‘n mindere of meerdere mate, in al drie kategorieë kon val en gevolglik kan aspekte van al drie benaderings toegepas word om die behoeftes van die teks te dien. Robert Stam (2000) voer aan dat ‘n verwerker eerder op die sogenaamde “pluralist approach” moet fokus, omdat dit die problematiese geïmpliseerde hiërargiese verhouding tot die bronteks aftakel (Balodis, 2012: 28).

## 2.5 Die pluralistiese benadering

Stam opper ‘n belangrike argument oor die negatiewe morele ondertone in die taal wat in verwerkingsteorie gebruik word om die getrouheid (“fidelity”) van die doelteks teenoor die bronteks te beskryf:

*Infidelity* resonates with the overtones of Victorian prudishness; *betrayal* evokes ethical perfidy; *deformation* implies aesthetic disgust; *violation* calls to mind sexual violence; *vulgarisation* conjures up class degradation; and *desecration* intimates a kind of sacrilege toward the ‘sacred word’ (Stam, 2000: 54).

Cardwell (in Welsh & Lev, 2007) voer aan dat die tekortkominge van die drie voorafgaande benaderings by implikasie die bronteks as die algehele outoriteit beskou en nie noodwendig toelaat dat die doelteks in ‘n dialektiese en eweredige verhouding tot die bronteks staan nie.

Volgens die pluralistiese benadering tot verwerking kan die doelteks ‘n transposisie van die bronteks wees, deur enkele aspekte daarvan verplaas na ‘n ander medium. Die doelteks kan ook kommentaar lewer op die bronteks deur dialekties met die tematiek of narratief om te gaan en die politiek tussen die twee tekste na die voorgrond te bring. Laastens kan die doelteks ook as ‘n analogie dien deur sommige aspekte van die bronteks metafories aan te pas ten einde die artistieke en praktiese behoeftes van die doelteks te dien.

Hierdie studie gaan oorhoofs gebruik maak van die sogenaamde pluralistiese benadering tot verwerking, aangesien dit verskeie toepaslike moontlikhede vir die verwerking van ‘n teks toelaat – veral ‘n teks wat ‘n mediumverskuiwing van die roman na die verhoog moet maak.

### **2.5.1 Voorbeelde van pluraristiese verwerkings**

Hoewel hierdie studie eers in hoofstuk 3 die fokus op jeugteater sal plaas, is die volgende voorbeelde van pluralistiese verwerkings spesifiek tekste wat van die jeugroman verwerk is. Die doelwit hier is bloot die gebruik van voorbeelde wat nader aan die uiteindelijke kreatiewe komponent van hierdie studie staan (hoofstuk 4). Al drie voorbeelde is ook mediumverskuiwings, met *Matilda* (2010) en *War Horse* (2007) wat ook onderskeidelik genreverskuiwings is. In die geval van *War Horse* word ‘n kinderboek (met illustrasies) verwerk na ‘n poppeteaterproduksie wat op ‘n meer volwasse gehoor gemik is,<sup>13</sup> en *Matilda* na ‘n musiekblyspel.

#### **2.5.1.1 *His Dark Materials* (2003)**

Die Suid-Afrikaanse dramaturg, Nicholas Wright, verwerk in 2003 Philip Pullman se *His Dark Materials*-trilogie na ‘n verhoogproduksie wat daardie jaar by die National Theatre in Londen geopen het. Pullman se trilogie, *Northern Lights* (1995), *The Subtle Knife* (1997) en *The Amber Spyglass* (2000), is self ‘n aanpassing en verwerking van John Milton se *Paradise Lost* wat op sy beurt ook ‘n verwerking van die Genesis-verhaal van die mens se sondeval is.

---

<sup>13</sup> Die resesent Chris Jones (2012) beweer selfs dat “one of the more brilliant aspects of Nick Stafford's dramatic adaptation is how it takes a simple story, aimed at young people, and complicates and imbues it with both an acute sense of how the role of chance determines who lives and dies and the comforting (if contradictory) notion that love for a fellow creature is about the only way we can ever hope to weigh the dice in our favor.”

Die verwerking van dié trilogie was volgens regisseur Nicholas Hytner ‘n haas onmoontlike taak: “It felt crazy, it felt unstageable” (Hytner in Spencer, 2004). Pullman lê ook klem op die moeilikheidsgraad van die taak:

“It's much easier probably to make a novel into a film. The cinema can easily show a polar bear wearing armour, who can stand up and talk and manipulate machinery. And they can show witches flying through the air and balloons sailing through the Arctic skies. Very, very easily. To do those things in the theatre, it has to become metaphorical, not literal” (Pullman in Spencer, 2004).

Ten einde die fantasiewêreld van Pullman se romans op die verhoog uit te beeld, moes die regisseur hom wend na toneelpoppe om die pratende diere en ‘daemons’ van die boek te realiseer. Verder moes verskeie visuele metafore skep word om, byvoorbeeld, vliegtonele uit te beeld (waar lap gebruik is om die illusie van vlug te skep). Ander metodes sluit in die gebruik van die draaiverhoog om ‘n reis uit te beeld, asook die gebruik van verskeie alledaagse voorwerpe, soos papierknipsels, om sneeu voor te stel.

Hierdie verwerking is grotendeels ‘n transposisie van Pullman se trilogie. Die romans is gesamentlik 1 300 bladsye lank en ‘n voorlesing daarvan duur bykans 35 uur (Spencer, 2004). Dus het die grootste verandering in die bronteks ten doel om dit te verkort tot ‘n ses-uur-lange produksie (wat in twee dele opgevoer word). Daar is egter resensente wat gevoel het dat die verhoogverwerking tekort geskiet het tot Pullman se ambisieuse trilogie, met die gevolgtrekking dat “the result, inevitably, is like a clipped hedge compared to Pullman's forest” (Billington, 2006).

Die verwerker, Nicholas Wright, het in 18 maande die trilogie tot ‘n stuk teater herdink. [He] began as faithfully as possible, transcribing scenes from the books into scenes for a play” (Spencer, 2004). Daarná was daar verskeie werksinklessies waar die verwerker etlike veranderinge aangebring het:

“Storylines were nudged around, new scenes created, and new emphasis given to some elements. In one example, the pivotal role that a main character takes in the trilogy has been deftly reassigned to another character” (Spencer, 2004).

Hoewel die produksie nie soseer kommentaar op sy bronteks gelewer het nie, het die verskeie visuele aspekte van die produksie vir analogie gesorg. Die gebruik van montage om in geheel tonele te vervang, het gesorg dat die kommentaar op kontemporêre geloofskwessies na die voorgrond gebring is. Resensent Micheal Billington (2006) beweer dat:

“[a]part from Milton, Pullman's books draw heavily on Homer, the Icelandic Sagas, Dante, Blake, Wordsworth, the Shelleys, Wagner, Barrie and Tolkien. I even detect a

nod to Kingsley Amis's *The Alteration*, which assumes the Reformation has not taken place.”

Voorts verduidelik hy dat vele van die verwysings in Pullman se romans visuele vergestaltung op die verhoog vind, maar voer aan dat “[y]ou can obviously pick up many of these allusions from the stage, but I can't think of any recent fiction that depends more on an intertextual complicity with the reader” (Billington, 2006). Op hierdie wyse wend die produksie hom na visuele beelde om beide die intertekstuele verwysings in die bronteks uit te beeld, asook om plaasvervangers te bied tot komplekse tonele wat vir teatrale illusie vra.<sup>14</sup>

### 2.5.1.2 *War Horse* (2007)

Resensent Charles Spencer (2007) voer aan dat “after the success of *His Dark Materials* and *Coram Boy*, the National Theatre has acquired a deserved reputation for its epic family shows”. In kontras met *His Dark Materials* moes die produksiespan van *War Horse* die bronteks egter uitbrei in plaas daarvan om dit te verkort. Nick Stafford is die taak opgelê om Michael Morpurgo se kinderboek na die verhoog te verplaas. Hy werk saam met die Handspring Puppet Company om die volledige visuele narratief te realiseer.

*War Horse* is egter nie ‘n suiwer transposisie van Morpurgo se bronteks nie. In die roman word die narratiewe gebeure vanuit die perspektief van die perd, Joey, vertel. Micheal Billington (2007) voer aan:

“[t]he originality of Morpurgo's book lies in the fact that we get a horse's-eye-view of the unfolding action. Joey, the equine protagonist, recounts how he was nurtured by Devonian Albert, sold to the cavalry at the outbreak of the first world war, and pursued across the scarred battlefields of France by his newly enlisted protector. Inevitably, in Stafford's play we view the action objectively and become more aware of the story's artful contrivances: it seems excessively fortuitous that Joey, captured by the enemy, falls into the caring hands of a German captain as horse-obsessed as Albert. And when the rescued Joey in 1918 is saved from slaughter only by a jammed pistol it seems providence is working overtime.”

Die skuif in narratiewe oogpunt beteken dat die produksie nie net die bronteks na die verhoog transposeer het nie, maar ook ingrypende veranderinge gemaak het om die sterkpunte van die teatermedium uit te lig. Die gehoor het ‘n meer objektiewe blik op die gebeure aangesien die verhoogteks nie die gehoor toegang tot die karakters se gedagtes gee nie, in teenstelling met die boek waar Joey in gesprek tree met die leser. Sommige kritici het egter gevoel dat dié

---

<sup>14</sup> Dit is onwaarskynlik dat die jong gehoorlede hierdie intertekstuele verwysings sou raaksien. Die kunstenaarskap van die verwerker en die onderskeie maniere wat die skeppers intertekstuele verbindings kon skep, bly steeds belangrik vanuit ‘n analitiese perspektief om die volle omvang van die pluralistiese benadering te omskryf.

verskuiwing in narratiewe fokus nie ingrypend genoeg was nie, en het gevind dat die storielyn yl is en dat dit nie as ‘n verhoogproduksie funksioneer nie:

“The fundamental flaw of *War Horse* is that Nick Stafford, who wrote the script ‘in association’ (that's how the credit reads) with South Africa's Handspring Puppet Company, has taken a book that was written for children and tried to give it the expressive weight of a play for adults. Not surprisingly, Mr. Morpurgo's plot can't stand the strain” (Teachout, 2011).

Ander kritici het weer die skuif in narratiewe fokus soos volg verwelkom:

“Nick Stafford's powerful adaptation of Morpurgo's novel, which wisely ditches Joey's narrative and tells the story through dialogue among the human characters, brilliantly captures not only the mysterious and intense relationship that can exist between humans and animals, but also the dreadful waste and terror of the Great War” (Spencer, 2007).

Die skuif in narratiewe fokus beteken dat die produksie eensyds ‘n transposisie van die bronteks is aangesien meeste van die narratiewe gebeure direk oorgeplaas is na die verhoog, maar ook andersyds ‘n analogie van die bronteks is deur die fokus van die storie op die teatrale elemente te plaas. Inderwaarheid is ‘n kernaspek van die produksie die Handspring Puppet Company se toneelpoppe wat die fokus van die narratiewe gebeure verskuif na die teatraliteit van die verhoogbeeld:

“[T]he narrative failings are overcome by the brilliant work of the Handspring Puppet Company, who give Joey, his companion Tophorn, and a bevy of steeds an articulated life. Each horse is operated by three people, one controlling the neighing, whinnying, intelligently reacting head. We also see Joey magically transformed from a peacetime colt reduced to the drudgery of pulling a ploughshare, into a bucking, rearing animal equipped for cavalry action. Even *Equus*, in which horses were represented by skeletally masked actors, pales in comparison with the dazzling puppet design of Basil Jones and Adrian Kohler who ultimately make you forget you are watching fabricated quadrupeds” (Billington, 2007).

Verder word die toneelpoppe – en nié die narratief of teks nie – as ‘n sentrale reklame-aspek gebruik en is as “the undisputed stars” (Rooney, 2011) van die produksie bestempel. Mens kan gevolglik argumenteer dat die produksie die balans tussen transposisie en analogie handhaaf deur die fokus op die toneelpoppe te plaas, waar die roman die fokus op die gedagtes en emosies van Joey plaas. Die visuele en teatrale aspekte van die produksie geniet dus voorkeur bo die gesproke teks, wat sowel die pluralistiese moontlikhede as die fokusverskuiwing van die verwerking onderstreep.

### 2.5.1.3 *Matilda* (2010)

Die Royal Shakespeare Company se verwerking van Roald Dahl se *Matilda* is ‘n beduidende voorbeeld van ‘n pluralistiese verwerking wat in wisselende mate van verskeie denkskole van verwerking leen. Hierdie verwerking is geskep deur komponis en lirieskrywer Tim Minchin en teksskrywer Dennis Kelley. Benewens die feit dat dit ‘n mediumverskuiwing is (roman na verhoog), is dit ook ‘n genreverskuiwing aangesien die doelteks ook ‘n musiekblyspel is.

Bykans alle resensente is dit eens dat Minchin en Kelley se verwerking ‘n donkerder toon aan Dahl se oorspronklike storie bied: “Roald Dahl’s fairly dark novel about a child genius’ struggle to rise above her stupid parents and evil headmistress has been given a much deeper layer of black comedy” (Kilgallon, 2017). Voorts beweer Kilgallon (2017) dat die verhoogverwerking meer geskik is vir ‘n ouer gehoor as die roman:

“The result may not quite be suited to the youngest of viewers, but not because it relies on that tiresome old trick of making arch over-the-head comments to the parents, but simply because the writing is so busy, so subtle, there’s a lot to be appreciated by the more mature audience.”

Ander kritici voeg by dat die verwerking ryker as Dahls se kinderroman is: “It captures all the original’s delicious nastiness [...], but it also celebrates the solace of books and the transforming powers of the imagination” (Gardner, 2011).

Die verwerking van die roman na die verhoog is in hierdie geval heeltemal pluralisties aangesien dit ‘n transposisie is wat in sommige aspekte meer getrou is aan die roman as die 1996-filmverwerking (alhoewel die filmweergawe nie hier as bronteks beskou word nie). Die getrouheid aan die bronteks is egter nie die produksie se sterkpunt nie. *Matilda*, nes *War Horse*, vier dié aspekte waar die doelteks van die bronteks verskil deur analogie as verwerkingsmetode in sy genreverskuiwing te gebruik. Uiteraard is daar geen sang in die roman nie, maar in die geval van die verhoogproduksie word die sentrale kommunikatiewe metode van die roman (dialoog) met liriek en musiek vervang. In ‘n storie waar die mag van taal, woorde en kommunikasie die kern van die narratief is, is hierdie verskuiwing ‘n beduidende voorbeeld van analogie wat die essensiële tematiese fokus van die bronteks transformeer. Die lirieke se ratse omgang met taal en spelling, is byvoorbeeld nie in die roman teenwoordig nie. In die “Alpabet Song”, byvoorbeeld, word daar afwisselend klem geplaas op die geheime mag van taal deur ook in die geheim in sang die klem op die verskeie alfabet-klanke te plaas:

So you think you're **A**ble  
To survive this mess by **B**eing a prince or a princess  
You will soon **C**



There's no escaping trage-**D**  
 And **E**ven  
 If you put in heaps of **F**-fort  
 You're just wasting ener-**G**.

Laastens verskaf die musiek ook 'n ander betekenislaag wat nie in die roman teenwoordig is nie en dien dus as plaasvervanger van die vertellerstem. Die atmosfeer en stemming word deur die musiek geskep, waar dit in die roman aan die leser deur teks oorgedra word.

Op hierdie wyse is *Matilda* 'n uitstekende voorbeeld van 'n verwerking wat gebruik maak van verskeie verwerkingsuitgangspunte of -strategieë om 'n nuwe kunswerk te skep wat op gelyke terme met sy bronteks staan. Die verwerking is in hierdie geval pluralisties, aangesien dit nie bloot die bronteks transposeer nie (hoewel die narratiewe gebeure merendeels behoue bly), maar ook suksesvolle analogieë ten opsigte van die oorspronklike narratiewe en tekstuele funksies bied.

## 2.6 Die kwessie van (kulturele) aanpassings en kulturele eiening

Hoewel sommige verwerkings 'n teks vanaf een medium na 'n ander verskuif, is die kwessie van aanpassing – en spesifiek interkulturele aanpassing – 'n saak wat steeds deur verskeie kritici, onder andere Hutcheon (2012) en Young (2008), ondersoek word. Hutcheon (2012: 26) wys soos volg op die verskil tussen verwerkings en tussen-kulturele aanpassings:

“[A]ppropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain [than adaptations]. This may or may not involve a generic shift, and it may still require the intellectual juxtaposition of (at least) one text against another that we have suggested is central to the reading and spectating experience of adaptations. But the appropriated text or texts are not always as clearly signalled or acknowledged as in the adaptive process.”

As voorbeeld gebruik sy Stephen Sondheim, Leonard Bernstein en Arthur Laurents se *West Side Story* (1957):

“*West Side Story* would not exist without *Romeo and Juliet*: Tony and Maria are clearly modern reworkings of Shakespeare’s ‘star-crossed’ protagonists in a 1950s New York context. Their story of a love denied by feuding urban communities, and in particular the two gangs, the Jets and the Sharks, clearly has its origins in the Montague-Capulet rivalry, the ‘ancient grudge’ that drives the prejudice and violence of Shakespeare’s stage Verona. This carefully realized *mise-en-scène* highlighted what was a topical issue of race conflict in New York at the time when the musical was first written and performed: resentment of and violence towards the immigrant Puerto Rican community” (Hutcheon, 2012: 27).



In hierdie geval word die bronteks nie net verwerk nie, maar word dit ook tot ‘n sekere mate verander (oftewel aangepas), en word gevolglik “a wholesale rethinking of the terms of the original” (Hutcheon, 2012: 28).

‘n Kernaspek van hierdie voorbeeld is die feit dat daar ook tussen kulturele kodes ‘n aanpassing plaasvind. *West Side Story* maak gebruik van die 1950’s-New York se Puerto Rikaanse kultuurkodes om ‘n storie oor die rass spanning van die tydperk vertel. Hierdie interkulturele verwerking word deur kritici bestempel as kulturele eiening: die aanpassingspraktyk waar een teks tydens die verwerkingsproses deur ‘n kulturele transformasie gaan. Young verduidelik soos volg:

“Members of one culture (I will call them *outsiders*) take for their own, or for their own use, items produced by a member or members of another culture (call them *insiders*). When Robert Bringhurst retells the stories of the great Haida poets, he is taking them as his own to (re)use. Since he is not a Haida, he is engaged in cultural appropriation” (Young, 2008: 5).

In die geval van die praktiese komponent van hierdie studie, is daar gebruik gemaak van kulturele verskuiwing deur spesifiek van “style appropriation”<sup>15</sup> (Young, 2008: 6) gebruik te maak. Young definieer ‘kulturele stylaanpassing’ as die praktyk waar kunstenaars werke skep met stilistiese elemente wat ooreenstem met werke uit ‘n ander kultuurgroep (Young, 2008: 6). In die geval van verwerkingspraktyk behels dit ook die praktyk om die bronteks tussen kulturele kodes te verskuif om ‘n nuwe kulturele identiteit aan te neem.

Hoewel die argument oor kulturele eiening gemaak kan word, val kwessies rakende identiteitspolitiek buite die raamwerk van hierdie studie. Soos Jones aanvoer:

“Artists from almost every culture are constantly borrowing styles, stories, motifs, and other content from cultures other than their own but this borrowing is only rarely wrongfully harmful. Sometimes this borrowing is offensive, but even so most of the time artists do not act wrongly so long as they observe appropriate time and place restrictions” (Young, 2008: 152).

Aanpassings en interkulturele aanpassings is ‘n kwessie wat beslis binne die Suid-Afrikaanse raamwerk aandag verg, maar val buite die akademiese, artistieke en estetiese uitgangspunte van hierdie studie. In hierdie verband voer Hutcheon aan:

---

<sup>15</sup> Young (2008: 5) identifiseer ook “object appropriation” – die praktyk waar objekte tussen kulture ontleen word – en “content appropriation” waar iets ontasbaar aan ‘n ander kultuur ontleen word (soos ‘n storie of ‘n liedjie). Die laaste tipe wat Young identifiseer is “subject appropriation” of “voice appropriation” waar “outsiders represent the lives of insiders in the first person”.

“[W]e need to view literary adaptation and appropriation from this more positive vantage point, seeing it as creating new cultural and aesthetic possibilities that stand alongside the texts which have inspired them, enriching rather than ‘robbing’ them” (Hutcheon, 2012: 41).

## 2.7 Samevatting

In hierdie hoofstuk is die algehele diskoers rakende verwerkingsteorie uiteengesit, met die verstandhouding dat verwerkingspraktyk ‘n veranderlike en ontwikkelende kunsvorm is. Die aard van die bronteks, asook die mikpunt en behoeftes van die doelteks beïnvloed sowel die proses as die uiteindelijke resultaat. Die prosesgedrewe verwerkingspraktyk vereis gevolglik dat daar ‘n doelbewuste besluit geneem moet word in die omskakeling van die teks.

Hoewel ‘n teks intertekstueel met ‘n ander kan omgaan, word ‘n verwerking geken aan die relatiewe eksplisiete verhouding teenoor sy bronteks. Hierdie verhouding impliseer egter nie dat die doelteks *afhanklik* van die bronteks staan nie. Stam (2000: 54) en Cardwell (in Welsh & Lev, 2007) se repliek oor getrouheidskritiek beweer dat die doelteks eerder in ‘n dialektiese eweredige verhouding met die bronteks staan. Soos McFarlane (1996: 9) aanvoer: “There are many kinds of relations which may exist between [two texts], and fidelity is only one – and rarely the most exciting.”

Die hoofstuk argumenteer verder dat daar verskeie oorhoofse benaderings tot verwerkingspraktyk kan wees en dat Cartmell and Whelehal (2005) se drie verwerkingskategorieë redelike beweegruimte aan die verwerker bied om kreatief met die bronteks om te gaan, veral wanneer ‘n pluralistiese benadering gevolg word. As gevolg van die veelvuldige moontlikhede van die pluralistiese benadering tot verwerking, sal dit sinvol wees om ook ‘n pluralistiese benadering vir die verwerking van *Dis Ek, Anna* te volg.

### 3 Jeugteater: ’n oorsig en tendense

#### 3.1 Inleiding

Hierdie hoofstuk poog om enkele kontemporêre jeugteatertendense binne die internasionale en plaaslike milieu te ondersoek. Die oogmerk is om aan die einde van die hoofstuk ’n breë konteks te skep waarbinne die praktiese komponent van die studie (hoofstuk 4) uitgevoer is. Ten einde dié doel te bereik, word daar eers ’n algehele definiërende oorsig van kontemporêre jeugteater uiteengesit. Vandaar word ’n samevattende oorsig van kontemporêre jeugteater as genre ondersoek, gevolg deur ’n bespreking oor die tematiese tendense binne dié veld. Hierdie afdeling rig eerstens die aandag op die internasionale jeugteaterdiskoers en daarna word daar op die Afrikaanse jeugteaterplatform, die ATKV-Tienertoneelkompetisie, gefokus. Die keuse om op die ATKV-Tienertoneelkompetisie te fokus, is omdat dit tans die grootste Afrikaanse platform vir jeugteater in Suid-Afrika is. Die oogmerk is om lig te werp op die tematiese tendense op hierdie platform. Die hoofstuk het voorts ten doel om die praktiese komponent, *Dis ek, Annatjie*, binne hierdie konteks as ’n kontemporêre jeugteaterverwerking te posisioneer – wat die finale fokuspunt van die hoofstuk sal wees.

##### 3.1.1 Enkele begrippe en bepalings

’n Paar kernkonsepte moet eers uiteengesit word om toepaslike beperkings op die navorsing te plaas. Die eerste beperking het betrekking op die spesifieke definisie van ‘jeug’, wat vir hierdie studie toepaslik sal wees. Sandra Gattenhof (2004: 64) bepaal dat jeugteater gefundeer is op die vrywillige deelname van jongmense in die ouderdomsgroep dertien tot vyf-en-twintig. Aangesien die praktiese komponent, *Dis ek, Annatjie*, binne die konteks van ATKV-Tienertoneel opgevoer is, is die toepaslike ouderdomsbeperking vir die doeleindes van die studie dertien- tot agtienjariges; oftewel, diegene van hoërskoolgaande ouderdom (“ATKV-Tienertoneel: Brosjyre”, 2018).

Tweedens moet daar ’n onderskeid getref word tussen teater *deur* die jeug en teater *gerig op* die jeug. Oor laasgenoemde, verduidelik María Falconi (2015: 161):

“Theatre for young audiences, also called theatre for children and youth, or theatre for childhood and adolescence, is a theatrical genre [...] that is defined by its viewer: It is theatre ‘for’. It is defined by the people toward whom it is directed.”

Aangesien die praktiese komponent van onbetaalde tienerakteurs gebruik maak, is die bepaling dat die produksie nie van professionele (of semi-professionele) spelers gebruik maak wat speel

vir 'n jeuggehoor nie. Hoewel daar beslis jeugteater bestaan wat deur professionele of semi-professionele spelers op jong gehore gerig is, val dit buite die raamwerk van hierdie studie. Vir 'n deeglike ondersoek van dié binne die Afrikaanse teatermilieu, sien Coetser (2004).

Gattenhof bied verder 'n derde bepaling wat vir hierdie studie tersaaklik is. Sy voer aan dat, in sommige gevalle, jeugteater “takes place outside of formal education, [and] is adult-led” (Gattenhof, 2004: 46). Hoewel ATKV-Tienertoneel ook toneelstukke aanmoedig wat deur leerders geskep en gelei word, is die oorwegende bepaling (ook van die skole se kant af) dat die produksie 'n pedagogiese onderbou het. Die opvoedingstaak val gevolglik oorwegend in die hande van skrywers, samestellers, regisseurs en opvoeders buite die raamwerk van formele skoolopvoeding (die CAPS binne die Suid-Afrikaanse konteks).<sup>16</sup>

Haseman (in Gattenhof, 2004: 47) voer ook aan dat jeugteater “non-professional theatre work involving young people in the preparation and performance of group or scripted plays” is. Die proses is gevolglik produkgedrewe en is nie eksklusief gerig op opvoeding deur middel van teateroefeninge of -speletjies (soos dié van Boal of Spolin) nie. Die produk neem die vorm aan van 'n produksie wat deur die tienerakteurs opgevoer is, maar wat geskryf is deur 'n volwassene (in hierdie geval, die navorser).

Gevolglik word hierdie bespreking van jeugteater beperk tot die volgende bepalings:

1. Die skeppingsproses is produkgedrewe (daar word, met ander woorde, 'n produksie geskep as resultaat van 'n skeppingsproses).
2. Die skeppingsproses is gelei deur 'n volwassene wat verantwoordelikheid aanvaar (teks en regie) vir die hele produksie.
3. Die akteurs is onbetaalde tienerakteurs (amateurspelers) tussen die ouderdomme van dertien en agtien.
4. Die produksie vorm nie deel van formele kurrikulêre aktiwiteite nie.

### **3.2 Kontemporêre internasionale jeugteater: 'n lys bepalings**

In die inleiding tot die boek *Youth Theatre*, plaas Micheal Richardson verskeie definisies van jeugteater ter tafel. Hy haal later in sy inleiding die Centre for Applied Theatre Research by die Universiteit van Manchester se verslag oor die kernfaktore van sogenaamde ‘effektiewe’

---

<sup>16</sup> CAPS (Curriculum Assessment Policy Statement) is die Suid-Afrikaanse kurrikulumomlyningsbeleid vir publieke skole wat vir alle vakke tussen graad 1 en 12 die inhoud- en assesseringsmandate voorskryf.

jeugteaterpraktyk aan. Volgens die verslag, moet jeugteaterskepping aan die volgende vereistes voldoen:

- “include all young people, regardless of ability or background;
- occur in informal settings – outside of school/home;
- characterised by an informal, yet disciplined, process;
- involve young people in voluntary and purposeful activity;
- provide opportunities to young people to develop informal and supportive relationships with adults and peers from a wide variety of backgrounds;
- project a welcoming, non-judgemental atmosphere;
- provide challenges and opportunities to take risks – bringing young people to an awareness of capabilities they did not know they had;
- aim to provide insight into the discipline and skill of theatre;
- provide opportunities for young people to take part in performances;
- provide opportunities for young people to take responsibilities necessary to maintain the organisation;
- involve a sense of urgency, enthusiasm and commitment to work hard;
- work to real deadlines;
- committed to producing high quality theatre;
- not managed for commercial gain;
- sustained by the energy and enthusiasm of young people.”

(Richardson, 2015: 16–17).

Die algehele onderbou van jeugteater is dat dit spesifiek gemik is op die bemagtiging van die betrokke jeuggeselskap. Hoewel dit buite die kurrikulêre raamwerk van die skoolsisteem val, het dit tot ’n mate ’n pedagogiese fondament. ’n Deel van hierdie fondament is vaardigheidsontwikkeling, en ’n ander deel is verrykend van aard deur die medium te gebruik as ’n forum om tematiek op ’n kreatiewe en skeppende wyse te ondersoek. Die betrokke tematiek wat dikwels in jeugteater uitgebeeld word, moet voorlopig ondersoek word. Hoewel Venter (2007) alreeds ’n bespreking hiervan gelewer het, is dit nodig om ’n nuwe voorlopige oorsig ter tafel te plaas vir verdere navorsing.

### **3.3 Tematiese tendense in die kontemporêre internasionale jeugteater**

’n Samevatting van tematiese tendense in jeugteater is ingewikkeld; derhalwe is die uitleg wat hier aangebied word, ’n oorsigtelike samevatting van die tendense van publikasies in die toonaangewende *Youth Theatre Journal*. Die gepaardgaande metodiek neem gevolglik die vorm aan van ’n opname van die beskikbare literatuur met die doel om die tematiese tendense wat daaruit voortspruit, uit te lig. Deur te fokus op die tematiese tendense van produksies (en gepaardgaande besprekings) wat in hierdie joernaal vervat word, sal daar ’n oorsig gelewer word oor die tematiek wat jeugteaterpraktisyns op ’n internasionale forum oor die afgelope tien

jaar (2007 – 2017) aanspreek. Die oogmerk is nie om 'n omvattende studie hiervan te maak nie, maar eerder om 'n oorsigtelike bepaling te skets van die eietydswaarde van die jeugteater – teater wat spesifiek die lig werp op kwessies en tendense wat vir 'n betrokke generasie jeugdige relevant is. Dit sal dan verder binne die Suid-Afrikaanse konteks van ATKV-Tienertoneel uitgebrei word, waarbinne die praktiese komponent van die studie uitgespeel het. Die doel is dus om hierdie jeugteaterverwerking binne dié tematiese raamwerk te posisioneer. Sekere tematiese tendense kom duidelik na vore as die literatuur van die *Youth Theatre Journal* in oënskou geneem word. Dit sluit in:

- genderkwessies en queer-identiteit;
- rasse- en kulturele kwessies;
- sosiale kwessies, veral sosiopolitieke en sosio-ekonomiese kwessies.

Daar is natuurlik ook ander temas wat na vore tree. Dit sluit die digitalisering van interpersoonlike verhoudings (Jensen, 2008), inklusiwiteit (Gjærum & Rasmussen, 2010) en HIV/Vigs (Maritz & Coetzee, 2012) in. 'n Tendens wat sedert 2014 dikwels ondersoek is, is koloniarisering. Sien Weltsek en Medina (2014), Chinyowa (2014) en McNally (2015) vir voorbeelde hiervan.

Hoewel daar natuurlik vertakkings van al die bogenoemde temas is, en hoewel daar ook ander temas na vore tree, kom die bostaande temas (gender, ras, en sosiale kwessies) die meeste binne die raamwerk van die toneeltekste wat in hierdie joernaal bespreek word, voor.

### **3.3.1 Genderkwessies en queer-identiteit**

Een van die temas wat gereeld voorkom, is vraagstukke rakende gender en geslagsrolle, en hoe dit in verskillende vorme onder die jeug manifesteer. Hierdie tema sluit kwessies in soos queer-identiteit, soos in Edward Roy se *The Other Side of the Closet* en *Yellow on Thursdays* wat deur Giannini (2009) ondersoek is. Daar word in hierdie toneeltekste klem gelê op die vraagstuk van heteronormatiewe binne die skoolopset en daar word verder ook gefokus op die problematiek van *queer*-identiteit binne dié raamwerk. Dit is veral omdat “sexual orientation (defined by attraction), sexual identity (sense of identity), and sexual behaviour (practice) frequently do not align” (Giannini, 2009: 50). 'n Verdere tendens van dié tipe toneeltekste is dat die dramatiese handeling dikwels ook boeliegedrag uitbeeld. Hierdie tendens kom so dikwels voor dat Cart en Jenkins (2006: 134) die narratiewe struktuur soos volg verwoord: “[It is usually about] discovering one’s sexual identity, agonizing over whether or not to come out and suffering the slings and arrows of outrageous homophobia.”

Soms word daar ook gefokus op die rol van jong vroue in 'n kontemporêre samelewing. Yaroslava Pulinovich se *Natasha*-toneeltekste<sup>17</sup> beweer byvoorbeeld,

“the competing forces of progress and tradition within the liminal space of contemporary Russian adolescence, the stories of her young characters emerge as microscopic narratives that demonstrate the dire realities emergent from young people’s – particularly young women’s – struggles to make sense of often oppressive socio-political and cultural events shaping their lives” (McAvoy, 2013: 23).

'n Ander voorbeeld hiervan is die dokumentêre toneeltekste *Say It How It Is* deur Dana Edell (2006) wat handel oor die “cultural narrative about girls and sex” (Edell, 2013: 54). Deur drie meisies (Delilah, Rae en Kiara) se verhouding teenoor hul gender te ondersoek, vertel die skrywer:

“I shared Delilah’s story to illuminate the subtle ways in which girls believe they are telling their own stories but often end up repeating stereotypes and presenting a ‘false’ version of girls’ sexuality that perpetuates the ideas that girls should not enjoy sex, that virginity is sacred, and that a first sexual experience ‘should’ be a transformative, emotional, life-changing event that makes a girl a woman. Secondly, Rae wanted to be the clichéd ‘empowered’ girl, the ‘strong and tough’ urban girl who tells her violent story and overcomes her pain. But she did not. And finally, Kiara bought into the media-driven culture that defines ‘sexy as objectifying and submissive and repeated dangerous stereotypes about girls of colour and hypersexuality that actually, in her future, could harm her” (Edell, 2013: 60).

Daar is natuurlik ander voorbeelde van toneeltekste wat ook oor hierdie vraagstukke handel, maar waarvan die sentrale fokus elders lê, soos die Kanadese trilogie *Beneath the Banyan Tree*, *Beneath the Ice*, en *Raven Meets the Monkey King* (2016) wat dubbele fokus op rasse- en kulturele spanninge plaas (Frey, 2016).

### 3.3.2 Rasse- en kulturele kwessies

Toneeltekste wat handel oor rasse- en kulturele kwessies is ook gewild onder die jeugteater wat in die joernaal bespreek word. Daar word in hierdie toneeltekste onder meer gefokus op die kulturele identiteit binne die breër sosiopolitieke konteks. Amerikaanse xenofobie teenoor Latyns-Amerikaanse immigrante is, byvoorbeeld, deeglik deur Garcia (2008a,b, 2009) nagevors, met *Giving Up the Ghost* wat hy as prominente voorbeeld voorhou.

Ander toneelstukke het 'n streng grondslag in Franz Fanon se denke oor ras, met ondersoek na “segregation by culture, racism [featuring as] very prominent themes” (Gallagher, Yaman

<sup>17</sup> Die *Natasha*-toneeltekste bestaan uit twee eenvrouvertonings wat dikwels saam opgevoer word, naamlik *Natasha’s Dream* en *I Won* (2009).



Ntelioglou & Wessels, 2013). Fanon, tesame met Sara Ahamed, se denke oor rassehaat word beslis as hoeksteen vir *Listening to the Affective Life of Injustice* (2013) gebruik, waar gesprekke rakende onregverdigde behandeling as gevolg van ras of kulturele verskille uitgelig word. Die samesteller en regisseur beskryf:

“In their scripted performance, Abey’s group explored what it meant to feel ‘othered,’ voiceless, and perceived as a threat. The group portrayed a boss who had already made his decision to fire the worker because this person was making others ‘uncomfortable’ by their presence. Fanon (2008: 6) writes about this irrational hatred: ‘It (color prejudice) is nothing more than the unreasoning hatred of one race for another.’ Ahmed also writes about the irrational nature of hate in relation to race and those considered ‘other’ and offers the example of the ‘construction of the bogus asylum seeker as a figure of hate’” (Ahmed, 2004: 47).

Kwessies rakende rassspanning en kulturele samestelling en posisionering binne die samelewing, word dikwels deur ondersoek na individuele identiteit onder die jeug uitgebeeld. Dit word uitgebeeld in toneeltekste wat vrae opper deur die subtemas van die ‘self’; identiteit; mag; eiesoortige stemme en werksaamheid (Duffy, Weltsek & Marín, 2013). Hierdie vrae het natuurlik ook praktiese implikasies wat praktisyns dikwels in gedagte moet hou. Syler en Chen (2017) ondersoek hierdie aspekte in meer detail en hulle besin onder meer oor die verskeie kulturele en rasse-implikasies van rolindeling, waar hulle argumenteer dat “directors should examine their criteria for inclusion when casting productions, as well as the intentional and inadvertent forms of exclusion” (Syler & Chen, 2017: 47).

### 3.3.3 Sosiale kwessies

Hoewel huishoudelike kwessies dikwels op ‘n jeugverhoog uitgespeel word, is ‘n redelike onlangse tendens die uitbreiding na breër sosiale kwessies ook noemenswaardig. Medina en Medina en Weltsek (2007; 2014) lig hierdie aspek van kontemporêre jeugteater uit, en beweer dat daar onlangs ‘n bewustheid oor veral sosiopolitieke en sosiokulturele kwessies onder die jeug te vinde is . Hulle redeneer dat:

“[d]ue to rapid technological development, human transnational mobility, and the expansion of market driven economies, it becomes necessary to envision our lives and actions affecting the global community and to consider how individual and collective pedagogy inform the welfare of the planet”.

Hoewel hulle performances manifesteer in video-materiaal en nie soseer teater nie, bly die tendens steeds sigbaar. Deur van Saldaña (2011) and Leavy (2008) se praktykgerigte kwalitatiewe navorsingsmetodologie gebruik te maak, werp hulle videoproduksie, *Making Thoughts Visible* (2014), die lig op kolonialisering en die maniere waarop die liggaam



beïnvloed word deur die heterogene invloede van die Amerikaanse taalkultuur<sup>18</sup> binne ‘n Puerto Rikaanse postkoloniale raamwerk (Weltsek & Medina, 2014: 27).

Kwessies rondom die nood van verskillende vorme van inklusiwiteit is ‘n verdere aspek wat onder die jeug ondersoek word. Daar kom verskeie subtemas hieronder voor, insluitend teater met/deur jongmense met gebreke (Gjærum & Rasmussen, 2010), die impak van geo-politieke ruimtes (McNally, 2015) op die jeug, en ekonomiese druk en die gebrek aan welvaart (Nelson, 2013).

### **3.4 Tematiese tendense in Suid-Afrikaanse Afrikaanse jeugteater**

Vir die doeleindes van hierdie studie gaan plaaslike tendense in amateurjeugteater aandag geniet. Professionele en semi-professionele jeugteater word uitgesluit, aangesien ‘n amateurjeugteaterproduksie, *Dis ek, Annatjie*, die studie se hoofokus is. Die ATKV-Tienertoneelkompetisie word beskou as die grootste amateurjeugteater platform vir hoërskoolleerders in die land. Plaaslike tendense gaan aan die hand van hierdie platform bestudeer word.

#### **3.4.1 Enkele metodologiese kwessies**

‘n Metodologiese kwessie wat uit die staanspoor uitgelig moet word, is dat die tematiese fokus van die produksies wat by ATKV-Tienertoneel aangespreek word, uiteraard ‘n meer beperkte fokus gaan hê as dié wat in die *Youth Theatre Journal* bespreek word, aangesien enige internasionale produksie in die joernaal ondersoek kan word, wat uiteraard verskeie plaaslike realiteite gaan toelig. ATKV-Tienertoneel se beperking dat die ingeskrewe toneelstukke oorwegend Afrikaans moet wees, plaas alreeds ‘n sosiopolitieke en sosiokulturele beperking op die moontlike inhoud van produksies. Jeugteaterproduksies wat byvoorbeeld in Xhosa geskep is, kan nie aan die kompetisie deelneem nie. Die volgende bespreking moet dus in die lig hiervan gesien word.

‘n Tweede metodologiese kwessie is dat die toneelstukke wat hieronder bespreek word, voldoen aan die spesifieke vereistes van die kompetisie en beeld gevolglik nie noodwendig

---

<sup>18</sup> ‘n Produkcie met ‘n soortgelyke perpektief is *Africa* wat in Australië deur My Darling Patricia-teatergeselskap geskep is, maar aangesien hierdie produksie nie deur die jeug vertolk is nie maar deur volwassenes, word dit nie hier bespreek nie. Die artikel (Murray, 2014) is egter insiggewend oor sy bespreking van die impak van kolonialisering onder die jeug.

die algehele tendense van alle Afrikaanssprekende tieners uit nie. Die produksies verteenwoordig eerder die stemme van die wenproduksies (soos deur die beoordelaars bepaal), en sluit gevolglik uiteraard die meerderheid van die ingeskrewe produksies uit. Die gebruik van hierdie produksies as voorbeelde bly egter steeds geldig vir hierdie studie aangesien daar tans geen indringende navorsing oor die algemene plaaslike tendense bestaan nie. Onderstaande uitleg kan dus as ‘n voorlopige uitgangspunt beskou word wat deur verdere navorsing herondersoek en uitgebrei kan word.

### 3.5 Tematiese gegewens in die wenproduksies van ATKV-Tienertoneel

Indien daar uit die staanspoor geredeneer word dat “[d]ie kunste ... ’n weerspieëling [is] van wat op ’n gegewe oomblik in ’n samelewing gebeur” (De Swart, 2017) kan die tematiese tendense wat op ATKV-Tienertoneel se platform aangespreek word, as ‘n weerspieëling van die deelnemers se kwessies beskou word. Deur

“tienertoneel hoor jy die tieners se *issues*, se stemme, en wat vir hulle belangrik is. Dit is baie outentiek. Hulle probeer nie iets sê wat nie vir hulle eg voel nie. Dis regtig outentieke tienerteater. So, jy weet wat in hul gedagte-wêreld aangaan. Jy kan nie namens ‘n tiener praat nie. Hulle kry hul eie stem deur tienertoneel” (“ATKV ‘bou brûe deur die kunste”’, 2018).

Hieronder volg ‘n tabel van die afgelope paar jaar se wenproduksies by die ATKV-Tienertoneelkompetisie en waaroor die produksies gehandel het. Daarna word ‘n paar tematiese tendense uit hierdie amateurjeugteaterproduksies bespreek.

| ATKV NASIONALE TIENERTONEEL<br>WENNER 2007 – 2017  | TEMATIESE GEGEWENS:   |
|--|---|
| 2007: Hoërskool Jim Fouché met <i>Oukei, Baai!</i> | “Daar’s net niks so bad soos dít nie: om baai te sê.” Ons almal weet hoe dit voel. Drie matriekleerlinge van die Hoërskool Jim Fouché moet ook groet. Nie net mekaar nie. Waarvoor moes Mika, Wayne en Lize nog baai sê? Sal die stof weer gaan lê op die grondpad van hul lewe? ’n Hartroerende drama van gewone mense op gewone plekke. |

| ATKV NASIONALE TIENERTONEEL<br>WENNER 2007 – 2017   | TEMATIESE GEGEWENS:   |
|---|---|
| 2008: Hoërskool Jan van Riebeeck met <i>Jutro</i> . | Die drama is gebaseer op die kortverhaal deur Elan Gamaker en die produk van 'n werkswinkel deur die spelers van die Fresco Teater-geselskap. <i>Jutro</i> is die eerste keer in die Liberty Theatre on the Square in Johannesburg opgevoer in Augustus 2007. Die drama speel af in 'n gebombardeerde nagklub in Warskou teen die einde van die Tweede Wêreldoorlog. In die oorspronklike teks en opvoering is die twee karakters jong volwassenes wat vroeër in die nagklub gewerk het: 'n kroegman, Janusz, en 'n Joodse sangeres, Miss Mina. Hulle vind hier, te midde van ontploffings, marsjerende Duitse soldate, honger en koue, 'n manier om hul eensaamheid en vrees te besweer. |
| 2009: Hoërskool Brackenfell met <i>Porselein</i> .  | <i>Porselein</i> vertel die nou al bekende verhaal van menige Suid-Afrikaanse vrou wat hulle in verhoudings bevind waar hulle emosioneel en/of fisiek mishandel word. In <i>Porselein</i> word daar na beide die mishandelaar en die slagoffer gekyk. Die psige van die mishandelaar word ondersoek. Wat dryf so 'n persoon, watter omstandighede of gebeure vorm die persoonlikheid van die mishandelaar? <i>Porselein</i> is uiteindelik 'n viering van die onblusbare vroulike gees wat kan uitstyg bo die boeie van fisieke en emosionele geweld.   |

| <b>ATKV NASIONALE TIENERTONEEL<br/>WENNER 2007 – 2017</b>                    | <b>TEMATIESE GEGEWENS:</b>   |
|--|--|
| 2010: Hoërskool Louis Trichardt met <i>KOLOM</i> .                           | <i>KOLOM</i> handel oor die verhouding tussen 'n ma en haar tienerdogter en werp lig op die gevare van tienerseks. Dit is fisieke teater waar die emosies deur die spelers fisiek uitgebeeld word en nie deur dialoog nie.   |
| 2011:Hoërskool Louis Trichardt met <i>Loodballon</i> .                       | <i>Loodballon</i> is 'n nuutgeskrewe teks wat handel oor twee sussies in 'n koue huis wat saam die pad van grootword probeer stap. Een van die sussies het 'n donker geheim wat albei se lewens verander.  |
| 2012: Hoër Meisieskool Bloemhof met <i>Spektakel</i> .                       | In hierdie satiriese kykie na talentkompetisies sê vyf moderne gesinsgroepe (bestaande uit slegs vroue) mekaar die stryd aan in die fiktiewe Beste in die Boland-kompetisie. In hierdie fel stryd tussen die Trots-gesin, die Obsessies, die Pretensies, die Kief K9's en die Jaloesies word daar met menige heilige koei die spot gedryf. Die organiseerder, Elna Egosentries en haar hulpaanbieder, Nina Narcisties ding self meedoënloos mee om die kalklig te steel. |
| 2013: Hoër Meisieskool Bloemhof met <i>Sneeuwitjie en die Sewe Zombies</i> . | 'n Sterretjie val uit die hemel in die donker woud van feetjieland. Dis donker, dis gevaarlik ... en daar's zombies! 'n Boernooi red haar en hulle moet kragte saamspan om almal in feetjieland te red van die bese Sneeuwitjie se zombie-apokalips. Hierdie feëverhaal vir tieners vra die groot vraag: Hoekom is ons hier?   |

| ATKV NASIONALE TIENERTONEEL<br>WENNER 2007 – 2017      | TEMATIESE GEGEWENS:   |
|--|---|
| 2014: Hoërskool Parel Vallei met <i>WolkKop</i> .      | <p><i>WolkKop</i> dien as 'n kritiese ondersoek na die absurde aard en doel van ons bestaan as mens. Deur teater as kunsvorm in te span as 'n metafoor vir die lewe, is die doel in <i>WolkKop</i> om vreesloos die raaiselagtige, verwarrende, en gereeld brutale aspekte en vrese in ons lewens te konfronteer.</p> <p>Alex, Trix en Max is drie mense/gekke/teaterlui/illusies ... Om eerlik te wees, wie hulle is, is nie naastenby so belangrik soos dít waaroor hulle dink en wat hulle ervaar nie ... Die toneelstuk is belaaï met interteks, avontuur, groot vrae en baie twyfel!</p> <p>Hou dus maar solank jou hart vas, want die lewe is toe after all nie net fun and games nie ...</p> |
| 2015: Hoër Meisieskool Bloemhof met vyf: 'n dokumentêr | <p><i>Vyf: 'n dokumentêr</i> is 'n werkswinkelproduksie, saamgestel deur die hele geselskap. Dit is verbatimteater, 'n vorm van dokumentêre teater, wat ondersoek instel na die psige van 'n kontemporêre tienermeisie. Kwessies soos neurose, vrese, angs, paniek en vreugde van vyf jaar se groeipyne as 'n meisie in 'n meisieskool word aangespreek.</p> <p>Hul lokteks lui, “[ Alarm gaan af.   Smile! Dis 'n nuwe dag!   Dankbaar (bid).   Amazing, positiewe houding teenoor nuwe dag/lewe!   Ry skool toe.   Groet almal wat jy ken</p>   |

| ATKV NASIONALE TIENERTONEEL<br>WENNER 2007 – 2017 | TEMATIESE GEGEWENS:   |
|---|---|
|   | <p>(goedgemanierd)!   Arriveer by skool.   Help juffrou met boeke dra (ons is dames)!   Sit in klas.   (Só opgewonde om oor WWII te leer).   Pouse.   Lag en glimlag!   Sluit almal in (ons gee om).   Eerste span hokkie na skool (ons presteer)!   Huis toe ...   Maak drie ton huiswerk klaar met 'n glimlag.   Eet klein aandete (meisies is fiks).   Pak volgende dag se boeke in (só opgewonde) ...   Klim in bed.   Haal masker af.   Trane.] x vyf'</p>   |
| 2016: Hoërskool Durbanville met <i>Fragment</i> . | <p>Fragment: 'n stukkie, splinter, skerf, deeltjie ... van iets groter.</p> <p>Fragmenteer: disintegreer, verkrummel, breek op, val uitmekaar, verdeel.</p> <p>'n Volkswagen Caddy word op 'n klein dorpie deur 'n bom verwoes. Twee tieners wat in die voertuig was, sterf. Niemand weet wie dit gedoen het nie, of om welke rede nie. Vrees, spanning, vooroordele en verdagmakery plaas groot druk op alle verhoudings in die oënskynlik vreedsame gemeenskappe. Voor die oë van die gehoor raak die dorpie 'n vertoonvenster van enige gemeenskap wat uit die brose en gefragmenteerde samestelling van gesinsverhoudings, werk, vriendekringe, asook skool-, kerk- en kultuurgroepe bestaan.</p> |

| ATKV NASIONALE TIENERTONEEL<br>WENNER 2007 – 2017        | TEMATIESE GEGEWENS:   |
|--|---|
| 2017: Hoërskool Tygerberg met <i>Innie selle</i><br>.... | Hoe beland 'n mens innie tronk? Miskien help jy 'n antie wat gerob word, maar sy kla jôu van diefstal aan. Miskien slat 'n kind sy stiefpa dat hy in drie stukke deur die huis lê. Miskien steek jy iemand met 'n skerpgemaakte canfruit-blik dat die bloed soos 'n fountain by sy nek uitspuit. Miskien word jy gevang terwyl jy gesonde appels steel. Of miskien verkrag jy 'n familielid om gangster-“sterretjies” te verdien. Dalk het jy jou pasgebore baba in 'n swart drom by Pick en Pay se ingang weggegooi. En as jy kan mooi plies eksplein, word jy dalk vrygelaat. |

Die grootste tematiese tendense wat uit die bogenoemde tabel getrek kan word, is:

- Eensaamheid.
- Identiteit.
- Die uitdaag van stereotipes.
- 'n Ondersoek na morele oortuigings.

In *Okei, Baai!* kom 'n groep matriekleerders te staan teen hierdie vrees vir eensaamheid, om alleen agter te bly as iemand sterf: “Daar’s net niks so bad soos dít nie: om baai te sê.” In die produksie, *Jutro*, besweer 'n kroegman, Janusz en 'n Joodse sangeres, Miss Minage, hul vrees vir eensaamheid in 'n gebombardeerde nagklub in Warskou teen die einde van die Tweede Wêreldoorlog. Agter die vermaaklike feëverhaal vir tieners, *Sneeuwitjie en die sewe zombies*, skuil daar die eensaamste vraag wat tieners hulself kan vra: Hoekom is ons hier? Laasgenoemde vraag sluit ook aan by identiteit en tieners se soeke daarna. *WolkKop* is 'n kritiese ondersoek na identiteit, na die absurde aard en doel van ons bestaan as mens. Die vrees vir eensaamheid is ook een van vele vrese wat ondersoek word in *Wolkkop*: om vreesloos die raaiselagtige, verwarrende en gereeld brutale aspekte en vrese in ons lewens te konfronteer. Hoër Meisieskool Bloemhof raak met *vyf: 'n dokumentêr* kwessies aan soos neurose, vrese,

angs, paniek en vreugde van vyf jaar se groeipyne as ‘n meisie in ‘n meisieskool. Laasgenoemde spreek ook direk die psige aan van ‘n tienermeisie binne die konteks van ‘n meisieskool, en hoe dit haar identiteit bepaal en beïnvloed. ‘n Ander produksie wat by identiteit aansluit, is Hoërskool Louis Trichardt se *Loodballon*, waar twee sussies saam die pad na grootword deur hul groeipyne en huishoudelike geweld navigeer. Interessant genoeg ondersoek die helfte van die wenproduksies in bostaande tabel identiteit, maar meer spesifiek vroulike identiteit en die nuanses hierom. Nog ‘n produksie wat lig werp op vroulike identiteit, is *KOLOM*, wat handel oor die gevare van tienerseks en aangespreek word in die verhouding tussen ‘n dogter en haar ma.

Die produksie, *Spektakel*, daag stereotipes uit in ‘n satiriese kykie na talentkompetisies met die fokus op vyf moderne gesinsgroepe. Die gesinne se identiteit bestaan uit die stereotipiese eienskappe wat hulle verteenwoordig, soos die “Trots-gesin, die Obsessies, die Pretensies, die Kief K9’s en die Jaloesies”. Deur met hierdie stereotipes te speel, word daar met menige heilige koei die spot gedryf. In *Porselein* daag die produksie die stereotipiese voorstelling van ‘n verkragter uit, deurdat hulle die gehoor ‘n kykie gee in die psige van die mishandelaar. Wat dryf so ‘n persoon, watter omstandighede of gebeure vorm die persoonlikheid van die mishandelaar? Dit sluit ook aan by die tematiese gegewens van ‘n “morele stel oortuigings wat aan ons gegee word” en die uitdaging daarvan. Uiteindelik handel *Porselein* ook oor vroulike identiteit binne die konteks van fisieke en emosionele mishandeling, en die “viering van die onblusbare vroulike gees wat kan uitstyg bo die boei van fisieke en emosionele geweld”.

*Innie Selle* daag ook ons stel morele oortuigings uit deur te fokus op ‘n groep gevangenes in die tronk en ‘n kykie in hul lewens; ook wat hulle gedryf het tot die misdade wat hul in die tronk laat beland het. Die stereotipering van tronkbendes en bandiete word ook uitgedaag in ‘n laaste, pleitende poging om te “plies eksplein” en daardeur miskien vryheid te verkry. Hoërskool Durbanville se *Fragment* daag verskeie families se stel morele oortuigings uit wanneer ‘n bom op ‘n klein dorpie ‘n Volkswagen Caddy verwoes en die blaam rondgeskuif word op grond van ras, klas en kulturele verskille. Elke karakter word ‘n “vertoonvenster van enige gemeenskap wat bestaan uit die brose en gefragmenteerde samestelling van gesinsverhoudings, werk, vriendekringe, asook skool-, kerk- en kultuurgroepe.

In ‘n onderhoud met teatermaker Hennie van Greunen (in Venter (1994: 99) werp hy lig op sekere van die belangrikste tienertendense. Die volgende tabel lig drie van hierdie tendense uit teenoor tekstuele voorbeelde uit die laaste drie wenproduksies (*Fragment*, *Innie selle* en vyf: ‘n dokumentêr) van die ATKV-Tienertoneelkompetisie.





| <b>TENDENSE</b>  | <b>vyf: ‘n dokumentêr</b>  | <b>Fragment</b>   | <b>Innie selle</b>   |
|--|--|---|--|
| <p>Verwysings uit die tiener se verwysingsraamwerk is belangrik.</p> <p>Tegnies: Die nuutste Playstation/MXit/iPods/rekenaar-jargon.</p> <p>Kultureel: Eietydse ikone in musiek, sport, film:</p>                    | <p>‘n Kulturele verwysing na eietydse ikone en taalgebruik: “Fake Judge Vet Skoene Justin Justin Bieber” (Gerber, 2015).</p>   | <p>‘n Tegniese verwysing na ‘n rekenaarspeletjie: “Rahim het nie eintlik vriende gehad in real life nie, maar in Warcraft het jy alliances wat baie lank kan hou, soos die Bründigän alliance van Potch, wat al vir jare vriende is” (Gerber, 2016).</p>  | <p>‘n Kulturele verwysing na bendes: “Hy was een van die Agge! Watse Agge? Sy “gangster”-nommer. Een van die 8’e, man!” (Nel, 2017).</p>   |
| <p>Die boodskap wat oorgedra word, moet nie net ‘n sinnelose herhaling van plastiek-spreekwoorde wees nie. Die jeug moet sien wat gebeur as hulle sekere keuses maak en hier is die verhoog die perfekte medium.</p> | <p>In vyf: ‘n dokumentêr ondersoek die leerders die keuses van vyf jaar se hoërskoolloopbaan en die gevolge van hulle keuses: “Hoërskool is heeltemal anders as laerskool, en in hierdie vyf jaar is daar drie lesse wat jy gaan leer. Eerstens, jy het geen idee hoe om sosiale situasies te hanteer nie [...] Tweedens, jy gaan leer dat voorbereide toesprake jou dood is</p> | <p>Tieners ondersoek dikwels hoe die keuses wat hul maak, ‘n ander uitkoms vir hul sal verseker om nie soos hul ouers uit te draai nie: “Toe hoor ek van The Silver Ring Thing: die belofte dat jy geen seks sal hê voordat jy trou nie, met hierdie ring as teken van jou belofte. Ek het die skoolhoof oortuig dat dit by die skool toegelaat word. Ek het geweet dit</p> | <p>In die produksie <i>Innie selle</i> word bandiete gekonfronteer met hulle bestaan nadat hul sekere keuses gemaak het. Hulle enigste hoop op die ou-end is om te pleit vir vergifnis: “Sorrie, mammie, ek sal nie weer nie, jou Honner, ‘n tweede kansie, ek laat my nie weer van die polieste vang nie, seblief jou Honner, onskuldig! Rêrag sorrie, ek hét my plannetjies.</p> |

| TENDENSE  | <i>vyf: ‘n dokumentêr</i>   | <i>Fragment</i>   | <i>Innie selle</i>  |
|---|---|---|---|
|   | [...] Dersens, jy gaan die boek “Hoe om nié embarrassing moments te hanteer nie” skryf.” (Gerber, 2015).  | is hoe ek my en Jacques se geluk kan verseker en ons het albei die belofte gemaak. Ons sou nie word soos my ma en pa nie” (Gerber, 2016).   | Hierie is nou ernstige sake, jou Honner<br>Ek sê: ONSKULDIG!” (Nel, 2017).  |
| Die akteurs moet fisiek, asook ten opsigte van kleredrag en taalgebruik heeltemal geloofwaardig wees: | <i>Vyf: ‘n dokumentêr</i> is verbatimteater, wat beteken “elke woord is gesê deur tieners aan tieners sonder die altyd-teenwoordige en sensurerende/interpreterende (gewoonlik ouer) middelman” (Gerber, 2015). Die teks as geheel kan beskou word as algeheel geloofwaardige tienertaal, “mens wil teater skep wat relevant is, maar ook wat nie preek of afpraat na die gehoor nie” (Gerber, 2015). | <i>Fragment</i> is ‘n ideale voorbeeld waar tieners transformeer om ouer, geloofwaardige karakters te vertolk. Die aktrise wat byvoorbeeld Khayra Pool vertolk, moes agt-en-dertig jaar oud speel, asook kultureel die identiteit van ‘n Islamitiese vrou van Dubai aanneem. By die ATKV-Tienertoneelfinaal was die leerder wat Khayrah vertolk het, genomineer as beste ondersteunende aktrise. “KHAYRAH: Die listige slang het Ibrahim van ons weggeneem. | Die taalgebruik van <i>Innie selle</i> is tekenend van taalgebruik in die tronk. “En dis waar Maikie se pad begint het.<br>Eers was dit die meisiekind langsaan in number 6 in die Tik-tikkiestraat. En daarna het hy die een sterretjie na die ander gepluk ( <i>wys hoe</i> )<br>Maar die meeste sterretjies kry jy ... vir jou eie familie” (Nel, 2017). |

| <b>TENDENSE</b> | <i>vyf: 'n dokumentêr</i> | <i>Fragment</i>   | <i>Innie selle</i> |
|-----------------|---------------------------|---|--------------------|
|                 |                           | Eendag was hy net weg. Elke dag as ek my hijab aantrek, dan dink ek aan hom, wonder of hy aan sy kinders dink, of hy gelukkig is. Want dit is my wajib. My plig. God is die grootste” (Gerber, 2016). |                    |

### 3.6 Samevatting

Jeugteater binne die Afrikaanse Suid-Afrikaanse konteks het dus verskeie uiteenlopende fokusse wat verskil van dié op 'n internasionale front ten opsigte van die spesifieke tematiese tendense. Hoewel daar uiteraard verskeie raakpunte is, is die navorsingspoel uiters beperk, aangesien rekordhouding binne die Suid-Afrikaanse milieu dringende opgeskerping benodig. Nie al die produksies wat op die planke gebring word, word ordentlik opgeneem en op rekord geplaas nie, en die ATKV self maak bloot 'n DVD-opname van elke jaar se topvyf produksies. 'n Belangrike verdere navorsingsmoontlikheid is deeglike optekening/ontleding van die spesifieke tendense van Afrikaanse jeugteater in ATKV-Tienertoneel, veral onder die meerderheid produksies wat nié wen nie. Dit sal uiteraard 'n meer deeglike perspektief van die algehele konteks daarstel.

Vir die doeleindes van hierdie studie is die oorsigtelike raamwerk bloot daar geplaas om 'n konteks te bied vir die skepping van *Dis ek, Annatjie*, wat in die volgende hoofstuk bespreek sal word.

#### 4 ‘n Gevallestudie aan die hand van *Dis ek, Annatjie*

Hierdie verkennende studie se doel is om ‘n konteks te skep waarbinne ‘n verwerking van ‘n bestaande bronteks (die roman *Dis ek, Anna* deur Anchien Troskie as Elbie Lötter) na ‘n nuwe doelteks (die jeugteaterverhoogteks, *Dis ek, Annatjie* deur Alma Nel) kan plaasvind deur kulturele en geografiese verplasing in die storiegegewe te inkoporeer.

Cooper (2016:xiii) ondersoek in sy boek, *Dialogue in Places of Learning: Youth Amplified in South Africa*, die volgende vraag: “How does a white South African write with and beside coloured youth for largely white audiences occupied by fantasies of Africa then and now?” In die praktiese komponent word gepoog om Cooper se vraag verder te ondersoek, asook om deur die praktiese uitvoering van die produksie en navorsing tot sekere gevolgtrekkings te kom.

Claasen meen die verplasing van een taal na ‘n ander is om, tydens die verwerkingsproses, ‘n geloofwaardige verwerking binne ‘n nuwe taalgroep te vestig (2008:76): “Die doel hiervan is om aan te toon dat gevoelswaarde nie heeltemal verlore gaan nie, en dat beeldbegrippe tog oorgedra kan word.” Soos Claassen tereg beweer, poog hierdie studie ook om nie die gevoelswaarde van die roman te verloor nie, maar eerder deur kulturele en geografiese verplasing die oorspronklike Afrikaanse dialoog ‘n Kaapse geur te gee.

Deur die verloop van hierdie hoofstuk word die studie se primêre navorsingsvraag stelselmatig bespreek, naamlik: Hoe kan ‘n teaterpraktisyn ‘n roman verwerk na ‘n jeugverhoogteks deur kulturele en geografiese verplasing te gebruik en sodoende die tematiese gegewens vir die kulturele milieu van die Bergrivier-leerders te verhelder?

Die primêre navorsingsvraag word beantwoord deur die volgende doelwitte in die gevallestudie na te streef:

- Die verwerking sal streef om steeds die kern van die bronteks te behou, ten spyte van die feit die doelteks verby die oorspronklike kulturele en geografiese grense strek.
- Skoolgebaseerde onderwerpe, soos sielkundige welwees, selfbeeld en ander maatskaplike kwessies, sal deur middel van die verwerkingsproses met ‘n groep leerders ondersoek word.
- ‘n Verdere teikenmark sal bereik word deur dialoogverplasing: om die tonele in die roman, *Dis ek, Anna*, te verplaas vanaf Standaardafrikaans na ‘n dialek (Kaapse Afrikaans) ten einde die verwerkte weergawe meer geloofwaardig te maak.

## 4.1 Raamwerk vir die gevallestudie

“Adaptation can be a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision in itself. It can parallel editorial practice in some respects, indulging in the exercise of trimming and pruning; yet it can also be an amplificatory procedure engaged in addition, expansion, accretion, and interpolation” (Sanders, 2006:18).

Julie Sanders noem tereg dat verwerkings verplasings is, wat uitbrei op en wegsny vanaf die bron waaruit die verwerking spruit. In hierdie hoofstuk gaan die proses van verwerking vanaf die bronteks na die doelteks in diepte bespreek word. Die bespreking vind plaas na aanleiding van die voorafgaande teoretiese raamwerk. Die persoonlike motivering vir die skep van die toneeltekse, *Dis ek, Annatjie*, gaan ook gelykertyd bespreek word.

Hierdie hoofstuk is tweeledig: Die verwerkingsprosesse vanaf roman (bronteks) na jeugverhoogtekse (doelteks), aan die hand van ‘n seleksieproses, word bespreek. Verder gaan die verwerkingsprosesse van Standaardafrikaans na Kaapse Afrikaans, gekombineer met kulturele en geografiese verskuiwings, bespreek en geëvalueer word.

Die samevatting van hierdie studie word gedryf deur praktykgerigte navorsing, met ‘n probleemoplossende aard. Praktykgerigte navorsing “het ten doel om die praktyk beter te verstaan en/of om maniere te vind om die probleme in die praktyk op kreatiewe maniere aan te spreek” (Kleyn & Scheepers, 2012:199).

Die navorsing en die kreatiewe proses vorm ‘n onafwendbare simbiose. Die navorsing beïnvloed die kreatiewe proses tot so ‘n mate dat die kreatiewe proses ‘n aaneenlopende siklus van veranderlikes word. Nuwe perspektiewe dwing die navorser om weer terug te keer tot die navorsing, en daarna die verdere navorsing op die kreatiewe proses toe te pas. Met nuwe insigte verander die kreatiewe proses aanhoudend en duik nuwe probleme konstant op wat die navorser weer dwing om terug te gaan na die studie, ‘n probleem op te los en weer toe te pas op die kreatiewe proses. Die teks ondergaan dus aanhoudende veranderings soos die proses die navorser tot nuwe insigte lei.

“Praktykgerigte navorsing kan help om: Teorie en praktyk te integreer; Reflektiewe praktyk te vestig; Te fokus op werklike probleme en werklike oplossings binne die kompleksiteit van ‘n outentieke konteks; Die uitkomst van ‘n intervensie te evalueer en aan te pas vir verandering” (Kleyn & Scheepers, 2012:199).

Ten slotte vat Kleyn & Scheepers (2012:199) praktykgerigte navorsing as volg saam: “Praktykgerigte navorsing, waarskynlik meer as enige ander vorm van navorsing, het bowenal

hervormingspotensiaal. Die stem van die praktiserende navorsers dra die outoriteit van ondervinding, kennis, vaardigheid, betrokkenheid en passie om 'n verskil te maak.”

#### 4.1.1 Kort persoonlike inleiding

Die verwerking van Anchien Troskie se *Dis ek, Anna* vir die praktiese komponent van die studie was ook vir my 'n persoonlike siklus wat reeds in 2007 begin het en in 2016 voltrek is. In 2007 as gr. 10-leerder aan die Hoërskool Grens, het ek die eerste keer *Dis ek, Anna* gelees. As 'n ywerige dramaleerder het ek die roman verwerk vir die verhoog. Met behulp van ons dramaonderwyser en regisseur, het ons die verwerkte teks, *Die stommes*, in 2009 tydens die ATKV-Tienertoneelkompetisie op die planke gebring. Ons het na die finale rondte in Potchefstroom deurgedring, waar ek self die rol van Anna vertolk het. Gedurende Aardklop in 2009 was dit ook die eerste keer waar ek 'n opvoering van die professionele verwerking, Pieter Venter se *Dis ek, Anna*, gesien het.

Hier het my belangstelling nie net vir skryf nie, maar veral vir verwerking, begin. Gérard Genette Palimpsests argumenteer dat, “one who really loves texts must wish from time to time to love (at least) two together” (Stahlberg, 2009:61). Die eindelose moontlikhede om dieselfde storie op verskillende wyses, vir uiteenlopende kultuurgroepe, in verskillende style en op vars wyses aan te bied, maak verwerking een van die mees opwindende vorms van teater:

“Die oorplasing van papier na die planke kan 'n besonder verrykende en kreatiewe proses wees wat 'n skrywer dwing om die funksionaliteit van twee genres krities te ondersoek. [...] Nuwe dimensies van 'n bestaande teks kan ontgin word, want die verhoog bied 'n magiese ruimte waarin die gehoor geredelik hul ongeloof ophef en hul ontvanklik stel vir die reëls en kodes van die dramaturg” (Kleyn & Scheepers, 2012:220).

#### 4.2 Die kern van verplasing van bronteks na doelteks

Volgens Kleyn en Scheepers (2012:223) moet die verwerker die essensie van 'n roman (bronteks) in die verwerkte weergawe daarvan (doelteks) vasvang, en meedoënloos sny aan die res. Die verwerker volg dus 'n proses van seleksie om materiaal uit die bronteks te kies wat die essensie van die bronteks ondersteun:

“Daar moet besonder selektief omgegaan word met die storielyne wat gekies word vir uitbeelding op die verhoog. Hoewel daar altyd verwysings mag wees na aspekte van die oorspronklike werk wat uiteindelik gesny is, is dit die kern wat vasgevang moet word” (Kleyn en Scheepers, 2012:223)



Die tematiese-essensie van die bronteks, *Dis ek, Anna*, handel hoofsaaklik oor kindermolestering; fisieke en geestelike mishandeling, geloofsoortuigings, tienerswangerskappe en apatiese ouerskap. Die essensie van die bronteks is die wegspringplek vir die verwerkte jeugtoneeltek, *Dis ek, Annatjie*.

Daar is deur 'n proses van seleksie besluit om hoofsaaklik op die hoofkarakter, Anna (Annatjie<sup>1</sup> in die verwerkte weergawe), se jeugjare te fokus. Die besluit om in dié tematiese lyn (die hoofkarakter se jeugjare) te werk, is bepaal deur die fokus van die studie.

Die besluit om op die hoofkarakter se jeugjare te fokus ondersteun ook die tweede doelwit van hierdie studie, naamlik skoolgebaseerde onderwerpe soos sielkundige welwees, selfbeeld en maatskaplike kwessies. Laasgenoemde sal tydens die verwerkingsproses bestudeer word met 'n groep leerders wat die genre van jeugteater uitbrei en nuwe moontlikhede ondersoek. Die groep leerders in hul tienerjare identifiseer dus sterk met tienerkwessies en kan die essensie van dié tematiese lyn met integriteit en geloofwaardigheid oordra.

Die essensie van die roman, asook die uitgangspunt om vir 'n jeuggehoor te skryf, vorm die basis en is ook die vertrekpunt van die verwerking.

---

<sup>1</sup> Die oorweging om die titel te verander van *Dis ek, Anna* na *Dis ek, Annatjie*, was gegrond op die aanname dat die verhaal en titel oorbekend is. 'n Magdom mense het óf die roman gelees, en/óf die film gesien, en/óf die teaterproduksie gesien, en/óf in die media daarvan verneem. In hierdie geval is die gevoel dat, deur die titel te verander na *Dis ek, Annatjie*, 'n belangstelling of nuuskierigheid rondom die produksie aangewakker kan word. Die gehoor is bekend met die verhaal, maar verwag dat dit op vars wyse aangebied word. Die naamverandering van die hoofkarakter Anna na Annatjie, pas ook in by die omgewing waar dit afspeel, as 'n troetelnaam. Verder is die naamsverandering ook 'n aanduiding van die verbintenis met die bronteks.

#### 4.2.1 Praktiese aanbieding van die produksie deur middel van voorstellende teater en 'n seleksieproses



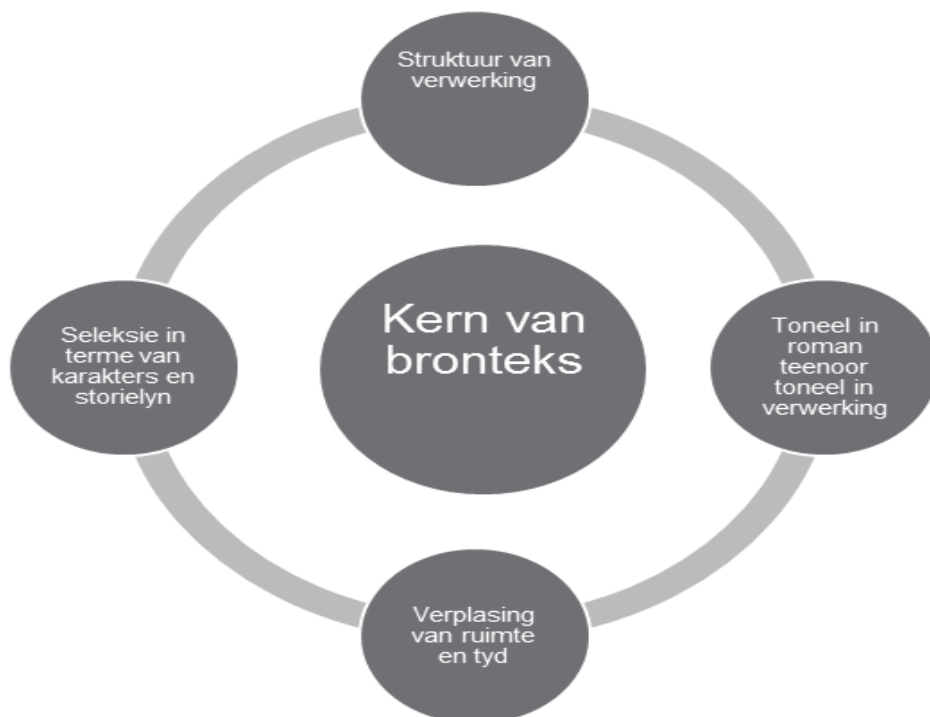
*Figuur 1: Strandtoneel uit Dis ek, Annatjie met Uncle Danny (links) en die drie Ma's.*

*Dis ek, Annatjie* maak gebruik van voorstellende teater met betrekking tot ruimte, tyd en dekor:

“The empty space is filled with energy. Time seems on hold. The air vibrates with promise. And that solitary chair? It, too, seems to hover expectantly. Who will appear to sit in it . . . or lean on it . . . or push it to one side? Or transform it . . . into a throne, a steed, a shelter, a barrier, a travelling companion? With a single chair, the space is far more beautiful empty than it could be filled by a set” (Alfreds, 2013:33).

Die stel bestaan uit silwer kratte, 'n wit houtstoel, 'n speelgoedboks, helderkleurige rekwisiete teen wit dekorstukke wat transformeer en vir meer as een doel aangewend word. Die silwer kratte stel byvoorbeeld op een stadium 'n motorvoertuig voor. Die stilistiese, voorstellende stylkeuse is enersyds 'n kreatiewe en andersyds 'n praktiese besluit, aangesien dit maklik uitvoerbaar is. Die kulturele en geografiese verskuiwing veroorsaak 'n direkte aanpassing van dialoog en ruimte. Ten spyte van die Kaapse Afrikaans wat gebruik is, bly die essensie van dit wat die karakters sê onaangeraak. Die Kaapse Afrikaans lê bloot gemakliker op die tong van die nuwe kultuurgroep.

Die verwerking, *Dis ek, Annatjie*, gaan bespreek word, aan die hand van 'n seleksieproses, soos volg uiteengesit:



*Tabel 1: Die seleksieproses*



*Tabel 2: Seleksies op grond van toneelmatigheid.*

### 4.3 Seleksieproses aan die hand van *Tabel 1*:

Die bronteks word gelees, herlees en weer besoek om die essensie van prosa na die verhoog oor te dra. Nadat hierdie tematiese essensie bepaal is, word al die aspekte in oorweging geneem om prosa na die verhoog te verplaas:

“Die probleem van die seleksieproses, tesame met dié van getrouheid aan die oorspronklike teks, vorm een van die mees problematiese kwessies tydens die verwerkingsproses, omdat die draaiboekskrywer [verhoogteks-skrywer] direk met die oorspronklike teks (bronteks) werk om te bepaal watter tonele belangrik en dramaties is en in die draaiboek behoue moet bly. Daarom moet die draaiboekskrywer [verhoogteks-skrywer] eers die roman interpreteer voor hy met die toneelkeuseproses kan begin” (Adendorff & van Dyk, 2014).

Die toneelkeuseproses is gemotiveer deur die essensie van die bronteks tesame met die hoofkarakter se jeugjare. Daar is gefokus op spesifieke tonele in die roman – Anna se jeugjare – en daaruit is bepaal wat belangrik en dramaties is. Alhoewel die struktuur grotendeels gebou is uit tonele van Anna se jeugjare, is daar enkele gebeurtenisse wat buite haar tienerjare val, maar kardinaal is vir ‘n mate van getrouheid aan die bronteks.

Een van die grootste gebeurtenisse in die hoofkarakter, Anna, se lewe is: Anna keer terug as volwassene om haar stiefpa, oom Danie, te konfronteer en dood te skiet. Hierdie insident verander Anna se lewensuitkyk en vorm ‘n hoogtepunt in die verhaal. Genoemde gebeurtenis is dus in die verwerkte teks ingesluit, aangesien dit integraal deel van die essensie van die bronteks, asook die dramatiese hoogtepunt, is.

Die seleksieproses werp lig op al die aspekte wat in oorweging geneem word in die verplasing van roman na verhoogteks:

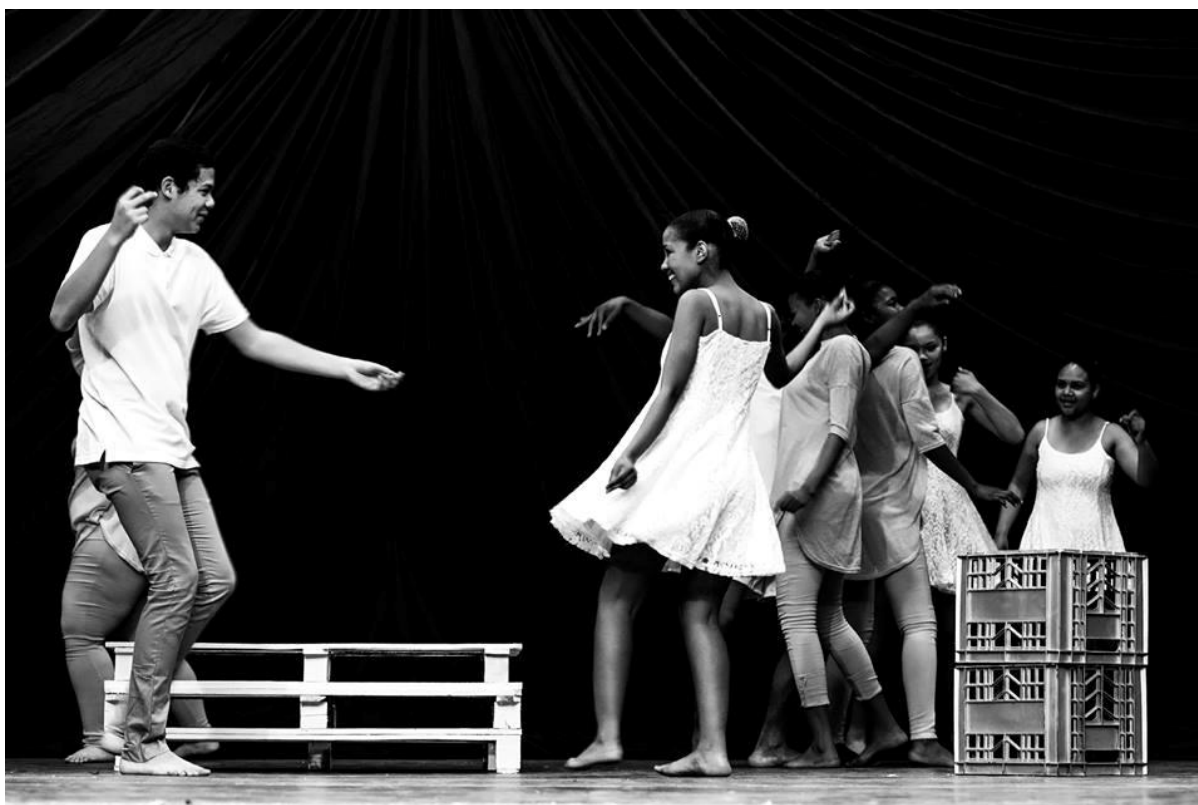
“Wat belangrik in die verwerkingsproses is, is die keuse van sekere aspekte uit die roman. Gebeure in die roman kry in die draaiboek [verhoogteks] nuwe fokus, en sekere verhaalelemente, insluitend die belangrikheid van karakters, verskil in die twee tekste” (Adendorff & van Dyk, 2014).

Dit bring die verwerker by die seleksieproses om spesifieke aspekte uit die bronteks vir die doeltteks te kies.

### 4.3.1 Verplasing van tyd en ruimte

Tyd en ruimte in die bronteks sien soos volg daar uit: ‘n Kusdorpie en Bloemfontein. Die verhaal strek oor ‘n tydperk in die hoofkarakter, Anna, se lewe vanaf haar sesde tot haar drie-en-dertigste jaar aan die einde van die roman. Die ruimte in die bronteks word realisties aan die leser voorgehou. Indien Anna in ‘n slaapkamerruimte is, word dit beskryf en sien die leser ‘n slaapkamer. Die roman se ruimte is dus voor die hand liggend.

Tyd en ruimte in die doelteks: Volgens die gebruik in voorstellende teater is die dekor op die verhoog so gerangskik dat dit nie een spesifieke plek nie, maar verskeie ruimtes voorstel. Die dekor skuif en verander soos die regisseur dit verkies. Daar word gebruik gemaak van witgeverfde dekorstukke, silwer kratte, ‘n wit houtstoel en ‘n wit, deurleefde speelgoedboks om verskillende ruimtes voor te stel. Die spelers is almal in skakerings van wit en beige geklee. Die rekwisiete is helderkleurig. Die toneelstuk is byna genreloos ten opsigte van voorkoms en inkleding. Tyd, ruimte en toneelveranderinge word dus voorstellend en stilisties uitgebeeld. Die gebruik van voorstellende teater is by uitstek geskik in hierdie betrokke opset, aangesien deur inkleding van realistiese stelle vermy word deur die gebruik van los dekorstukke om verskillende ruimtes aan te dui. Die generiese kostuums hou ook finansiële voordeel in en karakterveranderinge kan vinnig plaasvind met die toevoeging van enkele kledingstukke soos hoede en kopdoeke.



*Figuur 2: Voorstellende dekor word in hierdie toneel gebruik om 'n partytjie uit te beeld.*

#### **4.3.2 Seleksie in terme van karakters en storielyn**

Die seleksie van die storielyn uit die bronteks fokus gelyktydig op die gekose tienerkwessie-storielyn van die doelteks, asook op kreatiewe en dramatiese uitdagings. Daar is reeds genoem dat die gekose storielyn uit die roman op Anna, die hoofkarakter, se jeug- en tienerjare fokus. Die karakters wat haar gevorm en haar lewensuitkyk beïnvloed het (volgens die gekose storielyn), was: Helena (Anna se beste vriendin); Marnus (Anna se eerste liefde); Miss Dolly (Anna se balletonderwyseres); oom Danie (Anna se stiefpa); Klein Danie (Anna se stiefbroer); 'n Dominee; Hendrik (Anna se pa); en Johanna (Anna se ma).

Die gekose karakters moet egter buite hul spreekwoordelike geskrewe lyne beweeg om die hele binnewêreld van Anna se kop en ervarings uit te beeld. Die uitvloeisel van hierdie kreatiewe keuses was dat die ma-karakter nie net deur een aktrise vertolk word nie, maar dat daar drie ma's op die verhoog teenwoordig is. Die keuse hiervan berus op die feit dat 'n leser die ma in die roman met al haar kompleksiteite kan leer ken. Op die verhoog, en in net vyf-en-veertig minute speelyd, is dit byna onmoontlik om die kompleksiteite van 'n karakter soos Ma in een persoon vas te vang. Die hoofstorielyn fokus nie op die ma nie, maar op Anna, en die karakter van die ma kan maklik eendimensioneel voorkom. Die verwerker wou egter die ma mét al haar



kompleksiteite uitbeeld en nie net as ‘n koue, apatiese ma nie. Vandaar die besluit op drie ma’s: ‘n liefdevolle ma, ‘n bang ma en ‘n streng ma. Die essensie van die ma word in ‘n kort, maar kragtige toneel uitgebeeld:

“ANNATJIE: Ek is ses. Mammie en Daddy fight baie. ‘n Part van mammie is lief vir my.

MA 3: Oe, my kind is soe soet!

ANNATJIE: ‘n Part van ha’ skel maklik.

MA 1: Ek lattie vi’ my vertel’ie!

ANNATJIE: En ‘n part van ha’ is bang.

MA 2: ‘n Vrou het ‘n man nodig wat agter ha’ kan kyk” (Nel, 2016).



*Figuur 3: ‘n Uitbeelding van die drie ma’s.*

Anna (in die roman) se idee van liefdesverhoudings is verwronge, omdat sy deur ‘n vaderlike figuur (oom Danie) verkrag, gemanipuleer en mishandel is. Daar was ‘n lang tydperk waarin Anna losbandig met verskeie mans omgegaan het; in die verwerkte weergawe is hulle deur identiteitlose seuns uitgebeeld. Daar is slegs nege akteurs op die verhoog, en die akteurs vertolk elk drie verskillende rolle; die sleutelrolle van Anna en oom Danie word egter nie gedoubleer nie. Die hoofkarakter, Anna, het egter twee karakters wat haar binnewêreld uitbeeld. Hierdie

besluit is geneem deels omdat al Anna se ervarings in die roman in die eerste persoon weergegee word, met ander woorde sy deel haar gedagtes direk met die gehoor. Die verwerkte weergawe het die eerstepersoonsvertelling behou deur middel van twee ander karakters wat deel van die Anna-karakter uitmaak. Die “drie” Annas herhaal dan ook die stilistiese voorstellende teaterkeuse van die drie ma’s. Deur middel van kort tonele en sterk visuele beelde, vat die verwerking jare se gebeure saam en kondenseer daardie gebeurtenisse tot enkele momente:

“ANN: Daai aand het dit begin.

ANTJIE: Ek het oepgemaak vi’ almal wat wou.

ANN: In karre,

ANTJIE: In huise,

ANN: By paarties,

ANTJIE: Op’ie gras.

ANNANTJIE beweeg van SEUN 2 na SEUN 3 en dan in die arms van UNCLE DANNY.

ANN & ANTJIE: En saans, vi’ Uncle Danny.

ANTJIE: Hy’t my goed geleer, my stiefpa.

ANN: Ek kan aangie, soes niemand anners my size nie” (Nel, 2016).





*Figuur 4: Die drie Anna's, van links- Antjie, Annatjie en Ann.*

Nadat die karakters uit die roman gekies is, word daar kulturele aanpassings gemaak. Die karakters is as volg verkaaps:

Anna se naam is na Annatjie verander, met haar twee innerlike stemme, Antjie en Ann. Annatjie maak dit in haar proloog aan die gehoor duidelik hoekom sy, nes haar ma, ook drie kante of dan “parte” het:

*“ANNATJIE staan in 'n kollig voor die gordyne. Sy spreek die gehoor toe.*

ANNATJIE: My lewe was different. Van ek agt was tot so sestien, was my lewe anders. Completely. Daar's 'n paar mense in my. My tjommies roep my Antjie. Ek's Anna gebore. Ek's Ann, die ene wat lekker kan aangie, soos my Stiefpa my geleer het. Ek's die Anna wat nie kan praat nie. En ek's Annatjie, van ek agt was tot so sestien, want dis wat Uncle Danny my geroep het. My mind is deurmekaar, ek kan nou nie exactly onthou wanner wat gebeur het nie. Maar ek was klein. Toe begin dit” (Nel, 2016).

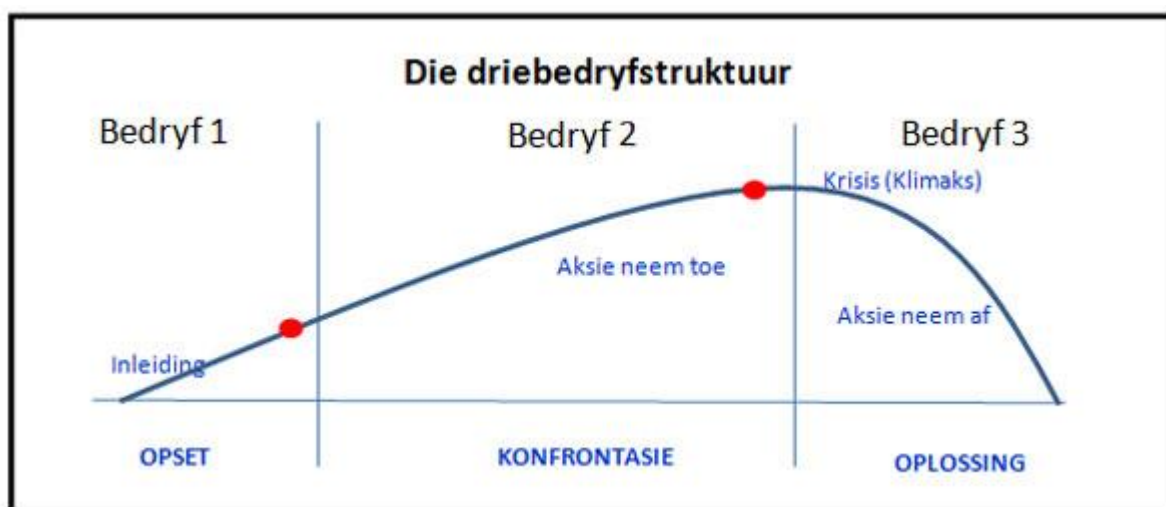
Field (2005: 340) is ook van mening dat die kyker van die begin af presies moet weet wie die hoofkarakter is, en wat die dramatiese doel is. Dit sluit die storie, die dramatiese situasie en gegewe omstandighede in wat die handeling beïnvloed.

Helena, Anna se beste vriendin, is verkaaps na Lena; Marnus, Anna se eerste liefde, bly Marnus; Miss Dolly (Anna se balletonderwyseres) bly Miss Dolly; oom Danie, Anna se stiefpa,

is verkaaps na Uncle Danny; Klein Danie, Anna se stiefbroer, na Daantjie; Hendrik, Anna se pa, na Daddy en Johanna, Anna se ma, na Ma 1, Ma 2 en Ma 3. Die Dominee is na 'n Pastoor verander. Baie van die akteurs doubleer verskeie rolle en al die akteurs vorm ook 'n 'koor van karakters' om die wêreld in die hoofkarakter, Annatjie, se kop uit te beeld deur middel van fisieke teater, visuele beelde op die verhoog en dialoog deur die loop van die toneelstuk.

#### 4.4 Struktuur van die verwerking

Die driebedryfstruktuur word visueel deur die volgende grafiek voorgestel, soos aangehaal uit Adendorff en van Dyk (Adendorff & van Dyk, 2014):



*Figuur 5: Die driebedryfsruktuur.*

Alhoewel die verhoogteks van *Dis ek, Annatjie* net 'n eenbedryf is, word die verwerking aan die driebedryfstruktuur gemeet. Die driebedryfstruktuur is 'n sterk strukturele model wat die storie (OPSET), aksiegedrewe inhoud (KONFRONTASIE) bevat, en eindelijk 'n sogenaamde denouement (OPLOSSING) bied. Die driebedryfstruktuur leen homself tot verskillende interpretasiemoontlikhede.

Die verwerker dra saam met Adendorff en Van Dyk (Adendorff & van Dyk, 2014) "kennis van die kritiek teen die driebedryfstruktuur, asook die moontlikhede van ander strukturele modelle wat 'n draaiboekskrywer alternatiewelik kan gebruik". Maar die driebedryfstruktuur verskaf "[a]anhoudende progressie in storiegebeurtenisse van een toneel na die ander" (Adendorff & van Dyk, 2014).

## Bespreking van *Dis ek, Annatjie* op grond van die driebedryfstruktuur:

### 4.4.1 Opset

Behalwe vir die proloog wat die kyker onmiddellik oriënteer, is dialoog nie voldoende nie. In *Dis ek, Annatjie* word die proloog se dialoog gekombineer met visuele beelde en klank om die hele storie in minder as twee minute weer te gee. Rakende hierdie aspek, stel Field dit soos volg:

“Setting up your story by explaining things through dialogue slows down the action and impedes the story progression. A screenplay [verhoogteks] is a story told with pictures, remember, so it’s important to set up your story visually”(Field, 2005).

Die OPSET bestaan in hierdie geval uit die proloog, toneel 1 en toneel 2 wat bedryf 1 van die driebedryfstruktuur uitmaak (p. 1–7, addendum A). Die hele OPSET word so te sê vasgevang met die proloog, maar toneel 1 en 2 dien ook as bekendstelling van die protagonis, die antagonist en die konflik wat die verhaal vorentoe dryf. Tussen toneel 2 en 3 vind daar ‘n ommekeer plaas met Annatjie wat haar onskuld verloor – ‘n duidelike oorgang na die volgende bedryf.

“Die eerste bedryf van ‘n draaiboek behels die opstelling van karakters en die verhaal, wat baie sterk op die tydruimtelike aspekte fokus om die kyker baie vinnig daarvan bewus te maak. Die konflik wat die verhaal vorentoe laat beweeg, word hier bekendgestel” (Adendorff & van Dyk, 2014).

Annatjie se lewensverhaal word in ‘n neutdop deur hierdie stilistiese, ruimtelike ervaring weergegee. Haar grootste struikelblok en innerlike konflik deur die loop van haar jeugjare (Annatjie moet stom wees) word voorgestel aan die einde van die proloog deur Uncle Danny se dialoog: “Dis ons geheim, Annatjie, net on s’n” (Nel, 2016).

Die OPSET het eindelijk sy doel bereik: “It must be designed and executed with efficiency and dramatic value because it sets up everything that follows” (Field, 2005).

Tussen die OPSET in die eerste bedryf en die KONFRONTASIE in die tweede bedryf, is daar sogenaamde “storiepunte”. Field (Field, 2005) beskryf dit soos volg: “The function of the Plot point is simple: *It moves the story forward*. [...] They are the anchors of your story line.” Hierdie storiepunte kom ook te voorskyn tussen die KONFRONTASIE in die tweede bedryf en die OPLOSSING in die derde bedryf. Hulle is daar om die storie vorentoe te dryf, maar ook om die driebedryfstruktuur in plek te hou, naamlik

1. begin,

2. storiepunt,
3. tweede storiepunt,
4. einde.

*Dis ek, Annatjie* beweeg meedoënloos van een storiepunt na die volgende, op beide ‘n fisieke en emosionele vlak. Dit het deels te make met die aard van die verwerking waar, in hierdie opset, ‘n hele roman tot vyf-en-veertig minute gekondenseer moet word, sodat net die dramatiese essensie in die vorm van aksiegedrewe belangrike momente oorbly.

Die twee belangrikste storiepunte in *Dis ek, Annatjie* is:

1. Tussen die OPSET en die KONFRONTASIE: Aan die einde van bedryf 1 (einde van toneel 2) bereik Annatjie se geluk en onskuld ‘n hoogtepunt. Aan die begin van bedryf 2 (begin van toneel 3) molesteer Uncle Danny vir Annatjie. Haar onskuld word van haar weggeneem.
2. Tussen die KONFRONTASIE en die OPLOSSING is die tweede belangrikste storiepunt. Aan die einde van bedryf 2 (einde van toneel 7) word Annatjie deur Uncle Danny verkrag. Hierdie storiepunt vorm ook die eerste hoogtepunt van die eenbedryf.

#### **4.4.2 Konfrontasie**

Die konfrontasie in *Dis ek, Annatjie* spruit uit die eerste storiepunt waar Annatjie se onskuld weggeneem word met Uncle Danny se molestering. Hierdie insident dryf die verhaal vorentoe, aangesien die protagonis se lewensuitkyk verander nadat sy haar onskuld verloor. Die tweede bedryf, “dryf die aksie wat groei tot by die verhaal se klimaks. Dit is die bedryf waarin die grootste deel van die konfrontasie uitgebeeld word” (Adendorff & van Dyk, 2014). Gedurende die konfrontasie is daar vele verdere storiepunte waardeur die protagonis moet gaan:

“Die subintriges, of sekondêre storielyne bykomend tot die primêre storielyn van die protagonis, word hier ingestel. Terselfdertyd brei die bedryf uit op die struikelblokke wat die protagonis moet aanpak om sy doel te bereik” (Adendorff & van Dyk, 2014).

### 4.4.3 Oplossing

Die oplossing spruit uit die tweede storiepunt waar Annatjie verkrag word (eerste hoogtepunt). Hierdie toename in handeling dwing die verhaal op een of ander wyse tot 'n oplossing:

“Die tweede bedryf word aan handeling gewy met die protagonis wat homself in die onbekende vind en wat probeer terugkeer na die wêreld van die eerste bedryf, maar leer dat 'n ander, ewe belangrike wêreld en belangrike lesse op hom wag – indien hy uithou. Aan die einde van hierdie bedryf moet die protagonis kies om die antagonis aan te durf, óf om onsuksesvol terug te keer na sy vorige bestaan. Hierdie moment vorm gewoonlik die klimaks van die verhaal” (Van Dyk, 2016).

Die tweede storiepunt, ook die eerste hoogtepunt van die eenbedryf, veroorsaak dat die hele oplossing op 'n dun spanningslyn tot en met die tweede en finale hoogtepunt beweeg: Annatjie vermoor haar stiefpa, Uncle Danny.



*Figuur 5: Die protagonis kies om die antagonistis aan te durf. Dis ek, Annatjie, eindig op hierdie hoogtepunt. Hierdie moment is die algehele ommekeer in Annatjie se bestaan. Sy is vir die eerste keer vry.*

#### **4.5 Toneel in roman, teenoor toneel in verwerking met kulturele dialoogaanpassings en geografiese verplasing**

Met die navorser se betrokkenheid by 'n oorwegend bruin skool in die Wellington-omgewing, het sy tydens kontak met die leerders opgemerk dat hulle hulself verskillend uitdruk wanneer hulle met haar en ander onderwysers praat, as wanneer hulle onbevange onder mekaar kommunikeer. Hierdie onbevange kommunikasiewyse het ook opgeval tydens skakeling met hul ouers en selfs hul onderwysers. Onder mekaar gebruik hulle minder formele, meer kleurvol en beskrywende taal, vol nuutskappings. Hierdie bevinding sluit aan by wat Cooper beweer:

“We learn that among these young people, the language of ‘race’ signals not only skin colour but playfully marks sharp humour, attitude, ‘cool’, fashion and style” (Cooper, 2016:xiv).

In gesprekke met betrokkenes het dit my opgeval dat verwysing na hierdie verskil in uitdrukkingsvorm die sprekers verleë maak. Hulle beskou Kaaps as iets amper minderwaardig wat aandag vestig op die gebrek aan formele opvoeding – iets wat meeste van hulle as gevolg van sosiopolitiese en maatskaplike omstandighede meestal geslagte lank ontwyk het. Soos Hendricks (2016: 27) tereg verduidelik:

“Kaaps word deur sommige van sy sprekers as primêre taalkode gebruik, dus as moedertaal in nagenoeg alle omstandighede. Vir ander (en waarskynlik die meeste) is Kaaps tans ‘n sekondêre oftewel geleentheidskode, d.w.s. ‘n kommunikasievorm gereserveer vir informele verkeer.”

Kaaps het ‘n minderwaardigheidskompleks rondom sekere Kaapsprekers. Hendricks (Hendricks & Dyers, 2016) stel dit afsluitend soos volg: “Vir sy gebruikers is Kaaps dus ‘n taalkode wat weggesit kan word as dit moet, en uitgehaal kan word as dit moet, en wel ooreenkomstig die norm van situasionele gepastheid.”

Opsommenderwys meen Frank Hendricks (2016:6) Kaaps is variasietaalkundig te bestempel as:

“‘n Variëteit van die dialekbundel Suidwestelike Afrikaans wat as vorm van Omgangsafrikaans histories teruggryp na die sewentiende-eeuse invloed van slawe op die vorming van Afrikaans, wat tans grootliks manifesteer as ‘n sosiolek wat met die werkersklas van die Kaapse Skiereiland geassosieer word en wat in terme van sy dominante sprekerskorps as Afrikaanse kleurvariëteit getipeer kan word” (Hendricks & Dyers, 2016:6).

Ek het van ‘n dialekkenner, Banna Spammer, gebruik gemaak om hierdie struikelblok te oorbrug. Spammer was in die Suid-Afrikaanse polisie in die tagtiger- en negentiger jare en het in die bruin gemeenskappe van die Klein en Groot Karoo, die Langkloof en op die Kaapse vlakte gewerk. Sederdien het hy besighede bedryf waar hy baie in aanraking gekom het met die bruin gemeenskap. Hy is tans ‘n sakeman in Wellington en sy kliënte weerspieël ‘n goeie deursnee van die plaaslike bruin gemeenskap. Hy is ook ‘n vryskutskrywer en dramaturg, en kon in hierdie verband, veral met sy dialekkennis, bydra tot geloofwaardige kulturele en geografiese verplasings. Die Bergrivier-onderwyseres, me. Cupido, het skertsend by die leerders opgemerk (nadat hulle vreeslik gelag het vir van die Kaapse verbuigings van sekere dialooglyne wat Spammer voorgestel het): “Djulle kannie dat ‘n wit man meer coloured wies as djulle nie! Kom by!”



Met al die taalvariasie wat onder Kaaps val (Kaaps/Bolands/Slams/Karoo-Afrikaans en dies meer) is daar op die ou end besluit om uitdrukkings te gebruik wat nie net hierdie variasie omarm nie, maar ook kreatiewe vryheid aan die skeppingsproses verleen en wat die meeste dramatiese waarde sal inhou vir die jeugverhoogteks.

Hier volg ‘n tabel om enkele van die Kaapse aanpassings teenoor die Standaardafrikaanse dialoog in die roman uit te lig. Daarna volg ‘n kort bespreking hiervan, met verheldering van sekere uitdrukkings deur Spammer.

| <b>Bronteks</b><br><b>(Standaardafrikaans)</b>   | <b>Doelteks</b><br><b>(Kaapse Afrikaans)</b>  |
|--|---|
| “My vroegste herinnering dat alles tussen my pa en ma nie goed was nie, kom uit my sesde jaar” (Lötter, 2004: 1).  | “Ek is ses. Mammie en daddy fight baie” (Nel, 2016).  |
| “My pa was ‘n sersant in die SA Polisie, my ma het by die Bantoe-administrasie gewerk” (Lötter, 2004).   | “Daddy is ‘n security by die Council. Mammie werk op die switchboard by Mannekrag” (Nel, 2016).   |
| “Hy is liever vir ‘n ander vrou met drie kinders as vir ons. ‘n Slet! Dis by háár wat hy wil wees, Anna. Alta die slet en haar drie kinders” (Lötter, 2004).                   | “Jy jol met ‘n vrou wat drie kinders het. ‘n Jolmeid. ‘n Jintoe! ( <i>Vir ANNATJIE</i> ) Dis waar hy wil wees. Blerrie vark!” (Nel, 2016).                        |
| “Vark! Jou fokken vark! Ek sal jou doodskiet. Dis wat ‘n man verdien wat sy vrou en kind eenkant toe stoot vir ‘n ander vrou!” (Lötter, 2004).                                 | “Ek sal jou vrek stiek. Jy verdien dit ( <i>haal mes uit en wys na DADDY</i> ). Vir jou slegtigheid” (Nel, 2016).   |
| “My pa was die vriendelike een in ons gesin. Die een wat graag vir my tyd gemaak het. Wat my saamgesleep het, soms teen my wil, na rugby- en krieketwedstryde” (Lötter, 2004). | “Daddy is altyd nice met my. Mammie sê hy suip te veel, dan haak sy kop uit. Hy like om my saam te vat sokkerveld toe. Of see toe, dan vang ons vis” (Nel, 2016). |



|  |   |
|--|---|
| <p>“Die son het warm geskyn, die wind het nie daardie dag gewaai nie, en my pa het genoeg koeldrank en eetgoed saamgebring sodat ons nie sou honger of dors ly nie” (Lötter, 2004)</p>   | <p>“Dis ‘n lekker dag. Daddy het vir ons ‘n snoek-parcel en ‘n one comma five gekoop. Pinenut. Hy hou van my hart steel” (Nel, 2016).</p>   |
| <p>“Anna, ek en Mamma het besluit om te skei. Weet jy wat skei beteken? Ja. [...] Pappa wil hê jy moet weet dat ek en Mamma jou baie liefhet. Dit is nie jou skuld dat ons gaan skei nie. Ons, ek en Mamma hoort net nie meer bymekaar nie. Verstaan jy?” (Lötter, 2004).</p>  | <p>“DADDY: Antjie, weet djy wat dit is as mense sê hulle skei?<br/>ANNATJIE: Ja, dis as die mammie en die daddy nie bymekaar bly nie.<br/>DADDY: Ek en mammie is altwee baie lief vir jou. Ma’ ons is nie goed vir mekaar nie. Dis nie jou skuld nie. D jy verstaan? (<i>Na aan trane</i>) Ek voel sleg dat ons dit aan jou doen. Ma’ dit kannie anders nie. (<i>Troos DADDY</i>)<br/>ANNATJIE: Dis okei, daddy” (Nel, 2016).</p> |
| <p>“Seuns het my gefassineer” (Lötter, 2004)</p>   | <p>“Ek hou baie van skool. Ons leer lees en skryf en somme maak en . . . Outjies, hulle is vol dinge” (Nel, 2016).</p>  |
| <p>“Anna, wat jy gister gedoen het, was nie sonde nie. Jy was nuuskierig, en dit is normaal. Ek weet dat jy nie stout wou wees nie [...] Anna, wat jy ook al doen, Pappa sal altyd vir jou lief wees. Onthou dit” (Lötter, 2004).</p>  | <p>“My baby, wat djy gedoen het issie sonde nie. D jy wou ma’ net sien hoe die wind waai. Daar’s niks fout daarmee nie. Makie saak wat djy doen nie, djy sal altyd Daddy se number one wies” (Nel, 2016)</p>  |
| <p>“Anna, teen dié tyd weet jy seker al hoe ek oor jou voel. Toemaar! Ek gaan nie my ewigdurende liefde aan jou verklaar nie, net dit: Anna, jy maak my knieë lam, ek wil die hele tyd net aan jou vat, ek wil ruik hoe jou hare ruik, ek wil voel hoe dit deur my vingers glip. Ek bedoel niks kwaads met jou nie. Ek</p> | <p>“Antjie ... Teen hierdie tyd moet jy al suspect dat ek jou smaak. Toema, moenie worrie nie, ek wil jou nou nie oppie spot sit en vra om te trou nie. Net dit: D jy maak my lam, ek wil om jou wies. Ek willie advantage van jou vattie. Net meer van jou wiet! (<i>Baie opgewonde</i>) Die sokkie is ‘n great kans</p>   |

|   |  |
|---|--|
| <p>wil jou net graag beter leer ken. Ek glo die sokkie is die ideale plek. Ons is tussen vriende, wat dit vir altwee van ons makliker sal maak. Sê jy sal saam met my gaan, Asseblief! Groete, Marnus. P.S. Ek hoop jy voel gou beter, die skool is leeg sonder jou” (Lötter, 2004).</p>  | <p>daarvoor. Ons tjommies is om ons, soe . . . dit hoef nie weird te wees nie. Sê jy sal saam my gaan? Asseblief! Yours truly, Marnus” (Nel, 2016).</p>  |
| <p>“Jou donnerse klein slet! [...] staan en vry met so ‘n smeertrou op ‘n motorfiets! Buite op straat! [...] Julle het gevry. Seker gesteek ook. [...] En kyk hoe lyk jy. Dis geen wonder hy kon nie sy hande van jou afhou nie. Jy lyk soos ‘n hoer met daardie klere aan. [...] Gedink ‘n jonge is beter, nê? Sê vir die tou hy kan maar by my kom lesse vat. Beter as ek sal jy nooit kry nie” (Lötter, 2004).</p> | <p>Wat de fok gaan hier aan? [...] Klein Jintoe! Jol met ‘n sleg jong in die middel vannie pad. [...] Julle staan en vry hierso, seke’ anne’ dinge oek. Kyk hoe lyk djy, dis g’n wonder hy raak jars nie. Djy lyk soos ‘n ou hoer met daai klere aan. [...] Gedink ‘n laaitie is beter, nê? Sê vir die kontsekind hy kan by my kom leer. Jy sallie beter kry as ekke nie. Hou op tjank. En as djy jou bek oepmaak gaan jy nie samet Lena weg nie. Djy wil mos. Ek sal jou wys. <i>Suggestie van verkragting. Ligte af.</i>” (Nel, 2016).</p> |

In *Dis ek, Annatjie* word daar gebruik gemaak van vele Engelse woorde tussendeur die Kaaps om die impak van Engels op Kaaps te toon. Een van die mees “opvallende kenmerke van Kaaps is die inspeel van Engels op sy Nederlandse-Afrikaanse basis” (Hendricks & Dyers, 2016). Direkte ontlenings aan Engels, tussen die dialoog geplaas, kom dikwels in *Dis ek, Annatjie* voor: “My *mind* is deurmekaar, ek kan nou nie *exactly* onthou . . .” (Nel, 2016). Asook: “*Somewhere* in my lewe het ek die Here *offend*” (Nel, 2016). Daar is ook morfologiese inbedding van direkte Engelse ontlenings, soos “Daddy was uit ons lewens *geforce*” (Nel, 2016), Asook “Ek’s mos laasweek *getransfer*” (Nel, 2016).

Daar is ‘n verskeidenheid uitspraakverskynsels in Kaaps waarvan enkeles nou ter illustrasie genoem word. Klankweglating soos “ma” in plaas van “maar” soos in “Sjoe, ma’ djy’s mooi” (Nel, 2016), asook die /j/-affrisering in sillabe-beginposisie (Hendricks & Dyers, 2016) in “djy” en “djulle” in plaas van “jy” en “julle”. Die uitspraak van “djy” in plaas van “jy” en “djulle” in

plaas van “julle” het in die monde van die Bergrivier-leerders gewissel. Soms het ‘n leerder die heelyd die toevoeging van die “d” gebruik en soms glad nie. Daar is besluit om dit in die teks aan te dui as die leerder wat die karakter vertolk het, ‘n hele paar keer of “d<sub>j</sub>” of “j<sub>y</sub>” sê. Daarom is daar vele “j<sub>y</sub>’s” en ook vele “d<sub>j</sub>’s” in die teks. Afplating kom ook voor soos in, byvoorbeeld, “oek” teenoor “ook”; “soe” teenoor “so”; “soes” teenoor “soos”, asook “My bene vi’ hom oepgemaak” (Nel, 2016). In laasgenoemde sin het die leerder ook “bene” uitgespreek as “biene”, maar vir leesgemak is egter besluit om die woord as “bene” getik te hou; die leerders het wel totale vryheid in hulle uitspraakwyses gehad, wat baie belangrik in Kaaps is en bekend staan as die “onderskeidende uitspraakmerkers van Kaaps” (Hendricks & Dyers, 2016).

Verdere uitspraakmerkers van Kaaps sluit onder meer in die /o/-verhoging: “Toe loep!” (Nel, 2016); die /a:-verkorting: “Lat die gemors toegesluit word” (Nel, 2016) en die postvokaliëse /r/-weglating: “Ek is *wee*’ terug” (addendum A).

Daar is vele voorbeelde van algemeen-gebruiklike leksikale items (Hendricks & Dyers, 2016) in *Dis ek, Annatjie. Aweh!* Aweh is ‘n “algemeen-gebruiklike groetvorm” (Hendricks & Dyers, 2016); ‘n ander woord vir kêrel is *berk*: “Hy’s maar net soos die hotste *berk* in die skool” (Nel, 2016); *meneer*, “aanspreekvorm en verwysingsvorm vir ‘n onderwyser” (Hendricks & Dyers, 2016): “Sout! Hie’ kom *Meneer!*” (Nel, 2016); *sterkgevriet*, “jou sterk, dapper hou; mag vertoon” (Hendricks & Dyers, 2016): “Ma’ as d<sub>j</sub> vi jou by my wil *sterkgevriet* hou sal d<sub>j</sub> sien hoe sit julle almal met julle gatte op straat” (Nel, 2016); *vertel*, “slegsê, insê” (Hendricks & Dyers, 2016): “Ek lattie vi’ my vertel’ie!” (Nel, 2016); *piemp*, “verklik/verklap/verraai/uitlewer” (Hendricks & Dyers, 2016): “Gaan *piemp* hom by jou pa!” (Nel, 2016); *tjommie*, “aanspreek- en verwysingsvorm vir ‘n vriend, maat” (Hendricks & Dyers, 2016): “Ons *tjommies* is om ons, soe . . . dit hoef nie weird te wees nie” (Nel, 2016).

Volgens Hendricks (Hendricks & Dyers, 2016) val *boere* onder algemeen-gebruiklike leksikale items as ‘n ander woord vir polisiebeamptes. Volgens Spammer (2016) kan *boere* ook na blanke mense verwys: “Vir graad agt is ek na ‘n *boereskool* toe” (Nel, 2016).

Daar is verder Kaapse verbuigings wat ‘n *-e* aan die einde van werkwoorde byvoeg “beginne vir begin” (Hendricks & Dyers, 2016), en werkwoorde wat op ‘n *-t* in plaas van ‘n *-n* eindig: “Gaan na die gemors toe by wie j<sub>y</sub> *gat* lê het” (Nel, 2016).

Die gebruiklike sêgoed/uitdrukkings in Kaaps het die grootste deel uitgemaak van die kreatiewe verplasingsproses in die verwerking van *Dis ek, Annatjie: In die oë sit*, “in die verleentheid stel” (Hendricks & Dyers, 2016): “Ek het net gekom want ek wil d<sub>j</sub>ou nie *in die*

*oë sit* voor 'ie anner nie" (Nel, 2016); *lekke djy*, "uitroep van ingenomendheid oor iets wat iemand sê of doen" (Hendricks & Dyers, 2016): "Ma' by die derde glasie ga' dit somme', *lekke!*" (Nel, 2016).

Hierdie gebruiklike uitdrukking is in die voorafgaande tabel voorgestel en het nie net die teks kultureel verplaas nie, maar ook geografies. Afsluitend wil die verwerker sekere sêgoed/uitdrukking/juweeltjies in Kaaps uitlig wat met behulp van Spammer in die verwerkte weergawe (Nel, 2016) beland het:

*Jolmeid/Jintoe*: Beide woorde word gebruik om iemand te beledig. *Jolmeid* verwys na 'n vrou van losse sedes, beskikbaar vir seksuele gunste wanneer partytjie gehou (*afgekoel, gejol*) word. *Jintoe* verwys na 'n prostituut in die Kaap. Die woord het blykbaar sy oorsprong van 'n skip, die *Gentoo*, wat in die middel-19de eeu 'n groep vroue na die Kaap gebring het om verligting te bring aan die indertydse groot tekort aan vrouens aldaar. Blykbaar moes die manne as gevolg van ongure weer lank wag vir die skip om vas te meer en die afwagting was groot. Toe die weer dit toelaat, het die vrouens aan wal gegaan en begin prostituteer.

*Lekker kan aangie*: Dit verwys na bedrewendheid van 'n vrou tydens die seksdaad.

*Jars*: 'n Kaapse uitspraak vir die woord "jags".

*Kykuit*: Ook dophou, kennis neem, oppas.

*Mammie was soos 'n uil wat op daddy se dak sit*: In baie bruin gemeenskappe is 'n uil wat naby 'n huis kom 'n voorbode vir die dood. Dit is dan ook algemene gebruik om 'n uil wat dit naby 'n huis sou waag, te verwilder met klippe of wat ook al byderhand is. In hierdie geval verwys die uitdrukking daarna dat Mammie vir Daddy baie ongemaklik of bang maak.

*Gaan koop vi' julle Bombies*: Bombies is gevriesde koeldrank in plastiek. Dit het verskillende handelsname.

*Ek draai my kamer*: Sy herrangskik haar kamer, skuif meubels, ensovoorts.

*Ek bak fancies*: Gewilde tuisgebak.

*Van my ma en Uncle Danny getrou het, bly ons in sy upstairs huis in Uitsig*: 'n Upstairs huis verwys na 'n dubbelverdiepingwoning. Uitsig is 'n buurt in Wellington, wat met middelklas blanke huishoudings geassosieer word.

*Kyk hie'*: Manier om aandag te trek. Ook luister hier.

*Allie outjies skiet jou kaarte en try jou bowl:* Kaarte skiet verwys na lighartige grappies maak om iemand se aandag te trek. As iemand jou *try bowl*, beteken dit hulle lê by jou aan.

*Ek is ma' daai klas man:* Spog met die kwaliteit persoon (man) wat jy is.

*Ek wil hê ons twee moet speen:* Ek wil hê ons moet vas uitgaan, 'n 'item' wees.

*Antjie, ek gaan jou swak los:* In die steek laat, "nie voldoen aan jou verwagtinge van my nie" (Spammer, 2016).

*En chasers vir 'ie hardehout:* Hardehout is sterk drank, soos brandewyn, vodka, ensovoorts. Chasers is die koeldrank of waarmee die persoon dit ook al wil meng.

*Die lanies slaap diep. Net ADT en die Here is nog wakker:* Lanies verwys na welaf persone, gewoonlik blankes.

## 4.6 Seleksieproses

*Tabel 2* meet die verwerkte teks, *Dis ek Annatjie*, se tonele "op grond van toegekende storiewaardes" (Adendorff & van Dyk, 2014). *Tabel 2* is slegs een van vele modelle wat gebruik word om die sukses van die uiteindelijke struktuur van die verwerkte teks te meet. Hier gaan die seleksieproses aan die hand van *tabel 2* gemeet word, soos gesien in Adendorff en van Dyk (2014:633).

Field (2005:162) meen 'n toneel is die enkele belangrikste element in die draaiboek (verhoogteks in hierdie geval): "It is where something happens – where something specific happens. It is a particular unit, or cell, of dramatic (or comedic) action – the place in which you tell your story."

Indien die verwerker aanvaar dat 'n toneel die enkel belangrikste element is, waaruit bou hy die toneel? Sterk karakters/aksie/atmosfeer/beelde of dialoog? McKee (2010: 33) meen wat 'n verwerker eintlik moet soek is 'n *gebeurtenis*, want 'n *gebeurtenis* bevat al die bogenoemde elemente, en nog meer. Hierdie gebeurtenisse ("events") vorm die uiteindelijke struktuur: "Structure is a selection of events from the characters' life stories that is composed into a strategic sequence to arouse specific emotions and to express a specific view of life" (McKee, 2010:33).

McKee meen verder (McKee, 2010) dat hierdie "events" nie net triviale gebeurtenisse kan wees nie, "'Event' means change". As voorbeeld die volgende: 'n Karakter kyk by sy venster uit, die tuin is droog. Hy gaan slaap. Wanneer hy opstaan, sien hy die tuin is nat. 'n Gebeurtenis

het plaasgevind: dit het gereën. Alhoewel 'n gebeurtenis plaasgevind het, wek dit nie 'n spesifieke emosie op of verander dit die lewensuitkyk van die karakter nie. Die “event” is dus 'n “non-event”. McKee (McKee, 2010) stel vas dat 'n “event” 'n *betekenisvolle* verandering in die karakter se lewe moet wees: “To make change meaningful it must, to begin with, happen to a character. If you see someone drenched in a downpour, this has somewhat more meaning than a damp street” (McKee, 2010). Die gebeurtenis moet dus *betekenis* hê, en nie beuselagtig wees nie.

Hierdie betekenisvolle gebeurtenisse waaruit tonele gebou word, is bekend as “story events”: “A story event creates meaningful change in the life situation of a character that is expressed and experienced in terms of a value”(McKee, 2010). Ten einde verandering betekenisvol te maak, moet dit uitgedruk kan word in terme van 'n waarde ('n “value”) en die gehoor moet daarop kan reageer. McKee (McKee, 2010) stel verder vas dat hierdie waardes nie 'n moralistiese gesinswaardesisteem moet aanneem nie: “*Story Values* refers to the broadest sense of the idea. Values are the art soul of storytelling. Ultimately ours is the art of expressing to the world a perception of values” (McKee, 2010).

Hierdie storiewaardes stel die verwerker in staat om die doeltjeks se tonele te meet op 'n manier waar elke toneel 'n *lewensveranderende* gebeurtenis moet bevat, en die sogenaamde ‘wol’ (“non-events”) uit die teks gesny kan word. Adendorff en van Dyk (Adendorff & van Dyk, 2014) beaam hierdie stelling: “As 'n toneel nie 'n “true event” is waarin die waarde verander nie en 'n niegebeurtenis is, moet die toneel gesny word.”

Waarom presies word hierdie storiewaardes gemeet? Volgens McKee (McKee, 2010) neem storiewaardes die algemeen universele ervaringsraamwerk van die mens in ag: “Story values are the universal qualities of human experience that may shift from positive to negative, or negative to positive, from one moment to the next.” In 'n persoonlike onderhoud met Adendorff en van Dyk (Adendorff & van Dyk, 2014) beaam De Jager hierdie proses van storiewaardes toeken aan tonele tydens sy herskrywing aan die rolprent *Roepman*:

“De Jager (2012) is van mening dat dit vir hom tydens die herskrywingsproses belangrik was om by hierdie argument van McKee te hou, omdat dit die natuurlike progressie van die tema van Timus se verlies en onskuld bou” (Adendorff & van Dyk, 2014).

McKee (McKee, 2010) stel verder vas dat 'n “story event” betekenisvolle verandering in die lewensituasie van 'n karakter meebring wat uitgedruk en ervaar word in terme van 'n waarde (“value”) wat verkry word deur *konflik*:

“A scene is an action through conflict in more or less continuous time and space that turns the value-charged condition of a character’s life on at least one value with a degree of perceptible significance. Ideally, every scene is a story event” (McKee, 2010).

Hierdie storiewaardes is positief of negatief, afhangende van die verandering in die karakter se lewensuitkyk. ‘n Toneel kan dus met ‘n positiewe storiewaarde begin en met ‘n negatiewe storiewaarde eindig, soos in toneel 3 van *Dis ek Annatjie* wat op die aand van haar tiende verjaarsdag afspeel. Die storiewaarde is positief; sy is opgewonde want hulle gaan fliëk kyk op haar verjaarsdag:

“Happy Birthday-liedjie speel weer. ANNATJIE sing saam, almal lag, gesels tussendeur na ‘n lang strand-dag. UNCLE DANNY, KOOR VAN MA’S, ANNATJIE en DAANTJIE skuif reg asof hulle ‘n fliëk kyk.

ANN: Uncle Danny het ‘n movie gekry vi’ my Birthday.

ANTJIE: Ons girls lê mos weerskante van hom.

ANN: Bhaha! Daantjie moet oppie vloer lê.

ANTJIE: Want dissie hy wat verjaar’ie!

Klankopname van ‘n deel uit *The Lion King* speel in die agtergrond” (Nel, 2016).

Die storiewaarde verander egter direk na die aanvanklike opgewondenheid oor die fliëk en haar verjaarsdag van positief na negatief. Annatjie word deur Uncle Danny van haar onskuld beroof in die eerste molestering (“story event”):

“ANN: Slaap ek?

ANTJIE: Weet Uncle Danny wáár hy vat.

ANN: Hy moet weet. Want hy bly vryf. Dáár.

ANTJIE: Dissie lekker nie.

ANN: Sien Mammie hoe hy maak?

ANTJIE: Hoekom sê sy niks’ie.

ANN: Ek kan nie wegskuif nie.

ANTJIE: My lyf voel lam.

*UNCLE DANNY druk sy mond teen ANNATJIE se oor.*

UNCLE DANNY: Sjuut, dis ons geheim, Annatjie” (Nel, 2016).



Hierdie positiewe en negatiewe storiewaardes kan numeries uitgedruk word, byvoorbeeld: positief +1 of +3, en negatief -5 of -1. Wat wel belangrik is, is om vas te stel of die toneel 'n niegebeurtenis is en eerder gesny moet word. 'n Toneel wat, byvoorbeeld, met 'n negatiewe storiewaarde van -4 begin en met die selfde waarde (-4) eindig, is 'n niegebeurtenis en moet eerder gesny word (Adendorff en van Dyk, (Adendorff & van Dyk, 2014). Hierdie numeriese storiewaardes moet bydra tot “true events” ('n positiewe of negatiewe ervaring van die protagonis wat die storielyn vorentoe laat beweeg).

“'n Toneel waarin die protagonis byvoorbeeld verneder word, sal deur 'n negatiewe waarde aangedui word op grond van 'n subjektiewe skaal soos deur die draaiboekskrywer bepaal (byvoorbeeld -1). Indien die protagonis verdere negatiewe ervarings ondergaan – veronderstel hy word aangerand – word die numeriese waarde aangepas om die karakter se ervaringsvlak te weerspieël – die numeriese waarde sal nou verder daal, na byvoorbeeld -6” (Adendorff & van Dyk, 2014).

Adendorff en Van Dyk (Adendorff & van Dyk, 2014) se “*Tabel 1. 'n Voorstelling van die opvolg van tonele op grond van toegekende Storiewaardes*” het as rigtingwyser gedien soverre dit struktuur en logiese redenasie aangaan. *Tabel 2* sal die numeriese storiewaardesistiem gebruik en toepas op die doelteks, *Dis ek, Annatjie*.

#### 4.6.1 Tabel 2. Uiteensetting van tonele op grond van toegekende storiewaardes.

| Proloog                                       |  |
|---|--|
| Gebeurtenisse waaruit die toneel opgebou word | <p>Annatjie wil vir die gehoor vertel wat met haar gebeur het, maar sy sukkel. Haar “mind is deurmekaar” (Nel, 2016).</p> <p>Die Koor van Ma’s beveel Annatjie om stil te bly deur middel van ‘n fisieke teaterspel en stilisme om die wêreld in Annatjie se kop uit te beeld. Die Koor van Ma’s herhaal swyg-bevele soos “Hou net jou bek” (Nel, 2016).</p> <p>Marnus meen hy kan Annatjie help en Ann, Annatjie se binnestem, kry hoop.</p> <p>Antjie en Ann, Annatjie se binnestemme, konfronteer Annatjie met al die dele van wie sy is en was. Daantjie waarsku haar, “Kyk uit vir my pa, Anna, hy’s ‘n vark” (Nel, 2016). Maar Uncle Danny verneder, verbouereer en wek vrees in Annatjie met die laaste woorde in die proloog: “Dis ons geheim, Annatjie, net ons s’n” (Nel, 2016).</p> |



|   |   |
|---|---|
| <p>Implikasies van gebeurtenisse, die doel en die numeriese storiewaardes in die toneel</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Die toneel begin met ‘n negatiewe storiewaarde omdat Annatjie se begeerte om te wil praat deur haar destruktiewe self onderdruk word (storiewaarde = -1). Die toneel se doel is om die wêreld in Annatjie se kop te skets en dien as vooropstelling vir die res van die drama.</li> <li>• Die storiewaarde verminder verder deur die Koor van Ma’s wat verder vrees in Annatjie inboesem en haar beveel om stil te bly (storiewaarde = -2). Die apatiese ouerskap van die Ma word uitgebeeld, asook haar onbereidwilligheid om na haar kind te luister.</li> <li>• Storiewaarde vermeerder deur Annatjie se eerste liefde, Marnus, wat haar aanmoedig om te praat (storiewaarde = +1). Annatjie het hoop in die enigste liefdesverhouding wat sy kan vertrou, dié van Marnus.</li> <li>• Storiewaarde verminder: Uncle Danny se houvas op Annatjie onderdruk haar begeerte om te praat en neem al haar hoop weg. Uncle Danny (die antagonis) se status verhoog deur Annatjie (die protagonis) s’n af te breek (storiewaarde = -3). Uncle Danny het ‘n hoë status waarmee hy “hulle geheime” (die feit dat hy haar molesteer) kan toesmeer.</li> <li>• Gevolg: Die toneel eindig met ‘n negatiewe waarde: <math>-1 + -2 + 1 + -3 = -5</math></li> </ul> |
| <p><b>Toneel 1</b></p>  |   |
| <p>Gebeurtenisse waaruit die toneel opgebou word</p>  | <p>Annatjie se vroegste herinnering: Sy is ses jaar oud, haar ma beskuldig haar pa van ‘n ander verhouding, “Jy jol met ‘n vrou wat drie kinders het” (Nel, 2016). Die bakleiery bereik ‘n hoogtepunt wanneer Annatjie se ma ‘n mes uitruk en na haar pa toesnou, “Ek sal djou vrek stiek” (Nel, 2016). Haar pa gebruik Annatjie as ‘n skild tussen hom en haar ma, “Toe stiek as djy wil stiek” (Nel, 2016). Annatjie voel skuldig dat sy van haar pa hou, “Daddy is altyd nice met my” (Nel, 2016), want sy besef hy maak haar ma ongelukkig: “Mammie sê hy suip te veel dan hak sy kop uit” (Nel, 2016).</p> <p>Annatjie se pa neem haar see toe om te gaan visvang. Sy voel baie spesiaal: “Daddy het vir ons ‘n snoek-parcel en ‘n one comma five gekoop. Pinenut. Hy hou van my hart steel” (Nel, 2016). Sy vertrou hom omdat hy eerlik is</p>  |

|   |   |
|---|---|
|   | <p>met haar: “Ek en Mammie is altwee baie lief vir jou, ma’ ons is’ie goed vi’ meka’ nie. Dis nie jou skuld nie. Djy verstaan?” (Nel, 2016).</p> <p>Annatjie is in kleuterskool. Sy is gelukkig hier: “Ons leer lees en skryf en somme maak”, en seuns maak haar nuuskierig, “En outjies, hulle is vol dinge” (Nel, 2016). Haar eerste seksuele ontwaking vind plaas: “Antjie, wil jy my tottermannetjie sien?” (Nel, 2016). ‘n Onskuldige oomblik verander in vernedering wanneer ‘n onderwyser sien wat plaasvind en Annatjie se ouers in kennis stel. Sy word verder verneder wanneer haar ma vir haar pa sê: “Anner kinders doen nie sukke goed nie. Wat maak ons groot? Ek en djy? ‘n Klein slet!” (Nel, 2016). ‘n Verwarde Annatjie vra haar pa wat ‘n slet is. Met sy antwoord herstel hy haar selfbeeld en bevestig hy sy liefde vir haar: “My baby, wat djy gedoen het issie sonde nie. Djy wou ma’ net sien hoe die wind waai. Daar’s niks fout daarmee nie. Makie saak wat djy doen nie, djy sal altyd Daddy se number one wies” (Nel, 2016).</p>  |
| <p>Implikasies van gebeurtenisse, die doel en die numeriese storiewaardes in die toneel</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Die toneel begin met ‘n negatiewe storiewaarde, omdat Annatjie se veiligheid en sin van geborgenheid getoets word deur haar gesagsfigure (storiewaarde = -1). Die toneel lê klem op Annatjie se onskuld en haar vertrouensverhoudings met die volwassenes.</li> <li>• Negatiewe storiewaarde vermeerder: Annatjie word in ‘n posisie geplaas wat eties verkeerd is. Sy moet kies tussen haar ma en pa, al is sy nog te klein om te verstaan wat aangaan (storiewaarde = -1).</li> <li>• Daar kom ‘n positiewe storiewaarde by: Annatjie weet haar pa het haar lief. Sy vertrou hom, want hy deel maklik die moeilike dinge met haar sodat sy verstaan (storiewaarde = +1).</li> <li>• Alhoewel daar ‘n positiewe storiewaarde bykom (skool is vir Annatjie lekker en sy kan ontsnap), verander die storiewaarde negatief wanneer sy word by die skool verneder word (storiewaarde = -1).</li> <li>• Die laaste deel van toneel 1 het ‘n groot positiewe storiewaarde (+3) wat bykom: Terwyl Annatjie jonk is, kan haar pa alles wat sleg is regmaak deur sy woorde: “Djy sal altyd Daddy se number one wies” (Nel, 2016). Die verdere doel van toneel 1 is om karaktereenskappe</li> </ul> |

|  |  |
|--|--|
|  | <p>van die karakters te openbaar en die gehoor van inligting te voorsien wat noodsaaklik is om die storie vorentoe te dryf.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gevolg: Toneel 1 eindig met ‘n positiewe storiewaarde deur die liefde en aanvaarding van haar pa: <math>-1 + -1 + 1 + 1 + -1 + 3 = 2</math></li> </ul>  |
| <b>Toneel 2</b>  |  |
| Gebeurtenisse waaruit die toneel opgebou word  | <p>Annatjie se ma sê vir haar dat sy van nou af hard moet werk en haar deel doen. Dit is nou net hulle twee: “Daddy was uit ons lewens geforce” (Nel, 2016). Uncle Danny word aan Annatjie voorgestel. Dit is vir haar opwindend en lekker:</p> <p>“MA 1: (<i>Giggel verlief</i>) Ek’s mos laas week getransfer.</p> <p>MA 2: (<i>trots</i>) Danny, dis nou my dogter, Antjie.</p> <p>MA 3: Sê hallo vir Uncle Danny” (Nel, 2016).</p> <p>Dis Annatjie se tiende verjaarsdag saam met haar ma, Uncle Danny en Daantjie op die strand. Uncle Danny kielie vir Annatjie, haar ma lag en die hele dag is baie pret en genotvol.</p>   |
| Implikasies van gebeurtenisse, die doel en die numeriese storiewaardes in die toneel | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Toneel 2 begin met ‘n negatiewe storiewaarde (-1): Annatjie voel ‘n finansiële verantwoordelikheid teenoor hul huishouding van ‘n jong ouderdom af: “Mammie het gesê ek moet hard werk, my deel doen. Anners gan ons’ie survive nie” (Nel, 2016). Annatjie voel verantwoordelik vir haar ouers se emosies, asook die implikasies van hul finansies as sy nie “hard werk” en “haar deel doen nie”.</li> <li>• Positiewe storiewaarde (+3) kom by: Annatjie hou van Uncle Danny as gevolg van drie redes</li> </ul> <p>1: Hy gee haar ‘n troetelnaam en dink sy is mooi:</p> <p>“UNCLE DANNY: Hallo, Annatjie. Sjoem, ma’ dji’s mooi.” En “ANN: Ek like dat hy vir my sê: Annatjie.</p> <p>ANTJIE: Niemand het my nog soe genoem nie” (Nel, 2016).</p> <p>2: Haar ma was lank hartseer en Uncle Danny maak haar ma gelukkig:</p> <p>“ANN: Haar bek was lank dik.</p> <p>ANTJIE: Eendag toe smile sy weer.</p> |

|  |   |
|--|---|
|  | <p>ANN: Die dag toe haar nuwe baas kom kuier.</p> <p>ANN &amp; ANTJIE: Uncle Danny” (Nel, 2016).</p> <p>3: Sy het ‘n nuwe maatjie gemaak in die persoon van Uncle Danny se kind, Daantjie: “ANN: En ek kan lekker speel met sy laaitjie, Daantjie” (Nel, 2016). Annatjie is opgewonde en ervaar verligting, omdat haar ma gelukkig is. Sy kan nou net ‘n kind wees, met ‘n nuwe boetie daarby. Dis vir haar lekker. Die gesprek tussen Daantjie en Annatjie oor hulle ouers wat gaan trou, dryf die toneel vorentoe en dien as vooropstelling vir latere tonele.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Die positiewe storiewaarde neem verder toe: Annatjie voel spesiaal omdat sy verjaar en almal geniet die dag saam met haar. Sy voel sorgeloos en vry (storiewaarde = +2). Die stranddag is een van Annatjie se lekkerste verjaarsdae nog, maar ook ‘n kernoomblik in haar lewe, omdat dit haar laaste dag is as ‘n kind, voor haar onskuld van haar weggeneem word.</li> <li>• Gevolg: Toneel 2 eindig met ‘n positiewe storiewaarde: <math>-1 + 3 + 2 = 4</math></li> </ul> |
| <b>Toneel 3</b>                                      |   |
| <p>Gebeurtenisse waaruit die toneel opgebou word</p> | <p>Na ‘n lang stranddag voel Annatjie gelukkig. “<i>Happy Birthday-liedjie speel. ANNATJIE sing saam, almal lag, gesels tussendeur na ‘n lang stranddag. UNCLE DANNY, KOOR VAN MA’S, ANNATJIE en DAANTJIE skuif reg asof hulle ‘n fliiek kyk</i>” (Nel, 2016). Annatjie voel spesiaal net voordat hulle <i>The Lion King</i> kyk wat Uncle Danny spesiaal vir haar verjaarsdag uitgeneem het:</p> <p>“ANN: Uncle Danny het ‘n movie gekry vi’ my Birthday.</p> <p>ANTJIE: Ons girls lê mos weerskante van hom.</p> <p>ANN: Bhaha! Daantjie moet oppie vloer lê.</p> <p>ANTJIE: Want dissie hy wat verjaar’ie!” (Nel, 2016).</p> <p>Annatjie word van haar onskuld ontnem. Uncle Danny molesteer Annatjie vir die eerste keer: “<i>Fisieke uitbeelding van UNCLE DANNY wat sy hand</i></p>   |

|   |   |
|---|---|
|   | <p><i>onder die kombes by ANNATJIE se broek indruk en haar ritmies vryf</i>" (Nel, 2016). Sy voel onveilig en verontreg: "ANN: Sien Mammie hoe hy maak?</p> <p>ANTJIE: Hoekom sê sy niks'ie.</p> <p>ANN: Ek kan nie wegskuif nie.</p> <p>ANTJIE: My lyf voel lam" (Nel, 2016).</p> <p>Uncle Danny maak Annatjie 'n medepligtige: "<i>UNCLE DANNY druk sy mond teen ANNATJIE se oor</i>. UNCLE DANNY: Sjuut, dis ons geheim, Annatjie" (Nel, 2016). Annatjie word verneder: "ANN: Dit voel of ek wil pie" (Nel, 2016).</p>   |
| <p>Implikasies van gebeurtenisse, die doel en die numeriese storiewaardes in die toneel</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Die toneel begin met 'n positiewe storiewaarde (Annatjie se verjaarsdag). Die doel hiervan is om die laaste oomblik van onskuld te wys voordat die protagonis gemolesteer word (storiewaarde = +1).</li> <li>• Storiewaarde vermeerder: Annatjie voel spesiaal, omdat dit net sy is wat langs Uncle Danny mag sit (storiewaarde = +1).</li> <li>• Negatiewe storiewaarde (-3) kom by: Annatjie is verward oor wat besig is om met haar lyf tydens die betasting te gebeur. Die betasting openbaar Uncle Danny se karakter as antagonis. Bevestiging van Daantjie se waarskuwing in die eksposisie: "DAANTJIE: Kykuit vir my pa, Anna. Hy's 'n vark" (Nel, 2016).</li> <li>• Negatiewe storiewaarde neem toe: Annatjie voel geskend en verward, omdat haar ma niks sien nie. Laasgenoemde het ten doel om inligting te openbaar oor die apatiese ouerskap van haar ma. Sy kom niks anders agter aan haar kind nie (storiewaarde = -3).</li> <li>• Negatiewe storiewaarde: Uncle Danny laat Annatjie verantwoordelik voel vir dit wat hy aan haar doen (storiewaarde = -2).</li> </ul> |

|   |   |
|---|---|
|   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Negatiewe storiewaarde neem verder toe: Sy voel vernederd oor haar lyf se reaksie en dat haar ma niks gesien het nie (storiewaarde = -2). Toneel 3 dryf die verhaal vorentoe: Die protagonis se lewensuitkyk het verander.</li> <li>• Gevolg: Toneel 3 eindig met ‘n negatiewe storiewaarde: <math>1 + 1 + -3 + -3 + -2 + -2 = -8</math></li> </ul>  |
| <b>Toneel 4</b>                               |   |
| Gebeurtenisse waaruit die toneel opgebou word | <p>Die toneel begin met Annatjie wat in ‘n staat van verwarring is. Uncle Danny het vir haar ‘n nuwe Barbiepop persent gegee en sy wonder of die molestering miskien maar iets is wat ‘n pa doen: “ANNATJIE: Maandag toe ek van die skool af kom, lê da ‘n nuwe Barbie op my bed. Nog innie boks. Uncle Danny se way om my te spoil. Meibe is dit ma’ wat ‘n pa moet doen” (Nel, 2016). Annatjie begin ‘n tiener word en reageer nie dadelik toe haar ma haar vra om die wasgoed te bring nie. Uncle Danny tree op deur haar te dissiplineer en gee Annatjie onnodig pak:</p> <p>UNCLE DANNY: (<i>Gryp ANNATJIE en gee pak</i>) Djy moet luister as djou ma met jou praat! Djy’s nog’ie te oud vi’ ‘n pakslae nie!</p> <p><i>ANNATJIE skree. UNCLE DANNY loop af na pakslae. KOOR VAN MA’S op. Hulle troos eerder as raas</i>” (Nel, 2016).</p> <p>Annatjie beseft haar ma sien Uncle Danny as haar pa al het sy ‘n regte pa: “KOOR VAN MA’S: Uncle Danny is nou jou pa.</p> <p>ANNATJIE: Hy sal nooit my pa wiesie! Ek het ‘n pa!</p> <p>MA 1: Jou pa is nie die naam werd nie.</p> <p>MA 2: Hy’s ‘n joller” (Nel, 2016).</p> <p>Annatjie verloor vertroue in haar ma. Sy vra haar pa of sy eerder by hom kan bly:</p> <p>“ANNATJIE &amp; ANN: Daddy, kan ek by jou kom bly?</p> <p>DADDY: Vi’ wat? Djy en jou ma bly dan soe lekker? En hy treat julle soe! Koop vi’ jou Barbiepoppe!</p> <p>ANNATJIE: Dissie dittie, Daddy” (Nel, 2016).</p> |

|   |  |
|---|--|
|   | <p>Annatjie kry dit nie reg om vir hom die ware rede te gee nie. Haar innerlike stem hou haar stil:</p> <p>“DADDY: Nou wat is dit dan, my baby?</p> <p>DIE KOOR: (<i>Vir ANNATJIE, bietjie harder</i>) Sjuut.</p> <p>DADDY: Praat dan nou.</p> <p>DIE KOOR: (<i>Vir ANNATJIE, harder</i>) Sjuut.</p> <p>DADDY: Sê wat djy wil sê.</p> <p>ANTJIE: (<i>Kyk op van waar sy lê en teken</i>) Daddy . . .</p> <p>DIE KOOR: (<i>Vir ANNATJIE, hard</i>) Sjuut” (Nel, 2016).</p> <p>Haar pa verstaan nie hoekom sy so graag by hom wil kom bly nie. Hy verseker haar verder dat ‘n kind se plek eerder by ‘n ma is en dat hy haar baie liefhet:</p> <p>“DADDY: Nou toe. Djy kannie by my kom bly nie. Daar’s ’ie plek’ie en daar’s niemand wat na jou kan kyk as ek innie nag werk’ie. ‘n Kind se plek is ma’ by die ma.</p> <p>ANNATJIE: Oukei, Daddy.</p> <p>DADDY: (<i>Troos en wys vir ANNATJIE sy moet by hom kom sit, soos sy altyd doen</i>) Wat is djy van Daddy?</p> <p>ANNATJIE: (<i>Onseker</i>) Ek’s Daddy se number one.</p> <p>DADDY: Djy sal altyd Daddy se number one wies” (Nel, 2016).</p> <p>Annatjie verloor hoop. Haar pa was haar enigste opsie om van Uncle Danny af weg te kom: “ANN: (<i>Pleit weg van DADDY</i>) Ma’ jy willie my hie weg vattie!” (Nel, 2016).</p> |
| <p>Implikasies van gebeurtenisse, die doel en die numeriese storiewaardes in die toneel</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Die toneel begin met ‘n positiewe storiewaarde (+1): Annatjie kry ‘n splinternuwe Barbiepop. Sy wonder of Uncle Danny nie maar doen wat baie pa’s met hul dogters doen nie. Annatjie probeer die molestering op haar eie manier regverdig. Sy is nog ‘n kind en verstaan nie die kompleksiteit van dit wat met haar gebeur het nie.</li> <li>• Storiewaarde neem af (-1): Hy gee vir haar ‘n pak slae uit die bloute. Sy word verneder. Uncle Danny wys hy is in beheer deur Annatjie</li> </ul>  |

|  |   |
|--|---|
|  | <p>onregverdig ‘n pak slae te gee en sy beheer word versterk deur Annatjie se ma wat aan sy kant is.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Storiewaarde neem af (-2): Haar ma meen dis nie so erg wat Uncle Danny gedoen het nie en dat hy haar op sy manier mag dissiplineer, want hy is nou haar pa.</li> <li>• Storiewaarde neem af (-3): Annatjie vra haar pa of sy by hom kan bly en hy sê nee.</li> <li>• Storiewaarder vermeerder (+1): Haar pa verseker haar van sy liefde.</li> <li>• Storiewaarde neem af (-2): As hy haar so liefgehad het sou hy agterkom dat iets fout is en haar by hom laat bly het. Annatjie verloor hoop dat sy ooit uit die situasie met Uncle Danny kan kom. Sy kon ook nie vir haar pa die regte rede sê nie. Uncle Danny se houvas raak al hoe sterker oor haar.</li> <li>• Gevolg: Alhoewel daar ‘n positiewe storiewaarde bykom met haar pa wat haar verseker van sy liefde, eindig die toneel met ‘n negatiewe storiewaarde omdat sy liefde nie genoeg is om haar te red nie: <math>1 + -1 + -2 + -3 + 1 + -2 = -6</math></li> </ul> |
| <b>Toneel 5</b>                                      |   |
| <p>Gebeurtenisse waaruit die toneel opgebou word</p> | <p>Daar het tyd verloop, Annatjie is nou in graad vyf en Uncle Danny het “nogie wee’ aan my gevattie” (Nel, 2016). Sy begin glo dit was miskien net ‘n droom:</p> <p>“ANN: Ma’ ek was oekie seker of dit regtig gebeur hettie.</p> <p>ANTJIE &amp; ANN: Miskien was dit net ‘n once-off” (Nel, 2016).</p> <p>Uncle Danny vra vir Annatjie om alleen saam met hom te ry: “ANNATJIE: (<i>Verskrik</i>) Ek kan nie nou nie, Uncle Danny. Ek draai my kamer” (Nel, 2016), en pleit dat haar ma moet saamry, maar:</p> <p>“KOOR VAN MA’S: Man! Ry net saam!</p> <p>ANNATJIE: (<i>Vol hoop</i>) Kom Mammie oek dan saam?</p> <p>KOOR VAN MA’S: (<i>Ma’s roer die houtlepels in die helder pienk mengbakke met laaste woorde en verdwyn</i>) Nie. Ek bak Fancies” (Nel, 2016).</p>   |



|                        |  |
|------------------------|--|
|                        | <p>Uncle Danny het vooruitbeplan om Annatjie te molesteer en gaan parkeer die motor in ‘n veld:</p> <p>“UNCLE DANNY: Ek sien die molletjies begin stoot.</p> <p>ANNATJIE: (<i>Verward</i>) Uncle?</p> <p>UNCLE DANNY: Hierso, soe . . . (<i>hy vat met sy hande aan denkbeeldige borste voor hom, en ANNATJIE wat met haar rug teen hom sit reageer asof hy aan haar borste vat. Sy span haarself styf, en vries amper, dan stoot sy sy hande weg</i>).</p> <p>ANNATJIE: Nee, Uncle! Dis seer! Eina!” (Nel, 2016).</p> <p>Uncle Danny beveel Annatjie om stil te bly en dat hierdie hele ding ook haar skuld is:</p> <p>“UNCLE DANNY: (<i>In vervoerig</i>) Djy’t alles my meisie. Djy maak my mal ... (<i>verander toon, dreigend</i>) Kyk hie’, djy makie jou bek oep vi’ enigiemand nie, nê? Nie vi’ djou ma nie. Nie vi’ djou pa nie. Dis ons storie die. Sien djy? (<i>ANNATJIE knik</i>) Dis ons storie. Djy ken jou ma. Dit vat niks om ha’ oppie dak te laat staan nie” (Nel, 2016).</p> <p>Annatjie wil vir niemand vertel nie, sy is te skaam en bang en voel dat niemand haar sal glo nie, of erger, vir haar lag. Sy besluit om tog vir haar pa te vertel, maar dis te laat:</p> <p>“ANN: (<i>Vir ANNATJIE, dringend</i>) Gaan piemp hom by jou pa!</p> <p>ANTJIE: (<i>Vir ANNATJIE, dringend</i>) Hy sal hom uitsort!</p> <p>ANNATJIE <i>kyk stadig vir DADDY en besluit dat sy hom tog gaan sê.</i></p> <p>ANNATJIE: Daddy! (<i>ANNATJIE se “Daddy” word onderbreek met die klank van ‘n geweskoot</i>)</p> <p><i>Klank van geweskoot saam met wit flits van beligting. DADDY wat omval in die wit flits (hy skiet homself). Ligte uit”</i> (Nel, 2016).</p> <p>Haar pa pleeg selfmoord voordat sy vir hom kon vertel.</p> |
| <p>Implikasies van</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Toneel begin met ‘n positiewe storiewaarde (+1) omdat Annatjie gemaklik raak met die idee dat Uncle Danny se molestering nie</li> </ul>   |

|   |  |
|---|--|
| <p>gebeurtenisse, die doel en die numeriese storiewaardes in die toneel</p> | <p>regtig gebeur het nie. Annatjie oortuig haarself dat Uncle Danny haar nie gemolesteer het nie, en dat sy miskien kon droom.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Die storiewaarde van toneel 5 daal bykans onmiddellik met Uncle Danny wat wil hê dat Annatjie alleen saam met hom moet ry. Sy maak tevergeefs ‘n verskoning en pleit dat haar ma moet saamry. Haar ma gaan nie saamry nie (storiewaarde = -1).</li> <li>• Storiewaarde neem drasties af met Uncle Danny wat haar in die motor betas (storiewaarde = -3).</li> <li>• Storiewaarde verminder verder met Uncle Danny wat Annatjie beveel om stil te bly en dat alles op ‘n manier haar skuld is (storiewaarde = -1).</li> <li>• ‘n Positiewe storiewaarde kom bly toe Annatjie die krag kry om haar pa te vertel (storiewaarde = +1).</li> <li>• Storiewaarde daal met haar pa se selfmoord, voordat sy vir hom die waarheid kon vertel (storiewaarde = -4). Die toneel stu die verhaal vorentoe en dien as opstelling vir Annatjie wat ‘n karakterverandering ondergaan. Sy is nou Stom Anna:<br/> “ANNATJIE: Ek sal my bek hou.<br/> ANN &amp; ANTJIE: Stom wies.<br/> ANNATJIE, ANN &amp; ANTJIE: Stom Anna” (Nel, 2016).</li> <li>• Gevolg: Toneel 5 eindig met ‘n negatiewe storiewaarde: <math>1 + -1 + -3 + -1 + 1 + -4 = -7</math></li> </ul> |
| <p><b>Toneel 6</b></p>  |  |
| <p>Gebeurtenisse waaruit die toneel opgebou word</p>                        | <p>Annatjie is nou in die hoërskool. Sy het nie veel om na uit te sien nie. Hulle het nou by Uncle Danny ingetrek:</p> <p>“ANTJIE: Vir graad 8 is ek na ‘n boereskool toe.</p> <p>ANN: Van my ma en Uncle Danny getrou het, bly ons in sy upstairs huis in Uitsig” (Nel, 2016).</p> <p>Sy neem ballet en ontmoet haar beste vriendin, Lena:</p> <p>“ANTJIE: Ek is elke dag by haar.</p>  |

|   |   |
|---|---|
|   | <p>ANN: Ons oefen ballet.</p> <p>ANTJIE: En lag.</p> <p>ANN &amp; ANTJIE: En girls’ chats” (Nel, 2016).</p> <p>Annatjie vertrou vir Lena en vra haar uit oor seks sonder om vir haar te vertel wat Uncle Danny met haar doen. Hier leer Annatjie dat Lena se pa nie die goed doen wat Uncle Danny met haar doen nie. Sy leer verder dat seks eintlik ‘n mooi ding kan wees tussen verliefdes:</p> <p>“ANNATJIE: Het jy al ge-seks?</p> <p>LENA: Praat jy in general of met my outjie?</p> <p>ANNATJIE: Makie sakkie. Het jy al?</p> <p>LENA: Nog nie soes in genuine nie. Ek het hom al bietjie uitgehelp en soe . . . Ma’ dit loop seka ma’ daai kant toe” (Nel, 2016).</p> <p>Lena vertel vir Annatjie dat die “hotste burg in die skool. Nee, in die universe!” (Nel, 2016), Marnus, in Annatjie belang stel. Sy lees vir Annatjie ‘n liefdesbrief voor wat Marnus vir haar geskryf het. Hy vra haar om saam met hom sokkie toe te gaan:</p> <p>“Toema, moenie worrie nie, ek wil jou nou nie oppie spot sit en vra om te trou nie. Net dit: Djy maak my lam, ek wil om jou wies” (Nel, 2016).</p> <p>Annatjie besluit om saam met Lena na die sokkie te gaan:</p> <p><i>“LENA en ANNATJIE beweeg al giggelend af.</i></p> <p>ANTJIE: My heel eerste love letter.</p> <p>ANN: Vir die eerste keer in ‘n lang tyd kan ekkie wag’ie!” (Nel, 2016).</p> |
| <p>Implikasies van gebeurtenisse, die doel en die numeriese storiewaardes in die toneel</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Die toneel begin met ‘n negatiewe storiewaarde omdat Annatjie nie veel het om na uit te sien nie (storiewaarde = -1).</li> <li>• Maar ‘n positiewe storiewaarde kom by met Lena wat haar beste vriendin word (storiewaarde = +1).</li> <li>• Annatjie vertrou Lena, maar tydens hulle gesels kom daar ‘n negatiewe storiewaarde by omdat Annatjie besef Lena se pa vat nie aan Lena op die manier wat Uncle Danny aan haar vat nie</li> </ul>  |

|  |   |
|--|---|
|  | <p>(storiewaarde = -1). Annatjie besef ook dat seks eintlik iets mooi kan wees.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ‘n Positiewe storiewaarde kom by deurdat die mooiste seun in die skool vir Annatjie ‘n liefdesbrief geskryf het en haar na die sokkie toe nooi (storiewaarde = +3). Die toneel stu die verhaal vorentoe deurdat Annatjie al hoe meer van haarself leer en ontdek deur ‘n beste vriendin en haar heel eerste liefde.</li> <li>• Daar vind ‘n groot positiewe verandering in Annatjie plaas deurdat sy vir die eerste keer in ‘n baie lang tyd na iets uitsien (storiewaarde = +5). Die toneel dien as vooropstelling vir die hoogtepunt van die eenbedryf: Annatjie wen nou baie en ervaar werklike geluk, sodat, wanneer dit alles van haar weggeneem word, die gehoor saam met haar verpletterd voel.</li> <li>• Gevolg: Laasgenoemde positiewe verandering in die protagonis veroorsaak dat hierdie toneel met ‘n groot positiewe storiewaarde eindig: <math>-1 + 1 + -1 + 3 + 5 = 7</math></li> </ul> |
| <b>Toneel 7</b>                                      |   |
| <p>Gebeurtenisse waaruit die toneel opgebou word</p> | <p>Marnus het saam met Annatjie van die sokkie af huis toe gestap. Hy bevestig dat hy verlief is op haar:</p> <p>“MARNUS: Jy’s die mooiste girl in die rondte” (Nel, 2016).</p> <p>Marnus vra vir Annatjie om sy meisie te wees voordat sy saam met Lena met vakansie gaan:</p> <p>“MARNUS: Ek wil hê ons twee moet speen” (Nel, 2016).</p> <p>Annatjie sê sy sal en Marnus en Annatjie soen vir die heel eerste keer:</p> <p>“ANNATJIE: Ek wil joune wees.</p> <p><i>MARNUS lig ANNATJIE se ken op en soen haar.</i></p> <p>ANN &amp; ANTJIE: Doen dit wee’!</p> <p><i>Hy soen haar weer.</i></p> <p>ANN &amp; ANTJIE: Oe jinne, dis lêkke!” (Nel, 2016).</p>  |

|   |  |
|---|--|
|   | <p>Uncle Danny loop in op Marnus wat Annatjie soen. Blind van woede jaag hy hom weg:</p> <p>“UNCLE DANNY: Voertsek! Uit my jaart uit. Julle mannetjies dink net aan naai!” (Nel, 2016).</p> <p>In die proses verneder hy Annatjie verder:</p> <p>“UNCLE DANNY: Klein Jintoe! Jol met ‘n sleg jong in die middel vannie pad” (Nel, 2016).</p> <p>Annatjie is seergemaak en vernederd. Marnus wil haar nie los nie, maar sy jaag hom ook weg. Sy probeer tevergeefs aan Uncle Danny verduidelik, maar hy slaan haar terug grond toe:</p> <p>“ANNATJIE: Ek het nie gejol nie. Hy het my gesoen. Soos in groet.</p> <p>UNCLE DANNY: Djy lieg! Julle staan en vry hierso, seke’ anne’ dinge oek. Kyk hoe lyk djy, dis g’n wonder hy raak jars nie. Djy lyk soos ‘n ou hoer met daai klere aan” (Nel, 2016).</p> <p>Sy roep na haar ma, maar haar ma kom nie. Hy verkrag haar:</p> <p>“UNCLE DANNY: Gedink ‘n laaitie is beter, nê? Sê vir die kontsekind hy kan by my kom leer. Jy sallie beter kry as ekke nie. Hou op tjank. En as djy jou bek oepmaak, gaan jy nie samet Lena weg nie. Djy wil mos. Ek sal jou wys.</p> <p><i>Suggesie van verkragting. Ligte af</i>” (Nel, 2016).</p> |
| <p>Implikasies van gebeurtenisse, die doel en die numeriese storiewaardes in die toneel</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Die toneel begin met ‘n positiewe storiewaarde. Marnus is verlief op Annatjie, hy beskerm haar en stap saam met haar huis toe. Die toneel openbaar inligting van Marnus, Annatjie se eerste liefde, en hoe opreg en mooi die liefde kan wees (storiewaarde = +3).</li> <li>• Storiewaarde vermeerder met Marnus wat sy liefde aan haar verklaar en ook haar vra om sy meisie te wees. Sy ervaar haar heel eerste soen (storiewaarde = +3).</li> <li>• Storiewaarde verminder met Uncle Danny wat op hulle afkom en vir Marnus wegjaag (storiewaarde = -3).</li> </ul>   |

|  |   |
|--|---|
|  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Marnus wil vir Annatjie help en die storiewaarde verminder verder met Annatjie wat vir Marnus self moet wegjaag en deur Uncle Danny geslaan word. Die toneel wys die onskuld en hoop verbonde aan eerste liefde wat deur Uncle Danny se vernedering, mishandeling en verkragtig vernietig word (storiewaarde = -4).</li> <li>• Storiewaarde neem verder af met Uncle Danny wat nie na Annatjie se redes wil luister nie en Annatjie wat om hulp roep na haar ma wat nie kom nie.</li> <li>• Storiewaarde op sy laagste aan die einde van die toneel met Uncle Danny wat Annatjie verkrag. Hierdie toneel dien ook as die eerste (een van twee) hoogtepunte van die eenbedryf wat die eerste grootste verandering in die hoofkarakter meebring.</li> <li>• Gevolg: Enorme negatiewe verandering vind plaas wat veroorsaak dat die toneel op 'n groot negatiewe storiewaarde eindig: <math>3 + 3 + -3 + -4 + -5 + -7 = -13</math></li> </ul> |
| <b>Toneel 8</b>                                      |   |
| <p>Gebeurtenisse waaruit die toneel opgebou word</p> | <p>Annatjie se ma en Uncle Danny konfronteer haar. Uncle Danny het die gebeurtenisse wat die aand wat hy haar verkrag het só verdraai dat haar ma glo Annatjie het met 'n vreemde seun (Marnus) in die pad gestaan en vry. Albei verbied haar om kontak met Marnus of Lena te hê:</p> <p>“Jy gat’ie wee uit hierdie huis uit behalwe vir ballet en skool’ie” (Nel, 2016).</p> <p>Haar ma gee Annatjie geensins kans om te praat nie en meen sy moet “leer om te lewe vi’ onse Here se wil” (Nel, 2016).</p> <p>Annatjie pleit deur 'n gebed by die Here dat sy ballet, haar enigste ontvlugting, en selfs vir Marnus sal opoffer, net sodat Uncle Danny nie weer aan haar vat nie. Uncle Danny verseker Annatjie dat haar ma haar nie sal glo as sy enigiets vir haar sê nie:</p> <p>“UNCLE DANNY: Mammie gaan nie worrie nie. Ma’ as d jy vi jou by my wil sterkgevriet hou, sal d jy sien hoe sit julle almal met julle gatte op straat. Moenie vi’ my try nie” (Nel, 2016).</p>  |

|   |   |
|---|---|
|   | <p>Uncle Danny kom in die nag na Annatjie se kamer toe. Sy skree hard. Haar ma kom aangehardloop en sy weet hierdie is haar kans. Sy vertel haar ma vir die eerste keer dat hy haar verkrag. Sy glo haar ma sal “hom wegjaag”, “’n Lawyer kry”, “my glo” (Nel, 2016).</p> <p>Uncle Danny verontskuldig homself en na ‘n oomblik wat voel of haar ma haar kant gaan kies, staan sy saam met Uncle Danny:</p> <p>“MA 1: (<i>Vir UNCLE DANNY</i>) Djy! (<i>Draai dan met gif na ANNATJIE toe</i>) Moenie kom liegstories praat’ie.</p> <p>MA 2: Almal kyk op na hierdie man.</p> <p>MA 3: Hy’s ‘n ouderling in die kerk.</p> <p>MA 1: Ons wiet djy’s vol dinge, ma’ jy kannie somme sukke goed sê nie.</p> <p>MA 2: Wa’ sal jy gewies het assit nie vi’ hom wassie?</p> <p>KOOR VAN MA’S: Wa’?</p> <p>MA 1: By jou pa met al sy jolmeide?</p> <p>MA 3: Hy (<i>wys na UNCLE DANNY</i>) het vi’ ons ‘n dak oor ons koppe gegee!</p> <p>MA 2: Jou gestuur na ‘n grênd skool toe.</p> <p>MA 1: Hy gee vi’ jou kos en klere. Jou pa was ‘n gemors.</p> <p>KOOR VAN MA’S: Nie hy (<i>wys na UNCLE DANNY</i>) nie!</p> <p>ANNATJIE: (<i>Desperate poging</i>) Ek lieg nie, Mammie.</p> <p><i>MA 1 klap ANNATJIE hard deur die gesig voor hulle afstap. Beligting net op ANNATJIE en haar innerlike stemme”</i> (Nel, 2016).</p> |
| <p>Implikasies van gebeurtenisse, die doel en die numeriese storiewaardes in die toneel</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Toneel 8 begin met ‘n negatiewe storiewaarde. Uncle Danny en Annatjie se ma konfronteer haar, neem alles van haar weg wat belangrik is (storiewaarde = -2). Die doel van hierdie toneel is om die lewensuitkyk van die hoofkarakter te verander. Dit stroop Annatjie van alle hoop wat sy gehad het om uit hierdie situasie te kom en die gehoor voel saam met haar moedeloos.</li> <li>• ‘n Verdere negatiewe storiewaarde kom by: Uncle Danny oortuig Annatjie dat haar ma saam met hom staan, dat sy haar nooit sal glo</li> </ul>  |

|  |  |
|--|--|
|  | <p>nie en, by implikasie, dat sy nou net syne is wat hy aand na aand kan verkrag (storiewaarde = -1).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ‘n Negatiewe storiewaarde kom by. Annatjie maak ‘n ooreenkoms met die Here dat sy Marnus en die ballet sal los as Hy net Uncle Danny kan keer om aan haar te vat. Sy los vir Marnus, maar Uncle Danny hou nie op om aan haar te vat nie (storiewaarde = -3).</li> <li>• ‘n Positiewe storiewaarde kom by wanneer Uncle Danny op hierdie aand weer in Annatjie se kamer kom. Sy skreeu, en haar ma kom aangehardloop. ‘n Lewensveranderende keuse lê voor Annatjie. Sy kies om sterk te wees, glo dat haar ma haar sal glo en neem die moeilike keuse om haar alles te vertel (storiewaarde = +7).</li> <li>• ‘n Negatiewe storiewaarde kom by. Haar ma glo haar nie, of weier om haar te glo. Sy klap haar deur die gesig. Annatjie het alle hoop verloor. Haar lewensuitkyk verander drasties met hierdie laaste negatiewe storiewaarde (storiewaarde = -5). Die toneel dien ook as vooropstelling vir die spanningslyn wat volg om die volgende hoogtepunt (die einde) te bewerkstellig.</li> <li>• Gevolg: Die toneel eindig dus op ‘n negatiewe storiewaarde, Annatjie het ‘n transformatiewe ontgogeling ondergaan: <math>-2 + -1 + -3 + 7 + -5 = -4</math></li> </ul> |
| <b>Toneel 9</b>                                      |  |
| <p>Gebeurtenisse waaruit die toneel opgebou word</p> | <p>Annatjie aanvaar haar lot en staan apaties en gehard teenoor die wêreld: “Ek sal my pak vat soes ‘n man en my steek soes ‘n vrou” (Nel, 2016).</p> <p>Annatjie sluip in die nag by haar kamervenster uit en gaan na wilde partytjies waar sy met verskillende seuns seksuele omgang het. Sy vind verligting in drank en raak kortstondig gelukkig:</p> <p>“ANN: Ma’ by die derde glasie ga’ dit somme,</p> <p>ANTJIE &amp; ANN: Lekke!</p> <p>ANN: Ek voel die music in my lyf.</p> <p>ANTJIE: En net soe happy soos die mense om my” (Nel, 2016).</p> <p>Sy is bitter teenoor Uncle Danny, maar aanvaar haar lot:</p>  |



|  |   |
|--|---|
|  | <p>“ANTJIE: Hy’t my goed geleer, my stiefpa.</p> <p>ANN: Ek kan aangie, soes niemand anners my size nie” (Nel, 2016).<br/>Annatjie verloor alle respek van haar beste vriendin, Lena, en Marnus is net in die agtergrond. Sy is sestien, en een oggend toe weet sy: “Pregnant” (Nel, 2016). Haar ma en Uncle Danny jaag haar weg:</p> <p>“MA 1: Djou gevriet maak my naar.</p> <p>MA 2: Kry daai los gat va’ jou uit my huis uit.</p> <p>MA 3: Ek soek jou nie wee’ hie’ nie.</p> <p>MA 1: Djy’s nie mee’ my kind nie” (Nel, 2016).</p> <p>Marnus is op pad universiteit toe en sy ouers neem Annatjie in. Sy tel stadig maar seker die stukke op. Sy besluit om oor te begin. Sy vra vir Lena om verskoning, maar Lena voel Annatjie sal haar net aftrek, veral omdat Lena nou godsdienstig is:</p> <p>“ANNATJIE: Hoe kan jy sê djy’t die Here in jou hart ma’ dan los jy my as ek in die moeilikheid is.</p> <p><i>LENA dink lank, draai tog dan om.</i></p> <p>LENA: Want ek is’ie die Here nie” (Nel, 2016).</p> <p>Annatjie besluit om die Here nog ‘n kans te gee. Die pastoor meen egter dat wat met haar gebeur het, haar skuld is. En dat sy haar stiefpa moet vergewe:</p> <p>“ANNATJIE: Pastor, is daai dan nou alles my skuld?</p> <p>PASTOOR &amp; UNCLE DANNY: My kind, so iets kom tog van albei kante af.</p> <p>ANNATJIE: Ma’ hoe meen Pastor dan nou?</p> <p>PASTOOR &amp; UNCLE DANNY: Jy moet bid. Vir hom, vir jousef. Dit is al wat genesing bring.</p> <p>ANNATJIE: Djy het dit al gesê.</p> <p>PASTOOR &amp; MA 1: Miskien wil die Here eintlik met jou praat. Het jy al ooit daaraan gedink?” (Nel, 2016).</p> |
|--|---|

|   |   |
|---|---|
| <p>Implikasies van gebeurtenisse, die doel en die numeriese storiewaardes in die toneel</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Die toneel begin met sowel ‘n positiewe as negatiewe storiewaarde (-1/+1): Annatjie aanvaar haar lot en staan gehard teenoor alles in haar lewe. Kykers ervaar dit as ‘n negatiewe storiewaarde, maar daar vind positiewe verandering in die karakter se lewe plaas omdat sy innerlik sterker word—alhoewel dit op negatiewe maniere uitspeel. Gedurende die verloop van hierdie toneel is daar ‘n reeks beide positiewe en negatiewe storiewaardes wat op mekaar bou. Die hoofkarakter gee nie meer om nie. Sy vind kortstondige geluk in drank. Ironie skop in: sy slaap met ‘n reeks seuns en meen dat haar stiefpa haar mooi geleer het om lekker seksuele omgang te hê. Die ambivalensie hou op wanneer Annatjie teruggeruk word na die werklikheid deurdat sy swanger is.</li> <li>• ‘n Negatiewe storiewaarde (-2): Haar ma jaag haar weg en verwerp Annatjie as haar kind.</li> <li>• ‘n Positiewe storiewaarde (+3): Marnus se ouers neem vir Annatjie in en help haar om haar lewe om te keer; ook omdat sy nie meer by Uncle Danny bly nie.</li> <li>• Negatiewe storiewaarde (-1): Sy gaan vra om vergifnis by Lena, maar Lena verstoot haar.</li> <li>• Negatiewe storiewaarde (-1): Sy gaan na ‘n pastoor toe in die hoop om die Here nog ‘n kans te gee, maar die pastoor meen dat wat tussen haar en Uncle Danny gebeur het, haar eie skuld is.</li> </ul> <p>Die doel van hierdie toneel is om Annatjie se karakterveranderings proses te illustreer. Deur ‘n reeks toetse wat haar karakter toets, word sy ook innerlik al hoe sterker. Sy het niks meer om te verloor nie. Teen die einde van die toneel in haar woorde aan die pastoor: “ANNATJIE: Djy het dit al gesê” (Nel, 2016), besef Annatjie sy kan net op haarself staatmaak. Sy soek nie meer na oplossings nie, maar begin haarself vertrou.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gevolg: Beide positiewe en negatiewe storiewaardes stel hierdie toneel op vir die pad wat die hoofkarakter vorentoe moet stap. Alhoewel daar negatiewe storiewaardes bykom, vind daar ook</li> </ul> |
|---|---|

|   |   |
|---|---|
|   | <p>positiewe verandering plaas wat veroorsaak dat die hoofkarakter sterker raak. Die toneel eindig egter op 'n negatiewe storie waarde, want die hoofkarakter se pad na resturasie begin nou eers: <math>-1/1 + -2 + 3 + -1 + -1 = -1</math></p>  |
| <b>Toneel 10</b>                              |   |
| Gebeurtenisse waaruit die toneel opgebou word | <p>Annatjie voel aan die begin van hierdie toneel, terwyl almal “hulle bekke warm praat oor die Here en waaroor hy praat” (Nel, 2016), gaan sy aan met haar lewe. Sy vind krag in haarself. Nadat haar kind aangeneem is, trek sy Kaapstad toe vir werk. Jare het verby gegaan vandat sy die bang sestienjarige swanger meisie was wat in die middel van die aand weggejaag is. Sy het klaar gewonder wat om te doen oor Uncle Danny en wat met haar gebeur het:</p> <p>“ANN: Ek het genoeg gedink.</p> <p>ANTJIE: Genoeg getry bid.</p> <p>ANN &amp; ANTJIE: Nou wiet ek wat om te doen” (Nel, 2016).</p> <p>Sy neem 'n besluit, sodat sy met haar lewe kan aangaan:</p> <p>“ANN: Ek ry met my eie kar terug Uitsig toe.</p> <p>ANTJIE: Dit reën.</p> <p>ANNATJIE: Die lanies slaap diep.</p> <p>ANN: Net ADT en die Here is nog wakker.</p> <p>ANTJIE: Ek sien nie een van hulle nie.</p> <p>ANNATJIE: Soe ek lui ma' die deurklokkie” (Nel, 2016).</p> <p>Annatjie en Uncle Danny konfronteer mekaar na al die jare. Sy hou 'n mes agter haar rug vas. Sy het gekom om sy lewe te neem:</p> <p>“UNCLE DANNY: Wat soek dji hie”?</p> <p>ANNATJIE: But why . . . Hoekom het dji dit aan my gedoen?</p> <p>UNCLE DANNY: Kom nou, dji't gesoek daarna. Elke keer was dji nat as ek by jou kom. Toe loep, dji't nie 'n plek hie' nie” (Nel, 2016). Annatjie</p> |

|   |   |
|---|---|
|   | <p>steek hom keer op keer tot hy dood lê. Tussen die reën, musiek en haar innerlike stemme wat Uncle Danny afsleep en hulself van Annatjie losmaak, vind ‘n ommekeer plaas. Annatjie is vir die eerste keer vry:</p> <p>“ANNATJIE: (<i>Sterk, stadig, verlig, bevry</i>) Ek voel’ie mee asof da baie mense in my is’ie. Ek is net een. Myself. Een Anna. Ek is, Anna. Ek het niks, ma’ ek’s vry!</p> <p><i>Ligte doof uit. Musiek harder.</i></p> <p><i>Die einde</i>” (Nel, 2016).</p>   |
| <p>Implikasies van gebeurtenisse, die doel en die numeriese storiewaardes in die toneel</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Toneel begin met ‘n positiewe storiewaarde (+1). Annatjie neem verantwoordelikheid vir haarself. Sy het haar kind laat aanneem en vir werk Kaap toe getrek.</li> <li>• ‘n Negatiewe storiewaarde (-2) kom by: Jare het verbygegaan waar Annatjie goed doen vir haarself, maar terwyl Uncle Danny nie besef wat hy aan haar gedoen het nie, is sy nie vry nie.</li> <li>• ‘n Negatiewe storiewaarde (-3) kom by: Sy konfronteer Uncle Danny oor wat hy aan haar gedoen het. Sy hoop om afsluiting hieroor te kry. Hy is na al die jare presies dieselfde en meen sy het hom gesoek/gesoebat om haar te verkrag.</li> <li>• Beide ‘n positiewe en negatiewe storiewaarde kom by met Annatjie wat Uncle Danny vermoor, want moord is oor die algemeen nie ‘n goeie ding nie, maar omdat ons verstaan hoekom sy dit doen, kry dit ‘n positiewe konnotasie. Al weet sy nie wat vir haar voorlê as implikasie van wat sy gedoen het nie, maak dit nie meer saak nie, want sy is vir die eerste keer in haar lewe vry (storiewaarde hiervan is dus +100).</li> </ul> <p>Hierdie toneel is die tweede en finale hoogtepunt. Die essensie van dit wie Annatjie is, waar sy was, wie sy is, wie sy nog word, bereik ‘n algehele klimaks. Annatjie se reis vind voltrekking in die slot.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gevolg: Hierdie toneel, ook die einde van die eenbedryf, eindig op ‘n enorme positiewe storiewaarde. <math>1 + -2 + -3 + 100 = 98</math></li> </ul> |

|  |   |
|--|---|
|  | Ten spyte en ten koste van die implikasies van Annatjie se aksie om Uncle Danny dood te maak, gee dit vir die kyker 'n begrip van die situasie en simpatie met die protagonis. Sy is vir die eerste keer totaal vry en volwaardig mens. |
|--|---|

#### 4.6.2 Samevatting van *Tabel 2*

Na afloop van die verwerkingsproses blyk dit moontlik te wees dat bogenoemde model die seleksieproses vergemaklik, deurdat die verwerker haar storielyn op so 'n wyse organiseer dat elke toneel 'n *ware gebeurtenis* word wat die storielyn vorentoe dryf en verandering in die protagonis teweegbring.

Adendorff en Van Wyk (Adendorff & van Dyk, 2014) meen:

“As die finale gebeurtenis van die toneel byvoorbeeld 'n positiewe waarde van +3 het, beteken dit nie dat die spesifieke toneel hierdie getal as 'n totale storiewaarde het nie, maar net dat verandering (deur middel van begeerte, aksie, konflik, of blote verandering) plaasgevind het. Hierdie storiewaardes word subjektief deur die draaiboekskrywer bepaal, wat sou beteken dat verskeie draaiboekskrywers dieselfde verhaal met ander tonele kan skryf (of dieselfde tonele kan gebruik, maar dit anders skryf) omdat hul toekenning van storiewaardes aan tonele, en die gebeure waaruit dit bestaan, kan verskil.”

As verwerker het ek met tye die proses om 'n storiewaarde aan 'n situasie te koppel, uitdagend gevind, veral wanneer ironie en/of ambivalensie betrokke is. Die tabel laat wel toe dat daar met tye sowel 'n positiewe as 'n negatiewe storiewaarde aan een situasie gekoppel kan word. Miskien kan hierdie tabel in verdere navorsing uitgebrei word om die effens beperkende aard van die storiewaardes meer uit te brei met betrekking tot ambivalensie en dramatiese ironie wat ook die lewensuitkyk van die protagonis verander en die verhaal vorentoe stu.

'n Verdere beperking kan wees dat elke verwerker ander numeriese waardes aan dieselfde situasies kan koppel. Die navorser het hierdie aspek as baie subjektief ervaar; waar sy as verwerker 'n negatiewe gebeurtenis in die protagonis se lewe as byvoorbeeld -1 ervaar, kan 'n volgende verwerker dieselfde negatiewe gebeurtenis as -10 ervaar. Albei voorbeelde kan natuurlik 'n groot uitwerking hê op die eindwaarde van 'n toneel. Verder moet die toneel se plasing binne die algehele struktuur van die toneelstuk ook in gedagte gehou word, sodat die storiewaardes op die geskikte tyd in die ontwikkeling van die storie kan plaasvind.

## 4.7 Samevatting

Na afloop van die praktiese komponent kon die verwerkte jeugteaterteks gemeet word teenoor die navorsingsbevindinge oor verwerkings in hoofstuk 2. Die verwerking, *Dis ek, Annatjie*, verteenwoordig 'n pluralistiese benadering tot verwerking. Die doelteks is 'n transposisie van die bronteks deurdat die doelteks in 'n ander medium ('n jeugteaterteks) as die bronteks ('n roman) is. Die doelteks lewer kommentaar op die bronteks deurdat dit dialekties (van Standaardafrikaans na Kaapse Afrikaans) kommentaar lewer. Die doelteks lewer verder kommentaar deur die tematiek en narratief anders as in die bronteks aan te wend.

Daar is gefokus op die jeugjare van die hoofkarakter en ander karakters, soos die ma, wat deur drie aktrises gespeel word in plaas van een, om verdere politiek tussen die twee tekste na die voorgrond te bring. Verdere kommentaar is gelewer deurdat die doelteks nie net kultureel (blanke karakters na bruin karakters) maar ook geografies (Bloemfontein en 'n kusedorpie na plattelandse gebiede buite Wellington) geplaas is. Laastens het die doelteks ook as 'n analogie gedien deur sommige aspekte van die bronteks metafories (die stilistiese gebruik van dekor en kostuums) aan te pas om die artistieke en praktiese behoeftes van die doelteks te dien. In geheel kan *Dis ek, Annatjie* daarom as 'n pluralistiese benadering tot verwerking beskou word.

Die verwerking is gedryf deur praktykgerigte navorsing en dit het aan my, as navorser en skepper, die geleentheid gebied om deurlopend veranderinge aan die teks te maak soos deur nuwe bevindinge gedikteer.

Deur praktykgerigte navorsing en die kreatiewe repetisieproses kon 'n vraag wat Cooper (2016:xiii) stel, beantwoord word: "How does a white South African write with and beside coloured youth for largely white audiences occupied by fantasies of Africa then and now?" Na afloop van die praktiese komponent blyk dit moontlik te wees om die kern van 'n bestaande bronteks kultureel en geografies te verplaas na 'n doelteks, sonder om die kernboodskap van die bronteks in te boet. Met my agtergrond in dramatiese struktuurskepping en met die hulp van 'n dialekkenner kon daar ryklik geput word uit die gemeenskap van Hoërskool Bergrivier, en die bevindinge kon deur middel van kulturele en geografiese verplasinge na die verhoog oorgeplaas word.

## 4.8 'n Persoonlike afsluiting



*Figuur 6: Hoërskool Bergrivier wen die derde plek tydens die nasionale ATKV-Tienertoneelkompetisie.*

Die groep van *Dis ek, Annatjie* het goed gevaar in hul gekose platform, naamlik die ATKV-Tienertoneelkompetisie van 2016. Die uitslag van hul persoonlike sukses (buite die raamwerk van hierdie studie) is soos volg:

“Die derde plek, met 91,47%, het gegaan aan *Dis, ek Annatjie* van Hoërskool Bergrivier. Die toneelgroep ontvang R10 000 prysgeld. James-Dean Davids is ook as die beste klankoperateur aangewys en Neville Albertus as die beste akteur in ’n ondersteunende rol” (“ATKV-Tienertoneel 2016: Die uitslae”, 2016).

Een van die beoordelaars, Tara Notcutt, het tydens haar e-posrepliek genoem: “So impressed with you! You can all be very proud. Excellent adaptation, and a very harrowing story. Very, very well done”.

“Die toekenning van beste aktrise in ’n hoofrol is gedeel deur twee uitstaande spelers: Nienke Geldenhuys as Antoinette de Jager in Hoërskool Durbanville se FRAGMENT



en Jamie-lee Morkel as Annatjie in Hoërskool Bergrivier se *Dis ek, Annatjie* (“ATKV-Tienertoneel 2016”, 2016).

Verder spog *Dis ek, Annatjie* met die volgende nominasies (“ATKV-Tienertoneel 2016”, 2016):

- Beste beligtingsoperator: Tyron Hendriks van Hoërskool Bergrivier.
- Die beste verhoogbestuurder: Wesley September van Hoërskool Bergrivier.
- Vir die ontwerp én bogemiddelde uitvoering van alle tegniese aspekte: Hoërskool Bergrivier vir *Dis ek, Annatjie*.
- Beste ensemblewerk: *Dis ek, Annatjie* van Hoërskool Bergrivier.
- Mees belowende speler in ’n rol deur ’n meisie gedurende die ATKV-Tienertoneelfinaal 2016: Jamie-Lee Morkel as Annatjie in Hoërskool Bergrivier se *Dis ek, Annatjie*.
- Beste aktrise in ’n ondersteunende rol: Amke Grootboom as Ma 1 in Hoërskool Bergrivier se *Dis ek, Annatjie*.
- Beste regisseur: Alma Nel vir Hoërskool Bergrivier se *Dis ek, Annatjie*.



*Figuur 7: Bemerkingsplakkaat vir die produksie Dis ek, Annatjie.*



## 5 Samevatting en Gevolgtrekking

*Teater keer terug, herskryf en herhaal. Teater keer terug na geskiedenis, verhoudings, stories en reëls om dit te herhaal en te herskryf. Teater herskryf geskiedenis, verhoudings, stories en reëls.* Luidens Laera (2014:1) “[i]t refashions beliefs, recycles old and used objects and reassembles them into new embodied experiences”. Laera (Laera, 2014) voer voorts aan dat teater terugkeer na dié geskiedkundige en metaforiese ruimtes deur stories telkens te hervertel en daardeur ons kontemporêre milieu te ondersoek. In ewe maat verplaas teater die gehoor na tye en plekke waarna ons keer op keer terugkeer, *performance* na *performance* (2014:1). Bowenal *herhaal* teater:

“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 doing so, it adapts itself to present contingencies and situations, like an animal species struggling to survive through evolution. Theatre, however, does not reshape its coordinates simply to remain alive or to remain itself through time, but also to change the world around it. Theatre, one could say, never stops adapting its features to the world and the world to its features” (Laera, 2014).

Dit is hierdie impuls wat die teatermaker en verwerker telkemale dryf om stories te vertel; om stories te vertel en te hervertel; om na bestaande narratiewe terug te keer en dit as’t ware *om* te keer; om ons huidige verhouding teenoor ’n teks te problematiseer, te ontsenu en te heroorweeg. Die verwerkingshandeling is met ander woorde ’n politieke daad: een waar die verwerker die gegewens van die bronteks neem en die potensiaal het om dit totaal binne die kulturele en artistieke diskoers te herposisioneer. Hutcheon (2012:3) beweer die volgende:

“All adapters relate stories in their different ways. They use the same tools that storytellers have always used: they actualize or concretize ideas; they make simplifying selections, but also amplify and extrapolate; they make analogies; they critique or show their respect, and so on. But the stories they relate are taken from elsewhere, not invented anew. Like parodies, adaptations have an overt and defining relationship to prior texts, usually revealingly called ‘sources.’ Unlike parodies, however, adaptations usually openly announce this relationship.”

Die volgende analogie illustreer die bogenoemde: Voordat die kind kon praat, het hy/sy stories gehoor; ’n sprokie soos “Rooikappie en die wolf” is vertel. Later, toe die kind ’n woordeskat ontwikkel het, het ’n klein dogtertjie die storie van Rooikappie aan haar maatjie vertel deur van ’n Barbiepop gebruik te maak. Die storie wat sy oorvertel, is ’n verwerking van die sprokie wat sy gehoor het. Die sprokie wat sy gehoor het, is reeds ’n verwerking van haar ma, wat op haar beurt die storie al vantevore gehoor het. Inderwaarheid is alle kuns van ánder kuns afkomstig en dit herinner ons dat alle stories uit ánder stories spruit (Hutcheon, 2012:2).

## 5.1 Teoretiese samevattings

In hoofstuk 2 is die teoretiese komponente van verwerking ondersoek en moontlike modelle ter tafel geplaas, met inbegrip van *analogie* en *kommentaar*. Hierdie modelle dien as moontlike benaderings tot 'n verwerkingsproses. Hoewel elk van hierdie benaderings sy eie voordeel inhou, is die benadering wat die meeste kreatiewe vryheid aan 'n kunstenaar bied die *pluralistiese benadering*. Hierdie taktiek laat 'n verwerker toe om van verskeie teatrale modaliteite gebruik te maak om 'n roman na die verhoog te verwerk. Byvoorbeeld, teatrale elemente soos die drie Anna-karakters, is nie in die roman teenwoordig nie, maar dien as 'n visuele metafoor om die onderskeie innerlike konflikte van die karakter visueel uit te beeld. Hierdie verbuiging van die oorspronklike roman laat die verwerker toe om die konvensies en sterk punte van die gekose medium – in dié geval, teater – gebruik te maak ten einde die bronteks in hierdie nuwe medium te verwesenlik. Die pluralistiese benadering laat ook toe dat die verwerker beide *analogie* én *kommentaar* in die verwerking kan toepas. Die doelteks staan gevolglik sentraal tot homself en is nie afhanklik van die bronteks om betekenis te hê nie, hoewel kennis van die intertekstuele verhouding moontlik die ervaring mag verryk.

In hoofstuk 3 is daar ondersoek ingestel na die na die verskillende tematiese tendense wat in internasionale jeugteater voorkom. Dit blyk dat daar verskeie sosiopolitieke en sosio-ekonomiese kwessies na vore tree, maar veral dat temas soos huishoudelike konflik, geslag/gender en seksualiteit vir tieners vraagstukke bly. Hierdie vrae het ook in die praktiese ondersoek gedurende die repetisieprosesse gemanifesteer. Die verbinding na *Dis Ek, Anna* was gevolglik logies, in ag genome die leerders se vertrouwdheid met die roman, asook die pad wat ek as kunstenaar met die roman sedert hoërskool geloop het.

Die teoretiese navorsing en die praktiese ondersoek het mekaar wedersyds beïnvloed, veral met betrekking tot die praktiese metodiek en die teoretiese onderbou daaraan verbonde. 'n Aspek wat ook van besondere belang is, is die praktykgeskiedenis van verwerking. Daar is op internasionale front verskeie praktisyns wat verwerkings aanpak; en in gevalle waar hul metodes en praktyke aangeteken is, is dié inligting van uitsonderlike waarde. Een van die onvoorsiene uitkomstes van hierdie studie was om sommige van hierdie praktyke (veral in die jeugteater) saam te vat en om hulle te boekstaaf vir toekomstige gebruik (sien veral hoofstuk 2). Die hoop is verder dat hierdie studie as soortgelyke rekord dien vir toekomstige werk in hierdie veld, veral waar die fokus die jeug, sosiopolitieke realiteite en interkulturele samesyn is.

## 5.2 Etiese kwessies en die verwerkingsproses

Inderwaarheid kán die verwerkingsproses interkulturele brûe oorsteek. Verwysend na die voorafgaande analogie, het dieselfde dogter – nou ’n tiener – die roman *Dis ek, Anna* deurgelees, en sy kon identifiseer met die jeugroman vanweë temas soos eerste liefde, hoërskool en ballet. Dié dogter het vir haar buurvrou die storie oorvertel, waarop die buurvrou antwoord: “Djy hou soe baie van ballet, nes Annatjie.” In hierdie voorbeeld word die dialek van die Standaardafrikaans van die roman deur ’n nuwe spreker toegeëien, en verander gevolglik na Kaapse Afrikaans. Deur hierdie analogie verder te volg, kan ‘n mens sien dat verwerking so in ons daaglikse bestaan vervleg is, dat ons nie eens agterkom dat ons self in die verwerkingsdaad betrek is nie: “in the workings of the human imagination, adaptation is the norm, not the exception” (Hutcheon, 2012:177).

Met die skeppingsproses by die Hoërskool Bergrivier het die leerders ’n integrale deel van die proses gevorm. Deur middel van improvisasies en gesprekvoering was die mees prominente temas wat herhaaldelik na vore getree het, tienerswangerskappe en fisieke en geestelike mishandeling. Die keuse om *Dis ek, Anna* as materiaal te gebruik was ’n natuurlike uitvloeisel hiervan. Inderwaarheid het die leerders self met die keuse van *Dis ek, Anna* na vore gekom, nadat van hulle die rolprent gesien het en iets soortgelyk in hul eie kultuur wou doen.

Dit het verskeie etiese kwessies na vore gebring, onder meer: die sensitiewe tematiek van die bronteks (mishandeling, verkragting en molestering); die ouderdomme van die leerders wat onder agtien is en dus toestemmingsbriewe van hul voogde/ouers moes verkry; die beskerming van hul identiteit; en die nodige skakels om leerders te ontlont en te ondersteun, sou hul enige tyd tydens die proses dit benodig. Al hierdie etiese stappe was noodsaaklik vir die uiteindelijke uitvoering van hierdie studie. Leerders moes die vrymoedigheid hê om aan die studie deel te neem met die versekering dat hulle op enige stadium, sonder verduideliking, daarvan kon onttrek.

Na afloop van *Dis ek, Annatjie*, was ek en me. Cupido (dramakoördineerder van die skool) verstom oor die groei wat die leerders getoon het. Nie net was hulle self bemagtig deur die proses nie, maar het hulle die nodige inligting/skakels en insig verkry om ander leerders in hul gemeenskap wat mishandel word, te help. Die navorsing was tot voordeel van hierdie groep leerders en het uiteindelik ’n positiewe bydra tot die welstand van ’n groter gemeenskap gelewer.

### 5.3 Uitdagings in die verwerkingsproses

Die skepping van die verwerking en die repetisieprosesse het mekaar siklies beïnvloed. Daar was gevolglik sekere uitdagings wat oorbrug moes met die skep van die teks en die uiteindelijke opvoering daarvan. Een van hierdie uitdagings was die verskillende taalvariasies van Afrikaans. 'n Groot verskeidenheid variasies/uitdrukkings het onder net twaalf leerders en me. Cupido na vore gekom. Alhoewel ons hoofsaaklik met die 'Kaapse' variant van Afrikaans gewerk het, is daar deur die leerders se afsonderlike sosiale kondisionering en spesifieke omgewing, interessante 'verbuigings' wat in elk se 'Kaaps' voorkom. Eienskappe van 'Karoo'-Afrikaans, 'Boland-Afrikaans', 'Slamse Afrikaans' en dies meer, het veroorsaak dat daar op die ou end 'n kreatiewe besluit geneem moes word rakende die onderskeie variante. Die leerders se verskillende maniere om een boodskap oor te dra, het my die geleentheid gebied om vanuit verskeie opsies, die mees kreatiewe en toneelmatige uitdrukking te kies.

Met betrekking tot bogenoemde het hierdie taal-variasies die sogenaamde 'vloerteks' wat tydens repetisies op die proef gestel was, verryk en herskryf. Die leerders het elkeen ten opsigte van 'n toneel addisionele taaladvies gegee. Ook me. Cupido, taalopvoeder by die skool, het 'n natuurlike oorbruggingskanaal tussen Standaardafrikaans en Kaapse dialek gevorm. Hier was die uitdaging dat, alhoewel sommige tonele goed op papier gewerk het, ek na elke repetisie moes gaan herskryf om die mees geloofwaardige verwerking te skep.

Nie net het hierdie taaladvies die uiteindelijke verwerking suksesvol beïnvloed nie, maar ook die leerders se skoolpunte. Waar die groep se gemiddelde punt vir Afrikaans Huistaal 43% was aan die begin van die proses, het dit aan die einde van die jaar tot 59% gestyg. Vier van die twaalf leerders was in die topvier posisies van hul onderskeie grade en twee van die twaalf leerders se Kuns en Kultuur-punte het met 15% gestyg. Volgens me. Cupido het die leerders se leesbegrip oor die algemeen drasties verbeter. Die sukses van die verwerking as 'n produksie kan gemeet word aan die feit dat hierdie span die derde plek in die nasionale ATKV-Tienertoneelkompetisie behaal het.

### 5.4 Verdere navorsing

Moontlike tekortkominge van hierdie studie spruit uit die feit dat min navorsing tot op hede gedoen is met betrekking tot die presies korrekte gebruik van Kaapse Afrikaans. Die Kaapse dialek is, soos enige ander dialek, voortdurend besig om te groei en te verander, met die gevolg dat daar uiteenlopende moontlikhede bestaan wanneer dit kom by die verwerking van 'n

bronteks. Ten einde raad neem 'n verwerker finale kreatiewe besluite wat die spesifikasies van 'n spesifieke projek dien, eerder as om te steun op die mees teoreties 'korrekte' besluite. 'n Verdere studie kan beslis ondersoek instel na die moontlikheid om *Dis ek, Anna* na 'n verdere kultuurgroep kultureel en geografies te verplaas. Verdere navorsing kan ook gedoen word oor die spesifieke aard van verwerking van 'n roman na die verhoog – veral binne die Suid-Afrikaanse konteks met sy spesifieke uitdagings, beperkings en moontlikhede. Groot skaalse produksies soos dié van die National Theatre en die Royal Shakespeare Company is moeilik om binne ons konteks te realiseer as gevolg van 'n gebrek van finansiële hulpbronne. Ons het egter 'n ryk spektrum kulture en ander platforms wat ons toelaat om met verwerkings te eksperimenteer, wat nie noodwendig so maklik in ander lande bekombaar is nie.

Een van die groot gapings met betrekking tot jeugteater, bestaan juis binne die enorme ATKV-Tienertoneelkompetisie waarby duisende skoliere jaarliks betrek word. Tienertoneel is 'n groot deel van die Suid-Afrikaanse jeug se kulturele uitdrukking en daar kort beslis verdere navorsing om vrae soos die posisionering, funksie en werking van hierdie platform binne die kontemporêre konteks te ondersoek. Venter (2007) kan dien as 'n goeie beginpunt vir verdere studie.

Laastens is 'n groot probleem die feit dat verwerkings nie as 'n entiteit op sigself beskou word nie, maar as 'n sekondêre skryfvorm. 'n Verwerker voer 'n aspek van 'n ander skrywer se visie uit. Hierdie verwerking is uiteraard gedoen met sekere veranderings wat deur die medium of genre van die doelteks bepaal word; 'n teater bied uiteraard ander moontlikhede as 'n roman. Die verwerker het natuurlik ook 'n unieke skrywerstem wat impliseer dat twee verwerkers dieselfde instruksies sal ontvang en met twee totaal uiteenlopende verwerkings vorendag sal kom. Verdere navorsing oor hierdie fenomeen – die kunstenaarskap van mediumoorbruggings en die metodologieë wat hiervoor aangewend kan word – word benodig. Sonder hierdie navorsing bly die kuns van verwerking grotendeels 'n sekondêre kuns teenoor suiwer skryf, hoewel verwerkings nét so dikwels–en amper meer dikwels–in die kunste voorkom.

## 6 Bibliografie

- “ATKV ‘bou brûe deur die kunste’”. 2018. *Netwerk24 Krit*. 2 April. [Aanlyn], Beskikbaar: <https://www.netwerk24.com/ZA/Krit/Nuus/atkv-bou-brue-deur-die-kunste-20180401> [2018, September 9].
- ‘ATKV-Tienertoneel: Brosjure.’ 2018. ATKV. [Aanlyn], Beskikbaar: [https://www.atkv.org.za/Portals/0/MultiFileUpload\\_949/ATKV-Tienertoneel\\_2018\\_Brosjure.pdf](https://www.atkv.org.za/Portals/0/MultiFileUpload_949/ATKV-Tienertoneel_2018_Brosjure.pdf) (2018, Maart 20).
- ‘ATKV-Tienertoneel 2016: Die uitslae’ 2016. ATKV. [Aanlyn], Beskikbaar: <https://www.litnet.co.za/atkv-tienertoneel-2016-die-uitslae/> (2019, Februarie 1).
- Adendorff, E. & van Dyk, A. 2014. Die verwerkingsproses ten opsigte van toneelkeuse met verwysing na die rolprent Roepman. *LitNet Akademies*. 11(2):621–657. [Aanlyn], Beskikbaar: [http://www.litnet.co.za/assets/pdf/joernaaluitgawe\\_11\\_2/11\\_2\\_Adendorff\\_VanDyk.pdf](http://www.litnet.co.za/assets/pdf/joernaaluitgawe_11_2/11_2_Adendorff_VanDyk.pdf) [2018, April 21].
- Ahmed, S. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- Alfreds, M. 2013. *Then what Happens?: Storytelling and Adapting for the Theatre*. Londen: Nick Hern Books, Limited.
- Alrutz, M. 2015. Digital storytelling and youth: Toward critically engaged praxis. *Youth Theatre Journal*. 29(1):1–14.
- Andrew, D. 1984. *Concepts in Film Theory*. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Balazs, B. 1957. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Vol. 28. Londen: Dennis Dobson Ltd.
- Balodis, J. 2012. Turning Fact and Fiction into Theatre. Queensland University of Technology.
- Barthes, R. 1977. *Image – Music – Text*. Stephen Heath (vert.), Londen: Fontana.
- Barthes, R. 1981. Theory of the Text. In R. Young (red.). *Untying the Text*, 31-47, Londen: Routledge.
- Bedard, R.L. 2003. Negotiating marginalization: Tya and the schools. *Youth Theatre Journal*. 17(1):90–101.

- Billington, M. 2004. *Theatre review: His Dark Materials*. [Aanlyn], Beskikbaar: <https://www.theguardian.com/stage/2004/jan/05/theatre.fiction> [2018, Mei 05].
- Billington, M. 2007. *Theatre review: War Horse*. [Aanlyn], Beskikbaar: <https://www.theguardian.com/stage/2007/oct/18/theatre.michaelmorpurgo> [2018, Mei 01].
- Boyum, J.G. 1985. *Double Exposure: Fiction into Film*. Michigan: Universe Books. [Aanlyn], Beskikbaar: [https://books.google.co.za/books/about/Double\\_exposure.html?id=RWtZAAAAMAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.co.za/books/about/Double_exposure.html?id=RWtZAAAAMAAJ&redir_esc=y) [2017, September 10].
- Butler, R. 2003. *The epic task of staging Pullman*. [Aanlyn], Beskikbaar: <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3605867/The-epic-task-of-staging-Pullman.html> [2018, April 30].
- Cardwell, S. 2002. *Adaptation revisited: television and the classic novel*. Manchester University Press.
- Cart, M. & Jenkins, C. 2006. *The heart has its reasons: young adult literature with gay/lesbian/queer content, 1969-2004*. Scarecrow Press. [Aanlyn], Beskikbaar: [https://books.google.co.za/books/about/The\\_Heart\\_Has\\_Its\\_Reasons.html?id=cl9j5aC1CB8C&redir\\_esc=y](https://books.google.co.za/books/about/The_Heart_Has_Its_Reasons.html?id=cl9j5aC1CB8C&redir_esc=y) [2018, Junie 17].
- Cartelli, T. 2001. *Repositioning Shakespeare: national formations, postcolonial appropriations*. New York: Routledge.
- Cartmell, D. & Whelehan, I. Eds. 2005. *Adaptations: From Text To Screen, Screen to Text*. Londen; New York: Routledge.
- Cartmell, D. 2010. Pride and Prejudice and the adaptation genre. *Journal of Adaptaiton in Film and Performance*. 3(3):227–243.
- Cassidy, H. & Watts, V. 2005. Spirit of place: Using theatre to stem the loss of social capital from rural communities. *Youth Theatre Journal*. 19(1):34–54.
- Chapman, J. 2000. Female impersonations: Young performers and the crisis of adolescence. *Youth Theatre Journal*. 14(1):123–131.
- Chinyowa, K.C. 2014. Giving voice to the past: Nostalgia as an anti-postapartheid syndrome in South Africa. *Youth Theatre Journal*. 28(2):93–103.



- Claassen, V. 2008. Die vertaling van dialekte : knelpunte en veelvoud van die volkseie. Stellenbosch : Stellenbosch University. [Aanlyn], Beskikbaar: <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/2048> [2016, September 16].
- Coetser, J.L. 2004. Kinder- en jeugtoneel in Afrikaans: oorsig en tendense. *Literator*. 25(3):83–105.
- Cole, M. 2014. *The 10 Top-Grossing Broadway Musicals*. [Aanlyn], Beskikbaar: <http://www.thefiscaltimes.com/Articles/2014/09/24/10-Top-Grossing-Broadway-Musicals> [2018, April 21].
- Conrad, D. 2004. Popular theatre: Empowering pedagogy for youth. *Youth Theatre Journal*. 18(1):87–106.
- Conradie, W. 2015. The Conradie Codec : the recoding of meaning in four of my stage adaptations. [Aanlyn], Beskikbaar: <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/96882> [2018, April 21].
- Cooper, A. 2016. *Dialogue in Places of Learning: Youth Amplified in South Africa*. Routledge.
- De Swart, C. 2017. *Jeugdag 2017: Jonkheid in die kunste*. [Aanlyn], Beskikbaar: <https://www.litnet.co.za/jonkheid-die-kunste/> [2018, September 09].
- Downey, A.L. 2008. No child left untested: Docudrama in six scenes. *Youth Theatre Journal*. 22(1):47–66.
- Duffy, P. & Vettraino, E. Eds. 2010. *Youth and Theatre of the Opressed*. New York: Palgrave Macmillan.
- Duffy, P.B., Weltsek, G.J. & Marín, C. 2013. Postcolonial, Postmodern, Postracial, Postqueer Positionality in a ... Aw Hell, I'm Just Trying to Do Good Work: A Dialogue of Identity, Intention, and Position: Part 1. *Youth Theatre Journal*. 27(1):1–6.
- Edell, D. 2013. Say It How It Is: Urban Teenage Girls Challenge and Perpetuate Stereotypes Through Writing and Performing Theatre. *Youth Theatre Journal*. 27(1):51–62.
- Elnan, M. 2009. Staging the Impossible for Young Audiences: Preliminary Findings in a Research Project. *Youth Theatre Journal*. 23(1):39–47.
- Falconi, M.I. 2015. Theatre for Children and Youth: Art or Pedagogy? *Youth Theatre Journal*. 29(2):159–165.



- Fanon, F. 2008. *Black skin, white masks*. Grove Press. [Aanlyn], Beskikbaar: [https://books.google.co.za/books/about/Black\\_Skin\\_White\\_Masks.html?id=m5ysTujFqbgC&redir\\_esc=y](https://books.google.co.za/books/about/Black_Skin_White_Masks.html?id=m5ysTujFqbgC&redir_esc=y) [2018, Junie 17].
- Fischlin, D. & Fortier, M. 2000. *Adaptations of Shakespeare: a critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*. D. Fischlin & M. Fortier (eds.). Londen; New York: Routledge.
- Foucault, M. 1970. *Order of Things*. Londen: Tavistock Publications.
- Frey, H.F. 2016. Producing meanings about cultural differences and identities in Canadian TYA : Three case studies. *Youth Theatre Journal*. 30(1):81–87.
- Frow, J. 2006. *Genre*. New York: Routledge. [Aanlyn], Beskikbaar: [https://books.google.co.za/books/about/Genre.html?id=Dic-CHcV2JEC&redir\\_esc=y](https://books.google.co.za/books/about/Genre.html?id=Dic-CHcV2JEC&redir_esc=y) [2017, Julie 09].
- Fry, M. 1996. *Adapting classics*. Methuen Drama.
- Gallagher, K., Yaman Ntelioglou, B. & Wessels, A. 2013. Listening to the Affective Life of Injustice: Drama Pedagogy, Race, Identity, and Learning. *Youth Theatre Journal*. 27(1):7–19.
- Garber, M.B. 1997. *Shakespeare's ghost writers : literature as uncanny causality*. Londen ; New York: Routledge. [Aanlyn], Beskikbaar: [https://books.google.co.za/books/about/Shakespeare\\_s\\_Ghost\\_Writers.html?id=9EsYy1TZkUwC&redir\\_esc=y](https://books.google.co.za/books/about/Shakespeare_s_Ghost_Writers.html?id=9EsYy1TZkUwC&redir_esc=y) [2018, February 04].
- Garcia, L. 2007. Silvia Gonzalez S's Alicia In Wonder Tierra an Expression of Love for Chicana/Latina Adolescents. *Youth Theatre Journal*. 21(1):54–69.
- Garcia, L. 2008. Spectacles of Border Enforcement and Latino Youth. *Youth Theatre Journal*. 22(1):134–136.
- Garcia, L. 2008. The serious game of love in Nilo Cruz's Night Train to Bolina. *Youth Theatre Journal*. 22(1):67–82.
- Garcia, L. 2009. The Border Logics of Adolescent Development in Cherríe Moraga's Giving up the Ghost. *Youth Theatre Journal*. 23(2):80–90.
- Gardner, L. 2011. *Matilda - Review*. [Aanlyn], Beskikbaar: <https://www.theguardian.com/stage/2011/nov/25/matilda-review> [2018, Mei 01].

- Gattenhof, S. 2004. The poetics of deterritorialization: A motivating force in contemporary youth performance. *Youth Theatre Journal*. 18(1):122–137.
- Gattenhof, S.J. 2004. Young People and Performance: the Impact of Deterritorialisation on Contemporary Theatre for Young People Queensland University of Technology Submitted in full requirement for the award of. Queensland University of Technology.
- Gerber, A.K. 2017. After the megamusical: exploring the intimate form. [Aanlyn], Beskikbaar: <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/100810> [2017, September 10].
- Giannini, A. 2009. Young, Troubled, and Queer: Gay and Lesbian Representation in Edward Roy's *The Other Side of the Closet* and Sara Graefe's *Yellow on Thursdays*. *Youth Theatre Journal*. 23(1):48–59.
- Gjørnum, R.G. & Rasmussen, B. 2010. The achievements of disability art: A study of inclusive theatre, inclusive research, and extraordinary actors. *Youth Theatre Journal*. 24(2):99–110.
- Goerlich, J. 2011. *Laughing into the Void: Metatheatre, Passivity, Free Will, and Comedy in Tom Stoppard's Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. Middlebury College.
- González, J.B., Cantú, R. & González, A. 2006. Staging whiteness: Possibilities for resistance and revelation in a high school production of *simply maria, or, the american dream*. *Youth Theatre Journal*. 20(1):124–139.
- Guerrasio, J. 2016. *Highest-grossing movies of 2016, ranked*. [Aanlyn], Beskikbaar: <http://www.businessinsider.com/highest-grossing-movies-of-2016-ranked-2016-12/#1-captain-america-civil-war-1153-billion-10> [2017, September 10].
- Gussow, M. 1986. STAGE VIEW; CRANKING UP A POWERFUL “HAMLETMACHINE”. *The New York Times*. Mei.
- Hains-Wesson, R. 2013. Multimodal theatre experiences: Africa and 2 dimensional life of her. *Youth Theatre Journal*. 27(1):34–50.
- Hemming, S. 2013. Adapting novels for the theatre. *Financial Times*. November.
- Hendricks, F., Dreyers, C. 2016. *Kaaps in Fokus*. Stellenbosch: SUN MeDIA.
- Hopkins, L. 2014. Hamlet is Heimat. *Journal of Adaptation in Film and Performance*. 7(1):27–39.

- Hughes, E. 2010. Understanding einverständnis: Ideology in Brecht's der jasager and der neinsager. *Youth Theatre Journal*. 24(2):125–139.
- Hughes, E. 2017. Dramaturgies of risky play: Two (risky) case studies. *Youth Theatre Journal*. 31(1):35–47.
- Hughes, J. & Wilson, K. 2004. Playing a part: the impact of youth theatre on young people's personal and social development. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. 9(1):57–72.
- Hutcheon, L. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Hutcheon, L. 2012. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Inés Falconi, M. 2008. Childhood as “cliché”. *Youth Theatre Journal*. 22(1):132–133.
- Ingham, M.A. 1998. *Theatre of Storytelling: the prose fiction stage adaptation as social allegory in contemporary British drama*. The University of Hong Kong.
- Jensen, A.P. 2008. Beyond mediated transmissions of youth culture: A study in digital citizenship. *Youth Theatre Journal*. 22(1):94–107.
- Jones, C. 2012. *Review: “War Horse” at Cadillac Palace Theatre*. [Aanlyn], Beskikbaar: <http://www.chicagotribune.com/ct-ent-1220-war-horse-review-20121220-column.html> [2018, Mei 01].
- Joubert, I., Hartell, C., Lombard, K. 2016. *Navorsing - 'n Gids vir die beginnervorsers*. Kaapstad: Van Schaik.
- Kamaldien, Y. 2015. [Aanlyn], Beskikbaar: <https://yazkam.wordpress.com/2015/01/21/kaapse-afrikaans-a-language-of-freedom/> [2016, September 16].
- Kershaw, B. 2002. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. New York, N.Y.: Routledge.
- Kilgallon, S. 2017. *Review: Matilda, the Musical*. [Aanlyn], Beskikbaar: <https://www.stuff.co.nz/entertainment/stage-and-theatre/96142703/Review-Matilda-the-Musical> [2018, Mei 01].
- Kincaid, J.R. 2003. What's a young audience?: An argument. *Youth Theatre Journal*. 17(1):53–58.

- Klein, J. 2016. Thirty-plus years of empirical drama / theatre research. *Youth Theatre Journal*. 30(2):113–121.
- Kleyn, L. & Scheepers, R. 2012. *Die Afrikaanse Skryfsgids*. Kaapstad: Penguin Random House:
- Krebs, K., Minier, M., Cutchins, D., Voigts-Virchow, E., Milton, J., Wiest, J., Mason, A., Hand, R.J., et al. 2014. *Translation and adaptation in theatre and film*. K. Krebs (red.). Routledge. [Aanlyn], Beskikbaar: <https://www.routledge.com/Translation-and-Adaptation-in-Theatre-and-Film/Krebs/p/book/9780415829687> [2017, Julie 09].
- Kristeva, J. 1980. *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*. Columbia University Press. [Aanlyn], Beskikbaar: [https://books.google.co.za/books/about/Desire\\_in\\_Language.html?id=w9JzrIYY4wkC&redir\\_esc=y](https://books.google.co.za/books/about/Desire_in_Language.html?id=w9JzrIYY4wkC&redir_esc=y) [2017, Julie 09].
- Laera, M. Ed. 2014. *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*. Londen: Bloomsbury.
- Lang, L.L. 2002. “Whose Play Is It Anyhow?” When Drama Teachers Journey Into Collective Creation. *Youth Theatre Journal*. 16(1):48–62.
- LEGO Adaptation Game / Funny*. n.d.
- Leavy, P. 2008. *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*. New York: The Guilford Press.
- Leitch, T. 2004. Post-literary adaptation. *Post Script*. 23(3):99–118. [Aanlyn], Beskikbaar: <http://go.galegroup.com.ez.sun.ac.za/ps/i.do?&id=GALE%7CA128671358&v=2.1&u=27uos&it=r&p=AONE&sw=w&authCount=1> [2017, September 10].
- Leitch, T. 2006. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Leitch, T. 2008. Adaptation, the Genre. *Adaptation*. 1(2):106 – 120.
- Lorenz, C. 2002. The Rhetoric of Theatre for Young Audiences And Its Construction of the Idea of the Child. *Youth Theatre Journal*. 16(1):96–111.
- Lhermitte, C. 2005. A Jakobsonian Approach to Film Adaptations of Hugo’s *Les Misérables*. *Nebula*. 2(1):97–107.
- Lötter, E. 2004. *Dis ek, Anna*. Kaapstad: NB-Uitgewers.

- Lyons, G. 2014. The generation game: The rise of the large-scale family ‘ epic ’ and its role within publicly funded theatre in Britain. *Studies in Theatre & Performance*. 33(3):347–363.
- Maritz, G.U. & Coetzee, M.H. 2012. Creative synergy: Using community theatre and appreciative inquiry for young people’s critical participation in HIV prevention and education. *Youth Theatre Journal*. 26(2):133–145.
- McAvoy, M. 2013. Staging Contemporary Russian Teenage Femininity in Yaroslava Pulinovich’s Natasha Plays. *Youth Theatre Journal*. 27(1):20–33.
- McFarlane, B. 1996. *Novel to Film*. Oxford: Clarendon Press.
- McGrath, J. 1996. *A Good Night Out: Popular Theatre: Audience, Class, and Form*. Nick Hern Books.
- McLennan, D.M.P. 2010. Examining external influences in young children’s explorations within sociodrama. *Youth Theatre Journal*. 24(2):160–176.
- McLeod, K.J. 2009. *Adaptation and the postdramatic: a study of Heiner Müller in non-European performance*. University of Alberta.
- McKee, R. 2010. *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*. New York, N.Y.: Harper Collins.
- McNally, G. 2015. Breaking the Borders of Geography and Low Expectations. *Youth Theatre Journal*. 29(2):138–145.
- Miller, C. & Saxton, J. 2004. Comfortable, confident, committed: A model of drama practice. *Youth Theatre Journal*. 18(1):138–145.
- Miller, G., Halliwell, M. & McCallum, J. 2006. [Aanlyn], Beskikbaar: <http://www.abc.net.au/radionational/programs/archived/deepend/the-novel-art-of-adaptation/3331264> [2018, April 22].
- Minier, M. 2014. Definitions, Dyads, Triads and Other Points of Connection in Translation and Adaptation Discourse. In K. Krebs (red.) *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. 13–35.

- Monks, A. 2014. The Novel as “Obstacle:” John Collins of Elevator Repair Service in Conversation with Aoife Monks. In M. Laera (red.). Londen: Bloomsbury. *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*. 199–212.
- Murray, B., Garcia, L., Saldaña, J., Horn, E.B., McAvoy, M., DeVivo, J., Goldbogen, T., Hipp, J., et al. 2016. Three decade drama/theatre and (for/with/by/about) youth crowd-sourced timeline. *Youth Theatre Journal*. 30(2):136–148.
- Naremore, J. 2000. Introduction: film and the reign of adaptation. In J. Naremore (red.). Londen: Athlone Press. *Film Adaptation*. 1 – 16.
- Nel, A. 2016. *Dis ek, Annatjie*.
- Nieuwenhuis, W.I. 2007. *Qualitative Research and Data Gathering Techniques*. Pretoria: Van Schaik.
- Nelson, B. 2013. The legacy of ludlow: Exploring labor dynamics with Urban youth. *Youth Theatre Journal*. 27(1):74–86.
- Odendal, F.F. & Gouws, R.H. 2005. *HAT: verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Pearson South Africa.
- Omasta, M. 2011. Artist intention and audience reception in theatre for young audiences. *Youth Theatre Journal*. 25(1):32–50.
- Parry, S. 2014. A state of health? Constructive dialogue and the rhythms of international youth theatre. *Research in Drama Education*. 19(2):124–135.
- Ponelis, K. 2001. Die invloed van die Plautiniese klug op die moderne klug. [Aanlyn], Beskikbaar: <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/52206> [2018, April 21].
- Pratt Cooney, M. & Sawilowsky, S. 2005. Process drama and actor training. *Youth Theatre Journal*. 19(1):55–70.
- Prendergast, M. 2004. Theatre audience education or how to see a play: Toward a curriculum theory for spectatorship in the performing arts. *Youth Theatre Journal*. 18(1):45–54.
- Richardson, M. 2015. *Youth Theatre: Drama for life*. New York, N.Y.: Routledge.
- Rooney, D. 2011. *War Horse: Theater Review*. [Aanlyn], Beskikbaar: <https://www.hollywoodreporter.com/review/war-horse-theater-review-178714> [2018, Mei 01].

- Said, E.W. 1983. *The world, the text, and the critic*. Harvard University Press. [Aanlyn],  
Beskikbaar:  
<http://www.hup.harvard.edu/catalog.php?isbn=9780674961876&content=toc> [2017,  
Julie 09].
- Saldaña, J. 2016. *Ethnotheatre: Research from Page to Stage*. Walnut Creek, C.A.: Left Coast  
Press, Inc.
- Sanders, J. 2005. *Adaptation and Appropriation (The New Critical Idiom)*. [Aanlyn],  
Beskikbaar: [http://www.amazon.com/Adaptation-Appropriation-New-Critical-  
Idiom/dp/0415311721](http://www.amazon.com/Adaptation-Appropriation-New-Critical-Idiom/dp/0415311721).
- Schroeder-Arce, R. 2016. Zoot Suit: Latino/a youth inclusion and exclusion on Texas stages.  
*Youth Theatre Journal*. 30(1):35–49.
- Schroeder-Arce, R. 2017. Beyond acknowledgement of whiteness: Teaching white theatre  
teachers to examine their racial identity. *Youth Theatre Journal*. 31(2):105–113.
- Serpieri, A. 2004. Shakespeare, Italy, and Intertextuality. In M. Marrapodi (ed.). New York:  
Manchester University Press *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*. 46–58. [Aanlyn],  
Beskikbaar:  
[https://books.google.co.za/books?id=HgfJe5zFMzIC&pg=PA45&dq=Shakespeare+Pl  
utarch&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjNtqf4t5rWAhVpIMAKHSe4AosQ6AEIPjAF#  
v=onepage&q=Shakespeare+Plutarch&f=false](https://books.google.co.za/books?id=HgfJe5zFMzIC&pg=PA45&dq=Shakespeare+Plutarch&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjNtqf4t5rWAhVpIMAKHSe4AosQ6AEIPjAF#v=onepage&q=Shakespeare+Plutarch&f=false).
- Simons, S.M. 2015. Teaching tolerance without pushing the envelope: The laramie project in  
high school theatres. *Youth Theatre Journal*. 29(1):62–72.
- Smith, H. & Dean, R.T. Red. 2009. *Practice-led research, research-led practice in the creative  
arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Snyder-Young, D. 2012. Youth theatre as cultural artifact: Social antagonism in urban high  
school environments. *Youth Theatre Journal*. 26(2):173–183.
- Spammer, J. S. 2016. Kommunikasie met dialekkenner. 19 April, Wellington.
- Spencer, C. 2004. *Working with the wrong material - Telegraph*. [Aanlyn], Beskikbaar:  
[https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3609641/Working-with-the-  
wrong-material.html](https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3609641/Working-with-the-wrong-material.html) [2018, April 30].

- Spencer, C. 2007. *War Horse: Horse play is no puppet show*. [Aanlyn], Beskikbaar: <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3668613/War-Horse-Horse-play-is-no-puppet-show.html> [2018, Mei 01].
- Stahlberg, L.C. 2009. *Sustaining Fictions: Intertextuality, Midrash, Translation, and the Literary Afterlife of the Bible*. Bloomsbury Publishing USA.
- Stam, R. 2000. Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation. In J. Naremore (red.). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press *Film Adaptation*. 54–76. [Aanlyn], Beskikbaar: <https://www.webpages.uidaho.edu/engl485jj/Stam2.pdf> [2018, February 04].
- Lévi-Strauss, C. 2001. *Myth and Meaning*. New York, N. Y.: Routledge.
- Sweigart-Gallagher, A. 2014. Playing patriots: The role(s) of child protestors in the tea party and occupy wall street movements. *Youth Theatre Journal*. 28(1):74–85.
- Syler, C. & Chen, A. 2017. Casting youth / Developing identity : Casting and racial and ethnic identity development. *Youth Theatre Journal*. 31(2):92–104.
- Taljaard, S. 2016. Verslag deur die Koördineerder en Fassiliteerder van die ORTSACAPE Wellington Projek, e-pos aan A. Nel [aanlyn], Julie. Beskikbaar: [almanel95c@gmail.com](mailto:almanel95c@gmail.com)
- Taylor, P. 2002. The applied theater: Building stronger communities. *Youth Theatre Journal*. 16(1):88–95.
- Taylor, V.E. & Winqvist, C.E. 2001.
- Teachout, T. 2011. *Manipulated Puppets, Manipulated Tears*. [Aanlyn], Beskikbaar: <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704529204576257154004608860> [2018, Mei 01].
- Ue, T. 2014. Adapting “The Curious Incident of the Dog in the Night-Time”: A conversation with Simon Stephens. *Journal of Adaptaiton in Film and Performance*. 7(1):113–120.
- Uitkampteater*. 2017. [Aanlyn], Beskikbaar: <http://kknk.co.za/uitkampteater/> [2018, April 11].
- Upton, C.-A. 2014. *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. C.-A. Upton (ed.). New York: Routledge.
- van de Water, M. 2012. *Theatre, Youth, and Culture*. New York: Palgrave Macmillan.



- Van Dyk, A. 2016. Filmverwerking as interpretasie : die verwerkingsproses van roman na film met verwysing na Marlene van Niekerk se Triomf en Michael Raeburn se Triomf. [Aanlyn], Beskikbaar: <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/100170> [2018, April 21].
- Venter, P.A. 2007. 'n Kritiese ondersoek na die stand van Afrikaanse professionele Jeugteater in Suid-Afrika na 1994. Ongepubliseerde doktorsale dissertasie. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.
- Wagner, G.A. 1975. *The Novel and the Cinema*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.
- Weimann, R. 1983. "Appropriation" and Modern History in Renaissance Prose Narrative. *New Literary History*. 14(3):459–495.
- Welsh, J.M. & Lev, P. Eds. 2007. *The Literature/Film Reader*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Weltsek, G.J. & Medina, C.L. 2014. Global markets/global englishes: Drama and discourses in colonial spaces. *Youth Theatre Journal*. 28(1):18–31.
- Weltsek, G.J. 2018. The racialized roles we play : Owning the self through an emergent theatre project emergent theatre project. *Youth Theatre Journal*. 32(1):16–29.
- Wiginton, J.A. 2012. Winifred Ward: Progressively Queer. *Youth Theatre Journal*. 26(2):146–157.
- Wood, D. 1999. *Theatre for Children: A Guide to Writing, Adapting, Directing, and Acting*. Chicago: Ivan R. Dee.
- Woordfees. n.d. [Aanlyn], Beskikbaar: <http://woordfees.co.za/event/klara-maas-se-hart-is-gebreek-ensomeer-die-vloeistoftrilogie> [2018, April 11].
- Worthen, W.B. 2003. *The Wadsworth Anthology of Drama*. 4 edition ed. Boston, Mass: Cengage Learning.
- Young, J. 2008. *Cultural Appropriation and the Arts*. Blackwell ed. Malden, MA.
- Young, J.O. & Brunk, C.G. 2009. *The Ethics of Cultural Appropriation*. John Wiley & Sons.
- Young, J.O. 2010. *Cultural Appropriation and the Arts*. John Wiley & Sons.

## 7 Addendum A

# Dis ek, Annatjie

Verwerk deur Alma Nel vir haar MA Drama en Teaterwetenskap studie.

Verwerking gebaseer op *Dis ek, Anna*, 'n ware verhaal, geskryf deur Anchien Troskie.

### **Karakters:**

ANNATJIE: Die ware Anna.

ANN: Innerlike stem van Anna.

ANTJIE: Innerlike stem van Anna.

UNCLE DANNY: Anna se stiefpa.

MARNUS: Anna se kêrel.

LENA: Anna se bestevriendin.

MA 1: Anna se ma, die een wat maklik skel.

MA 2: Anna se ma, die een wat bang is sy verloor dit wat sy het.

MA 3: Anna se ma, die een wat haar kind liefhet.

DAANTJIE: Uncle Danny se seun. Anna se stiefbroer.

SEUN 1: Seun in Anna se laerskool.

SEUN 2: Seun in Anna se Hoërskool.

DADDY: Anna se pa.

PASTOOR: Geestelike leier.

MISS DOLLY: Ballet onderwyseres.

AL DIE KARAKTERS VORM DEEL VAN DIE KOOR: Stel die wêreld in Anna se kop voor.

**Ruimte:** Die dekor op die verhoog is so gerangskik dat dit nie een spesifieke plek voorstel nie, maar verskeie, die dekor skuif en transformeer soos die regisseur sou verkies. Daar word gebruik gemaak van witgeverfde hout formasies, silwerkrate, 'n wit houtstoel en 'n wit deurleefde speelgoedboks. Die spelers is almal in skakerings van wit geklee. Die rekwesiete is helder. Die toneelstuk is byna genreloos. Voorstellende teaterkeuses en stilisme word gebruik om tyd, ruimte en tonele uit te beeld.

## Proloog

*ANNATJIE staan in 'n kollig voor die gordyne. Sy spreek die gehoor aan.*

1.       **ANNATJIE**           My lewe was different. Van ek agt was tot so sestien, was my lewe anders. Completely. Daar's 'n paar mense in my. My tjommies roep my Antjie. Ek's Anna gebore. Ek's Ann die ene wat lekker kan aangie, soos my Stiefpa my geleer het. Ek's die Anna wat nie kan praat nie. En ek's Annatjie, van ek agt was tot so sestien, want dis wat uncle Danny my geroep het. My mind is deurmekaar, ek kan nou nie exactly onthou wanner wat gebeur het nie. Maar ek was klein. Toe begin dit.

*Gordyne gaan oop, ANNATJIE word in die wêreld van haar kop ingetrek. Dramatiese inleidingsmusiek speel (<https://www.youtube.com/watch?v=XgOrzkvvOO4>) gedurende die volgende spreekbeurt. Beligting van bo en albei kante van die verhoog spoel in kleure van blou/wit en verander op die maat van die musiek. Dit stel die wêreld in ANNATJIE se kop voor. Fisieke teater uitbeelding om ANNATJIE se innerlike pyn en verwarring voor te stel.*

2.       **MA'S**                Sjuut, sjuut, sjuut.
3.       **MA 3**                Nie
4.       **MA 1**                Praat
5.       **MA 2**                Nie.
6.       **MA 3**                Nie
7.       **MA 1**                Dink
8.       **MA 2**                Nie.
9.       **MA 3**                Nie
10.      **MA 1**                Doen
11.      **MA 2**                Nie.
12.      **MA'S**                Hou net jou bek. Hou net jou bek.
13.      **MA'S**                Sjuut, sjuut, sjuut.
14.      **MARNUS**             Anna, ek kan jou help, Anna, asseblief.
15.      **ANN**                 Dis Marnus Anna, praat met hom. Praat Anna praat.
16.      **MA'S**                Sjuut, sjuut, sjuut.
17.      **MA 3**                Nie

18. **MA 1** Praat
19. **MA 2** Nie.
20. **MA 3** Nie
21. **MA 1** Dink
22. **MA 2** Nie.
23. **MA 3** Nie
24. **MA 1** Doen
25. **MA 2** Nie.
26. **MA'S** Hou net jou bek. Hou net jou bek.
27. **MA'S** Sjuut, sjuut, sjuut.
28. **ANTJIE** (& **ANNATJIE**) My tjommies roep my, Antjie.
29. **ANNATJIE** Ek's Anna gebore.
30. **ANN** (& **ANNATJIE**) Ek's Ann die ene wat lekker kan aangie, soos my Stiefpa my geleer het.
31. **ANNATJIE** Ek's die Anna wat nie kan praat nie.
32. **ANNATJIE** En ek's Annatjie, van ek agt was tot so sestien, want dis wat uncle Danny my geroep het.
33. **ANTJIE** Pasop, dis Uncle Danny.
34. **DAANTJIE** Kykuit vir my pa, Anna hy's 'n vark.
35. **MA'S** Sjuut, sjuut, sjuut.

*Dramatiese inleidingsmusiek uit. Laaste spreekbeurt in stilte.*

36. **UNCLE DANNY** Dis ons geheim, Annatjie, net on s'n.

### **Toneel 1**

37. **ANNATJIE** Ek is ses. Mammie en daddy fight baie. 'n Part van mammie is lief vir my.
38. **MA 3** Oe, my kind is soe soet!
39. **ANNATJIE** 'n Part van ha' skel maklik.
40. **MA 1** Ek lattie vi' my vertel'ie!
41. **ANNATJIE** En 'n part van ha' is bang.

42. **MA 2** 'n Vrou het 'n man nodig wat agter ha' kan kyk.
43. **ANN** Daddy is 'n security by die Council.
44. **ANTJIE** Mammie werk op die switchboard by Mannekrag.
45. **ANN** Mammie is moeg as sy by die huis kom. Daddy is weer laat.
46. **MA 1** Jy jol met 'n vrou wat drie kinders het.
47. **MA 2** 'n Jolmeid.
48. **MA'S** 'n Jintoe!
49. **MA 1** (*Vir ANNATJIE*) Dis waar hy wil wees.
50. **MA'S** Blerrie vark!
51. **MA 1** Ek sal jou vrek stiek (*haal mes uit en wys na DADDY*).
52. **MA 2** Jy verdien dit (*haal mes uit en wys na DADDY*).
53. **MA 3** Vir jou slegtigheid (*haal mes uit en wys na DADDY*).

*DADDY vat ANNATJIE en hou haar voor hom vas as 'n skuld.*

54. **DADDY** Toe, stiek as jy wil stiek.

*Beligtingsoorgang. Ligte doof uit op KOOR VAN MA'S, DADDY en ANNATJIE. Kollig op die innerlike stemme.*

55. **ANN** Dis seker stupid, maar ek was nie bang nie.
56. **ANTJIE** Daddy is altyd nice met my.
57. **ANN** Mammie sê hy suip teveel dan haak sy kop uit.
58. **ANTJIE** Hy like om my saam te vat sokkerveld toe. Of see toe, dan vang ons vis.
59. **ANN** Dis 'n lekker dag. Daddy het vir ons 'n snoek-parcel en 'n one comma five gekoop. Pinenut. Hy hou van my hart steel.

*Sagte see/voëls klanke in. Kollig op voorverhoog waar DADDY en ANNATJIE visvang.*

60. **DADDY** Antjie, weet jy wat dit is as mense sê hulle skei?
61. **ANNATJIE** Ja, dis as die mammie en die daddy nie bymekaar bly nie.
62. **DADDY** Ek en mammie is altwee baie lief vir jou. Ma' ons is nie goed vir mekaar nie. Dis nie jou skuld nie. Djy verstaan?
63. **DADDY** (*Na aan trane*) Ek voel sleg dat ons dit aan jou doen. Ma' dit kannie anners nie.

64. **ANNATJIE** (*Troos DADDY*) Dis okei, daddy.

*Klank van see/voëls doof uit. Kollig doof uit op DADDY en ANNATJIE. Kollig bly op die innerlike stemme van ANNA.*

65. **ANTJIE** Ek het eers jare later verstaan hulle móés skei.

66. **ANN** Mammie was soos ‘n uil wat op daddy se dak sit.

*Skoolklok lui, Beligting spoel oor hele verhoog, pouse geraas, kleuterskool gelaggery. Hele verhoog vol groepies. ANNATJIE en later, SEUN 1 na vore.*

67. **ANNATJIE** Ek hou baie van skool. Ons leer lees en skryf en somme maak en . . . Outjies, hulle is vol dinge.

68. **SEUN** Antjie, wil jy na my tottermannetjie kyk?

*ANNATJIE, ANN, ANTJIE knik hulle koppe. SEUN 1 trek sy broek af. Gesig na gehoor.*

69. **SEUN** Só lyk myne. Hoe lyk joune?

*ANNATJIE, ANN, ANTJIE se rûe na die gehoor. Hulle trek hulle rokkies hoog op en hul broekies se rekke na vore. SEUN 1 kyk na ANNATJIE se broekie en sien die onderwyser aankom.*

70. **SEUN** Sout! Hie’ kom Menneer!

*SEUN hol weg. Oorgang.*

71. **ANNATJIE** Menneer het my ma gebel. Ek is baie bang.

*Skoolklok lui. Warboel van kinders oor die verhoog. MA’S en DADDY op.*

72. **MA 1** (*Vir DADDY*) Waar kom sy aan die dinge?

73. **MA 2** Dis nie reg nie, anner kinders doen nie sukke goed nie.

*DADDY lag.*

74. **MA’S** Hierdie is nie snaaks nie!

75. **MA 1** Dis nie djy wat voor die menneer moes staan en please explain nie. Wat maak ons groot? Ek en djy?

76. **MA’S** ‘n Klein slet!

77. **MA 2** Dis oor djy nie jou man kan staan nie.

78. **MA 3** Sy maak met jou net wat sy wil.

*MA’S af.*

79. **ANNATJIE** Daddy, wat is ‘n slet?

80. **DADDY** My baby, wat dji gedoen het issie sonde nie. Dji wou ma' net sien hoe die wind waai. Daar's niks fout daarmee nie. Makie saak wat dji doen nie, dji sal altyd Daddy se number one wies.

*Ligte doof uit op beeld van ANNATJIE wat by DADDY sit en spoel oor na 'n kollig by die twee innerlike ANNA'S.*

### Toneel 2

81. **ANN** Mammie het gesê ek moet hard werk, my deel doen. Anners gan ons'ie survive nie.
82. **ANTJIE** Daddy is uit ons lewens geforce.
83. **ANN** Haar bek was lank dik.
84. **ANTJIE** Eendag toe smile sy weer.
85. **ANN** Die dag toe haar nuwe baas kom kuier.
86. **ANN** (& **ANTJIE**) Uncle Danny.

*Beligting spoel oor hele verhoog. UNCLE DANNY kom van die eenkant van die verhoog op, MA'S aan die anderkant. Die KOOR VAN MA'S en UNCLE DANNY beweeg verlief na ANNATJIE se kamer.*

87. **MA 1** (*giggel verlief*) Ek's mos laas week getransfer.
88. **MA 2** (*trots*) Danny, dis nou my dogter, Antjie.
89. **MA 3** Sê hallo vir Uncle Danny.
90. **UNCLE DANNY** Hallo, Annatjie. Sjoie, ma' dji's mooi.
91. **ANNATJIE** Hallo, Uncle.

*ANNATJIE hardloop skaam verby die grootmense. MA'S en UNCLE DANNY al geselsend verhoog af.*

92. **ANN** Ek like dat hy vir my sê: Annatjie.
93. **ANTJIE** Niemand het my nog soe genoem nie.
94. **ANN** En ek kan lekker speel met sy laaitjie, Daantjie.

*Happy Birthday liedjie speel, warm beligting vul hele verhoog (oranje, geel). DAANTJIE hardloop eerste uit. ANNATJIE volg. Hulle is op die strand. UNCLE DADDY smeer sonroom op die KOOR VAN MA'S wat nou elk 'n helderkleurige sambreel vashou. Liedjie doof uit met dialoog.*

95. **DAANTJIE** (*Roep*) Kom Birthday girl! (*Het helder strandbal in sy hand*) Van jy tien is raak jy stadig.

96. **ANNATJIE** (*Hardloop op*) Nee, dis oor die sand so warm is.

97. **DAANTJIE** Dis'ie so erg nie!

*Hulle gooi 'n strandbal vir mekaar gedurende die volgende gesprek. KOOR VAN MA'S en UNCLE DANNY in agtergrond besig. Hulle kan die kinders sien, maar nie hoor nie.*

98. **DAANTJIE** Antjie, jy weet hulle gaan trou nê?

99. **ANNATJIE** Wie?

100. **DAANTJIE** My pa en jou ma.

101. **ANNATJIE** Wie sê so?

102. **DAANTJIE** My pa. Ma' hulle gaan eers bietjie wag. Hy willie dieselle mistakes maak as wat hy met my ma gemaak hettie.

103. **ANNATJIE** Mammie is ook bang om weer 'n mistake te maak.

104. **DAANTJIE** Ek hou van jou mammie.

105. **ANNATJIE** Ek hou van jou daddy.

106. **DAANTJIE** Ek hou meer van my eie mammie.

107. **ANNATJIE** Ek hou ook meer van my eie daddy.

108. **DAANTJIE** As hulle trou sal ek vir jou ma, mammie sê.

109. **ANNATJIE** Hoekom?

110. **DAANTJIE** Want ek sal dit like, en my pa sal dit likes.

111. **ANNATJIE** Okei. Dan sal ek vir jou pa oek maar pa sê.

*UNCLE DANNY onderbreek hulle.*

112. **UNCLE DANNY** (*Gee vir DAANTJIE geld*) Hierso, vat die geld. Gaan koop vi' julle Bombies.

113. **DAANTJIE** (*Hardloop af met geld*) Okei, dêdda.

114. **MA 1** Antjie! Kyk uit vi die branders!

115. **MA 2** Jou hare gat mince!

116. **MA 3** Danny, keer die kjint!

117. **UNCLE DANNY** Kom hie jou grootmeisie!

*UNCLE DANNY stoei speels vir ANNATJIE plat en kielie haar. Al die karakters lag en geniet die toneel.*



118. **ANNATJIE** Stop! (*lag*) Ek gan my nat pie!
119. **MA 1** Oe! Jirre!
120. **MA 2** Ek lag my kla!
121. **MA 3** Sy wil mos nie hoor nie.

*Beligtingsoorgang van son wat sak, oor na blou-aandbeligting. Happy Birthday speel weer.*

### **Toneel 3**

*Happy Birthday liedjie speel weer. ANNATJIE sing saam, almal lag, gelsels tussendeur na 'n lang strand-dag. UNCLE DANNY, KOOR VAN MA'S, ANTJIE en DAANTJIE skuif reg asof hulle 'n fliet kyk.*

122. **ANN** Uncle Danny het 'n movie gekry vi' my Birthday.
123. **ANTJIE** Ons girls lê mos weerskante van hom.
124. **ANN** Bhaha! Daantjie moet oppie vloer lê.
125. **ANTJIE** Want dissie hy wat verjaar'ie!

*Klank opname van 'n deel uit The Lion King speel in die agtergrond. Fisieke uitbeelding van UNCLE DANNY wat sy hand onder die kombors by ANNATJIE se broek indruk en haar ritmies vryf.*

126. **ANN** Slaap ek?
127. **ANTJIE** Weet Uncle Danny wáár hy vat.
128. **ANN** Hy moet weet. Want hy bly vryf. Dáár.
129. **ANTJIE** Dissie lekker nie.
130. **ANN** Sien mammie hoe hy maak?
131. **ANTJIE** Hoekom sê sy niks'ie.
132. **ANN** Ek kan nie wegskuif nie.
133. **ANTJIE** My lyf voel lam.

*UNCLE DANNY druk sy mond teen ANNATJIE se oor.*

134. **UNCLE DANNY** Sjuut, dis ons geheim, Annatjie.
135. **ANN** Dit voel of ek wil pie.
136. **ANNATJIE** Ek's moeg. Ek gat slaap.

*ANNATJIE staan op en loop na ander spasie.*

137. **DAANTJIE** Ma' die movie is nog an! Wag! Hie kom nog lekka stukke.
138. **MA 1** *(word wakker)* Toema, los die kind.
139. **MA 2** *(maak komberse bymekaar)* Julle het mekaar op gespeel vandag.
140. **MA 3** *(stoot kratte reg)* Lekke slaap, Antjie.

#### Toneel 4

*ANNATJIE in ander spasie, direk aan gehoor. Beligting oor hele verhoog.*

141. **ANNATJIE** Maandag toe ek van die skool af kom lê da 'n nuwe Barbie op my bed. Nog innie boks. Uncle Danny se way om my te spoil. Maby is dit ma' wat 'n pa moet doen.
142. **MA 1** *(Roep van verhoog af)* Antjie, bring die wasgoed. Ek wil klaarmaak hierso.
143. **ANNATJIE** Ek gan nou, mammie.
144. **MA 2** *(Roep van verhoog af)* Nie gan nou nie. Bring die goed!

*ANNATJIE beweeg stadig om die bondel wasgoed te gaan haal. Op die volgende spreekbeurt gryp UNCLE DANNY vir ANNATJIE en gee pak.*

145. **MA 3** *(Roep van verhoog af)* Ek praat'ie wee' nie!
146. **UNCLE DANNY** *(Gryp ANNATJIE en gee pak)* Djy moet luister as djou ma met jou praat! Djy's nog'ie te oud vi' 'n pakslae nie!

*ANNATJIE skree. UNCLE DANNY loop af na pakslae. KOOR VAN MA'S OP. Hulle troos eerder as raas.*

147. **MA 1** *(droog hande af met helder rooi afdroogdoek)* Hou op skrie.
148. **MA 2** *(droog hande af met helder groen afdroogdoek)* Dissie so erg nie.
149. **MA 3** *(droog hande af met helder blou afdroogdoek)* Djy moet dit gewoond raak.
150. **MA'S** Uncle Danny is nou jou pa.
151. **ANNATJIE** Hy sal nooit my pa wiesie! Ek het 'n pa!
152. **MA 1** Jou pa is nie die naam werd nie.
153. **MA 2** Hy's 'n joller.
154. **MA 3** Hou nou op huil.

155. **MA'S** (*Verwys na die wasgoed*) En bring die bondel!

*MA'S AF. ANNATJIE draai stadig om na haar innerlike stemme. Hulle al drie beweeg om met haar DADDY te praat). Dramatiese inleidingsmusiek speel. (Die musiek speel elke keer wanneer iets plaasvind in ANNATJIE se innerlike wêreld). Blou beligting vloei oor verhoog. Die res van die rolverdeling loop as DIE KOOR in formasies in die agtergrond verby.*

156. **ANNATJIE** (& ANN) Daddy, kan ek by jou kom bly?

157. **DADDY** Vi' wat?

158. **DADDY** Djy en jou ma bly dan soe lekke?

159. **DADDY** En hy treat julle soe!

160. **DADDY** Koop vi' jou Barbie poppe!

161. **ANNATJIE** Dissie dittie, daddy.

162. **KOOR** (*Vir ANNATJIE, sag*) Sjuut.

163. **DADDY** Nou wat is dit dan, my baby?

164. **KOOR** (*Vir ANNATJIE, bietjie harder*) Sjuut.

165. **DADDY** Praat dan nou.

166. **KOOR** (*Vir ANNATJIE, harder*) Sjuut.

167. **DADDY** Sê wat djy wil sê.

168. **ANNATJIE** (*Kyk op van waar sy lê en teken*) Daddy . . .

169. **KOOR** (*Vir ANNATJIE, hard*) Sjuut.

*ANNATJIE kyk af.*

170. **DADDY** Nou toe. Djy kannie by my kom bly nie. Daar's'ie plekkie en daar's niemand wat na jou kan kyk as ek innie nag werk'ie. 'n Kind se plek is ma' by die ma.

171. **ANNATJIE** Okei, daddy.

172. **DADDY** (*Troos en wys vir ANNATJIE sy moet by hom kom sit, soos sy altyd doen*) Wat is djy van daddy?

173. **ANNATJIE** (*Onseker*) Ek's daddy se number one.

174. **DADDY** Djy sal altyd daddy se number one wies.

*Dramatiese inleidingsmusiek uit. DIE KOOR het ophou beweeg en staar nou net na ANNATJIE en DADDY.*

175. ANN (Pleit weg van DADDY) Ma' jy willie my hie weg vattie!  
Ligte uit.

### Toneel 5

*Dag-belingting vloei oor hele verhoog.*

176. ANN Graad vyf.  
177. ANTJIE Dinge is okei.  
178. ANN Hy't nogie wee' aan my gevattie.  
179. ANTJIE Ek't gedink om vi' my ma te vertel . . .  
180. ANN Ma' ek was oekie seker of dit regtig gebeur hettie.  
181. ANTJIE Miskien was dit net 'n once-off.

*ANNATJIE SKUIF haar kamer reg.*

182. UNCLE DANNY (Terwyl hy twee kratte middel, voorverhoog regskuif wat die motor voorstel) Annatjie, ry gou saam. Ek wil gan vis koop.  
183. ANNATJIE (Verskrik) Ek kan nie nou nie, Uncle Danny. Ek draai my kamer.  
184. MA'S (Kom op verhoog, elk met 'n helder pienk mengbak en hout lepel) Nie man!  
185. MA 1 Ry ma' gou saam.  
186. MA 2 Djy kan daai doen as julle terugkom.

*Die twee innerlike stemme van ANNATJIE beweeg na die motor.*

187. ANN As Daantjie net hie' was. Ma' hy's by sy ma vi' die holiday.  
188. ANTJIE Hier's'ie vi' my 'n way uit'ie.  
189. ANNNATJIE (Roep 'n laaste poging) Ma' mammie het gister al gesê ek moet iets doen aan my kamer!  
190. MA'S Man! Ry net saam!  
191. ANNATJIE (Vol hoop) Kom mammie oek dan saam?  
192. MA'S (Ma's roer die houtlepels in die helder pienk mengbakke met laaste woorde en verdwyn) Nie. Ek bak Fancies.

*ANNATJIE beweeg in motor in. UNCLE DANNY help haar. Stilte. Beligting doof uit van hele verhoog na enkele kollig op die "motor".*

193. **ANN** Uncle Danny sê eers niks.
194. **ANTJIE** Ek kan sy aftershave's ruik.
195. **UNCLE DANNY** Kom ons gan kyk 'n bietjie wat da' aangan by die veld. Dan't jou ma somme' kans om ha' dinge kla te maak.

*UNCLE DANNY en ANNATJIE skuif sodat hul rug teen rug sit, asof die motor draai. Die twee akteurs speel die volgende toneel rug teen rug (effens skuins sodat hul vir die gehoor oop is), maar asof hulle langs mekaar in die kar sit.*

196. **UNCLE DANNY** Ek sien die molletjies begin stoot.
197. **ANNATJIE** (Verward) Uncle?
198. **UNCLE DANNY** Hierso, soe . . . (hy vat met sy hande aan denkbeeldige borste voor hom, en ANNATJIE wat met haar rug teen hom sit reageer asof hy aan haar borste vat. Sy span haarself styf, en vries amper, dan stoot sy sy hande weg).
199. **ANNATJIE** Nee, Uncle! Dis seer! Eina!
200. **UNCLE DANNY** (In vervoerig) Djy't alles my meisie. Djy maak my mal . . . (verander toon, dreigend) Kyk hie', djy makie jou bek oep vi' enigiemand nie, nê? Nie vi' djou ma nie. Nie vi' djou pa nie. Dis ons storie die. Sien djy? (ANNATJIE knik) Dis ons storie. Djy ken jou ma. Dit vat niks om ha' oppie dak te laat staan nie.

*Dramatiese inleidingsmusiek in. Fiskieke teateruitbeelding van die drie ANNA'S wat verwoed draai en waai tot hul aan die eenkant van die verhoog in 'n formasie staan. Hulle dialoog is direk aan die gehoor. UNCLE DANNY draai na anderkant van verhoog, MA'S kom op en trek die akteur aan sodat hy in die uitbeelding transformeer van UNCLE DANNY na DADDY.*

201. **ANNATJIE** Sallie praatie.
202. **ANN** Te skaam.
203. **ANTJIE** Te bang.
204. **ANNATJIE** My pa sal dink ek joke net.
205. **ANN** (& **ANTJIE**) My uitlag.
206. **ANNATJIE** My ma sal dink ek lieg.
207. **ANN** (& **ANTJIE**) My skêl.
208. **ANNATJIE** Ek sal my bek hou.
209. **ANN** (& **ANTJIE**) Stom wies.
210. **ANNATJIE** (& **ANN & ANTJIE**) Stom Anna.

*Dramatiese inleidingsmusiek uit. Kollig net op die drie ANNA'S en 'n dowwe "top-light" op DADDY.*

211. **ANN** (Vir ANNATJIE, dringend) Gaan piemp hom by jou pa!

212. **ANTJIE** (Vir ANNATJIE, dringend) Hy sal hom uitsort!

*ANNATJIE kyk stadig vir DADDY en besluit dat sy hom tog gaan sê.*

213. **ANNATJIE** Daddy! (ANNATJIE se "Daddy" word onderbreek met die klank van 'n geweerskoot)

*Klank van geweer skoot saam met wit flits van beligting. DADDY wat omval in die witflits (hy skiet homself). Ligte uit.*

### **Toneel 6**

*Wit-beligting vloei oor hele verhoog. ANTJIE en ANN, middel verhoog voor. Hulle is nou ouer en neem tiener-houdings aan.*

214. **ANTJIE** Vir graad agt is ek na 'n boerskool toe.

215. **ANN** Van my ma en Uncle Danny getrou het, bly ons in sy upstairs huis in Uitsig.

216. **ANTJIE & ANN** Ek kry ballet by Miss Dolly.

*Hele verhoog gevul met ballerina's wat deur al die karakters voorgestel word. MISS DOLLY word gespeel deur MA 2. Ballet musiek speel. Al die karakters besig met ballet bewegings.*

217. **MISS DOLLY** Five, six, seven, eight, Plé, grand Plé. (Vir ANNATJIE) Look at her body! Look at the way she holds herself. Her technique is beautiful. She will one day become the Prima ballerina! First positions, and curtsy.

*Al die karakters gesels in groeperings van die verhoog af. MISS DOLLY neem ANNATJIE na LENA (gespeel deur MA 3).*

218. **MISS DOLLY** This is Helena, Anna. I want the two of you to work together, from now on. When next we have a show, I want both of you centre stage. You are ideally suited to each other!

*MISS DOLLY beweeg af met haar laaste woorde.*

219. **LENA** Sy's soe grênd, ma' ek's somme' net Lena.

220. **ANNATJIE** En my tjommies roep my ma' net, Antjie.

221. **LENA** Please to meet you, girlfriend. Kyk hie, is jy haastig êrens?

222. **ANNATJIE** Ek moet nog my lift . . .

223. **LENA** Nie man, ry somme saam my, djy't dan die perfect moves en die lekka lyf. Ek kry nie my kop om die pirouettes nie. Dan wys ek jou somme' my studio wat my pa innie garage gemaak het.

*LENA en ANNATJIE haak bymekaar in en loop na ander spasie op die verhoog.*

224. **ANN** Soe ontmoet ek toe my nuwe beste maatjie.  
 225. **ANTJIE** Ek is elke dag by haar.  
 226. **ANN** Ons oefen ballet.  
 227. **ANTJIE** En lag.  
 228. **ANN & ANTJIE** En girlschats.

*LENA en ANNATJIE in ander spasie.*

229. **ANNATJIE** Hoekom kry ek my period en dan is hy somme' vi' 'n maand of twee maande wee' weg?  
 230. **LENA** Moenie worrie oor daai nie, dit kom weer reg. Jou lyf settle seke' net bietjie in.  
 231. **ANNATJIE** Dis vi' my sleg as ek my period kry. Dit voel soe . . . Vuil.  
 232. **LENA** Dis ma' deel van grootmeisie wees.  
 233. **ANNATJIE** Ek like dittie.

*Stilte.*

234. **ANNATJIE** Wat maak julle as dit net jy en jou pa is?  
 235. **LENA** Jy joke seke'? Ons huis is so vol, daar's nie kans om alleen te wees met enigiemand'ie.  
 236. **ANNATJIE** Ja, ma' wat as dit net julle twee is?  
 237. **LENA** Ons praat marnet, want hy's al een in ons huis wat reg is.  
 238. **ANNATJIE** Ja, ma' . . .  
 239. **LEA** Moenie soe op en af'ie, waarvan praat djy?

*Lang stilte.*

240. **ANNATJIE** Het jy al ge-seks?  
 241. **LENA** Praat jy in general of met my outjie?  
 242. **ANNATJIE** Makie sakie. Het jy al?

243. **LENA** Nog nie soes in genuine nie. Ek het hom al bietjie uitgehelp en soe . . . Ma' dit loop seka ma' daai kant toe.
244. **ANNATJIE** Is jy nie bang vi' babies nie?
245. **LENA** Het d jy nog'ie gehoor van condoms nie? Dis anyway nie wat my pla nie. Hulle sê dis seer man.

*Stilte.*

246. **LENA** Wat van jou?
247. **ANNATJIE** Nee.
248. **LENA** Daai's nie 'n surprise nie. Allie outjies skiet jou kaarte en try jou bowl, ma' d jy bly stuck-up.
249. **ANNATJIE** Dissie waar'ie!

*LENA hou 'n koevert uit na ANNATJIE.*

250. **LENA** Moenie vi my sê ek lieg nie! Hier's die proof.
251. **ANNATJIE** Proof van wat?
252. **LENA** 'n Loveletter.
253. **ANNATJIE** Wat?
254. **LENA** Wie's die cuteste outjie in die skool?
255. **ANNATJIE** Marnus?
256. **LENA** Jy't die jackpot geslaan meisie! Kan ek ma' lees?
257. **ANNATJIE** Ek sal . . . (*sukkel om koevert oop te maak*) Nee wag, lees jy. (*Net soos LENA oopmaak*) Ek sal. (*Gee weer terug*) Ek kan nie! (*Soos LENA weer probeer lees*) Ek wil. Of nee toema, doen jy dit.

*LENA maak koevert oop en lees. Hele verhoog vul met warm beligting en 'n kollig op MARNUS. Hy lees eers saam met LENA en neem dan oor. LENA lees weer die einde van die brief terwyl MARNUS afloop.*

258. **LENA** (*Lees*) Antjie . . .
259. **MARNUS** Antjie . . .
260. **LENA & MARN.** Teen hierdie tyd moet jy al suspect dat ek jou smaak.
261. **MARNUS** (*LENA lees nog vir ANNATJIE maar dis net MARNUS wat ons hoor*) Toema, moenie worrie nie, ek wil jou nou nie oppie spot sit en vra om te trou nie. Net dit: D jy maak my lam, ek wil om



jou wies. Ek willie advantage van jou vattie. Net meer van jou wiet! (*Baie opgewonde*) Die sokkie is ‘n great kans daarvoor. Ons tjommies is om ons, soe . . . dit hoef nie weird te wees nie. Sê jy sal saam my gaan? Asseblief!

262. **LENA & MARN.** Yours truly, Marnus.

*MARNUS af.*

263. **LENA** (*Roep uit*) PS: Die skool is leeeeeeg sonder jou!

264. **ANNATJIE** But why vra hy my nie net self nie?

265. **LENA** Course why, hy’s bang. Dis waar, djy ignore hom heeltyd. Toe man, kom saam, ek sal vi’ jou uitkyk. Gee hom ‘n tinkle, sê vi’ hom dis reg. Hy’s maar net soos die hotste berk in die skool. Nee, in die universe!

*LENA en ANTJIE beweeg al giggelend af.*

266. **ANTJIE** My heel eerste love letter.

267. **ANN** Vir die eerste keer in ‘n lang tyd kan ekkie wag’ie!

*Musiek speel: Kygo - I'm in Love ft. James Vincent McMorrow ([https://www.youtube.com/watch?v=wFai4b\\_Y0yU](https://www.youtube.com/watch?v=wFai4b_Y0yU)). Al die karakters stel nou ‘n sokkie op die verhoog voor. Almal dans en gesels. Jolige atmosfeer. MARNUS dans saam met ANNATJIE tot almal afdans en hulle in ‘n ander spasie voor ANNATJIE se huis is. Die beligting dans saam tot helderleurige dansligte in straatligte verander.*

### Toneel 7

*MARNUS en ANNATJIE staan voor haar huis. Hulle sukkel om afskeid te neem.*

268. **MARNUS** Soe . . . Hie’ is ons nou . . .

269. **ANNATJIE** Dankie dat jy saam my huis toe gestap het.

270. **MARNUS** Ek is ma’ daai klas man.

271. **ANNATJIE** Ons moet saggies wees.

272. **MARNUS** Antjie . . .

273. **ANNATJIE** Ja?

274. **MARNUS** Jy’s te mooi vir een mens. Ek kannie glo jy was by my vir die hele aand nie.

275. **ANNATJIE** Jy’s mal!

276. **MARNUS** Dis true, die ouens konnie hulle oë van jou afhou nie. (*ANNATJIE* kyk af, *MARNUS* lig haar kop en kyk in haar oë, opreg) Jy's die mooiste girl in die rondte.
277. **ANNATJIE** Dankie.
278. **MARNUS** Ek gaan vir jou verlang hierdie vakansie. Dis lank.
279. **ANNATJIE** Nie soe lank nie.
280. **MARNUS** Lank genoeg om op 'n poacher verlief te raak by Lena se Uncle in Gansbaai. Sê jy sallie. Ek wil hê ons twee moet speen.
281. **ANNATJIE** Sjuut, hy gaan wakker word.
282. **MARNUS** Wie?
283. **ANNATJIE** Toema. Ek wil joune wees.

*MARNUS* lig *ANNATJIE* se ken op en soen haar.

284. **ANN & ANTJIE** Doen dit wee'!

*Hy soen haar weer.*

285. **ANN & ANTJIE** Oe jinne, dis lêkke!

*Musiek speel: Little Mix - Secret Love Song (Official Video) ft. Jason Derulo (<https://www.youtube.com/watch?v=qgy7vEje5-w>). Hulle dans tot UNCLE DANNY instap. Helder wit beligting op (asof UNCLY DANNY die ligte aangeskakel het. Hy is woedend. Musiek stop as UNCLE DANNY praat.*

286. **UNCLE DANNY** Wat de fok gaan hier aan?
287. **MARNUS** Hallo, Uncle. Ek is Marnus. (*Loop met sy hand uitgestrek na UNCLE DANNY, UNCLE DANNY klap MARNUS se hand weg*)
288. **UNCLE DANNY** Klein Jintoe! Jol met 'n sleg jong in die middel vannie pad.

*UNCLE DANNY stamp ANNATJIE om. MARNUS buk af om haar te help.*

289. **UNCLE DANNY** Voertsek! Uit my jaart uit. Julle mannetjies dink net aan naai!
290. **MARNUS** (*Vir ANNATJIE*) Ek gaan jou nie los nie.
291. **ANNATJIE** Ek wil jou nie hier hê nie. Gaan!
292. **UNCLE DANNY** Hoor d jy? Sy soek'ie vi' djou nie. Maak dat d jy wegkom. Ek soek jou nie weer naby my jaart nie. D jy bly weg van ha af. Sy's myne! Verstaan jy, myne!

*MARNUS af.*

293. **ANNATJIE** Jy het op my gespy!
294. **UNCLE DANNY** (*Gryp ANNATJIE aan haar hare*) Djy praat'ie soe met my nie.
295. **ANNATJIE** Ek het nie gejol nie. Hy het my gesoen. Soos in groet.
296. **UNCLE DANNY** Djy lieg! Julle staan en vry hierso, seke' anne' dinge oek. Kyk hoe lyk djy, dis g'n wonder hy raak jars nie. Djy lyk soos 'n ou hoer met daai klere aan.

*Tersyde roep innerlike stemme van ANNATJIE.*

297. **ANN** Mammie!
298. **ANTJIE** Mammie kom!
299. **ANN** Mammie kom help!

*UNCLE DANNY maak sy broek los. Sak af oor haar. Stoot haar rok op terwyl hy praat.*

300. **UNCLE DANNY** Gedink 'n laaitie is beter, nê? Sê vir die kontsekind hy kan by my kom leer. Jy sallie beter kry as ekke nie. Hou op tjank. En as djy jou bek oepmaak gaan jy nie samet Lena weg nie. Djy wil mos. Ek sal jou wys.

*Suggesie van verkragting. Ligte af.*

### **Toneel 8**

*ANNATJIE, ANN en ANTJIE is in hul kamer. KOOR VAN MA'S op verskillende spasies. Praat in gehoor in, asof direk met ANNATJIE. UNCLE DANNY ook by haar. In sy skik met homself.*

301. **MA 1** Ek en jou pa het nou gepraat, en ons het gedecide . . .
302. **ANNATJIE** Hy's nie my pa nie.
303. **KOOR V. MA'S** (*Dreigend*) Hou nou jou bek.
304. **MA 1** Daantjie gaan by sy ma bly. Danny gaan nie sy geld mors op lawyers nie, soe as hy wil gaan moet hy ma' gaan.

*DAANTJIE kom oor verhoog gestap met rugsak, stop en kyk na ANNATJIE.*

305. **DAANTJIE** Antjie, ek gaan jou swak los, ek line na my ma toe. Genoeg gehad van dié (*wys na UNCLE DANNY*) vark. Kyk mooi na jouself, meisie. (*Soos hy afstap*) Jammer, Antjie.
306. **MA 1** Jou pa wil hê djy moet Lena en Marnus af los.
307. **KOOR V. MA'S** En hy's reg.
308. **ANNATJIE** Ma' . . .

309. **UNCLE DANNY** Daai beteken julle bel nie mekaar nie. Julle kyk'ie na meka' nie en julle praatie met meka by'ie skool'ie. Jy gat'ie wee uit hierdie huis uit behalwe vir Ballet en skool'ie.
310. **MA 1** En dit gat soe wies vi' die time being. Tot d jy leer die regte vrinne te kies.
311. **ANNATJIE** (*Pleitend*) Mammie, hulle issie sleg'ie. Hulle is my tjommies.
312. **ANN** Hulle is al wat ek het.
313. **ANTJIE** Asseblief, mammie.
314. **KOOR V. MA'S** Nie!
315. **MA 1** Na wat ek gehoor het, hoe daai klong aan jou gevat het, voel ek samet jou pa.
316. **MA 2** D jy moet leer om te lewe vi' onse Here se wil. (*af*)
317. **MA 3** Nie vi' jou eie wil nie. (*af*)
318. **MA 1** Dis oor daai vrinne van jou. (*af*)
319. **UNCLE DANNY** (*Fluisterend vir ANNATJIE as ma's af is*) As d jy dink daai's nie nice nie, dan sluit d jy vanaand jou kamer, dan sal d jy sien wat's nie nice nie.
320. **ANNATJIE** (*Sterk*) Ek gaan. Ek gaan vi mammie sê.
321. **UNCLE DANNY** Mammie gaan nie worrie nie. Ma' as d jy vi jou by my wil sterkgevriet hou sal d jy sien hoe sit julle almal met julle gatte op straat. Moenie vi' my try nie. (*loop met laaste dreigement af*)
322. **ANN & ANTJIE** (*Bid, dramatiese inleidingsmusiek speel*) Here,
323. **ANN** Ek weet nie wat ek gedoen het vir dié nie. Maar ek is regtig jammer.
324. **ANTJIE** Laat hy my net uitlos.
325. **ANN & ANTJIE** Asseblief.
326. **ANN** Ek het niks om te gee nie.
327. **ANTJIE** Al wat ek het is die Ballet.
328. **ANN** Ek offer dit.
329. **ANTJIE** En vi' Marnus, as dit moet.

330. **ANN** Lat hy iemand kry wat'ie soe vol sonde issie.

331. **ANTJIE** Ma' dan moet Uncle Danny my uitlos.

*Dramatiese inleidingsmusiek doof uit.*

332. **ANN** Asseblief, Here.

333. **ANN & ANTJIE** Amen.

*Skoolkloklui, dag-belingting vloei oor hele verhoog. Groeperings vul die verhoog. Dis pouse. Marnus staan en gesels in 'n groep. ANNATJIE loop saam met LENA.*

334. **ANNATJIE** (Sag) Nee.

*UNCLE DANNY forseer homself op haar. Dan skree sy.*

335. **ANNATJIE** NEE!

*MA'S kom op verhoog gejaag.*

336. **KOOR V. MA'S** Wat gat hie' aan?

337. **UNCLE DANNY** (Verskrik, trek homself reg) Ek wietie, ek was in die study toe hoor ek ha' skrie. Ek kom nounet hie' in. Sy moes gedroom het.

338. **KOOR V. MA'S** Antjie?

339. **ANNATJIE** (Desperaat) Mammie!

340. **KOOR V. MA'S** Wat issit?

*ANTJIE EN ANN fluister dringend vir ANNATJIE. MA'S in afgebuk en hou haar dogter vas.*

341. **ANTJIE** Dis my kans.

342. **ANN** Ek moet ha' alles vertel.

343. **ANTJIE** Sy sal my glo.

344. **ANN** Sy sal hom wegjaag.

345. **ANTJIE** 'n Lawyer kry.

346. **ANN** Ons sal wegtrek.

347. **ANTJIE** Ek sal hom nooit wee' hoef te sien nie.

348. **ANN** Ons sal okei wies.

349. **ANNATJIE** Mammie, hy rape my.

*Lang stilte. Dan as of sy besluit het, trek MA 1 haar hande weg van haar kind, staan op en draai weg.*

350. **ANNATJIE** (*Pleitend*) Dag vi' dag. Hy maak my seer. Ek soek hom'ie wee naby my nie, mammie.
351. **MA 3** My kind?
352. **MA 1 & 2** (*Vir MA 3*) Sjuut!
353. **UNCLE DANNY** Hoor hoe lieg so kind!
- Stile.*
354. **UNCLE DANNY** Djy kannie dink dis waar'ie! Is ek dan nou 'n pervert?
355. **ANTJIE** Sê hom, mammie.
356. **ANN** Dat jy my glo.
357. **ANTJIE** Laat hy voertsek!
358. **MA 1** (*Vir UNCLE DANNY*) Djy! (*Draai dan met gif na ANNATJIE toe*) Moenie kom liegstories praat'ie.
359. **MA 2** Almal kyk op na hierdie man.
360. **MA 3** Hy's 'n ouderling in die kerk.
361. **MA 1** Ons wiet djy's vol dinge, ma' jy kannie some sukke goed sê nie.
362. **MA 2** Wa' sal jy gewies het assit nie vi' hom wassie?
363. **KOOR V. MA'S** Wa'?
364. **MA 1** By jou pa met al sy jolmeide?
365. **MA 3** Hy (*wys na UNCLE DANNY*) het vi' ons 'n dak oor ons koppe gegee!
366. **MA 2** Jou gestuur na 'n grênd skool toe.
367. **MA 1** Hy gee vi' jou kos en klere. Jou pa was 'n gemors.
368. **KOOR V. MA'S** Nie hy (*wys na UNCLE DANNY*) nie!
369. **ANNATJIE** (*Desperate poging*) Ek lieg nie, mammie.

*MA 1 klap ANNATJIE hard deur die gesig voor hulle afstap. Beligting net op ANNATJIE en haar innerlike stemme.*

### Toneel 9

370. **ANN** Somewhere in my lewe het ek die Here offend.
371. **ANTJIE** Anders sou hy my parte gevat het.
372. **ANN** Marnus het ek kla' ge-offer.
373. **ANTJIE** En ballet.
374. **ANN** Daar's 'ie vi my 'n ande' way uit nie.
375. **ANTJIE** Ek sal my pak vat soes 'n man en my steek soes 'n vrou.

*Paartjie musiek speel in agtergrond. Al die karakters kom op asof hulle by 'n wille paartjie is. Iewers op 'n grasperk waar karre parker is, musiek speel uit kattedakke, jollige atmosfeer. ANN, ANTJIE en ANNATJIE se houding verander.*

376. **ANN** Ek mag'ie uitgan nie, but who cares.
377. **ANTJIE** Uit by die venste', oor die afdak, af by die geut.
378. **ANN & ANTJIE** Die jol ruk.
379. **ANN** Karre met musiek onder die bome.
380. **ANN & ANTJIE** Almal happy!
381. **SEUN 2** Hoesit ma-se-kinnars! Check'a in die boot vi ietsie.
382. **ANN** Twee kiste met biere en ciders.
383. **ANTJIE** En chasers vir'ie hardehout.
384. **LENA** (Vir ANNATJIE) Wat dink djy?
385. **ANNATJIE** Kry 'n glasier. Dit sal ons'ie doodmaak'ie.
386. **LENA** Joh, meisie, wat het djy met Antjie gemaak? (Kyk ANNATJIE op en af) Eers daai outfit en nou hierdie . . .
387. **ANNATJIE** Moenie djy worrie nie, gooi net.

*ANTJIE en ANN praat tersyde aan gehoor. In die agtergrond sien die gehoor dans beelde van ANNATJIE wat van die een ou na die ander dans tot sy eindig by UNCLE DANNY. Deur die loop van die volgende paar spreekbeurt.*

388. **ANTJIE** Ek ken nie die goed'ie,
389. **ANN** Ma' by die derde glasier ga' dit somme,
390. **ANTJIE & ANN** Lekke!
391. **ANN** Ek voel die music in my lyf.
392. **ANTJIE** En net soe happy soos die mense om my.

*Almal dans. Beligting fokus op ANNATJIE wat met SEUN 2 dans. Hulle vries in 'n suggestiewe posisie met haar been om sy lyf. Musiek sagter as ANN & ANTJIE praat, direk, tersyde aan gehoor.*

393. **ANTJIE** Ek het laat daai outjie my om die draai vat.

*Musiek harder, karakters dans/beweeg in groeperings af. ANNATJIE en SEUN 2 beweeg af al soenende in haar nek.*

394. **ANN** My bene vi'hom oepgemaak.

395. **ANTJIE** Hy't gesê dit was leke.

396. **ANN** Dit was'ie vi' my nie.

397. **ANTJIE** Dit het gevoel Marnus kyk heelyd vi'my.

398. **ANN** Daai aand het dit begin.

399. **ANTJIE** Ek het oepgemaak vi' almal wat wou.

400. **ANN** In karre,

401. **ANTJIE** In huise,

402. **ANN** By paarties,

403. **ANTJIE** Op'ie gras.

*ANNATJIE beweeg van SEUN 2 na SEUN 3 en dan in die arms van UNCLE DANNY.*

404. **ANN & ANTJIE** En saans, vi' Uncle Danny.

405. **ANTJIE** Hy't my goed geleer, my stiefpa.

406. **ANN** Ek kan aangie, soes niemand anners my size nie.

407. **ANTJIE** Marnus was net op 'n distance.

408. **ANN** Lena oek. Sy is bang mense dink sy's oek soe sleg soes ek as sy met my tjommies is.

*MA'S, ANNATJIE en UNCLE DANNY op. ANNATJIE ook.*

409. **ANTJIE** Ek is sestien.

410. **ANN** Een oggend toe wiet ek:

411. **ANTJIE & ANN** Pregnant.

412. **MA 1** Djou gevriet maak my naar.

413. **MA 2** Kry daai los gat va' jou uit my huis uit.



414. **MA 3** Ek soek jou nie wee' hie' nie.
415. **MA 1** Djy's nie mee' my kind nie.
416. **ANNATJIE** Mammie, wa' moet ek gan? Dis donker.
417. **UNCLE DANNY** Gaan na die gemors toe by wie jy gat lê het.
418. **KOOR V. MA'S** Toe, loep!

*KOOR VAN MA'S en UNCLE DANNY af.*

419. **ANTJIE** Marnus se ma'le het my by hulle lat bly. Hy is oppad varsity toe.
420. **ANN** Hulle was nice met my. Ek het hulle alles vertel.
421. **ATNJIE** Ek het two options gehad.
422. **ANN** Ek kan either die kind lat afbring.
423. **ANTJIE** Of die kind kry en lat aanneem.
424. **ANN** Hulle wil hê ek moet 'n saak gaan maak.
425. **ANTJIE & ANN** Lat die gemors toegesluit word.
426. **ANTJIE** Ek moet decide. Ma' ek moet eers my skooljaar kla maak.

*Skoolklok lui. Al die karakters weer op die verhoog in groeperings. LENA sit by groep meisies. Hulle kyk ANNATJIE op en af soos sy na hulle stap.*

427. **ANNATJIE** Kyk hie', ek weet djy ignore my, ma' ek moet net vi' jou iets sê.

*Stilte.*

428. **LENA** *(Aan groep vriendinne)* Ek is wee' terug.

*LENA stap voor ANNATJIE uit. ANNATJIE volg haar. LENA steek vas en draai kwaai om.*

429. **LENA** Ek het net gekom want ek wil djou nie in die oë sit voor'ie anner nie. Wat's jou storie?
430. **ANNATJIE** Ek weet ek't jou seke offend. Ek's jammer, oor alles. Ek need vi' ons om wee' tjommies te wees. Veral nou *(wys na haar maag)*.
431. **LENA** Daai gat'ie werk'ie. Ek het nou die Here in my lewe. Djy's seke pregnant. Nou wil djy my oek aftrek. *(Hou haar hand in die lug op as ANNATJIE wil praat)* Ek het genoeg tjommies, dankie.

*Skoolklok lui. ANNATJIE roep in LENA se rigting.*

432. **ANNATJIE** Hoe kan jy sê d jy't die Here in jou hart ma' dan los jy my as ek in die moeilikheid is.

*LENA dink lank, draai tog dan om.*

433. **LENA** Want ek is'ie die Here nie.

434. **ANN** Miskien moet ek die Here nog 'n kans gee.

435. **ANTJIE** Ek gaan sien 'n Pastor.

*Die PASTOOR en HELE ROLVERDELING kom op gedans en sing "Wonderbaar" asof hulle in 'n kerk beweeg. ANNATJIE sing nie ten volle saam nie, maar sy weet sy moet met die PASTOOR gaan praat. Die HELE ROLVERDELING praat dialoog saam met die PASTOOR, asof ANNATJIE almal wie sy ken, in haar kop die woorde hoor saampraat.*

436. **PASTOOR** Nou toe, jonge dame,

437. **KOOR & PAST.** *(Skinder)* Laat ons hoor wat jy op die hart het.

438. **ANN & ANTJIE** Ek het hom alles vertel.

439. **ANNATJIE** Pastor, hoekom lat die Here dit gebeur?

440. **KOOR & PAST.** *(Hoogdrawend)* Die Here se weë is duister, my kind. Onse gewone mense verstaan nie altyd hoekom nie. Maar daar is genesing, daar is genesing by God. Die eerste stap is om op jou knieë te gaan en jou stiefpa te vergewe, daarna sal jy ook voel dat jy deur God vergewe word.

441. **ANNATJIE** Hoor ek reg, Pastor?

442. **KOOR & PAST.** My kind, dit help tog nie ons kruip weg vir die waarheid nie. Ons is mos maar almal sondige mense. Feilbaar. *(Maak keel skoon)* Jou toestand is tog daarvan bewys *(wys na haar maag)*.

443. **ANNATJIE** Pastor, is daai dan nou alles my skuld?

444. **PAST. & U. DAN.** My kind, so iets kom tog van albei kante af.

445. **ANNATJIE** D jy het dit al gesê.

446. **PAST. & MA 1** Miskien wil die Here eintlik met jou praat. Het jy al ooit daaraan gedink?

*Kerkklokke lui oorverdowend. Hele ronverldeling loop met deurmekaar lyne dialoog oor verhoog, Dialoog eindig met laaste sin wat MA 1 aan ANNATJIE herhaal voor sy ook af is. ANNATJIE, ANN & ANTJIE beweeg na hul kamer.*

447. **MA 1** Miskien wil die Here eintlik met jou praat. Het jy al ooit daaraan gedink?

### Toneel 10

*Gedurende die volgende spreekbeurt trek ANN en ANTJIE vir ANNATJIE warm aan, met 'n wit baadjie, daar is 'n mes in die baadjie se sak.*

448. **ANTJIE** Almal kan hulle bekke warm praat oor die Here en waarom hy praat.
449. **ANN** Terwyl hulle daai doen gan ek ma' aan met my lewe.
450. **ANTJIE** My kind is aangeneem.
451. **ANN** Ek vat my uit die call uit en survive net.
452. **ANTJIE** My job lat my in die maitland antwoord gie.
453. **ANN** Ek het genoeg gedink.
454. **ANTJIE** Genoeg getry bid.
455. **ANN & ANTJIE** Nou wiet ek wat om te doen.

*Klank van reën en donderweer speel. Wit flitse van beligting soos donderweer slaan. ANN, ANTJIE beweeg na twee hoë kratte aan beide kante van die agterverhoog. ANNATJIE beweeg na die voorverhoog regs en staan voor UNCLE DANNY se huis.*

456. **ANN** Ek ry met my eie kar terug Uitsig toe.
457. **ANTJIE** Dit reën.
458. **ANNATJIE** Die lanies slaap diep.
459. **ANN** Net ADT en die Here is nog wakker.
460. **ANTJIE** Ek sien nie een van hulle nie.
461. **ANNATJIE** Soe ek lui ma' die deur klokkie.

*ANNATJIE Lui die deurklokkie, huiwer dan, maar lui tog weer. Sy lui vasberade 'n derde keer. UNCLE DANNY is voorverhoog links asof hy agter die deur staan. Beide UNCLE DANNY en ANNATJIE kyk direk in die gehoor in, asof hulle voor mekaar staan.*

462. **UNCLE DANNY** Wie's da'?
463. **ANNATJIE** Dis ek, Annatjie.
464. **ANN** Ann.
465. **ANTJIE** Antjie.

*UNCLE DANNY maak asof hy die deur oopmaak, hy sien haar.*

466. **ANTJIE** Ek is reg om hom te stiek soes hy die deur oepmaak.

467. **UNCLE DANNY** Annatjie?

*UNCLE DANNY en ANNATJIE kyk vir mekaar.*

468. **ANN** Dis ek, Ann, die een wie jy geleer het om soe lekkie' te kan aangie.

469. **ANTJIE** Dis ek, Antjie, soes my tjommies my geroep het ma' van niks gewiet het wat djy aan my gedoen het'ie.

470. **ANNATJIE** Ja, dis ek, Annatjie, djy roep my mos soe!

471. **UNCLE DANNY** Wat soek djy hie'?

472. **ANNATJIE** But why . . . Hoekom het djy dit aan my gedoen?

473. **UNCLE DANNY** Kom nou, djy't gesoek daarna. Elke keer was djy nat as ek by jou kom. Toe loep, djy't nie 'n plek hie' nie.

474. **ANN** Dis ek, ANN

475. **ANTJIE** Dis ek, ANTJIE

476. **ANNATJIE** En ek is nie Annatjie nie. Dis ek, Anna!

*ANNATJIE ruk mes uit haar baadjie sak en steek drie keer voor haar, asof sy UNCLE DANNY steek: In sy linkerskouer, sy maag en dan in sy bors. UNCLE DANNY reageer asof sy hom wel driekeer daar steek. Uncle Danny val vooroor neer. Donderweer en reën steeds hoorbaar. ANNATJIE laat val die mes. Lang stilte. ANNATJIE reageer op sy dood. Die aanvanklike skok/bewe/huil/. Musiek speel wat ANNATJIE se vryheid impliseer: Kygo – Intro, Cloud Nine (<https://www.youtube.com/watch?v=jy-qPFIKPhM>).*

*ANTJIE en ANN loop op hulle spreekbeurt na UNCLE DANNY, sleep hom dan uit.*

477. **ANTJIE** Of ek hom vrek gemaak het of nie, daai maak'ie saak'ie.

478. **ANN** Uncle Danny het my control. My lewe lank.

479. **ANTJIE** Dis net ekke wat hom da' kan hou, of hom latgan.

480. **ANN** Ek staan nou vi' my lewe.

*ANNATJIE kyk hoe hulle hom afsleep, eers as sy seker is hy's weg staan sy op, praat direk met gehoor.*

481. **ANNATJIE** (*Sterk, stadig, verlig, bevry*) Ek voel'ie mee asof da baie mense in my is'ie. Ek is net een. Myself. Een Anna. Ek is, Anna. Ek het niks, ma' ek's vry!

*Ligte doof uit. Musiek harder.  
Die einde.*