

**Filmverwerking as interpretasie:
Die verwerkingsproses van roman na film met verwysing na Marlene van Niekerk se
Triomf en Michael Raeburn se *Triomf***

deur
Adean van Dyk

Tesis ingelewe ter voldoening aan die vereistes vir die graad van Magister in die
Lettere en Wysbegeerte in die Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe aan die
Universiteit Stellenbosch.



Studieleier: Dr. E.M. Adendorff
Departement Afrikaans en Nederlands

Desember 2016

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.

Datum: Desember 2016

Kopiereg © 2016 Stellenbosch Universiteit

All regte voorbehou

Opsomming

In hierdie studie word ondersoek ingestel in hoe 'n filmverwerking die literêre roman waarop dit gebaseer is, verwerk en interpreteer ten einde 'n nuwe verhaal in die filmmedium daar te stel. Dit het ten doel om nie net vas te stel hoe die roman moontlik in praktyk tot filmteks verwerk en aangepas is nie, maar om van 'n alternatiewe bestuderingsmoontlikheid tot getrouheidstudies gebruik te maak wat nie op grond van getrouheidskritiek ten gunste van die roman die filmteks as sekondêr ag nie. Die doelteks word sodanig as die bronteks se gelyke geag. 'n Resente Afrikaanse literêre roman word met sy filmverwerking vergelyk om vas te stel hoe dié filmverwerking die romanverhaal interpreteer en vir die filmmedium aanpas. Die tekste wat gebruik word, is *Triomf* deur Marlene van Niekerk (1994) en Michael Raeburn se filmverwerking daarvan, *Triomf* (2008).

Hoewel beide die roman en die film narratiewe media is en dit 'n groot hoeveelheid narratiewe elemente gemeen het, veronderstel die verandering van media dat die filmverwerking nie getrou aan sy bronteks kan bly nie. Kontemporêre navorsers in adaptasiestudies argumenteer dat dit nie die filmverwerking se doel is om die romanverhaal bloot in die filmmedium oor te vertel nie, maar eerder om die betrokke verhaal te interpreteer en by die unieke eienskappe van die filmverhaal aan te pas. Getrouheid aan die filmmedium word sodoende bewerkstellig. Die filmverwerking bied dus 'n filmiese vertelling van die romanverhaal wat as 'n oorspronklike teks onafhanklik van sy bronteks funksioneer. Ten einde 'n geslaagde verwerking van die romanverhaal daar te stel moet die filmverwerking die romanteks op grond van literêre en filmiese aspekte analiseer en interpreteer. Kennis van beide die letterkunde en die filmkunde is om hierdie rede voordelig. 'n Oorsig van adaptasiestudies – die studie van filmverwerking – bied verder waardevolle insigte tot die verwerkingsproses in praktyk, asook die mate waarin filmverwerkings bestudeer en geëvalueer word. Hiervolgens word die bestudering van die betrokke filmverwerking nie alleen op grond van sy verhouding tot sy bronteks bewerkstellig nie, maar op die mate waarin dit die roman interpreteer en hoe dit vir die filmmedium aangepas word.

Vernuwende argumente in die adaptasiestudies oor die vergelyking van die roman en sy filmverwerking word saamgespan ten einde die gapings tussen die twee tekste te bestudeer: Die mate waarin die filmverwerking die romanverhaal aanpas, elemente byvoeg of skrap, bied insig daartoe. Die aanpassing van die verhaal ten opsigte van die unieke eienskappe van die filmmedium ten einde die nuwe gehoor in gedagte te hou, getuig verder van die filmmaker se doelbewuste interpretasie daarvan.

Uiteindelik word vasgestel hoe Raeburn se filmverwerking Van Niekerk se roman interpreteer en of dit op grond van die interpretasie as 'n nuwe verhaal geag kan word wat onafhanklik van sy bronteks funksioneer. Geen oordeel word gevel ten opsigte van die geslaagdheid van Raeburn se interpretasie nie.

Abstract

In this study the way in which a film adaptation adapts and interprets the literary novel it is based on in order to create a new story in the film medium is investigated. Not only does this ascertain the possible ways in which the novel is adapted to the film text, but it makes use of alternative methods of studying film adaptation than fidelity criticism, which is prejudice in favour of the novel as the film adaptation is regarded as a text secondary to that of the literary novel. The goal text is therefore regarded as the source text's equal. A recent Afrikaans literary novel is compared to its film adaptation to determine how the adaptation interpreted and adapted the novel for the film medium. The texts studied are *Triomf* by Marlene van Niekerk (1994) and Michael Raeburn's film adaptation thereof, *Triomf* (2008).

Even though the novel and film are both narrative media with many narrative elements in common, the change in medium means that the adaptation cannot be faithful to the novel. Contemporary researchers argue that it is not the goal of an adaptation to simply retell the novel's story in the film medium, but rather to interpret it and adapt it to the unique properties of the film medium. Fidelity to the goal text is hereby accomplished. By so doing, the film adaptation produces a filmic retelling of the novel's story, which can be regarded as an original story and functions independently from its source text. To produce a successful film adaptation of the novel the adapter must analyse and interpret the novel in terms of both literary and filmic elements. Knowledge of literature and film studies are therefore required. An overview of adaptation studies – the field of study of film adaptations – will be an asset to the adaptor as it provides insight to how film adaptations are studied and evaluated. The study of a film adaptation is thus not solely based on its relationship with its source text, but with how it interprets this text and adapts it for the film medium.

Innovative arguments in adaptation studies concerning the comparison between the novel and its film adaptation are combined to study the gaps between the two texts: The manner in which the film adaptation changes the original story, adds to it, or takes away from it gives insight as to how the adaptation interprets the novel. Furthermore, the way in which the original story is adapted to fit the film medium's unique properties is evident of the deliberate interpretation thereof. Finally, the way in which Raeburn's film adaptation interprets Van Niekerk's novel is discussed and if this interpretation can be regarded as an original story which can function independently from its source text. This study does not judge whether Raeburn's interpretation is successful.

Erkennings

My innige dank aan die volgende individue en instansies wat hierdie studie moontlik gemaak het:

- My studieleier, doktor Elbie Adendorff, vir haar studiebegeleiding, geduld en vrygewigheid met haar tyd;
- My interne en eksterne eksaminatore, Dr. Daniel Roux en Dr. Anthea van Jaarsveld, vir die beoordeling van die tesis;
- My ouers, Dries en Lillette van Dyk, vir hulle ewige ondersteuning, aanmoediging en voorbeeld;
- My broer, Francois van Dyk, vir sy voorbeeld en ondersteuning;
- Dalene Vermeulen, vir haar ondersteuning en vir die talle films wat sy saam met my gekyk het;
- My vriende vir hulle belangstelling en aanmoediging, in besonder Marius Swart vir die vele gesprekke oor die letterkunde;
- Doktor Peter Verstraten van die Departement Film- en Literatuurwetenskap aan die Universiteit van Leiden, vir sy vrygewigheid met sy tyd en sy ensiklopediese kennis oor die filmverwerking;
- Doktor Korrie Korevaart van die *Leiden University Centre for the Arts in Society (LUCAS)* wat my navorsing aan die Universiteit van Leiden moontlik gemaak het;
- Die personeel van die Departement Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit Stellenbosch, sowel as dié van die Noordwes-Universiteit se Potchefstroomkampus waar ek my BA-graad behaal het;
- Die volgende instansies vir hulle finansiële steun tydens my studie aan die Universiteit Stellenbosch en navorsing aan die Universiteit van Leiden: Die Stichting Studiefonds voor Zuid-Afrikaanse Studenten; Universiteit Stellenbosch se Internasionale kantoor vir die reisbeurs; Die Protea Boeke-beursfonds; Die J. du Plessis Scholtzs-beursfonds;
- God vir die geleentheid, moed en vermoë.

Hierdie tesis is opgedra aan my ouers
– want sakgeld was vir boeke koop en fliék toe gaan.

Inhoudsopgawe

Hoofstuk 1	Inleiding	11
1.1	Probleemstelling	12
1.2	Voorafstudie	13
1.3	Navorsingsvrae	15
1.4	Metodologie: Die vergelyking van roman en filmverwerking	16
1.5	Werkswyse en hoofstukindeling	17
1.6	Samevatting	17
Hoofstuk 2	Adaptasiestudies: 'n oorsig	19
2.1	Inleiding	19
2.2	Tydvakke in adaptasiestudies	19
2.3	Filmverwerking in Suid-Afrika	22
2.4	Adaptasiestudies: 'n Oorsig	23
2.4.1	Inleiding	23
2.4.2	Omskrywing van 'n filmverwerking	24
2.4.3	Verwerkingsmodelle	25
2.4.4	Filmverwerking as interpretasie van die brontekstverhaal	27
2.4.5	Filmverwerking as 'n onafhanklike en oorspronklike teks	29
2.5	Samevatting	30
Hoofstuk 3	Die verwerkingsproses: 'n Oorsig	31
3.1	Die probleem van getrouheid aan die brontekst	32
3.2	Die tematiese elemente	34
3.3	Die draaiboek	36
3.3.1	Inleiding: Draaiboekstruktuur	37
3.3.2	Die driebedryfsstruktuur	39
3.3.3	Die plot	42
3.4	Filmmodelle	43

3.5	Die probleem van aanbieding	46
3.6	Die probleem van tydsaanduiding.....	47
3.7	Die probleem van ruimte-aanduiding	48
3.8	Die probleem van fokalisasie	50
3.9	Karakterisering.....	52
3.10	Die toneelseleksieproses.....	56
3.11	Samevatting	63
Hoofstuk 4 Triomf: 'n vergelyking tussen die roman en sy filmverwerking		64
4.1	Inleiding	64
4.2	Triomf, die roman: 'n oorsig	64
4.3	Triomf, die film: 'n oorsig.....	65
4.4	Paratekstuele elemente	66
4.5	Tydruimtelike aspekte.....	68
4.6	Struktuur en plot	72
4.7	Narratiewe aspekte: Fokalisering en vertelling	77
4.9	Tematiek.....	79
4.9.1	Die tematiese onderdele van die roman.....	79
4.9.2	Die tematiese onderdele van die Triomf-filmverwerking.....	85
4.9.3	Gevolgtrekking: Die filmverwerking se interpretasie van tematiese aspekte ..	89
4.10	Karakterisering: 'n Vergelyking tussen roman en filmverwerking.....	91
4.10.1	Karakterisering in die roman	91
4.10.2	Karakterisering in die Triomf-filmverwerking	102
4.10.2	Karakterisering: Gevolgtrekking	112
4.11	Toneelseleksie: Besinning rondom die verwerking van storiegebeurtenisse...	112
4.12	Filmmodelle	116
4.12.1	Triomf gemeet aan die Hollywood-filmmodel	117
4.12.2	Triomf gemeet aan die Europese Onafhanklike filmmodel.....	119

4.12.3	Gevolgtrekking: Triomf as Hollywood- of kunsfilm	121
4.13	Samevatting	122
Hoofstuk 5	Gevolgtrekking	123
5.1	Die Triomf-filmverwerking as 'n interpretasie van sy bronteks	123
5.2	Verdere studiemoontlikhede	125
5.3	Afsluiting	125
Bronnelys	126
Addendum A	130

Lys van figure

Figuur 3 1: Vonnegut se storiekurwe (Popova, 2010).....	38
Figuur 3.2: Field se Driebedryfstruktuur	40
Figuur 3.3: Grafiek waarop storiewaardes aangeteken word.....	58
Figuur 3.4: McKee se “true event.”	59
Figuur 3.5: Verandering in storiewaarde - Toneel 110 van Minghella se The English Patient.....	62
Figuur 4.1: Triomf, die roman se strukturele storiekurwe.....	73
Figuur 4.2: Triomf, die filmverwerking se strukturele storiekurwe	74

Lys van tabelle

Tabel 3.1: Toneelinligting (Tonele 108-110) van Minghella se <i>The English Patient</i>	61
Tabel 4.1: Tydlyn van <i>Triomf</i> , Hoofstuk 7	70
Tabel 4.2: 'n Oorsig van die <i>Triomf</i> -filmverhaal se karakteraanpassings	111

Hoofstuk 1 Inleiding

Film is 'n massamedium wat toenemend populêre status bereik, veral weens die film se vermoë en sukses om narratiewe verhale uit te beeld. Hierdie sukses lei daartoe dat filmprodusente graag na literêre tekste kyk vir inspirasie. Davies (2011:15) beweer dat sowat 65% van alle films verwerkings van literêre tekste is.

Filmmakers kyk al sedert die eerste twintig jaar van film se bestaan na literêre bronne vir inspirasie. Tibbetts en Welsh (1998:xi-xiii) verskaf voorbeelde hiervan soos byvoorbeeld: Edwin S. Porter en D.W. Griffith het hul unieke kinematografiese filmtegnieke in 1903 op Harriet Beecher Stowe se 1852-roman *Uncle Tom's Cabin* toegepas; Jules Verne se 1865-roman *From the Earth to the Moon* en sy 1870-roman *A trip to the Moon* is in 1902 deur Georges Méliès as *A Trip to the Moon* verwerk; die Britse filmmaker Cecil Hepworth se 1903-weergawe van Lewis Carroll se *Alice in Wonderland* (1865) in sestien tonele en 'n Deense weergawe in 1909 van Robert Louis Stevenson se 1886-roman *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.

Internasionaal geniet beide die letterkunde en filmstudies genoegsame aandag as navorsingsvelde in eie reg. Tog is Van Jaarsveld (2012:307) van mening dat die studie van filmverwerkings vanuit 'n literêre domein gedefinieer word en staan die uiteindelijke filmverwerking, gebaseer op sy eie unieke eienskappe, sekondêr tot die roman as bronteks. Hierdie hiërargiese plasing van filmverwerkings, waar die filmverwerking met die bronteks vergelyk word, lei na getrouheidskritiek om te bepaal of die filmverwerking geslaagd was al dan nie. Die gevolg hiervan is dat die juk van getrouheidskritiek die studie van filmverwerking, oftewel adaptasiestudies¹, as navorsingsterrein inperk. As gevolg hiervan is die studie van die verwerkingsproses van roman na film een wat tot dusver min geteoretiseer is.

In praktyk is die verwerkingsproses volgens Field (2005:259) nie gebaseer op 'n vasgestelde verwerkingsmodel of wetenskap nie, maar berus dit op die kreatiewe vermoë van die draaiboekskrywer en die filmregisseur. Die verwerkingsproses verskil daarom van een filmverwerking na die ander, aangesien dit 'n kreatiewe proses is wat subjektief aangepak word. Ten spyte van die posisie en kritiek in adaptasiestudies bly nuwe filmverwerkings op die silwerskerm draai en bestudeer navorsers die proses en resultate daarvan. In 'n tyd waarin die filmmedium as modus van kommunikasie en vermaak belangrik is en die filmverwerking onlosmaaklik deel daarvan is, kan die studie van filmverwerkings nie geïgnoreer word of van die hand gewys word nie. Weens die gewildheid van filmverwerkings in die filmbedryf verdien dit waarskynlik dieselfde hoeveelheid

¹ Om onderskeid te tref tussen die navorsingsveld waaronder filmverwerkings bestudeer word (adaptasiestudies) en filmverwerkings in die praktyk, word onderskeidelik na *adaptasiestudies* en *filmverwerkings* verwys.

aandag as die studie van oorspronklike films. Die verhouding wat tussen die filmverwerking en die letterkunde bestaan, maak die bestudering daarvan nog belangriker.

In die laaste paar jare beleef Suid-Afrikaanse en Afrikaanse filmproduksie 'n bloeitydperk, tog is die hoeveelheid filmverwerkings wat geproduseer word min in vergelyking met die hoeveelheid films wat vervaardig word (Adendorff en Van Dyk, 2014:625). Die rede hiervoor is spekulatief, maar die bestudering van die reeds bestaande filmverwerkings is waardevol omdat dit die verhouding tussen roman en film benader en sodoende die grense tussen die twee velde verklein.

Die verhouding tussen Marlene van Niekerk se 1994-roman *Triomf* en Michael Raeburn se 2008-filmverwerking daarvan met gelyknamige titel dien as uitstekende voorbeeld van 'n resente Afrikaanse filmverwerking.

1.1 Probleemstelling

Omdat die draaiboek en uiteindelijke film aldus Van Jaarsveld (2012:307, 309) sekondêr tot die literêre roman as bronteks staan, is die studie van filmverwerkings, veral met betrekking tot die metodologie daarvan, min geteoretiseer. Volgens Vetuni (2007:25, in Van Jaarsveld, 2012:309) is hierdie gebrek aan 'n fundamentele metodologiese onderbou toe te skryf aan konseptuele en institusionele faktore – soos onder meer dat groter waarde aan die literêre teks tydens die studie van filmverwerking gekoppel word as die kinematografiese eindresultaat. Myns insiens is hierdie soort benadering problematies omdat die filmverwerking nooit as selfstandige entiteit beoordeel en geëvalueer sal word nie. Dié tekort aan metodologiese ondersoeke op internasionale en plaaslike vlakke lei daartoe dat draaiboekskrywers in die praktyk en navorsers in die studieveld min navorsingsbronne tot hul beskikking het. Die groter gevaar bestaan dat die bestudering van die verwerkingsproses en die filmverwerkings wat dit lewer slegs vanuit 'n getrouheidsperspektief benader sal word.

Die filmmaker², as verwerker van die bronteks vir die filmmedium, moet verskeie verwerkingsprobleme oorkom. Die proses is 'n komplekse wisselwerking tussen verhaalelemente en besluite wat ten opsigte van die verwerkingsproses gemaak moet word. Ek is van mening dat dit voordelig is indien die filmmaker oor kennis oor die filmmedium en die letterkunde beskik om die

² Die konsep van die filmouteur is 'n komplekse een, omdat die film geskep word uit die spanwerk van vele mense in verskillende rolle. Die draaiboek (soos aanvanklik deur die draaiboekskrywer geskep) dien slegs as bloudruk vir die verfilming daarvan, wat beteken dat die regisseur die draaiboekteks kan verander soos hy goeddink. Soms vertolk een persoon albei rolle. Vir sommige is die regisseur die filmouteur, terwyl ander die rol van die produksiebestuurders wat ook 'n rol in die finale uitkomstige speel, insluit. Voortaan sal *filmmaker* gebruik word om na die draaiboekskrywer-regisseur-span as 'n gesamentlike verwerker van die teks te verwys. In die *Triomf*-filmverwerking vervul Michael Raeburn albei rolle.

gekose roman sorgvuldig te kan interpreteer om 'n filmverwerking te skep wat as 'n interpretasie van die oorspronklike verhaal kan dien en nie net 'n blote hervertelling daarvan lewer nie.

Op grond van die nuutste internasionale navorsing in die veld, maak ek die afleiding dat dit nie 'n filmverwerking se taak is om die romanverhaal in die nuwe medium oor te vertel nie, maar eerder om 'n nuwe vertelling te skep wat as 'n interpretasie van die oorspronklike optree. Sodoende word die kritiek wat grotendeels afkomstig is vanuit getrouheidstudies vervang met studies wat filmverwerking as 'n interpretatiewe en intertekstuele proses beskou. Stam (2005:5) beweer dat hierdie breër intertekstuele studie nie van alle nosies van oordeel en evaluering ontslae sal raak nie, maar dit sal minder moralisties wees. Filmverwerkings moet daarom volgens Stam (2005:5) eerder bestudeer word as “interpretasies”, “kritiek” en “herskrywings” van die romanverhaal. Ek stem saam met Stam vanweë die mate waartoe studies wat gegrond is op intertekstualiteit of die mate waarin die filmverwerking sy bronteks interpreteer, van getrouheidskritiek wegbreek.

Die filmmaker se taak is om die romanverhaal aan die hand van verskeie verhaalelemente te interpreteer en 'n manier te vind om die verhaal aan 'n nuwe gehoor in 'n nuwe medium te vertel. Om 'n meer suksesvolle verwerking van een medium na die ander te bewerkstellig en om te verseker dat die nuwe vertelling as 'n oorspronklike verhaal geag word, moet die filmverhaal wegbreek van sy bronteks en ook die nuwe gehoor se behoeftes van die filmmedium in ag neem om die vertelling te laat slaag. Sodoende evalueer 'n filmkyker die film in terme van filmtegniese elemente sonder dat hy/sy oor kennis van die bronteks beskik. Die filmverwerkingsnavorsers daarteenoor evalueer die filmverwerking op twee vlakke, naamlik as 'n oorspronklike film én as 'n filmverwerking wat 'n interpretasie van die bronteks is en intertekstueel daarmee dialoog voer. Ten einde hierin te slaag, moet die filmmaker – as verwerker van die literêre teks – in staat wees om die literêre teks te analiseer en oor die vermoë beskik om sy interpretasie van die romanverhaal in die filmmedium oor te dra.

1.2 Voorafstudie

Tydens die komplekse verwerkingsproses van roman na film moet die filmmaker vele verwerkingsprobleme aanspreek waarvan die vlak van getrouheid aan die bronteks maar een is.

Wright (2011:176) wys daarop dat Bluestone in sy boek *Novels into Film* (1957)³ beklemtoon dat die linguistiese medium van die roman fundamenteel van die visuele medium verskil; dat dit onvergelykbaar is; en die oomblik wanneer die linguistiese vir die visuele verruil word, word 'n onvermygbare vlak van ongetrouheid geskep. Getrouheidstudies is volgens Bluestone daarom nie

³ *Novels into Film* is die eerste werklike navorsingsboek oor die verwerkingsproses van romans na films.

net oninteressant nie, maar ook irrelevant (Wright, 2011:176). Sedertdien argumenteer navorsers oor die rol wat getrouheid beide in die praktyk en die studie van filmverwerking moet speel.

Byna vyftig jaar na Bluestone poog Stam en Raengo (2005) om die veld van adaptasieteorie en sy navorsers weg van getrouheidskritiek te oriënteer na 'n breër fokus op intertekstuele studies deur te wys op die inherente probleem met studies gerig op getrouheid, naamlik waaraan moet getrou gebly word? Volgens MacCabe (MacCabe, Murray & Warner, 2011:63) was hierdie poging grootliks suksesvol maar die impak van Stam en Raengo se navorsing het daartoe gelei dat 'n verskeidenheid navorsing en argumente oor beide die praktyk en die studieveld plaasgevind het.

Een manier om getrouheidstudies vry te spring, is 'n vergelyking tussen die filmverwerking en die bronteks om te bepaal wat gedurende die verwerkingsproses verander is. Problematies hieraan is dat vergelykende studies op die verskille tussen die twee tekste fokus en die roman hiërargies bó die filmverwerking plaas, met uitsprake soos byvoorbeeld dat die filmverwerking nie suksesvol is in die uitbeelding van die romanverhaal nie. 'n Alternatiewe blik op vergelykende studies is om te bepaal of die filmverwerking 'n nuwe vertelling van die romanverhaal is deur die verskille tussen die twee tekste te bepaal. Die doelbewuste aanpassings wat die filmmaker aan die oorspronklike verhaal maak om 'n nuwe vertelling vir die filmmedium daar te stel, word as 'n *interpretasie* van die oorspronklike romanverhaal geag. McFarlane (1996:23) is van mening dat vergelykende studies moet vasstel wat die filmmaker uit die oorspronklike verhaal wou behou, wat hy verander het en wat die nuwe interpretasie is. Leitch (2007:18) argumenteer dat dit voordelig is om die gapings tussen die filmverwerking en die roman te bestudeer. Dit blyk dat min navorsers Leitch (2007:18) se argument verder voer om die verskille tussen filmteks en romanteks te verken en hierdie verskille as 'n interpretasie van die roman te ag. Die poging tot só 'n studie is veral vernuwend in 'n Suid-Afrikaanse konteks.

As gevolg van die subjektiewe en kreatiewe aard van die verwerkingsproses kan bestaande navorsing wat gebaseer is op vergelykende studies nie geïgnoreer of as verouderd getipeer word nie. Met dié dat filmverwerkings 'n algemene internasionale praktyk is, het navorsers die geleentheid om op die reeds bestaande navorsing te bou en daarop te verbeter. Myns insiens moet vergelykende studies heroorweeg word en aan nuwe teorieë en tendense gemeet word.

Ten spyte van groeiende belangstelling in Suid-Afrikaanse en Afrikaanse film en 'n sterk Afrikaanse literêre kultuur verskyn weinig navorsing oor filmverwerkings in Suid-Afrika. E.J. Bloemhof se PhD-Proefskrif, "Die omsetting van verhaal tot draaiboek en van draaiboek tot film" (1995), C.A. Breed se MA-verhandeling, "Die herskryf van die roman *Die Swye van Mario Salviati* van Etienne van Heerden as 'n draaiboek, met spesifieke fokus op identiteit, hibriditeit en liminaliteit" (2007), en Anthea van Jaarsveld se 2012-artikel, "Van roman na film: geen *Disgrace* vir J.M. Coetzee. 'n Onderzoek na die

proses van filmverwerking” is veral nuttige bronne vir hierdie studie omdat dit van die min plaaslike navorsing wat beskikbaar is, maar ook die eerste pogings om dié navorsingsgebied binne 'n Suid-Afrikaanse en Afrikaanse konteks te vestig. Die publikasie van Elbie Adendorff en Adean van Dyk se 2014-artikel “Die verwerkingsproses ten opsigte van toneelkeuse met verwysing na die rolprent *Roepman*” lei daartoe dat *LitNet Akademies* 'n webseminaar oor Afrikaanse filmverwerking en Afrikaanse draaiboeke open. Chris Broodryk (2014) antwoord op hierdie artikel met sy essay “Filmverwerkings moet moontlikhede ontsluit”, asook Francois Human (2014) met sy essay “Hoe skryf jy die beste Suid-Afrikaanse draaiboek van alle tye?”.

Marlene van Niekerk se roman *Triomf* (1994) word in 2008 deur Michael Raeburn tot 'n film met dieselfde titel verwerk. Raeburn se filmverwerking wyk myns insiens van die romanverhaal af, maar poog om getrou aan sekere verhaalelemente te bly. Buiten vir filmresensies en onderhoude blyk dat daar nog geen studie oor dié filmverwerking gedoen is nie.

1.3 Navorsingsvrae

Die kompleksiteit van die verwerkingsproses beteken dat die studie van filmverwerkings nie 'n eenvoudige taak is nie omdat die navorser beide die roman en die filmverwerking in gedagte moet hou – twee verskillende tekste en media, elk met sy eie kenmerkende eienskappe en doelwitte. Die navorser se akademiese veld bepaal die paradigma waaruit die filmverwerking bestudeer word en so neig literêre kritici byvoorbeeld om die roman te bevoordeel, terwyl filmkritici die integriteit van die filmmedium beklemtoon. 'n Manier om hierdie kompleksiteit van filmverwerkingstudies te oorkom, is dat dié tesis nie 'n uitspraak lewer ten opsigte van die geslaagdheid van die *Triomf*-filmverwerking nie, maar eerder ondersoek instel in die wyse waarop dit die romanverhaal interpreteer.

Hierdie ondersoek is daarop gerig om die volgende navorsingsvrae te probeer beantwoord:

- Wat is die verwerkingsprobleme wat die filmmaker in praktyk tydens die skryfproses van die draaiboek in die filmverwerkingsproses moet oorkom?
- Bied die studie van 'n filmverwerking as 'n interpretasie van sy bronteks 'n alternatief tot getrouheidskritiek?
- Hoe verskil die *Triomf*-filmverwerking van sy bronteks?
 - Watter verhaalelemente is behou en watter is aangepas?
- Bied Raeburn se filmverwerking van Van Niekerk se *Triomf* 'n interpretasie van die romanverhaal?
 - Met ander woorde, blyk dit dat besluite omtrent die aanpassings aan die verhaal ook op grond van filmiese elemente gemaak is?
 - Indien die *Triomf*-filmverwerking 'n interpretasie van sy bronteks is, kan die filmverhaal as onafhanklik van die romanverhaal geag word?

Die opsommende vraag wat dus gevra word, is: Tot watter mate, indien enige, interpreteer Raeburn se filmverwerking van Van Niekerk se *Triomf* die romanverhaal, en blyk hierdie interpretasie 'n nuwe verhaal te skep wat onafhanklik van sy bronteks kan funksioneer?

1.4 Metodologie: Die vergelyking van roman en filmverwerking

In hierdie tesis bestudeer ek die verskille tussen die filmverwerking en sy bronteks ten einde die filmverwerking as interpretasie van die roman as bronteks onder loop te neem. Sodoende vermy ek getrouheidskritiek deur te fokus op dít wat die filmteks doelbewus uit die bronteksverhaal uitsluit, verander of bylas wat op 'n interpretasie van die bronteksverhaal dui. Ek poog voorts om aan te dui dat indien 'n filmverwerking aan die bronteksverhaal verander, die verandering op 'n doelbewuste interpretasie dui en daarom ook as 'n nuwe teks geag moet word. Die verwerking funksioneer in hierdie opsig beide in verhouding tot sy bronteks, maar ook as 'n teks onafhanklik daarvan. Die navorsingsdoel skuif sodoende vanaf 'n fokus op waarom die spesifieke veranderinge aangebring is na wat die effek daarvan op die verhaal is. Die vraag word dus gevra wat die nuwe interpretasie probeer kommunikeer, asook of hierdie interpretasie op grond van die vereistes van die nuwe medium as 'n oorspronklike teks geld.

'n Vergelyking tussen die film en roman as twee verskillende media is problematies weens die aard en tegniese eienskappe van albei. Die verskil tussen die roman se linguistiese tekensisteem en die film se oudiovisuele tekensisteem vorm die kern hiervan. Ten spyte van hierdie verskille het beide die doelwit om 'n verhaal te vertel of uit te beeld. Volgens Beja in Giddings, Selby en Wensley (1990:1) en Monoca (2000:44) is geskrewe verhale en verfilmde verhale twee vorme van dieselfde kunsvorm, naamlik narratiewe literatuur, wat gedefinieer word as enige werk wat 'n opeenvolging van gebeure vertel.

Verder maak die polisisteamteorie 'n vergelykende studie tussen die romanteks en 'n filmteks moontlik. Met behulp van die polisisteamteorie word tekste nie meer in isolasie bestudeer nie, maar as deel van 'n groter geheel (Viljoen, 1992:495). Dit is dus moontlik om gemarginaliseerde vorme van literatuur, soos vertalings, draaiboeke en films wat daarop gebaseer is, te bestudeer. Die polisisteam is dinamies en onderhewig aan veranderinge en bied die moontlikheid om filmverwerkings te bestudeer. Lefevere bou die polisisteamteorie binne die bestek van kulturele vertaling uit (Phillipson, 2013). Hy sien volgens Phillipson (2013) vertaling as meer as net linguistiese oordrag en is van mening dat hierdie oordrag nie slegs binne tekste vasgevang word nie, maar 'n manier is om 'n bronteks te verwerk of oor te vertel.

1.5 Werkswyse en hoofstukindeling

Ten eerste bied die tweede hoofstuk opsommend 'n agtergrond tot adaptasiestudies waarteen die bestudering van die *Triomf*-filmverwerking plaasvind. Oorsigtelik word 'n historiese blik van die navorsingsveld gegee en die belangrikste kwessies rondom adaptasiestudies word bespreek.

Vanweë die komplekse en kreatiewe aard van die verwerkingsproses waartydens die filmmaker verskeie keuses moet maak omtrent die skep van sy uiteindelige filmverhaal, moet 'n bewustheid omtrent die verskeie verwerkingsprobleme geskep word. Hoofstuk drie bespreek daarom enkele verwerkingsprobleme ten opsigte van strukturele elemente wat tydens die filmverwerkingsproses oorkom moet word. Strukturele elemente – onder meer getrouheidskwessies, tema, die draaiboek, verskille in medium en filmmodelle – word beklemtoon, omdat dit hoofsaaklik elemente is wat die draaiboekskrywer in praktyk in gedagte moet hou. Filmiese elemente wat grotendeels die regisseur (filmmaker) se verantwoordelikheid is en ná die skryf van die draaiboek ter sprake is ten einde 'n speelfilm daar te stel – insluitend kinomatografiese aspekte, klankontwerp, beligting, redigering, asook die effek wat die som van hierdie elemente het, byvoorbeeld die *mise-en-scène* – word nie hierdeur as sekondêre verwerkingskwessies geag nie. In dié hoofstuk word geargumenteer dat die filmmaker die nuwe medium tydens die verwerkingsproses in gedagte moet hou ten einde te besluit hoe verhaalelemente aangepas word.

Die vergelyking tussen die bron- en doeltteks word in hoofstuk vier gevind, waar Raeburn se *Triomf*-filmverwerking met Van Niekerk se roman vergelyk word. Die doel is om nie net vas te stel watter verhaalelemente in die filmverwerking behoue gebly het nie, maar ook wat nie ingesluit is nie en wat aangepas is ten einde 'n nuwe verhaal daar te stel. 'n Analise van beide verhale poog om vas te stel of die doeltteks doelbewus van die bronteks afwyk ten einde 'n nuwe vertelling van die oorspronklike verhaal daar te stel, asook watter effek dit op die verhaal het. Moontlike redes word gebied vir die aanpassings wat gemaak is om uiteindelik te wys hoe die filmverwerking die romanverhaal interpreteer.

Die studie kom in hoofstuk vyf tot 'n gevolgtrekking oor die mate waartoe die *Triomf*-filmverwerking die bronteks interpreteer, indien enigsins; asook of die betrokke filmverwerking weens sy interpretasie van die roman as 'n onafhanklike, oorspronklike teks geag kan word.

1.6 Samevatting

Hierdie studie het ten doel om vas te stel of die aanpassings wat 'n filmverwerking aan die romanverhaal waarop dit gebaseer is maak, 'n interpretasie van die romanverhaal lewer. Indien wel,

word verder vasgestel of die interpretasie wat die filmverwerking lewer op 'n nuwe verhaal dui, wat onafhanklik van sy bronteks staan.

Leitch (2007:18) is van mening dat filmverwerkings nie bestudeer moet word op grond van wat getrou daarin geproduseer word nie, maar eerder wat die filmverwerking uitsluit. In stede daarvan om te aanvaar dat die krag van die filmverwerking gevind word in die romanelemente wat dit uitdruklik insluit, moet die gaping tussen die filmteks en die romanteks eerder verken word (Leitch, 2007:18). Die doelbewuste aanpassings wat die filmmaker aan die bronteksverhaal maak om 'n nuwe vertelling daarvan in die filmmedium te stel, blyk 'n interpretasie van die bronteksverhaal te wees. Ek poog om dié argument te bewys binne die konteks van 'n vergelyking tussen 'n filmverwerking en die literêre roman waarop dit gebaseer is, naamlik *Triomf*.

Rakende die vraag hoe navorsers na hulself binne akademiese skrywing verwys, blyk dit asof navorsers toenemend wegbeweeg van die afstandelike derdepersoonsvorm na 'n eerste persoonsvorm. In lig hiervan maak hierdie tesis met tye gebruik van 'n ek-verwysing. Merendeels word hierdie skryfwyse soms weens stilistiese redes vermy ten einde 'n oorversadiging van die eerste persoonsvorm te voorkom.

Hoofstuk 2 Adaptasiestudies: 'n oorsig

2.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word adaptasiestudies en filmverwerking se onderliggende elemente oorsigtelik bespreek, onder andere die tydvakke waarin adaptasiestudies as studieveld ingedeel word; filmverwerking in Suid-Afrika, asook die belangrikste elemente omtrent adaptasiestudies.

2.2 Tydvakke in adaptasiestudies

Van Jaarsveld (2012:309) wys daarop dat adaptasiestudies in drie tydvakke afgebaken kan word:

Die tydperk 1960-1990 is gekenmerk deur getrouheidskritiek (“fidelity criticism”). Gedurende hierdie tyd fokus navorsing primêr op die evaluering van die kinematografiese eindresultaat binne die verwerkingsproses (Van Jaarsveld, 2012:309). Vergelykende studies tussen die filmverwerking en die roman waarop dit gebaseer is, is veral aangewend om te bepaal of die filmverhaal 'n getroue weergawe van die roman is, met ander woorde: “so goed soos’ die literêre model [staan] altyd op die voorgrond” (Van Jaarsveld, 2012:309).

Die tydperk 1990-2003 is gekenmerk deur prosesse soos intersemiotiese vertaling. McFarlane (1996) bied die eerste sistematiese en teoretiese bespreking van die filmverwerkingsproses aan, aangesien hy volgens Van Jaarsveld (2012:310) filmverwerkings sien as “'n gekompliseerde, doelbewuste kommunikatiewe aksie” wat 'n “interplay between the ‘transfer’ of ‘narrative’ (story, setting, character) and the ‘adaptation’ of ‘enunciation’ (plot, tone, point of view)” is. Hierdie tydperk sien voorts die begin van die bestudering van filmverwerkings as 'n intertekstuele proses. Ten spyte van verwickelinge in die veld word filmverwerkings in dié tyd steeds bestudeer en geëvalueer as 'n finale teks in opposisie met die romanteks terwyl die bestudering van die verwerkingsproses steeds onbelangrik is (Van Jaarsveld, 2012:310-311).

Die tydperk sedert 2003 fokus op 'n hermeneutiese model, waarvolgens studies van filmverwerkings op grond van intertekstualiteit belangrik geag word. Vir die doeleindes van hierdie tesis fokus ek slegs op die tydperk na 2003.

Adaptasiestudies geniet in hierdie tydperk baie aandag en poog veral om weg te breek van die getrouheidskritiek wat tot dusver die geslaagdheid van 'n filmverwerking bepaal. 'n Verskeidenheid ondersoeke word gedurende hierdie tydperk onderneem. Soos Leitch (2008:63) aankondig: “Adaptation studies is on the move again”.

Stam lewer in 2003, 2004 en 2005 saam met Raengo 'n drievolumepublikasie oor die praktyk en die bestudering van filmverwerking. Hierin herevalueer Stam verwerkingstoeriewe met die doel om adaptasiestudies weg van getrouheidskritiek te oriënteer na 'n breër fokus wat die hermeneutiek

bied. Leitch (2008:63) is van mening dat Stam grootliks suksesvol was in sy poging om navorsers bewus te maak van die moontlikhede wat die veld inhou. Volgens Stam (2004:45) bestaan die filmverwerkingsproses uit seleksie, versterking, aktualisering, konkretisering, kritiek, popularisasie, kulturele transformasie en herbeklemtoning. Dit beteken dat die filmverwerking as doeltteks onafhanklik van die bronteks bestudeer en geëvalueer kan word.

Buiten vir Stam (2003, 2004, 2005) lewer ander navorsers belangrike insigte.

Reeds in 1999⁴ herevalueer Cartmell en Whelehan byvoorbeeld die problematiek van filmverwerkings as nabootsing as hul vra: Wat is literatuur op die filmdoek? Is dit steeds literatuur as dit op die filmdoek vertoon word? En waarom sal enigiemand wil aanvoer dat dit beide is? Cartmell en Whelehan (1999) se benaderingswyse bring hierdeur 'n nuwe vraag na vore: Wil die filmverwerking 'n direkte weergawe van die bronteks wees, of is die filmweergawe 'n poging om die boek te interpreteer? Van Jaarsveld (2012:213) is van mening dat dit 'n kombinasie van beide moet wees. Hoewel hierdie siening van Van Jaarsveld geldig is, is ek van mening dat 'n strewe na 'n blote oorvertelling van die verhaal in die filmmedium oortollig is omdat die romanverhaal reeds bestaan.. Myns insiens is Cartmell en Whelehan (1999) se vrae belangrik omdat dit die klem van die bronteks lig en na die doeltteks skuif omdat die doel van die filmverwerking ondersoek word, naamlik om 'n direkte vertelling van die romanverhaal te bied (hoewel in 'n ander medium) of om die verhaal te interpreteer.

Cartmell en Whelehan (2007:12) se doel is om filmverwerkings se afhanklikheid van die letterkunde te toon sodat dit nie gekritiseer en bespot word as blote nabootsers en daarom minderwaardig aan die literêre bron is nie. Hulle sien byvoorbeeld die literêre tekste as intertekstuele bronne van die filmverwerkings en nie as primêre brontekste nie (Cartmell & Whelehan, 2007:12). Leitch (2008:63-64) kritiseer Cartmell en Whelehan (2007) wanneer hulle skryf: "It's vital that literature *and* film be distinguished from literature *on* film". Leitch (2008:63) argumenteer dat indien 'n gids oor "film in letterkunde" verskyn, lesers waarskynlik 'n versameling (of analyses) van stories verwag wat films aanhaal, en nie 'n versameling fiksie wat terselfdertyd film in 'n ander vorm is nie. So suggereer "letterkunde op die filmdoek" iets meer omvattend en omskrywend as net verwysings na die twee vorme: die moontlikheid dat literêre filmverwerkings tegelyk film en letterkunde is. Hierdie teenstrydige gedagte van filmverwerkings as beide hibriede tekste en tekste wat dualisties van aard is omdat dit twee modusse van voorstelling het, hinder adaptasiestudies aangesien Leitch (2008:64) van mening is dat letterkunde die primêre konteks is waarin filmverwerkings bestudeer word.

⁴ Hoewel hierdie bron voor 2003 verskyn, word dit weens die aard van die navorsingsvrae wat dit stel as deel van die tydperk post 2003 geag.

Beide Desmond en Hawkes (2006) en Cahir (2006) bespreek 'n dualistiese benadering tot filmverwerking (Van Jaarsveld, 2012:313). Volgens Leitch (2008:69) waarsku dié navorsers wel teen getrouheidstudies as basis en spoor studente in voorgraadse en nagraadse studie aan om versigtig te werk as hulle filmverwerkings met hul bronteks vergelyk. Leitch (2008:68) beweer dat bogenoemde navorsers filmverwerking deur middel van 'n oordragsmodel beskryf, wat nie 'n beter model as die getrouheidskritiek is nie, of tot 'n beter model sal lei nie.

Cahir (2006) se doel is volgens Van Jaarsveld (2012:313) om die leser (wat kyker word) se vaardighede waarmee die filmverwerking as filmteks begryp, evalueer en waardeer word, te ontwikkel. Cahir (2006) stel kriteria voor vir die vervaardiging en interpretasie van 'n filmverwerking wat deur Leitch (2008:71) gekritiseer word omdat dit op 'n duidelike voorkeur vir tradisionele⁵ verwerkings wys; dat sy tradisionele filmverwerkings as die norm ag; en dat letterlike⁶ en radikale⁷ filmverwerkings op eie risiko daarvan verskil. Hiervolgens loop sy die gevaar om getrouheid aan die bronteks na te streef.

Hutcheon (2013 saam met O'Flynn) se vraag oor wat 'n filmverwerking is en wat eintlik verwerk word, is 'n aanduiding van die problematiek rondom filmverwerkings.

Hutcheon (Hutcheon en O'Flynn, 2013: xiii) voer aan dat filmverwerking nie verstaan kan word deur slegs na romans en films te kyk nie – radio, televisie, verskeie elektroniese media en temaparke moet ingesluit word. Hutcheon (2006) sien filmverwerking as 'n kreatiewe proses maar terselfdertyd as 'n opnemingsproses waarbinne die filmverwerking as 'n verwerking herken en geniet word en die kyker aldus Leitch (2008:79) deurentyd aangemoedig word om vooruit en terug te beweeg tussen hul ervaring van die nuwe verhaal en hul herinneringe aan die bronteks. Hutcheon (2006:120) vereis 'n “knowing audience” om die filmverwerking as produk of proses sinvol te kan interpreteer en evalueer.

⁵ Tradisionele filmverwerkings neig om getrouheid aan die bronteks na te streef, hoewel dit nie absolute getrouheid impliseer nie. Myns insiens dien Alfonso Cuarón se 1998-filmverwerking van Charles Dickens se *Great Expectations* (1861) as voorbeeld. Cuarón se filmverwerking verander elemente soos tyd en ruimte en streef nie absolute getrouheid aan Dickens se verhaal na nie, tog word die essensie van die verhaal en karakters behou.

⁶ Letterlike filmverwerkings impliseer die strewe na absolute getrouheid; wat nie sal waag om wêreld van die bronteksverhaal te verskil nie. Weens die verandering van medium is absolute getrouheid nie moontlik nie. Myns insiens dien David Lean se 1946-film van Dickens se *Great Expectations* (1861) as voorbeeld van 'n filmverwerking in hierdie kategorie, omdat dit die bronteksverhaal ter wille van speletyd inkrimp, maar getrou bly aan alle aspekte van die roman.

⁷ Radikale filmverwerkings is heeltemal onafhanklik of teenstellend van die bronteks. Na my mening is Ridley Scott se 1982-wetenskapsfiksiefilm *Blade Runner* 'n voorbeeld hiervan. Die film is losweg baseer op Philip K. Dick se 1968-roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. Die filmverwerking breek aansienlik weg van die bronteksverhaal, maar behou die toon en ruimte daarvan.

Myns insiens is Hutcheon se “knowing audience”-argument slegs van toepassing op kulture waar die filmkyker daarvan bewus is dat die betrokke film 'n verwerking van 'n roman is en die filmkyker die roman gelees het. Hierdie argument leen sigself toe aan ontwikkelde kulture met 'n sterk filmbedryf en 'n sterker leeskuiluur – 'n kulture waarin die verband tussen die twee mediums alombekend is. Die Suid-Afrikaanse filmbedryf produseer min filmverwerkings, maar ek is van mening dat dit hoogs onwaarskynlik is dat die Suid-Afrikaanse filmkyker die bronteks gelees het of bewus is dat die betrokke film 'n verwerking daarvan is. Hutcheon se argument sal dus waarskynlik nie in Suid-Afrika slaag nie.

Dit is duidelik dat adaptasiestudies in die tydperk na 2003 hard aan die werk is om die veld te vestig, veral weens debatte rondom die wegbreek van getrouheidskritiek. Met die hoeveelheid stemme wat toenemend aan hierdie debatte deelneem, is dit duidelik dat die veld 'n belangrike plek in akademiese retorika met betrekking tot die letterkunde en filmkunde inneem.

2.3 Filmverwerking in Suid-Afrika

In vergelyking met oorspronklike Afrikaanse films produseer die Suid-Afrikaanse filmbedryf min Afrikaanse filmverwerkings. Adendorff en Van Dyk (2014:625-626) lys voorbeelde van Afrikaanse romans wat wel verfilm is: Tryna du Toit se *Groen koring* (1948) verfilm as *Debbie* (1965), C.M. van den Heever se *Somer* (1935) verfilm as *Somer* (1975), André P. Brink se *'n Droë wit seisoen* (1979) in Engels verfilm as *A Dry White Season* (1989), Dalene Matthee se *Fiela se kind* (1985) verfilm as *Fiela se kind* (1987) en *Kringe in 'n bos* (1984) in Engels verfilm as *Circles in a forest* (1988), Karel Schoeman se *Na die geliefde land* (1972) in Engels verfilm as *Promised land* (2002), Deon Meyer se *Orion* (2000) is as 'n televisiereeks met dieselfde titel verfilm (2006), Marlene van Niekerk se *Triomf* (1994) verfilm as *Triomf* (2008), Albert Blake se kortverhaal “Boereverraaier” is tot die vollengtefilm *Verraaiers* (2012) verwerk, Derick van der Walt se jeugroman *Lien se lankstaanskoene* is as gelyknamige titel verfilm (2012), Marita van der Vyfer se *Die ongelooflike avonture van Hanna Hoekom* (2002) is ook as gelyknamige titel verfilm (2010). Ander voorbeelde is: Jaco Jacobs se jeugboek *Suurlemoen* (2007) word in 2014 as *Suurlemoen* uitgereik; Leon de Villiers se jeugroman *Die Pro* (1997) verskyn in 2015 met gelyknamige titel; Jeanne Goosen se *'n Paw-paw vir my darling* (2006) wat in 2016 met gelyknamige titel verskyn; Anchien Troskie (wat as Elbie Lötter skryf) se twee gefiksionaliseerde outobiografiese romans *Dis Ek, Anna* (2004) en *Die Staat teen Anna Bruwer* (2012) word saam verwerk as *Dis Ek, Anna* (2015); en Marita se Van der Vyfer se *Dis koue kos, skat* (2010) wat onder dieselfde titel in 2016 as speelfilm verskyn.

Die min verfilming van romans is nie uniek aan Suid-Afrika en Afrikaans nie. Volgens Emenyonu (2010:x) is dit opvallend dat alhoewel die filmbedryf in Afrika-lande soos Kameroen, Algerië, Ghana, Egipte, Marokko, die Ivoorkus, Nigerië en Senegal sterk is, hul filmindustrieë nie belangstelling toon

in die konvensionele verhouding tussen letterkunde en film nie. Menige Afrika-romans wat uitgesonder is vir hul komplekse, verheffende en boeiende temas en intriges wat sonder twyfel opwindende films sou kon maak, kry gewoon nie die geleentheid nie. Die Afrika-filmbedryf en rolprentprodusente is volgens Emenyonu (2010:x) daarvan onbewus dat Afrika 'n vrugbare literêre bron is vir rolprente, ten spyte van die internasionale lofprijsing wat literêre tekste al sedert die middel van die twintigste eeu ontvang. Voordele van filmverwerkings in hierdie lande sluit in dat die filmweergawes van literêre werke die werke sal populariseer en as katalisator dien vir die verbetering van die leeskuiluur en ook 'n belangstelling in literêre studies sal kweek (Emenyonu, 2010:x-xi). Die filmverwerkings van Afrika-romans sal ook lei tot die internasionale bewuswording van verhale uit Afrika-kulture.

Die Suid-Afrikaanse en Afrikaanse filmverwerker sal daarom baat vind om 'n bewustheid van adaptasiestudies te kweek, omdat kennis oor die vakgebied filmverwerking in praktyk sal bevorder.

2.4 Adaptasiestudies: 'n Oorsig

As gevolg van die kompleksiteit van die filmverwerkingsproses bied hierdie oorsig oor die belangrikste elemente van adaptasiestudies nuttige agtergrondkennis vir die filmverwerker in die praktyk, asook die navorser wat die filmverwerking bestudeer.

2.4.1 Inleiding

Adaptasiestudies – die bestudering van filmverwerkings – kyk na 'n wye verskeidenheid aspekte in die verwerkingsproses soos dit in praktyk plaasvind, maar ook na filmverwerkings as die produk van hierdie proses. Navorsers bestudeer onder meer aspekte soos die vele voordele en nadele van filmverwerking, byvoorbeeld die mate waarin dit voordele op kulturele vlakke inhou omdat filmverwerkings filmkykers bekendstel aan ander nasies se letterkunde en dus aan hul kulturele identiteit. Die studieveld poog om redes vir die verwerking van romans (en ander tekste) vas te stel, wat in essensie 'n eksistensiële vraagstuk oplewer. Navorsers debatteer voorts oor wat 'n suksesvolle filmverwerking is en alhoewel vergelykende studies oor die sogenaamde hoë kultuur (met die letterkunde as vernaamste voorbeeld) en lae kultuur (met die filmkuns as voorbeeld) minder aandag kry as byvoorbeeld in die 1960's en 1970's, is dit opmerklik dat getrouheidskritiek en die implikasies daarvan steeds ondersoek word. Studies poog veral sedert 2003 onder meer om nuwe of alternatiewe moontlikhede daar te stel vir die bestudering en evaluering van filmverwerkings. Hieronder tel die bestudering van filmverwerkings as intertekstuele uitvloeiels van hul brontekste; asook dat studies na alle tekste verwys waarmee beide die roman en die filmverwerking intertekstueel dialoog voer om vas te stel hoe die betrokke filmverwerking die roman (as produk van alle tekste wat hom intertekstueel beïnvloed) verwerk; en die mate waarin die filmverwerking sy bronteks interpreteer.

'n Oorsig van onderwerpe wat gereeld in die betrokke studieveld bestudeer word, bied waardevolle insig tot die verwerkingsproses en veral tot aspekte wat die navorser tydens die bestudering van 'n filmverwerking moet oorweeg.

2.4.2 Omskrywing van 'n filmverwerking

Navorsers stem nie altyd ooreen oor *wat* 'n filmverwerking is nie, hoewel daar eenstemmigheid is omtrent die essensie daarvan: 'n verhaal wat van media verander. Navorsers stem wel saam dat 'n filmverwerking 'n interpretasie van sy bronteks is, soos in die volgende definisie van Desmond en Hawkes (2006:1) gevind word, naamlik as die oordrag van 'n gedrukte teks in 'n literêre genre na film. Al probeer die filmmaker die oorspronklike verhaal so getrou as moontlik oordra, is die film volgens Desmond en Hawkes (2006:1-2) 'n ander medium met sy eie konvensies, estetiese waardes en tegnieke wat daartoe lei dat die oorspronklike verhaal in 'n ander kunsvorm verwerk word. Desmond en Hawkes (2006: 1-2) voer verder aan dat filmverwerking 'n interpretasie is wat ten minste een persoon se begrip van die teks, die keuse van watter elemente om oor te dra en die besluit oor hoe om hierdie elemente in 'n oudiovisuele medium te aktualiseer, insluit. Cahir (2006:8) voel soortgelyk dat alle films wat op literêre bronne gebaseer is interpretasies van die literêre tekste is. MacCabe (MacCabe et al, 2011:3) eggo die siening dat filmverwerkings 'n interpretasie van die bronteks is in hul definisie dat 'n filmverwerking *sommige* van die materiaal by 'n voorafgaande geskrewe teks kry. Hierteenoor ag Hutcheon en O'Flynn (2013:6) 'n filmverwerking as 'n teks wat nooit van sy bronteks kan ontsnap nie en dat die bronteks vir ewig by die filmverwerking “spook”. Hutcheon en O'Flynn (2013:6) noem dat as die filmkyker die bronteks ken, die bronteks altyd teenwoordig is terwyl die verwerkte teks ervaar word; en is voorts van mening dat wanneer 'n filmteks 'n “verwerking” genoem word die verhouding met die bronteks geen geheim is nie

Bogenoemde sienings dui daarop dat al stem navorsers in beginsel saam oor *wat* 'n filmverwerking is, verskil hul in *hoe* die filmverwerking as nuwe vertelling van die verhaal ontvang word – 'n nuwe teks as interpretasie van die oorspronklike óf 'n teks wat slegs deur die voorafgaande literêre teks betekenis kry. Uit hierdie verskille is dit vanselfsprekend dat opinies oor die *oorspronklikheid* van 'n filmverwerking verskil, veral as die verwerkingsproses as 'n proses van blote herskrywing geag word, wat slegs in verhouding tot sy bronteks funksioneer, óf as 'n proses van interpretasie wat poog om die verhaal te verander ten einde 'n nuwe vertelling daarvan te lewer.

Sanders (2006:1) noem dat om te *verwerk* of te *herskryf* 'n natuurlike gebeurtenis is. Ten spyte van die “natuurlike” aard van verwerking, moet die aard en vlak van *oorspronklikheid* wat deur filmverwerking geïmpliseer word, bevraagteken word: Is 'n filmverwerking 'n oorspronklike teks omdat dit van sy bronteks in medium en ander verskille wegbreek? Die mate waarin dit wat geskryf is na die skrywer terugkeer, soos Derrida (1985:157) dit formuleer as “the desire to write is the desire

to launch things that come back to you as much as possible in as many forms as possible”, sluit per implikasie verwerkings van die tekste in en blyk dit dat sulke verwerkings as oorspronklike tekste geag kan word – soos ook deur Sanders (2006:7-8) geargumenteer word.

Dit is dus duidelik dat verskeie kontemporêre navorsers die uiteindelijke filmverwerking as 'n interpretasie van die romanteks sien, wat ook as 'n oorspronklike teks geag kan word. Field (2005:258) voer aan dat die draaiboekskrywer wat besig is met die verwerkingsproses die filmverhaal as 'n oorspronklike verhaal móét sien, met die roman bloot as inspirasie (sien afdeling 2.4.5).

Ek is eens met die nosie dat filmverwerking as 'n interpretasie van die bronteks geag word en daarom as 'n oorspronklike teks aanvaar word. Studies wat filmverwerkings as dese bestudeer sal onder andere wegbeweeg van getrouheidskritiek en die filmverwerking as die romanteks se gelyke kan ag.

2.4.3 Verwerkingsmodelle

Filmverwerking is myns insiens 'n kreatiewe proses en daar bestaan nie 'n gestandaardiseerde metode of model waarvolgens 'n roman na film verwerk word nie. Volgens Field (2005:259) benader elke draaiboekskrywer die verwerkingsproses anders; soos byvoorbeeld filmverwerker Alvin Sargent, wat die bronteks herhaaldelik deurlees om dit “sy eie” te maak, waarna hy individuele tonele in 'n lukrake volgorde neerskryf om 'n filmverhaal te skep.

Pogings om 'n verwerkingsmodel daar te stel, word veral gevind in gidse tot die skryf van draaiboeke of die filmverwerkingsproses, asook in analises van suksesvolle films/draaiboeke wat gerig is op die aspirantdraaiboekskrywer. Hoewel sulke bronne grotendeels subjektiewe menings oor die benaderingswyses tot filmverwerking bied, is dit nuttig vir die navorser om bewus te wees van kundige outeurs en bronne soos byvoorbeeld Robert McKee, Syd Field en Richard Krevolin.

McKee (1998) is nie positief oor die verwerking van komplekse literêre tekste nie. McKee (1998:36) beweer dat die dramatisering van innerlike konflik die roman se kragtige eienskap is en dat film nie hieroor beskik nie. Die roman beeld konflik uit deur middel van die beskrywing van karakters wat teen die samelewing en gemeenskap bots, terwyl persoonlike konflik deur middel van dialoog gekommunikeer word terwyl die filmmedium se kragtige eienskap die vermoë is om visueel te dramatiseer (McKee, 1998:35). Weens hierdie beperking in film bied McKee (1998) twee beginsels tot filmverwerking.

In die eerste plek beweer McKee (1998:36) dat romans waarin die vertelling primêr berus op die innerlike vlakke swak filmverwerkings maak, omrede die roman grootliks gebruik maak van komplekse linguïstiese tegnieke ter bevordering van die verhaal en die film kan nie die kompleksiteit

in die beskrywing van die innerlike lewe uitbeeld nie. Die draaiboekskrywer moet, volgens McKee (1998:367-368), na ander literêre tekste kyk wat na goeie filmverhale met komplekse karakters met innerlike en persoonlik konflikte kan lei. Daarom moet 'n draaiboekskrywer 'n roman oor en oor lees totdat die verwerker die teks ken en verstaan en agterkom dat die verwerkingsproses nie een van verwerking is nie, maar eerder een van heruitvinding en skepping (McKee, 1998:36). Die draaiboekskrywer moet dus nie bang wees om te skep nie – McKee se tweede beginsel tot filmverwerking. McKee (1998) se verwerkingsmetode neem die bronteks in ag, maar is bereid om daarvan weg te breek om 'n nuwe teks te skep. Myns insiens bied McKee se verwerkingsmetode die draaiboekskrywer die vryheid om die verwerking as 'n kreatiewe taak te benader met 'n oorspronklike verhaal in oog. Ten spyte hiervan is McKee (1998) skepties oor die verwerking van komplekse literêre tekste en bied nie antwoorde tot hoe belangrike elemente van die roman in die filmmedium verwerk moet word of hoe om die besluit te neem oor wat belangrik is en wat nie.

Krevolin (2003) bied 'n poging tot die skep van 'n filmverwerkingsmodel aan met 'n vyf-fase-verwerkingsmodel wat klem op die filmiese elemente plaas. Hoewel Krevolin (2003) se verwerkingsmetode nuttig is, veral omdat dit gedetailleerde instruksies tot die verwerkingsproses en die skryf van die draaiboek bied, is dit myns insiens beperkend. Krevolin se model (2003) is nie toepaslik op alle verhale nie en bied veral weerstand indien 'n komplekse literêre teks verwerk word. Ten spyte hiervan plaas Krevolin (2003) se model klem op die filmmedium en die beoogde filmverhaal byvoorbeeld deur vrae wat in stap 3 verskaf word om die draaiboekskrywer te begelei met die doeltjke deurgaans in oog, asook gedetailleerde instruksies omtrent die struktuur van die draaiboek wat getrouheid aan die filmmedium nastreef en nie aan die roman en die romanverhaal nie. Krevolin (2003) se verwerkingsmetode bied ook nie 'n opsie om die filmverwerking te bestudeer nie, omdat hy meestal op die beoogde filmverhaal se struktuur fokus; literêre aspekte soos tema en subteks nie in ag neem nie; en die fisiese aanbod van die verhaal ook nie inreken nie.

Een rede waarom daar, selfs na dekades van die produsering en bestudering van filmverwerkings, nie 'n standaardverwerkingsmodel of -metodiek ontwikkel is nie, is dat die vorm van die roman, die draaiboek en die daaropvolgende film so verskil dat 'n filmverwerking volgens Field (2005:259) as 'n oorspronklike draaiboek benader moet word. Field (2005:259) definieer filmverwerking as “the ability ‘to make fit or suitable by changing, or adjusting’ – modifying something to create a change in structure, function, and form.” Field (2005:259) noem filmverwerking 'n “singular art” met die doel dat die draaiboek slegs om sy eie bestaan draai. Field (2005:259) impliseer dat 'n verwerkingsproses die volgende inhou, naamlik dat die roman as bronteks geraadpleeg word slegs met die doel om te besluit wat om daaruit en te behou en tweedens dat die draaiboek geskryf word sonder enige nosie van die roman of hoe die oorspronklike verhaal aangebied is. Ek is van mening dat alhoewel hierdie metode in die praktyk moontlik mag lei tot 'n suksesvolle filmverwerking, ontken dit postmoderne

benaderings van intertekstualiteit tydens die bestudering daarvan. Myns insiens bied Field se argument dus nie 'n vasgestelde metodiek van die bestudering van filmverwerkings nie.

2.4.4 Filmverwerking as interpretasie van die bronteksverhaal

Volgens Field (2005:259) verskil die vorm van die roman en die film wat daarop gebaseer is só dat die film eenvoudig nie aan die oorspronklike verhaal getrou kan wees nie en daarom moet die filmverwerking as 'n oorspronklike werk benader word. Hy definieer filmverwerkings as die vermoë om die verhaal deur middel van verandering, aanpassing en modifikasie geskik te maak, wat 'n verandering in struktuur, funksie en vorm tot gevolg het. Field (2005:259) beweer dat die roman geen ander doel dien as slegs bronomateriaal vir die filmverhaal nie, met die gevolg dat die filmverwerking 'n interpretasie van die oorspronklike verhaal is.

Desmond en Hawkes (2006:1-2) is van mening dat selfs al probeer die filmmaker die oorspronklike verhaal so getrou as moontlik vir film verwerk, beteken die verandering na 'n medium met sy eie konvensies, artistiese waarde en tegnieke dat die oorspronklike verhaal in 'n ander kunswerk verander word. Filmverwerking is daarom ten minste een persoon se interpretasie van die lees van 'n teks (Cahir, 2006:8), die keuses rondom watter verhaalelemente om te verwerk en sy besluite oor hoe hierdie elemente in 'n oudiovisuele medium moet realiseer (Desmond & Hawkes, 2006:1-2).

Die interpretasie van die romanverhaal en die verfilming daarvan, bied 'n alternatiewe vertelling van die oorspronklike verhaal aan. Dit wat die filmverwerking en die moontlikhede van die filmmedium by die oorspronklike verhaal toevoeg, moet daarom as deel van die interpretasie gereken word. Net soos die filmmedium se moontlikhede bydra tot die interpretasie van die oorspronklike verhaal, het die elemente van die oorspronklike verhaal wat in die filmverhaal agterbly, 'n sekere effek daarop. Kilpatrick (2005:84) beweer dat wanneer 'n interpretasie geproduseer word, iets van die bronteks in die nuwe verhaal agterbly wat 'n positiewe impak op die verwerking het. Weens die verandering van medium verseker die interpretasie van die filmmaker dat die verhaal in die nuwe medium slaag en sodoende word die getrouheid aan die bronteks nie nagestreef nie.

Die interpretasie van die roman in die filmmedium sluit onder meer in om 'n subplot in die roman uit te brei en te ontwikkel as die filmverhaal se hoofplotverhaal, indien van toepassing. James (1996) verwys byvoorbeeld na die hoofplot in Michael Ondaatje se roman *The English Patient* (1992) wat fokus op Hana wat in die verhaalhede in 'n verhouding is met Kip, wat Duitse bomme in die area verwyder met as subplot die naamlose pasiënt wat teruggink aan sy romanse met 'n kollega se vrou, Katharine Clifton, en die vliegtuigongeluk waarin sy oorlede is. Die filmverwerking keer die roman om en maak dié subplotverhaal die hoofverhaal met die stories van Hana (Juliette Binoch), Kip (Naveen Andrews) en die dief Caraviaggio (Willem Dafoe) wat om die sentrale romanse van die

pasiënt, László Almásy (Ralph Fiennes) en Katharine (Kristin Scott Thomas) draai (James, 1996). Ten spyte van hierdie verandering, behou die film volgens James (1996) steeds die roman se essensie: “a deeply emotional story about how life-giving passion exists in the midst of war”. Die keuse om te fokus op Almásy en Katharine se verhaal bied die filmgehoor die geleentheid om met die karakters en hul romanse te identifiseer, in plaas van die jonger generasie se stryd om uit 'n gewelddadige verlede van die oorlog weg te breek (Stam en Raengo, 2005:213). Die liefdesverhaal (as hoofplotverhaal) is myns insiens minder abstrak as die intriges van die roman wat onder andere kommentaar lewer op die fisiese en emosionele verwoesting wat oorlog veroorsaak. Die film is daarom getrou aan 'n basiese behoefte van die filmmedium: om 'n verhaal uit te beeld waarmee die filmkyker kan identifiseer.

Leitch (2007:18) beweer dat in plaas daarvan om te bestudeer wat die filmverwerking getrou herproduseer, dit voordelig is om eerder dit wat nie ingesluit of verander word nie, te bestudeer. Die doelbewuste verandering van verhaalelemente wys daarop dat die filmmaker die romanverhaal interpreteer. Leitch (2007:18) verwys na hierdie verskille tussen die filmverwerking en sy bronteks as die “gapings” tussen die twee tekste en dat hierdie gapings bestudeer moet word omdat dit 'n interpretasie van die romanverhaal is. Ek is eens met Leitch se argument dat die bestudering van die aspekte wat die filmverwerking nie herproduseer nie, insig tot die “gapings” tussen die roman en die filmverwerking bring. Vrae omtrent waarom die filmverwerking die betrokke aanpassings maak en watter invloed dit op die filmverhaal het, bied waardevolle insigte met betrekking tot die mate waarin die filmverhaal die roman interpreteer. Sodoende word vrae soos “Hoe interpreteer die filmverwerking sy bronteks en wat is die implikasies van die gevolglike interpretasie?” óf vrae gestel wat op getrouheidskritiek gefundeer is, byvoorbeeld “Hoe reproduseer die filmverwerking die romanverhaal?” of “Hoe vergelyk die filmverwerking met die bronteks?”

Leitch (2007:19) wys as voorbeeld op Lindiwe Dovey se *Perfect Darkness* (2000), 'n filmverwerking van Olive Schreiner se *Story of an African Farm* (1939). Volgens Leitch (2007:19) gebruik Dovey Schreiner se waarneming in die roman om die filmverwerking daarvan te regverdig: “[t]he whole of the story is not written here, but it is suggested.” Dovey onderskei aldus Leitch (2007:19) tussen 'n filmverwerking as toe-eiening (wat net die leen van karakters en plot insluit) en haar eie metode van filmverwerking wat die romanverhaal analiseer en interpreteer. Omdat Dovey se metode interpretatief van aard is, wat verhaalelemente analiseer in plaas daarvan om dit bloot te leen, verkry sy as verwerker 'n vryheid in *watter* en *hoe* verhaalelemente verwerk word. Die interpretatiewe aard van haar verwerking breek daarom weg van die dominansie van die bronteks (Leitch, 2007:19). Getrouheidskwessies word so vermy, met die filmteks wat as 'n interpretasies van die oorspronklike verhaal dien en ook onafhanklik daarvan kan funksioneer.

Leitch (2007:19) wys op 'n moontlikheid waaronder filmverwerkings, bevry van die juk van getrouheidskritiek, in die toekoms bestudeer kan word en een wat hierdie studie as kernargument aanneem. Nie net bied dit 'n alternatiewe, tog enkele, oplossing vir die kwessies rondom getrouheidstudies nie, maar dit plaas die filmverwerking op gelyke voet met die roman.

2.4.5 Filmverwerking as 'n onafhanklike en oorspronklike teks

Field (2005:258) postuleer dat die filmmaker die draaiboek as 'n oorspronklike teks moet ag tydens die verwerkingsproses; met ander woorde die roman waarop die nuwe filmverhaal gebaseer is dien slegs as bronnemateriaal.

Luhr en Lehman (in Giddings *et al.*, 1990:10) is van mening dat die uiteindelijke filmverhaal oor sy eie integriteit moet beskik: Die basiese estetiese opdrag waaraan voldoen moet word, is om die filmverwerking deur filmiese eienskappe eie daaraan te benader en nie aan te neem dat die filmverhaal enigins 'n derivaat is omdat dit ooreenkomste met die romanverhaal het nie. Indien die filmverwerking nie sin maak sonder toegang tot die romanverhaal nie, is die filmverwerking nie esteties verwesenlik nie. As dit wel esteties verwesenlik is, is die manier hoe die bronnemateriaal gebruik word slegs van historiese waarde en nie van estetiese waarde nie (Luhr & Lehman in Giddings *et al.*, 1990:10). Sodoende word die romanverhaal ná die produksie van die filmverwerking irrelevant (Luhr & Lehman in Giddings *et al.*, 1990:2). Ek is eens met Luhr en Lehman dat die romanteks as bronnemateriaal ná die verwerkingsproses blote historiese waarde inneem, maar tydens die bestudering van 'n filmverwerking gebaseer op 'n roman, is die romanteks onlosmaaklik deel van die analise.

Cahir (2006:98) argumenteer dat alhoewel filmverwerking reeds as 'n onafhanklike kunsvorm bestaan, navorsers in studies oor die betekenis en meriete van die filmverwerking steeds uitbrei oor die verhouding waarin dit tot sy bronteks staan. Sulke studies blyk problematies te wees, omdat een teks nie meer belangrik of inherent beter as die ander is nie. Die roman en filmverwerking is onafhanklike entiteite wat onafhanklik en terselfdertyd beoordeel en verken behoort te word (Cahir, 2006:98). Die filmverwerking van Ondaatje se *The English Patient* slaag volgens Ondaatje (in Minghella en Ondaatje, 1997:ix) byvoorbeeld in hierdie verband, omdat 'n ontologiese outoriteit aan beide weergawes van die verhaal toegeken word: "What we have now are two stories, one with the intimate pace and detail of a three-hundred page novel, and one that is the length of a vivid subtle film. Each has its own organic structure. There are obvious differences and values but somehow each version deepens the other."

Die bestudering van filmverwerking as 'n interpretasie van sy bronteks bied 'n alternatief tot getrouheidskritiek, asook dat die verwerking as 'n oorspronklike teks bestudeer kan word. Leitch

(2007:19) se argument rakende die bestudering van die gapings tussen die twee tekste dra hiertoe by en bied 'n alternatiewe benadering tot vergelykende studies in die betrokke veld.

2.5 Samevatting

Navorsers Stam en Raengo, Leitch, Hutcheon en O'Flynn beweer dat omdat getrouheidstudies verskeie probleme en uitdagings veroorsaak – insluitend dat die filmverwerking nie as die gelyke van die bronteks geag word nie – moet alternatiewe evalueringsmetodes vir die bestudering daarvan gevind word.

Weens die verandering van medium en die kreatiewe aard wat die verwerkingsproses inhou, blyk dit dat 'n filmverwerking 'n analise en interpretasie van die literêre teks waarop dit gebaseer is, is. Weens die aanpassings aangebring, kan die verwerking as 'n interpretasie van sy bronteks geag word en daarom ook onafhanklik as 'n oorspronklike verhaal funksioneer.

Leitch (2007:18) se voorstel om die gapings tussen die filmverwerking en sy bronteks te bestudeer, bied 'n goeie alternatief tot die bestudering van filmverwerkings gegrond op getrouheidsargumente. Die vele aanpassings wat die filmmaker aan die oorspronklike verhaal maak, dra by tot die wyse waarop die bronteks geïnterpreteer word. Hiervolgens word ook voldoen aan Stam (2005:5) se voorstel dat navorsers na filmverwerkings moet verwys as interpretasies, en dit as sulks bestudeer, ten einde getrouheidskritiek te vermy.

Volgens kontemporêre navorsers en draaiboekskrywers blyk die bestudering van die filmverwerking as 'n interpretasie van sy bronteks 'n alternatief te wees tot vergelykende studies wat die filmverwerking sekondêr tot sy bronteks ag. Hiervolgens word klem geplaas op die mate waarin die filmverhaal van sy bronteks verskil en nie in hoe dit ooreenstem nie. As sulks kan die filmverwerking as onafhanklik van die bronteks funksioneer en bestuur word, asook in verhouding daarmee. Die resultaat is twee tekste, elkeen getrou aan sy eie medium, wat mekaar aanvul.

Hoofstuk 3

Die verwerkingsproses: 'n Oorsig

Die filmverwerkingsproses is 'n komplekse een waarin die filmmaker die verhaal van 'n geskrewe medium na 'n oudiovisuele medium moet aanpas en oordra. Die filmmaker as draaiboekskrywer en verwerker van die teks moet tydens óf na die bestudering van die romanteks sekere besluite neem met betrekking tot die verwerkingsproses; asook die probleme wat dit gaan bied. Breed (2007:12-47) verwys onder meer na die volgende verwerkingsprobleme: Die omvang van die teks; die aanbieding; die ruimte-aanduiding; die fokalisasie; die verskil in betrokkenheid tussen die leser van 'n roman en die kyker van 'n film; die seleksie wat die draaiboekskrywer moet maak en die kwessie van getrouheid aan die oorspronklike teks.

Ek is van mening dat die filmmaker tydens die verwerkingsproses bewus is en, waar van toepassing, besluite neem en aanspreek oor die volgende aspekte: Die film se tematiese elemente; die draaiboekstruktuur en algemene draaiboekelemente, met ander woorde die strukturele elemente eie aan die draaiboekformaat wat as bloudruk vir die speelfilm dien; die verskil in medium tussen roman en film, die probleem van die omvang van die romanteks; die probleem van aanbieding (met ander woorde hoe die romanverhaal vertel word); die probleem van tydsaanduiding en van ruimte-aanduiding; kwessies rondom getrouheid aan die bronteks; vertelling en fokalisasie; strukturele keuses, insluitend die plot; karakterisering; toneelkeuse en toneelstruktuur; en keuses met betrekking tot filmiese aspekte, insluitend filmmodelle wat 'n bepalende faktor is in die tipe film (of genre) wat geproduseer word. Daar is geen voorskrifte in watter volgorde die filmmaker die verwerkingsproses in praktyk moet voltooi nie. Weens die kreatiewe, subjektiewe en vloeibare aard van die verwerkingsproses berus dit op die filmverwerker self om te besluit in watter volgorde die proses voltooi word.

In praktyk is hierdie aspekte deurweef en beïnvloed dit mekaar oor en weer. Soortgelyk aan die skryf van 'n roman waarin die outeur met elke herskrywing van die manuskrip op verhaalelemente uitbrei, sorg die filmmaker met elke draaiboekweergawe dat elke aspek sorgvuldig beantwoord en uitgebrei word. Die filmmaker is vry om self vas te stel watter verwerkingsprobleme oorkom moet word ten einde die draaiboek te lewer. Die verwerkingsprobleme en die besluite daaromtrent sal van een filmmaker tot die ander verskil, tog is daar universele verwerkingsprobleme, soos die verandering van medium, wat alle filmmakers moet oorkom.

Om uiteindelik 'n nuwe interpretasie van die romanverhaal te bied, moet die filmmaker daarvan bewus wees dat die verwerkingsproses veranderinge aan die romanverhaal beteken. Na my mening is die eerste stap in hierdie verwerkingsproses om besluite rondom die getrouheid aan die roman, te neem.

3.1 Die probleem van getrouheid aan die bronteks

Die filmmaker moet vroeg in die verwerkingsproses besluit hoe getrou sy film aan die romanverhaal gaan bly, wat grootliks 'n subjektiewe besluit is wat op kreatiewe kriteria berus. Absolute getrouheid blyk problematies te wees, veral weens die doel om 'n unieke vertelling van die romanverhaal te bied; én omdat verandering tydens die verwerkingsproses onvermybaar is. Hierdie veranderinge is onvermydelik, nie net as gevolg van die verskillende mediums, wat 'n getroue vertelling van die romanverhaal nie toelaat nie, maar ook weens die doel om die oorspronklike verhaal op 'n unieke manier óf te vertel, óf dit te interpreteer. Die filmmaker sal derhalwe verskeie verhaalelemente moet verander, skrap of byvoeg vir sy filmverhaal om te slaag.

Om die romanverhaal in die filmverhaal oor te vertel, behels eerstens 'n verandering van medium wat veroorsaak dat getrouheid aan die verhaal as geheel nie moontlik nie. Die veranderinge wat aangebring word, moet die filmmedium en sy konvensies in ag neem omdat die filmteks die nuwe gehoor tevrede moet stel. Hierdie is volgens Tibbetts en Welsh (1998:xvii) een van Hollywood se grootste bekommernisse, omdat die filmverhaal en hoe dit vertel word, belangriker vir die filmgehoor is as die roman waarop dit gebaseer is. Die filmmaker moet daarom besluite neem oor watter elemente, insluitend tonele, karakters, subplotte en temas, in die filmverwerking behoue gaan bly. Die veranderinge aan Ondaatje (1992) se *The English Patient* dien as voorbeeld. Alhoewel Kip se reaksie teenoor die bombardering van Hiroshima en Nagasaki 'n belangrike gebeurtenis in die verhaal is, is hierdie toneel nie by die film ingesluit nie. Volgens Deer (2005:210) is die film sterker sonder hierdie toneel omdat die klem op die groep karakters bly en nie na dramatiese insidente buite die konteks van wat die kyker reeds weet, verwys nie: Om vir 'n lang periode op 'n groep mense te fokus en dan skielik nuwe inligting (nuus oor die bombardering van Hiroshima en Nagasaki) en Kip se reaksie daarop wat hom van sy vriende vervreem, in te bring, hou nie verband met wat die film tot op daardie stadium gekommunikeer het nie.

Die filmmaker moet tydens die verwerkingsproses dus besluite neem omtrent verhaalelemente wat moontlik verander moet word, asook wat geskrap of bygelas moet word. Hieronder word eksposisie, ruimte, tyd, karakterisering, tonele, dialoog, plot, subplotte, afloop en slot ingesluit. Die filmmaker moet ook verseker dat die verhaal samehangend is. Desmond en Hawkes (2006:92) wys op die belangrikheid van kontinuïteit en koherensie: Wanneer agtergrondinligting, karakters, tonele, ruimte en dialoog ingeperk, verander of uitgesny is, word kousaliteit en motivering vir waarom sekere dinge gebeur in die proses, beïnvloed. Die filmverhaal moet op 'n duidelike oorsaak-en-reaksie-basis gebaseer wees, sodat die kyker insidente en motiewe maklik kan volg. Die plot moet daarom so geskep word dat die tonele genoeg inligting bevat wat die gebeure daarin en die karakters se reaksies daarop logies uitbeeld, sonder enige gapings in die logika van waarom dit gebeur (sien afdeling 3.10). Filmmakers verander soms die chronologiese verloop van gebeure, wat veroorsaak

dat die filmkyker die filmverhaal kohesief moet konstrueer ten einde sin van gebeure te maak – soos gesien in kunselfilms⁸ (sien afdeling 3.4).

Ek is van mening dat dit algemene praktyk in filmverwerkings is om aan karakters en gebeure te sny om op die verhaal te fokus. Stam (2005:34) beweer dat buiten vir karakters en gebeure, ander inligting wat nie die handeling ontwikkel nie, in baie filmverwerkings uitgelos word, byvoorbeeld die literêre, kritiese kommentaar in *Don Quixote*, die ingevoegde essay-hoofstukke in *The Grapes of Wrath*, en die nadenkende gedeeltes in *Moby Dick*. Veranderinge aan die romanverhaal tydens die verwerkingsproses word, na my mening, geregverdig deur die filmmaker se unieke interpretasie daarvan. Daarom ondersteun ek Krevolin (2003:10) se stelling: “If it makes for a good story, it stays. If not, it must be trashed.” As 'n spesifieke verhaalelement nie noodsaaklik is om die plot te ontwikkel nie, moet dit geskrap of verander word.

Krevolin (2003:11) is van mening dat die filmmaker geen getrouheid aan die roman verskuldig is nie, maar dat die essensie (die “truth”) van die verhaal op die skerm weergegee moet word. Piet de Jager (2012), mededraaiboekskrywer en produksieleier van die filmverwerking *Roepman* (2011), stem nie saam met Krevolin nie: “Die draaiboekskrywer skuld die romanskrywer alles. [Selfs] as jy 'n analogie maak, moet die analogie so getrou wees as wat die medium dit kan akkommodeer”. De Jager (2012) is ook van mening dat die literêre status van die roman die vlak van die film se getrouheid daaraan bepaal: Indien die roman “ernstige [literêre] temas’ aanspreek wat daartoe lei dat dit as 'n literêre teks gelees word, vereis dit [...] meer getrouheid aan die oorspronklike teks”. Dit wil sê omdat Jan van Tonder se roman *Roepman* (2004) weens sy temas as 'n literêre teks geïnterpreteer word, het Piet de Jager tesame met mededraaiboekskrywers Sallas de Jager en Jan van Tonder besluit om so getrou as wat die filmmedium toelaat aan die roman te bly. De Jager (2012) se argument is dat as die romanteks 'n literêre roman is, “die draaiboekskrywer 'n groter verpligting het om die letterkundige temas te bewaar.” Die *Roepman*-filmverwerking behou daarom verskeie literêre temas en ook die hoofplot, maar sny verskeie subplotte en karakters uit. Adendorff en Van Dyk (2014:639) kom daarom tot die gevolgtrekking dat ten spyte van die verskeie veranderinge wat gemaak is, is die *Roepman*-film getrou aan die essensie van die romanteks.

Opsommend moet die filmmaker deur middel van veranderinge aan die oorspronklike verhaal 'n nuwe verhaal bied wat steeds die essensie van die oorspronklike verhaal behou. Suber (2006:16) wys daarop dat die filmmaker se grootste bydra soms in die identifisering van die essensiële elemente lê en die daaropvolgende rangskikking daarvan om die sterkste reaksie by die filmkyker

⁸ Kunselfilms kan omskryf word as 'n film wat op 'n nismark gemik is, soms meer ernstig in toon is en soms deur onafhanklike filmprodusente vervaardig word. Dit wyk in verskeie aspekte van markgedrewe films, soos die “Hollywood blockbuster”, af en is met tye ook eksperimenteel van aard.

uit te lok. Hierdie is nie noodwendig 'n minder kreatiewe proses as die skep van oorspronklike karakters en tonele nie, maar 'n ander tipe kreatiwiteit.

Besluite omtrent getrouheidskwessies het implikasies vir die oorhoofse verwerkingsproses, insluitend besluite omtrent toneelkeuse, draaiboekstruktuur en die tematiese fokus van die film. Getrouheid aan die essensie van die roman blyk voordelig te wees, terwyl 'n oorspronklike vertelling daarvan die kritikus in staat stel om die verwerking as 'n interpretasie van die roman te ag.

3.2 Die tematiese elemente

Volgens Boggs en Petrie (2008:20) is die letterkundige definisie van “tema” as verwysend na die teks se sentrale idees of boodskappe, nie breed genoeg vir filmontledings nie, omdat die tema van 'n film nie noodwendig 'n filmverhaal se sentrale idee is nie. Binne die konteks van filmontledings verwys die tema na die “unifying central concern” van die film – die film se fokus wat die werk as 'n geheel bind (Boggs & Petrie, 2008:20).

Dit is maklik om in die filmverwerking aan die roman se tema getrou te bly – veral as die tema tot konsepte van “menslike dilemma” soos “jaloesie”, “lojaliteit”, “ambisie” en “obsessie” gereduseer word. Alhoewel die tema belangrik en 'n sterk bindende verhaalelement is, is handeling, na my mening in veral die kommersiële filmverhaal, belangriker. Die romantema wat verwerk word, moet in die filmverwerking daarvan die handeling ondersteun omdat die storielyn (die plot) belangriker as die tema is. Kunselfilms is geneig om hiervan af te wyk en handeling as sekondêr tot tema, idees of die verhouding tussen karakters te ag. Besluite oor of die roman tot 'n kommersiële of 'n kunselfilm verwerk gaan word, is daarom belangrik (sien afdeling 3.4).

Terwyl 'n roman die kapasiteit het om meer as een tema te ontwikkel en met 'n komplekse definisie oor die verhaal se onderwerp te werk, verg die filmmedium 'n nouer definisie van die filmverhaal se onderwerp – en per implikasie tema. Die filmkyker het die behoefte om vinniger vas te stel waaroor die verhaal handel en daarom moet die film as geheel deur een of meer elemente saamgebund word. Die filmmaker (die filmverwerker inklusief) moet aldus Boggs en Petrie (2008:20) bewus wees van die vyf tematiese elemente wat in alle films teenwoordig is, naamlik idees, plot, emosionele effek (“mood”), karakter en styl of tekstuur; én wat die bindende faktor van die filmverhaal is.

Die *idee* word direk deur 'n sekere insident in die film gekommunikeer of deur 'n karakter uitgelig. Dit word gewoonlik meer subtiel voorgestel en die filmkyker word uitgedaag om die film te interpreteer. As die *idee* indirek gekommunikeer word, lei dit tot verskeie interpretasies van die film. Dit is soms moontlik om die sentrale idee uit te ken en dit in 'n enkele woord op te som, byvoorbeeld “jaloesie”, “ongeregtigheid”, “benadeling”.

Die filmmaker fokus op die *plot* van 'n verhaal met die doel om, onder andere, ontvlugting van die alledaagse lewe te bied. Die handeling in films, soos avontuur-, aksie- en speurverhale, speel meestal vinnig af; karakters, idees en emosionele effekte is gewoonlik sekondêr tot gebeure en die finale gebeure in die verhaal se uiteinde is baie belangrik. Die tema van só 'n film word deur middel van 'n opsomming van die plot bepaal.

Die filmregisseur skep 'n spesifieke *emosionele effek of stemming* wat die film in sy geheel bind. In films, soos byvoorbeeld gruwelfilms, rillers wat baie spanning veroorsaak soos Stanley Kubrick se 1980-filmverwerking van Stephen King se *The Shining*, en romantiese films soos die filmverwerking van Nicholas Sparks se *The Notebook* (Nick Cassavetes, 2005), is dit moontlik om 'n enkele emosie of stemming te identifiseer wat regdeur die film voorkom. Alhoewel plot steeds belangrik is, is gebeure en die volgorde waarin dit afspeel, sekondêr tot die emosionele reaksie wat dit ontlok. Die tema van 'n film in hierdie kategorie is die heersende stemming waaraan die film uitgeken word.

'n Film kan deur middel van handeling en dialoog op 'n enkele *karakter* en sy ontwikkeling fokus. In sulke films is plot belangrik, maar wat gebeur, is slegs belangrik omdat dit die filmkyker help om die karakter en sy ontwikkeling te verstaan. Deur 'n beskrywing en ontleding van die protagonis te verskaf en die beklemtoning van die karaktereienskappe wat hom/haar so buitengewoon maak, word die tema van die film uitgebeeld. Na my mening val die filmverwerkings van bildungsromans⁹ (en soortgelyke verhale wat die protagonis oor etlike jare volg) in hierdie kategorie, omdat die verhaalgebeure op die ontwikkeling van die protagonis fokus. Ek bespreek ter illustrasie die filmverwerking van *The Reader* (Stephen Daldry, 2008), vanaf gelyknamige roman deur Bernard Schlink (1997). *The Reader* volg die verhaal van Michael Berg wanneer hy as tienerseun 'n verhouding met 'n ouer vrou, Hanna Schmitz, aanknoop. Later jare, as 'n student in die Regte, belewe hy haar verhoor vir oorlogsmisdade gedurende die Tweede Wêreldoorlog. Sy verdere ontwikkeling as volwasse man en sy verhouding tot die ouer vrou, nou in gevangenis, voltooi die verhaal en sy emosionele ontwikkeling. Alle handeling en insidente in die verhaal draai om Michael en sy keuses rondom sy komplekse verhouding met Hanna wat 'n impak het op ander verhoudings in sy lewe.

Dit gebeur dat die filmregisseur 'n filmverhaal so vertel dat die *struktuur, tekstuur of styl* daarvan die mees aangrypende element van die verhaal word en daarom 'n sterker impak op die filmkyker as enige van die ander tematiese elemente maak. Sulke films het 'n spesifieke kwaliteit wat hul van ander films onderskei, byvoorbeeld 'n unieke voorkoms, "gevoel", ritme, atmosfeer, toon – iets wat

⁹ 'n Bildungsroman beskryf die proses waarin volwassenheid, of psigologiese volwassenheid, deur verskeie hoogte- en laagtepunte bereik word en fokus onder meer op die psigologiese en morele ontwikkeling van die protagonis van kind tot volwassene, hoewel die karakter nie in die duur van die verhaal noodwendig volwassenheid hoef te bereik nie. Voorbeelde sluit in Mark Twain se *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), J.D. Salinger se *The Catcher in the Rye* (1951), Ian McEwan se *Atonement* (2001) en Anoeschka von Meck se *Annerkant die longdrop* (1998).

lank ná die kyk van die film onthou word. Om die fokus op styl, tekstuur of struktuur te rig, word kinematografiese elemente op 'n unieke wyse saamgeweef. In my opinie is Christopher Nolan se film *Memento* (2000), gebaseer op Jonathan Nolan se kortverhaal *Memento Mori*, 'n goeie voorbeeld van só 'n film aangesien die verhaal vertel word deur twee verskillende sekwensies van tonele wat van tyd tot tyd onderbreek word: 'n Reeks swart-en-wit tonele wat chronologies op mekaar volg en 'n reeks kleurtonele wat in omgekeerde volgorde vertoon word om die protagonis (wat aan geheueverlies ly) se geestestoestand na te boots. Die gevolg is 'n nieliniêre narratief waarin die filmkyker self die gebeure in die korrekte volgorde moet plaas om kop te hou van die plot.

'n Film bevat aldus Boggs en Petrie (2008:20) al vyf bogenoemde tematiese elemente, maar sal in 'n gegewe oomblik op een steun. 'n Enkele film sal in sy geheel primêr op een of twee tematiese elemente moet steun om die verhaal en al die filmiese elemente waaruit dit bestaan, te bind.

Ná die filmmaker 'n besluit ten opsigte van sy filmverhaal se primêre tematiese element(e) en die verhouding waarin dit tot die romanverhaal staan, geneem het, skenk hy aandag aan die ander kwessies wat die verwerkingsproses inhou. Die verskil in die romanteks en die eerste vorm waarin die filmteks weergegee word – die draaiboek – moet eerstens begryp word.

3.3 Die draaiboek

Die filmteks is in wese 'n vloeibare teks wat tydens die verfilmingsproses kan verander. Die verfilmingsproses is nie heg verbind tot die draaiboek nie en kan enige tyd van die draaiboekteks afwyk, veral omdat die film uiteindelik in die redigeerkamer tot die eindproduk wat die filmkyker sien, gekonstrueer word.

Die draaiboek (of scenario) moet volgens Marcus (1977:442) beskou word as 'n bloudruk vir die film wat 'n beskrywing van die gebeure, asook toneelaanwysings en dialoog aanbied in die volgorde soos wat beoog word om dit in die uiteindelige film weer te gee. Tradisioneel word kamerabewegings en ander tegniese detail nie in 'n draaiboek ingesluit nie. Die kreatiewe aard van die skryfproses beteken dat daar geen neergelegde riglyne is waaraan die draaiboek moet voldoen nie (Bloemhof, 1995:28).

Die draaiboek is 'n teks wat in 'n vloeibare toestand verkeer aangesien veranderinge nog tydens die verfilmings- en redigeringsproses aangebring kan word. Horne (1992:52) is van mening dat 'n teks slegs as 'n draaiboek kan geld wanneer dit vóór verfilming geskep word. Enigiets wat dus vooraf op papier vasgelê word – “al is dit slegs rowwe aantekeninge agterop 'n koevert” – moet volgens Bloemhof (1995:29) beskou word as deel van die draaiboek.

Die skietteks (“shooting script”) is die uiteindelige, meer tegniese teks, wat tydens verfilming gebruik word. Dit is die draaiboek aangepas deur die regisseur en soms die kameraman om

kamerabewegings en ander tegniese detail in te sluit (Bloemhof, 1995:30). Volgens Marcus (1977:442) word *draaiboek*, *skietteks* en die *filmtranskripsie* (“film script”) dikwels as uitruilbare begrippe gebruik en is hulle soms in die praktyk moeilik onderskeibaar. Die filmtranskripsie verwys na die draaiboek van die rolprent nadat verfilming daarvan afgehandel is.

Raeburn se 2008-filmtranskripsie van *Triomf*¹⁰ sluit byvoorbeeld die volgende inligting in:

- Alle krediete (“credits”) wat voor en na die verhaal oor die skerm rol.
- Sekere aanwysings ten opsigte van kameraskote wat ingesluit word. Byvoorbeeld: “SHOTS OF JOHANNESBURG.”
- Alle inligting wat skriftelik (“cards”) op die skerm vertoon gaan word om konteks aan die kyker te gee. Byvoorbeeld: “[S]ix days before the first democratic general election in the history of South Africa. The apartheid system instated by the Afrikaner Nationalist Party, which separates the different races in South Africa, is about to end.”
- Kort toneelbeskrywings met betrekking tot ruimtelike aspekte. Byvoorbeeld: “2) EXT. SHOPS OF TRIOMF. FREEZER WORLD. DAY”.
- Toneel- en rekwisietebeskrywings met betrekking tot karakters, handeling en ander inligting bedoel vir die kamera, die klankspan en die akteurs. Byvoorbeeld: “The camera centres on TREPPIE BENADE, a wiry man in his 40's wearing a dust jacket [...] TREPPIE walks home through the streets of Triomf. He is carrying his toolbox. Preoccupied. Occasionally someone greets him, but he responds with minimal effort.”
- Aangeduide tydstip waarin alle dialoog plaasvind, asook die vertaalde dialoog in Engels én Frans vir die beoogde onderskrifte. Byvoorbeeld: “Ag, sies, Gerty! 'It sit so bietjie los hê, ounooi se honne. Like jy dit, hê? / 05:15:15 Yuck, Gerty! / 05:19:23 Is this a bit loose for you? / 05:23:02 You like it?”.

Die filmverwerker moet verder kennis neem van die spesifieke struktuur van die draaiboek. Indien die draaiboek in sy literêre vorm met 'n roman vergelyk word, is die verskil in struktuur tussen die twee tekste opmerklik en belangrik.

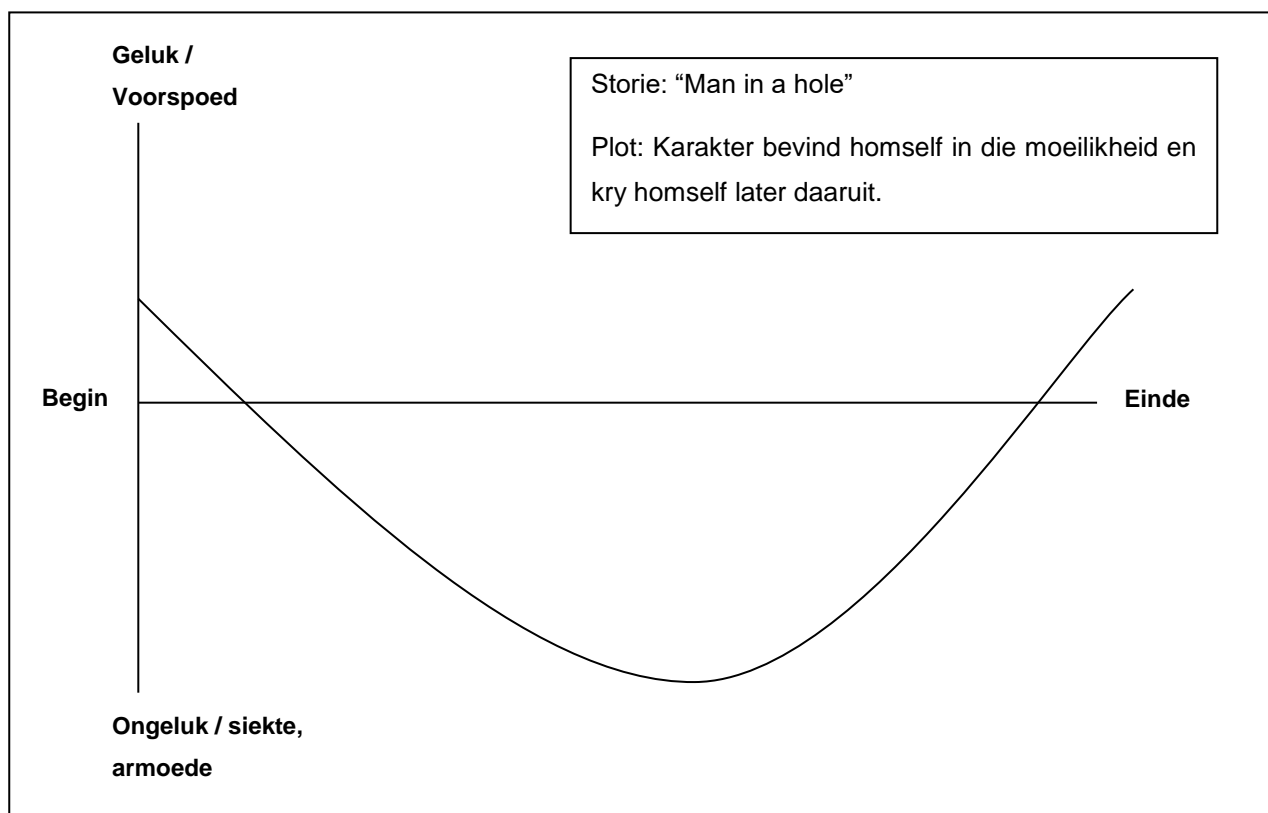
3.3.1 Inleiding: Draaiboekstruktuur

'n Filmteks bestaan in sy eerste fase as 'n draaiboek, waarop die uiteindelijke verfilming gebaseer is. Die filmmaker as verwerker van die verhaal moet weens die verskil in die struktuur van 'n roman en

¹⁰ Die ongepubliseerde 2008-filmtranskripsie is deur Raeburn aan my gegee vir uitsluitlike gebruik vir hierdie studie.

'n draaiboek vertrou wees met beide vorme. Draaiboekstruktuur berus op spesifieke kenmerke eie aan sigself, maar is ook verwant aan dramatekste. Die filmmaker moet tydens die verwerkingsproses die romanverhaal, in sy unieke interpretasie en vertelling daarvan, volgens die draaiboekstruktuur herskryf.

Die skrywer Kurt Vonnegut (in Popova, 2010) is van mening dat alle stories (insluitend romans) visueel voorgestel kan word in 'n sogenaamde “storiekurwe”. Die storie se plot soos deur die protagonis ervaar, word op 'n grafiek geskets om die hoogte- en laagtepunte daarvan voor te stel.



Figuur 3 1: Vonnegut se storiekurwe (Popova, 2010)

Figuur 3.1 stel 'n basiese plot voor van 'n karakter wie se verhaal bo die middel-as (die spektrum tussen geluk/voorspoed en ongeluk/siekte of armoede) begin, maar homself later in die moeilikheid bevind en as gevolg daarvan daal die kurwe tot onder die geluk/ongeluk-as. Uiteindelik kry die karakter homself uit die moeilikheid en die kurwe keer terug na sy oorspronklike vlak bó die geluk/ongeluk-as. Vonnegut (Popova, 2010) noem hierdie die “man in a hole”-storie.

Alle stories kan soortgelyk op dieselfde grafiek geskets word om te sien wat die laagtepunte (konflik, ongeluk), draaipunte (oomblikke/tonale wat die protagonis se verhaal verander) en hoogtepunte (geluk, klimaks) in die verhaal is.

Dit is die filmmaker se verantwoordelikheid om die romanverhaal tot die draaiboekstruktuur te verwerk ten einde 'n filmiese vertelling te skep. Filmverhale word in verskillende bedrywe opgedeel wat die draaipunte en elemente tipies aan die genre uiteensit, en soortgelyk aan Figuur 3.1 uitgebeeld word. Dit baat myns insiens die filmmaker om die romanverhaal se hoogte- en laagtepunte vóór die verwerking daarvan op 'n storiekurwe-grafiek aan te dui ten einde 'n oorsig te kry van waar die verhaal/protagonis se konfliktoomblikke en ander draaipunte lê. Hierdie draaipunte word daarna makliker na die draaiboekverhaal (filmverhaal) oorgedra. Die gevolg is dat dit die indeel van die filmverhaal in afsonderlike filmbedrywe vergemaklik.

Volgens York (2014:25) is 'n filmbedryf (“act”) 'n eenheid van handeling wat deur 'n karakter se begeerte/doel verbind word. Elke eenheid bestaan uit 'n begin, 'n middel en 'n einde met die einde wat die narratief in 'n onverwagte koers instuur. Opgesom, streef 'n karakter 'n spesifieke doel na wanneer iets onverwags gebeur en die aard en koers van sy strewe/verhaal verander (York, 2014:25). Hierdie beginsel is nie net teenwoordig in die oorhoofse verhaal nie, maar ook binne elke toneel (sien afdeling 3.10.). Terwyl klein veranderinge binne elke toneel voorkom, verdeel groot veranderinge die verhaal in verskeie bedrywe. Die driebedryfstruktuur is die mees algemene filmstruktuur en word oorsigtelik bespreek ten einde die *Triomf*-filmverhaal daarteen te vergelyk (sien afdeling 4.2).

3.3.2 Die driebedryfstruktuur

Die driebedryfstruktuur (“three-act structure”) vorm volgens York (2014:26) die hoeksteen van drama omdat dit die basiese eenhede van Aristoteliaanse¹¹ verhaalstrukture én die onomstootlike wette van fisika beliggaam: alle verhale en bedrywe het 'n begin, 'n middel en 'n einde.

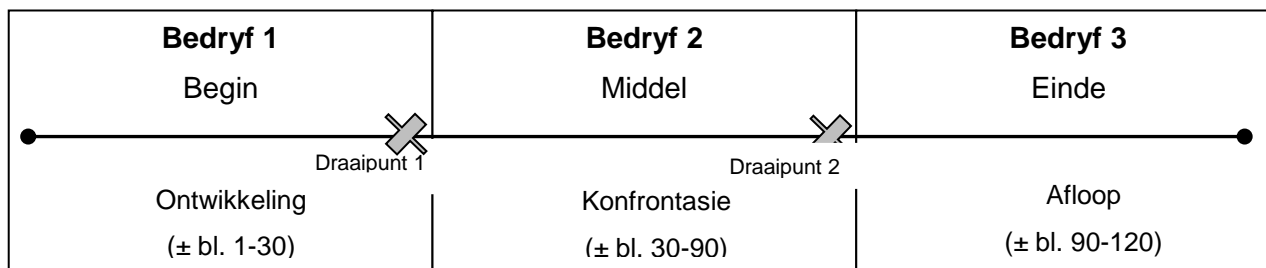
Field (2005:143) breek hierdie struktuur af in die volgende samestellende eenhede: ontwikkeling, konfrontasie, afloop, met 'n draaipunt aan die einde van die eerste bedryf ('n oomblik wat die protagonis tot aksie/verandering aanhits, ook bekend as die “inciting incident”) en aan die einde van die tweede bedryf (die krisis of klimaks). Volgens Adendorff en Van Dyk (2014:635) is die primêre doel van die driebedryfstruktuur om die filmmaker te help om sy idees oor hoe die verhaal vertel moet word, te orden. Hy beoordeel sodoende waar en wanneer die belangrikste insidente geplaas moet word om die grootste impak op die gehoor te hê.

Sekere navorsers kritiseer die gebruik van die driebedryfstruktuur omdat dit onder andere die filmmaker se kreatiwiteit onderdruk, of die moontlikhede wat die filmmedium inhou beperk. Ander voel weer dat die gebruik daarvan nuttig is tydens die skryfproses, maar dit daarna die film inperk.

¹¹ Volgens York (2014:266) noem Aristoteles nie spesifiek die driebedryfstruktuur nie, behalwe dat 'n verhaal 'n begin, 'n middel en 'n einde moet hê wat deur 'n ketting van gebeure aan mekaar verbind word – 'n goeie definisie vir 'n tradisionele driebedryfstruktuur.

Hieruit word afgelei dat die filmmaker ná die skryf van die draaiboek nie noodwendig baie aandag aan die bedryfstruktuur van die verhaal hoef te gee nie, so ook hoef die filmkyker nie daarop te let of daarvan bewus te wees nie.

Field (2005:90) stel die driebedryfstruktuur van 'n twee-uur lange film (120 bladsy lange draaiboek) soos volg voor:



Figuur 3.2: Field se Driebedryfstruktuur

Die driebedryfstruktuur (wat na my mening die hoeksteen van die Hollywood-film is) is dialektiek in sy suiwerste vorm (York, 2014:28). Dit behels dat die filmmaker 'n onvolkome karakter aan die einde van die eerste bedryf in 'n vreemde wêreld ingooi, die karakter hierdie wêreld se reëls laat assimileer en dan in die derde bedryf sien wat hy geleer het. York (2014:28) stel dit só:

- Bedryf een: Hipotese – skep 'n onvolmaakte karakter.
- Bedryf twee: Teëstelling – konfronteer hom met sy teenoorgestelde (York bedoel sy teenoorgestelde karakter in die vorm van 'n antagonistis óf 'n situasie wat antagonisties teen hom optree).
- Bedryf drie: Sintese – verbind die twee om 'n balans (of harmonie) te bereik.

Talle verhale bestaan uit 'n protagonis wat homself in 'n wêreld (lees ook as: situasie) bevind wat die teenoorgestelde is van dít wat hy ken. In klassieke verhale soos *Hamlet* (Shakespeare, 1603), *Great Expectations* (Dickens, 1861) en *Heart of Darkness* (Conrad, 1899) word die onvolmaakte protagonis deur 'n onherkenbare wêreld gekonfronteer. Dieselfde is myns insiens waar van kontemporêre Afrikaanse romans: Byvoorbeeld Henry se soektog na sy onsigbare liefde in *Sewe dae by die Silbersteins* (Leroux, 1962), Henk se soektog na identiteit in *Dertig Nagte in Amsterdam* (Van Heerden, 2008), Agaat se aanpassing in 'n nuwe milieu en dan ook haar heerskappy daaroor, asook Milla se aanpassing in haar rol op die plaas en later vasgekeer in haar sieklike liggaam in *Agaat* (Van Niekerk, 2004), en Coenraad de Buys se fisiese en emosionele swerftog van een onbekende na die ander in *Buys, 'n Grensroman* (Anker, 2014). Die protagonis in elk van hierdie werke bevind hom/haarself soms meermale in vreemde situasies waarin hy/sy daarvolgens moet aanpas en dit moet oorkom, of probeer oorkom. Eie aan sy vermoë is hierdie “reis” in 'n roman moontlik meer gedetailleerd en kompleks, terwyl die filmverwerking die essensie daarvan moet

vasvang en die konflik selfs sterker moet uitbeeld sodat die verhouding tussen oorsaak en gevolg baie duidelik is.

Die eerste bedryf dien as eksposisie van karakterisering ('n onvolmaakte karakter, of 'n karakter met 'n spesifieke begeerte word voorgestel), tydruimtelike aspekte en die gebeure wat plaasgevind het voor die begin van die film (Suber, 2006:11). Die eerste krisisoomblikke (ook genoem “plot-punte” of “draaipunte”), vind in die eerste bedryf plaas en is belangrik om die gehoor geïnteresseerd te hou en daarom het sekere genrefilms, byvoorbeeld rillers, meer krisisoomblikke as ander. Volgens Suber (2006:101) is die eerste krisisoomblik die belangrikste van alle krisisoomblikke omdat dit die protagonis forseer om 'n besluit te neem (gewoonlik 'n etiese besluit) wat dit wat volg, beïnvloed. Field (2005:44) noem hierdie eerste krisisoomblik die “inciting incident” aangesien die storie wat volg is die een van hoe die karakter op hierdie krisisoomblik reageer. Hy is van mening dat draaiboeke gewoonlik om hierdie oomblik draai wat die bron van alle handeling en alle karakterisering is. Die meeste goeie films fokus op die ontplooiing van 'n spesifieke insident en dit is hierdie insident wat die verhaal tot die gevolgtrekking daarvan forseer (Field, 2005:44). Hierdie oomblik, plot-punt een, is die ware beginpunt van die draaiboek wat die verhaal na die tweede bedryf neem. Die eerste bedryf bevat voorts wat Field (2005:133) die “key incident” noem. Dit is die gebeurtenis of moment waartydens die protagonis se dramatiese begeerte aangewakker word, byvoorbeeld wanneer Frodo, beide in Tolkien se 1954-roman *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* en in Jackson se 2001-filmverwerking daarvan, vir die eerste keer die towerring aansit en beseft watter gevaar die ring inhou, wat sy dramatiese begeerte om die ring te vernietig, aanwakker.

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.

Ná die klimaks aan die einde van die tweede bedryf volg die derde bedryf, waarin die handeling tot die hoogste spanningspunt styg, of waarin die konflik wat in die vorige bedryf veroorsaak is, opgelos word. Gewelddadige gevolgtrekkings is algemeen, soos gevind in Griekse en Shakespeareaanse tragedies. Die *Triomf*-filmverwerking eindig ook in geweld, anders as die roman. Daarteenoor word gelukkige eindes ook gereeld gesuggereer soos byvoorbeeld gevind in *Great Expectations* waar Pip in die derde bedryf, ná 'n loesing en 'n gebroke hart, leer hoe om geluk in homself te vind. In beide die gevalle van gewelddadige gevolgtrekkings en gelukkige eindes word die konflik van die vorige bedryf opgelos.

Nou verwant aan die film se struktuur is die verhaal se plot. Struktuur en plot beïnvloed mekaar oor en weer. Terwyl die struktuur die fisiese opbou van gebeure en konflik verteenwoordig, berus die plot op die volgorde waarin hierdie gebeure gerangskik word.

3.3.3 Die plot

Die filmverhaal is afhanklik van konflik om 'n suksesvolle verhaal te lewer. Die konflik dryf die protagonis om gedurig vorentoe te beweeg en uiteindelik voor 'n keuse te staan kom, die antagonis in die gesig staar en ná hierdie krisispunt veranderd (óf onveranderd, afhangend van die verhaal) daaruit tree, waarin die afloop aantoon wat hy uit die ervaring geleer het. Die *plot* is die rangskikking van die gebeure sodat dit aan hierdie struktuur voldoen, indien die filmmaker sy verhaal op die bogenoemde filmstruktuur bou.

Foster (2002:62) verduidelik die verskil tussen *storie* en *plot* as: *Storie* is die narratiewe gebeure van die verhaal wat kronologies gerangskik is, terwyl *plot* na die narratiewe gebeure verwys, maar kousaliteit insluit. 'n *Storie* laat die leser vra “En toe?”, terwyl 'n *plot* die vraag “Waarom?” vra. 'n *Plot* maak op 'n leser se geheue en intelligensie staat om insidente te onthou en hulle dan aan mekaar te verbind (Foster, 2002:62).

Die filmplot is op dieselfde beginsel gebaseer. Die filmplot is die rangskikking van die verhaalgebeure (die *storie*) in 'n volgorde soos wat die filmmaker goed dink met die doel om kousaliteit tussen die karakter en die plot te skep. Suber (2006:67) is van mening dat die film 'n karakterstudie móét wees en daarom moet die filmmaker 'n balans tussen karakter en plot vind. Op grond hiervan waarsku Suber (2006:294) dat dit van groter belang is om 'n interessante karakter te skep as om 'n interessante plot te skep, omdat die filmkyker gewoonlik 'n karakter onthou en nie plot nie.

Weens die film se beperkte speelyd ontwikkel die meeste films slegs 'n hoofplotverhaal met 'n tweede en soms 'n derde subplotverhaal. Die hoofplotverhaal fokus op die protagonis, terwyl die subplotverhale op sekondêre karakters fokus, wat gewoonlik ondersteunende rolle tot die protagonis is. Die subplotverhale word ná die protagonis die eerste draaipunt bereik, bekend gemaak, met ander woorde in die tweede bedryf.

Plot hou verder verband met filmgenre of verskillende filmmodelle waarin 'n filmverhaal gegiet word. Nes romans onder verskillende subgenres geklassifiseer word, wat elk oor unieke kenmerke beskik, word films ook in verskeie modelle en genres ingedeel. Filmmodelle en veral genres vereenvoudig die proses van tipering en derhalwe die bemerking en verkope daarvan. Ryall (1975 in Lacey, 2005:46) karakteriseer *genre* byvoorbeeld as 'n onderhandeling tussen die filmprodusent, die film en die gehoor. Dit sal wys wees as die filmverwerker bewus is van verskeie filmmodelle en filmgenres sodat die filmverhaal pertinent in 'n vorm spesifiek aan die filmmedium gegiet word.

3.4 Filmmodelle

Die moderne filmkyker het in sy lewe al met talle films en televisieprogramme in aanraking gekom. Elkeen van hierdie films voldoen grootliks aan spesifieke eienskappe wat die filmkyker in staat stel om dit as 'n spesifieke tipe film, byvoorbeeld 'n “komedie”, te tipeer omdat die uitsluitlike doel van die film is om die kyker op komiese wyse te vermaak.

'n Filmmodel verwys na 'n kategorie-indeling soortgelyk aan 'n genre, maar met 'n breër fokus van filmtipes wat daaronder val. Alhoewel dit onwaarskynlik is dat films wat onder filmmodelle ingedeel is aan al die kenmerke van die betrokke model voldoen, beskik 'n enkele film oor verskeie van die eienskappe.

Die moderne filmkyker is (onwetend) vertrou met filmtipe-films wat deur Hollywood of soortgelyke filmprodusente gemaak word. Een voorbeeld van só 'n filmtipe is die sogenaamde Hollywood-“blockbuster”-film wat gewoonlik op 'n spesifieke, vooropgestelde narratiewe model gebou is om aan die filmkyker van 'n spesifieke generasie se behoefte of smaak te voldoen en sodoende meer kykers te lok; en groter finansiële sukses as gevolg te hê. Die term “Hollywood-blockbuster” sluit verskeie genres in, elk op sy eie kenmerkende eienskappe gebou en daarom word die term “Hollywood-film” as 'n filmmodel geklassifiseer. Phillips (1999:235) verwys daarna as “Classical Hollywood Cinema”. Die Hollywood-filmmodel sluit onder andere die volgende filmgenres in: Aksie, oorlogfilms, “western”, komedie, wetenskapsfiksie, gruwelprente, rillerfilms, drama, gesinsfilms, kinderfilms, filmverwerkings van veral klassieke tekste soos Jane Austen en Shakespeare, “road”-films en “urban”-komedies (Phillips, 1999:236-237).

Phillips (1999:236-269) wys daarop dat meeste van die films wat onder die Hollywood-filmmodel ingesluit word een of meer van die volgende eienskappe insluit:

- 1) Die verhaal speel meestal in 'n hedendaagse, eksterne wêreld af wat grootliks van buite die aksie waargeneem word, maar “point-of-view”-skote, gedagtes, fantasieë, drome en ander geestestoestande word soms ingesluit, alhoewel dit skaars is.
- 2) Die film fokus op een karakter of op 'n paar spesifieke individue.
- 3) Die protagonis het een of meer doelwitte en om in sy doel te slaag, moet die protagonis verskeie antagoniste of probleme aandurf en oorkom.
- 4) Die film het 'n geslote slot: die plot het nie onopgeloste drade nie en het gewoonlik 'n gelukkige einde waarin die protagonis sy doel bereik.
- 5) Daar is 'n duidelike oorsaak en gevolg van gebeure: dit is duidelik waarom iets gebeur wanneer dit gebeur en sonder dubbelsinnigheid.

- 6) Die film gebruik kontinuïteitsredigering (filmredigering wat ononderbroke handeling en ononderbroke ruimte-uitbeelding in elke toneel insluit) en ander onopvallende film- en redigeringstegnieke.
- 7) Dit is geneig om 'n pas en intensiteit te hê wat normale menslike ervaring oorskry en soms onwerklik voorkom.
- 8) Films is geneig om geweld eksplisiet uit te beeld en meer versigtig met die uitbeelding van seks te werk.
- 9) Films in hierdie model is geneig om as genre-films gesien te word.

Teenoor die Hollywood-filmmodel staan ander filmmodelle. Phillips (1999:261-266) noem byvoorbeeld die Italiaanse Neo-realistiese Film, die Franse “New Wave” Film en die Europese Onafhanklike Film, ook bekend as die “kunsfilm”. Omdat hierdie studie slegs na die filmkunde wat van toepassing is op filmverwerking verwys, is dit oorbodig om al Phillips (1999) se filmmodelle te bespreek. Daarom word daar slegs op die Europese Onafhanklike Filmmodel as die mees algemene teenpool van die Hollywood-filmmodel gefokus aangesien Phillips (1999:268) van mening is dat die Europese Onafhanklike Film met die Hollywood-filmmodel kontrasteer.

Volgens Phillips (1999:268-269) toon die Europese Onafhanklike filmmodel die volgende eienskappe:

- 1) Gedagtes, herinneringe, fantasieë, drome en ander geestestoestande kom meer algemeen as in die Hollywood-filmmodel voor. Films in hierdie model is soms gefragmenteer en spring maklik tussen verskillende fases van bewussyn rond sonder verduideliking waarom.
- 2) Die film fokus op een protagonis of 'n paar spesifieke individue.
- 3) Die protagonis se doel is by tye onduidelik of dit is veranderlik. Die karakter kan ambivalent en moeilik wees om te plaas.
- 4) Die protagonis konfronteer een of vele antagoniste of probleme, maar die antagonis is soms nie duidelik afgebaken of uiteengesit nie, dit is byvoorbeeld nie so ooglopend “boos” nie.
- 5) Die film het by tye 'n oop einde en het plotlyne wat nie opgelos word nie. Die protagonis slaag ook nie altyd in sy doel nie. Die einde is gereeld getrou aan die werklikheid en in kontras met kommersiële films van die Hollywood-filmmodel.
- 6) Die klem is nie so nadruklik op duidelike oorsaak en gevolg van gebeure nie, dubbelsinnigheid is algemeen en die narratief is somtyds episodies: tonele kan rondspring sonder om werklik 'n impak op die film te hê.

- 7) Anders as die Hollywood-filmmodel waarin filmtegnieke onopvallend is, neig filmtegnieke in die Europese Onafhanklike filmmodel om self-refleksief te wees. Die film handel deels oor die filmmedium of die filmmaakproses, die kyker se betrokkenheid word onderbreek en aandag word op die film gerig. Woody Allen se *Anny Hall* (1977) breek byvoorbeeld die sogenaamde vierde muur af wanneer Allen se karakter direk met die filmkyker praat, wat myns insiens die kyker se aandag op die film rig.
- 8) Voorts beklemtoon Europese Onafhanklike films verhoudings tussen mense en het 'n pas en intensiteit wat werklike en normale menslike ervaring naboots, terwyl films in die Hollywood-filmmodel fisiese handeling beklemtoon en 'n pas en intensiteit het wat normale ervaring oorskry.
- 9) Kunsfilms is geneig om seks eksplisiet uit te beeld. Die uitbeelding van 'n jong seun se seksuele ontwikkeling en sy obsessie met 'n ouer vrou sal byvoorbeeld nie in 'n Hollywood-film plek vind nie. Ek is van mening dat die Italiaanse kunsfilm *Malena* (Giuseppe Tornatore, 2000) juis só 'n verhaal vertel.
- 10) Hierdie films is minder geneig om as genre-films gesien te word.

Dit baat na my mening die filmverwerker om vooraf te besluit in watter model die filmteks gegiet moet word, veral omdat die filmverwerking as 'n interpretasie en dus as 'n nuwe vertelling van die oorspronklike verhaal in die filmmedium moet slaag. Dit is duidelik dat 'n tipiese Hollywood-film en 'n film gelyk aan 'n Europese Onafhanklike film nie net anders lyk nie, maar dat vele ander aspekte in die uiteindelijke vertelling van die verhaal sal verskil, insluitend: die onderwerp wat die verhaal aanspreek; hoe sekere gebeure uitgebeeld word (byvoorbeeld geweld en seks); die tema-uitbeelding en die "les" wat uit die film geleer word, indien enige. Dit hou ook verskeie finansiële implikasies in, soos dat die twee teenoorgestelde vorme verskeie filmgehoere aantrek, wat bepaal of produsente bereid is om in die filmmaker en sy film te belê en later of plaaslike (of selfs internasionale) filmverspreidingsmaatskappye die film sal vertoon.

Myns insiens bepaal die roman grootliks die filmmodel waarin dit verwerk moet word. 'n Literêre teks, wat tradisioneel meer kompleks met verhaalelemente te werk gaan, bied byvoorbeeld minder weerstand as dit as 'n kunsfilm verwerk word, tog is dit moontlik om 'n komplekse literêre verhaal in 'n meer konvensionele filmmodel te verwerk en sodoende 'n wyer gehoor te bereik. Die filmverwerkings van byvoorbeeld *The Remains of the Day* (James Ivory, 1993) en *Never Let Me Go* (Mark Romanek, 2010) wat in wese komplekse films is wat van die romans se literêre elemente behou, is dit na my mening en gemeet aan bostaande kriteria in wese nie kunsfilms nie terwyl Lasse Hallström se 2011-filmverwerking van Paul Torday se roman *Salmon fishing in the Yemen* (2007) byvoorbeeld aspekte soos verhaalgebeurtenisse en tema inperk om myns insiens die film onder die Hollywood-model aan 'n wyer gehoor voor te lê as 'n liefdesverhaal.

Die filmmaker is vry om elemente van beide (of verskeie) filmmodelle te meng en 'n literêre roman na 'n subjektiewe model te verwerk wat filmkykers uit beide gehore tevrede sal stel. Alhoewel so 'n benadering moontlik is, is dit skaars in die praktyk.

Die evaluering van filmverwerkings op grond van hoe dit as 'n filmteks gevorm word deur gebruik te maak van filmmodelle, bied in my opinie 'n verdere stap tot die voorkoming van getrouheidskritiek. Wanneer die filmverwerking aan filmiese elemente gemeet word, word die filmverwerking as 'n filmteks onafhanklik van sy bronteks geag. Die mate waarin die filmmaker filmiese elemente soos filmmodelle aanwend, dui op die mate waarin die oorspronklike verhaal vir die filmmedium aangepas word en per implikasie op die filmmaker se interpretasie daarvan.

Die faktore waarvan die filmmaker in praktyk bewus moet wees vir die uiteindelijke verfilming en vertoning van die verwerkte draaiboek, is duidelik meer kompleks as net die aanvanklike verwerkingsproses. Omdat die verfilming van die verhaal by die verwerking van die romanteks begin, blyk dit om 'n kritieke fase in die hele proses te wees. Die bewustheid van filmmodelle help myns insiens die filmmaker om belangrike besluite oor sy vertelling van die romanverhaal te maak ten einde die verhaal suksesvol in die filmmedium te vertel.

3.5 Die probleem van aanbieding

Die mediumverskille tussen die roman en film vereis dat die filverwerker bewus moet wees van die manier hoe elk 'n verhaal aanbied. Die roman vertel die verhaal deur middel van taal, terwyl die film die verhaal deur middel van beelde (tesame met klank) vertel. Die implikasie is dat daar 'n verskil is in die *manier* waarop die verhaal aan die leser of kyker gekommunikeer word – 'n verskil in aanbieding.

Die filmmaker moet 'n manier vind om dit wat in die roman vertel word visueel (en oudities) voor te stel. Dit is veral 'n uitdaging wanneer die roman grootliks op die nadenke, meditasie en introspeksie van karakters staatmaak en sekere insidente nie direk gevisualiseer is nie. Kwapis se 2015-filmverwerking van Bill Bryson se outobiografiese reisverhaal *A Walk in the Woods* (1998) oorkom hierdie probleem byvoorbeeld in 'n toneel waarin die protagonis, Bill Bryson, (gespeel deur Robert Redford) se vrou (gespeel deur Emma Thompson) hom daarvan probeer afraai om die gevaarlike Appalachian-staproete aan te durf. In 'n poging om hom van sy doel af te skrik, los Thompson se karakter koerantuitknipsels op haar man se lessenaar van gevalle waarin voetslaners op die roete beseer is of gesterf het. In plaas daarvan dat Redford se karakter elke koerantuitknipsel hardop lees, of dat die kamera lank genoeg op elkeen fokus sodat die filmkyker dit kan lees, lees Thompson se stem die hoogtepunte van elkeen vlugtig hardop voor, asof Redford sy vrou se knaende stem in sy kop hoor. Die filmkyker weet dus waaroor die koerantuitknipsels handel, asook dat die protagonis se vrou hom van sy doel probeer afskrik deur die gevare daarvan uit te wys. Die toon waarin

Thompson die inligting lees, wys ook op haar erns en bekommernisse, terwyl die geïrriteerde manier en pas waarop haar man daardeur blaai van sy vasberadenheid om in sy doel te slaag, getuig. Die inligting word dus deur 'n kombinasie van visuele en ouditiewe merkers uitgebeeld ten einde inligting oor beide karakters aan die kyker te kommunikeer.

Om te voorkom dat inligting wat essensieel tot die verhaal is nie verlore gaan nie, is dit nodig om ekstra tonele te skep of filmtegnieke aan te wend sodat belangrike inligting aan die filmkyker gekommunikeer word.

3.6 Die probleem van tydsaanduiding

Die verhaal kan deur middel van grammatikale tydsaanduiding (deur werkwoorde en ander woordkeuses, byvoorbeeld “gister”, “vandag” “môre”) sy verhaal in 'n verlede-, hede en toekomstige tyd aanbied, terwyl 'n film slegs in die teenwoordige tyd afspeel danksy die onmiddellikheid van die verhaal se uitbeelding.

Volgens McFarlane (2007:21) is daar nie 'n filmiese ekwivalent vir “gehardloop” of “geloop” nie: “their very infliction signals an act that is complete as it is being described on the page.” Die film beeld die karakters uit terwyl hulle hardloop of loop. Selfs as die film deur middel van terugflitse (“flash back”) wys dat 'n sekere handeling in die verlede gebeur het, is daar niks inherent aan die beeld wat die kyker laat dink dat dit vroeër afgespeel het nie. Sodra die filmkyker na hierdie verlede tyd geneem word, gebeur die handeling in dieselfde “teenwoordige tyd” as wat die handeling van die verhaal se hede afspeel (McFarlane, 2007:21). Robbe-Grillet (in Giddings *et al.*, 1990:16) noem dat die essensiële eienskap van 'n beeld sy “presentness” is: wat die filmkyker op die skerm sien, is die handeling aan die gebeur, nie 'n beskrywing daarvan nie. Linden (in Giddings *et al.*, 1990:16) bevestig hierdie mening in sy stelling dat 'n roman 'n herinnering aan dinge van die verlede is, terwyl 'n film 'n herinnering aan dinge van die hede is.

Die onmiddellikheid waarmee film handeling uitbeeld kan as die essensie van die medium gesien word. Giddings *et al.*(1990:16) beskryf hierdie onmiddellikheid as: “While the novel is a narrative that deploys past events moving towards a present, a film directly displays the present [...] The essence of film is its immediacy, and this immediacy is grounded in its tenselessness.” Volgens Seger (1992:24) is die onmiddellikheid van die film se teenwoordigheid 'n aanduiding dat film meer geïnteresseerd is in wat volgende gaan gebeur as wat reeds gebeur het. Met dít in gedagte, verander die romanverhaal se “eendag lank, lank gelede” in 'n “hier en nou” tydens 'n filmverwerking (Giddings, *et al.*, 1990:xiii). Abbott (2002:109, in Hutcheon en O'Flynn, 2013:64) wys daarop dat dit die rede is waarom film minder vertraging in plot as die roman hanteer, selfs met die doel om spanning te skep. Film is, nes drama, in staat om vorentoe en agtertoe in tyd te beweeg deur middel van terugflitse en tydspronge en die onmiddellikheid daarvan maak film moontlik meer effektief as

prosa, omdat die romanverteller tussen die karakters en die leser staan (Hutcheon en O’Flynn, 2013:64).

Verskillende filmtegnieke word aangewend om tydspronge effektief voor te stel, byvoorbeeld die beeld “smelt” (“filmic dissolve”) om konsepte soos “elders”, “later” of “in tussentyd” voor te stel: Die beeld gaan uit fokus terwyl 'n ander beeld tegelyk in fokus kom om twee verskillende ruimtes of tye met mekaar saam te smelt. Hierdie samesmelting van ruimte en tyd is meer onmiddellik as wat 'n beskrywing daarvan in 'n roman moontlik is. Soortgelyke filmtegnieke maak dit moontlik om gedagtestrominge en interne monoloë te verfilm.

Daar is vele filmtegnieke om die verlede uit te beeld: Die gebruik van dekor, kostuums en rekwisiete in kostuumdramas is 'n algemene tegniek en soms die mees voor die hand liggende teken dat 'n verhaal in die verlede afspeel. Titels wat op die skerm vertoon word (byvoorbeeld “Amsterdam 1985”) dui tyd en plek vinnig aan, veral as die tyd nie te vêr in die verlede is nie en die film daarom nie primêr op kostuums en dekor staatmaak nie. Tegnieke waarin 'n stem van buite oor die beeld praat (“voice over”), word gebruik wanneer die karakter gebeurtenisse vanuit sy verlede aan die kyker vertel. Hierdie tegniek oriënteer die kyker ten opsigte van die verhaaldebeure en die belang van die historiese konteks. Musiek is 'n verdere tegniek: 'n Verhaal wat tydens 'n era afspeel waartydens 'n pertinente musiekgenre kenmerkend uitstaan, help om die kyker te oriënteer – soos gevind in die klankbane van filmverwerkings van *The Great Gatsby* wat tydens die jazz-era van die 1920's in Amerika afspeel. Die verlede word verder deur middel van kleur uitgebeeld, byvoorbeeld sepia of swart-en-wit film soos byvoorbeeld wat Steven Spielberg gebruik het in *Schindler's List* (1993). Laastens kan werklike ou beeldmateriaal gebruik word om die verlede aan te dui.

Filmtegnieke word soortgelyk gebruik om gebeure wat in die toekoms afspeel, te visualiseer, terwyl die gebruik van rekenaargrafika hierdie taak verder vergemaklik.

Soortgelyk aan tydsaanduiding moet die filmmaker 'n manier vind om die roman se verhaalruimte te verfilm.

3.7 Die probleem van ruimte-aanduiding

Daar is 'n verskil in die wyse waarop die film en die roman verhaalruimte aandui. Terwyl die roman slegs tersaaklike ruimte deur beskrywing aandui, beeld film ruimte in sy volledigheid uit. Omdat die kamera die funksie van die verteller in film vertolk, kan dit nie anders as om ruimte as 'n nie-abstrakte weer te gee nie.

Die vermoë om ruimte realisties uit te beeld bied voor- en nadele vir die filmmaker. Indien 'n verhaal in 'n groter ruimte, byvoorbeeld 'n bekende stad, afspeel en skote van die stad vereis, vang die

film maker teen min onkoste die verhaalruimte realisties vas. Dit is veral van toepassing indien hierdie verhaal in 'n realistiese hede afspeel of in 'n verlede wat nie lank gelede is nie soos byvoorbeeld Raeburn se *Triomf* speel in Johannesburg in 1994 af; 'n tyd wat nie te ver in die verlede is nie. Per implikasie kon 'n geloofwaardige “hede” van 1994 sonder veel verandering aan dekor (en waarskynlik geen verandering aan agtergrondruimte) in 2008 verfilm word. Dit is ook nadelig vir die film maker, omdat die realistiese uitbeelding van ruimte soms die bou van filmstelle verg – iets wat nie altyd moontlik is nie. Die filmstel moet 'n realistiese “werklikheid” skep waarin die verhaal afspeel.

Die film maker hoef weinig aandag aan ruimte-aanduiding tydens die skryf van die draaiboek te gee, omdat dit verwerklik word met die skep of bou van die filmstel. Die besluit hoe die filmstel gaan lyk, lê nie by die draaiboekskrywer nie, maar by die filmspan (gewoonlik gesamentlik die regisseur, kameraman, kunsregisseur en stelinkleders). Die draaiboekskrywer se taak berus daarop om genoegsame inligting met betrekking tot die ruimte waarbinne die verhaal afspeel in te sluit sodat die filmstel daarop gebaseer word. Die filmverwerker moet die ruimtebeskrywing in die romanverhaal soos van toepassing op die filmverhaal identifiseer en dit in die draaiboek weergee.

'n Voorbeeld is J.M. Coetzee se draaiboekverwerking van sy eie roman *Waiting for the Barbarians* (1980). Coetzee neem gegewens met betrekking tot die protagonis, die Magistraat, se kamer wat regdeur die roman as deel van die verhaal se vertelling beskryf word en gebruik dit om hierdie ruimte in die tweede toneel van die draaiboek te skep. Sodoende word die Magistraat se kamer visueel uitgebeeld: IN'T. MAGISTRATE'S STUDY. DAY.

A hot afternoon, silent save for the buzzing of flies. A spacious room furnished in a rather dark, ornate style. On one wall a pair of heavy damask hangings, purple, with gold borders in a style suggesting China. On another wall, antelope horns (hunting trophies) and below them framed parchment maps. No pictures. [...] (Coetzee, 2014:97).

Weens die kamera se vermoë om dit wat gesien word realisties uit te beeld, is dit maklik om tydruimtelike aspekte van 'n romanverhaal in die filmverwerking daarvan te verander om 'n nuwe vertelling van die oorspronklike te bied. Alfonso Cuarón verander in sy 1998-filmverwerking van *Great Expectations* die tyd en ruimte van Dickens se verhaal wat oorspronklik in die 1800's in Engeland afspeel, na 'n kontemporêre verhaal gebaseer in die hede van onder andere Florida, Amerika. Alhoewel die karakters natuurlik tesame met die tydruimtelike-aspekte verander, bly hul getrou aan die essensie van Dickens se karakters. Die gevolg is 'n nuwe interpretasie van die klassieke roman. As gevolg van die gewildheid van Dickens se verhaal en die klassieke status daarvan, is daar 'n moontlikheid dat die filmkyker van Cuarón se film reeds met die verhaal vertrou is. Indien wel, sal die filmkyker Cuarón se intensie met die veranderinge begryp. Selfs al is die

filmkyker nie van die film se verhouding met Dickens se verhaal bewus nie, sal hy dit weens, onder andere, die suksesvolle ruimte-aanduiding as 'n oorspronklike verhaal kan ervaar.

3.8 Die probleem van fokalisasie

Die fokalisasie van 'n verhaal verwys na die instansie wat die verhaal waarneem. In 'n roman hoef die instansie wat die verhaal vertel (die verteller) nie noodwendig dieselfde te wees as die instansie wat sien nie (die fokalisator).

Volgens Venter (2010b) impliseer *vertelling* “'n sekere kyk op sake (perspektief, ‘*point of view*’), 'n manier van waarneming (fokalisasie) en 'n manier van vertel.” Al drie hierdie funksies kan in 'n verhaal verenig word, maar dit is ook moontlik vir die verteller om te vertel wat iemand anders sien of gesien het (Venter, 2010b). Die verteller en die fokalisator is daarom saam verantwoordelik vir die manier waarop die leser die verhaal interpreteer. Venter (2010b) definieer 'n *verteller* as: “[D]ie diskusiewe instansie wat die vertelling in 'n epiese teks tot stand bring: direk deur in die verteltekste aan die woord te kom om oor die storiegebeure en die personasies te berig, indirek deur die vertelling te redigeer waar personasies se woorde (dialoog) of gedagtes (innerlike monoloog) as personeteks gesitueer word.” Terwyl dit die verteller se taak is om die verhaal te *vertel*, is dit die fokalisator wat die verhaal *waarneem*.

In die narratologie word drie verskillende vorme van fokalisasie van mekaar onderskei (Venter, 2010a): *linterne fokalisasie* verwys na 'n vorm van fokalisasie wanneer die fokalisator se denke en gevoelens aan die leser bekend is. Hierteenoor verwys *eksterne fokalisasie* na 'n vorm van fokalisasie waarin die leser nie weet wat die fokalisator se denke of gevoelens is nie. Daar kan derhalwe van binne of van buite die vertelinstantie gefokaliseer word. Laastens, kan die fokalisasie “aan die verteller (verteller-fokaliseerder) of aan die persoon (karakter-fokalisasie) geknoop wees” (Venter, 2010a). Eerstepersoonsvertelling geskied gewoonlik deur middel van interne fokalisator sodat die ek-verteller se gedagtes aan die leser bekend is. Alomteenwoordige vertelling word deur eksterne fokalisasie aangebied sodat die verteller van karakter na karakter kan verskuif, om sodoende te vertel wat die betrokke karakter sien. Dit is duidelik dat die verteller en fokalisator onderskeibaar is, tog sal fokalisasie altyd met die vertelling van die verhaal gepaard gaan en die fokalisasiehoek bepaal hoe die leser die verhaal interpreteer.

Omdat film 'n visuele medium is, het dit nie 'n tradisionele verteller nie en daarom ook nie 'n fokalisator nie. Die visuele aard van die medium beteken dat die kamera die fokalisasie verrig en die fokalisasiehoek bepaal. Sodoende vertolk die kamera die funksie van die verteller én die fokalisator. Die fokalisasie geskied dus in die film op grond van visuele uitbeelding en nie tekstuele beskrywing soos in die roman nie.

Die filmmaker neem kennis van wat die kamera *sien*, of eerder wat die kamera die filmkyker laat sien, omdat hierdie fokalisering 'n groot rol tydens die interpretasie van die filmverhaal speel. Die filmmaker moet, volgens Howard (2004:38), homself gedurig afvra waar die gehoor se oë (en ore) is. Kan hulle net sien wat die protagonis sien? Kan hulle oor geboue spring, oor stede en lande, na ander plekke in die heelal en dinge sien wat die protagonis nie kan sien? Op grond van hierdie vraag wys Howard (2004:38) daarop dat daar drie basiese metodes is van hoe die kamera opgestel en gebruik kan word om die verhaal te vertel: 'n alwetende kamera, 'n subjektiewe kamera en 'n beperkte alwetende kamera.

Die alwetende kamera weet waar die verhaal is en gaan na waar dit nodig is om die verhaal aan die filmkyker te wys. In films soos *The Godfather: Part 2* (Francis Ford Coppola, 1972) en *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991) beweeg die kamera heen en weer tussen handeling en selfs tyd. In *Star Wars* (George Lucas, 1977) reis die kamera heen en weer deur die heelal. Hierdie is die gewildste manier om 'n filmverhaal te vertel, omdat dit die grootste moontlikhede bied oor wat gewys kan word en wat om nie te wys nie.

Die subjektiewe kamera is 'n verteltegniek waarin die kamera die protagonis volg. Volgens Howard (2004:38) is die kamera “essentially on a leash from the main character.” Die filmkyker gaan slegs waar die protagonis gaan en hy sien en hoor slegs wat die protagonis sien en hoor. Films wat van hierdie verteltegniek gebruik maak, sluit in *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) en *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996). Buitebeeldstemme (“voice over”) word gereeld met hierdie verteltegniek gebruik sodat die filmkyker nie net sien wat die protagonis sien nie, maar as’t ware binne die protagonis se kop is en weet wat hy dink. Hierdie verteltegniek skep 'n baie nou verhouding tussen die filmkyker en die protagonis omdat die filmkyker forseer word om die verhaal deur die protagonis se perspektief te ervaar. In baie gevalle, soos in *Trainspotting*, is wat gesien word nie realiteit nie omdat die filmkyker ook die protagonis se persepsies, fantasieë en koorsdrome ervaar. In gevalle waar die vertelling realisties of “normaal” is, soos in *Taxi Driver* of *Apocalypse Now*, weet die filmkyker slegs wat die protagonis weet. Die filmkyker se rol om sin te maak van die verhaal is meer ingewikkeld of betrokke as in die geval waar 'n objektiewe kamera gebruik is. Die subjektiewe kamera bied 'n “realiteit” wat meer betroubaar is, al is dit wat die filmkyker sien, hoor en weet net dit wat die protagonis sien, hoor en weet. Omdat die kamera die verhaaldebeure visualiseer (en dit nie beskryf nie), word die protagonis se persepsies tot 'n sekere vlak meer geglo. Verhale wat van hierdie verteltegniek gebruik maak is met tye onrealisties, soos in die geval van *Trainspotting*. Dit is 'n minder gewilde verteltegniek omdat die risiko geloop word dat die filmkyker weens sy verbintenis tot die protagonis vervreem word.

'n Beperkte alwetende kamera is 'n kombinasie van bogenoemde verteltegnieke. Hierdie verteltegniek bied 'n noue verhouding tussen die protagonis en die filmkyker, maar met 'n beperkte

afstand wat gehou word. Die filmkyker kan dinge sien, hoor en weet wat die protagonis nie doen nie. Filmvoorbeelde wat van hierdie verteltegniek gebruik maak is *Life is Beautiful* (Roberto Benignie, 1997) en *One Flew over the Cuckoo's Nest* (Milos Forman, 1975), waar die kamera die protagonis in byna elke toneel volg, maar nou en dan gee dit die filmkyker ekstra inligting buite die protagonis se perspektief.

Die kamera is die verteller, maar die filmmaker moet besluit *wie* die verhaal *gewaar*. Omdat die punt vanwaar die kamera opgestel word en waarna dit wys die perspektief bepaal, is die doel dat die gekose perspektief soveel as moontlik emosie by die filmkyker veroorsaak. Die regisseur is daarvoor verantwoordelik om te kies *waar* en *hoe* die kamera opgestel word, asook *waarop* dit fokus. Hieruit is dit duidelik dat 'n tegniese antwoord vir die vraag “Wie sien?” is: die regisseur.

Die filmmaker moet op grond van die beoogde film en sy unieke interpretasie van die romanverhaal besluit uit watter perspektief die verhaal vertel gaan word en tydens die skryf van die draaiboek die fokalisator se interpretasie van die verhaalgebeure aandui en, indien nodig, skootaanduidings aantoon.

3.9 Karakterisering

Die wisselwerking tussen die verhaalgebeure, die plot en die karakterisering in die filmteks is belangrik om van kennis te neem. Omdat die filmmedium so afhanklik van handeling is, moet die filmmaker kennis neem van hoe hy die karakter deur middel van handeling aan die filmkyker voorstel. Die verwerker moet daarom die karakters in die romanverhaal noukeurig analiseer, besluit watter karakters in die filmverhaal gebruik kan word en hul volgens die beoogde filmverhaal aanpas. Hierdie proses kan problematies wees omdat karakterisering in film grootliks deur handeling en dialoog plaasvind, maar ook staatmaak op die uitbeelding van 'n karakter – beide visueel en oudities. Hierteenoor geskied karakterisering in die roman deur middel van beskrywing, dialoog, handeling en karakters se denke.

Volgens Johl (2010) is karakterisering in prosa die “proses waardeur karakter tot stand gebring word deur die wisselspel tussen enersyds storie, verteltekste en vertelprosesse en andertyds literêre konvensies, taal en leesprosesse.” Dit is veral voordelig vir die roman omdat, afhangend van die fokalisasie wat gebruik word, die karakter se interne lewe (gedagtes, drome, geestestoestand) aan die leser gekommunikeer word, wat karakterisering meer volledig maak. Daarteenoor maak film grootliks van visuele uitbeelding gebruik om te karakteriseer, met ander tegnieke soos dialoog (wat karakters oor mekaar sê) wat sekondêr aangewend word. Die fisiese uitbeelding van 'n karakter is in sekere aspekte voordelig, omdat dit die fisiese teenwoordigheid van die karakter bied, asook aspekte soos gesigsuitdrukkinge en die kostuum wat gedra word. Die verskil wat die roman se

beskrywing van 'n karakter en film se uitbeelding inhou, veroorsaak dat die verwerking van karakters 'n komplekse taak is.

Volgens Suber (2006:68) is die eerste stap in die skep en analise van 'n film die vraag “Wie se verhaal is dit?” Onsuksesvolle films, meen Suber (2006:68), het gewoonlik nooit hierdie vraag suksesvol beantwoord nie. Die eenvoudigste manier om die vraag te beantwoord en die protagonis te identifiseer, is om te vra “Wie is aan die begin van die verhaal teenwoordig en wie is aan die einde daarvan teenwoordig?” (Suber, 2006:68).

Tydens die verwerking van die roman se karakters moet die filmmaker weet wat 'n karakter inherent interessant maak. In menigte gevalle is dit nie noodwendig die karakters self wat interessant is nie, maar hul verhoudings met ander karakters. Suber (2006:65) definieer karakters deur wat hul doen en om in 'n sekere verhouding van aksie en reaksie tot ander karakters op te tree. 'n Karakter word daarom gedefinieer deur sy handeling en minder deur wat hy dink.

Die uiteindelijke doel van karakterisering, in beide prosa en film, is om die gehoor te kry om 'n emosionele verhouding met die karakter te bou. Die romanleser en filmkyker hoef nie noodwendig van die karakter te hou of met hom te simpatiseer nie, maar hulle moet 'n emosionele verhouding met die karakter ontwikkel weens die situasie waarin die karakter homself bevind. Dit is byvoorbeeld moeilik om met Heathcliff in Emily Brontë se roman *Wuthering Heights* (1847), of in die vele filmverwerkings daarvan, te simpatiseer; vele romanlesers (lees ook as: filmkykers) argumenteer dat hulle weens Heathcliff se wraakdade nie met hom geïdentifiseer kan word nie. Tog begryp die meeste lesers dat sy wraakdade uit sy liefde vir Catherine spruit. Die gehoor het in hierdie geval 'n emosionele verhouding met Heathcliff, al keer hul na my mening nie sy dade goed nie. Suber (2006:20) beweer dat dit minder belangrik is vir die gehoor om met die karakter te simpatiseer, maar eerder dat hulle met die situasie waarin hy is, identifiseer. Suber (2006:20) se argument is na my mening nie altyd moontlik nie: Dit is byvoorbeeld moeilik om met 'n karakter uit *Triomf* te identifiseer weens die spesifieke sosio-ekonomiese omstandighede waarin die Benade-gesin leef, of weens die innerlike en uiterlike konflik waarteen hulle stry. Tog simpatiseer die kyker weens hierdie faktore met die karakters.

Die filmverwerker moet 'n karakter spesifiek vir die filmmedium skep en moet dus die filmmedium in oog hê tydens die analise en verwerking van karakters. In sy analise van die romanteks en 'n betrokke romankarakter neem hy besluite op grond van die filmmedium se spesifieke eienskappe om 'n geslaagde filmkarakter te skep. Hy neem om hierdie rede onder andere kennis van hoe 'n filmmaker 'n karakter uit die niet skep:

Die filmmaker vra homself eerstens af wat die protagonis begeer. Hierdie begeerte verteenwoordig die karakter se doel en as sulks die karakter se dramatiese probleem. Die betrokke begeerte moet verfilmbaar wees, maar ook op grond van 'n interne en eksterne behoefte uitgedruk word (Krevolin, 2003:17). Die filmmaker se doel is volgens Krevolin (2003:20) om die innerlike en uiterlike begeertes saam te laat werk om die protagonis – en die plot – te ontwikkel. Harry Potter se dramatiese probleem is dat hy sy antagonis, Lord Voldemort, wil verslaan en die *quidditch*-trofee wil wen en vriende van sy eie wil maak. Hierdie is sy eksterne begeerte wat in 'n innerlike emosionele begeerte nageboots moet word, byvoorbeeld liefde en respek. Harry se begeerte na sukses as 'n *quidditch*-speler en sy begeerte om Voldemort te oorwin, verteenwoordig 'n dieper begeerte ('n innerlike begeerte) na *gemeenskap* en *liefde* – konsepte wat Voldemort antagoniseer. Die subplot van 'n hegte vriendskapsband tussen Harry en sy vriende, asook Harry se ontdekking van wie sy ouers was, is net so belangrik soos sy fisiese stryd teen Voldemort.

'n Tweede belangrike beginsel is dat die karakter gedurende die verhaal moet verander anders is die filmkarakter ongeloofwaardig, vervelig en ontwikkel hy nie. Hierdie verandering moet op 'n geloofwaardige wyse gebeur wat logies oor die verloop van die verhaal versprei is. Weens die dramatiese konflik wat teen die karakter werk, is dit selde dat hy dieselfde persoon aan die einde van die verhaal sal wees as wat hy aan die begin was. Die emosionele ontwikkeling deur verskeie fases van handeling is daarom belangrik. Hierdie emosionele ontwikkeling word grafies deur 'n kurwe uitgebeeld en staan bekend as die *karakterontwikkelingskurwe* ("character arc"). Howard (2004:22-23) beweer dat hierdie verandering moeilik is om te sien as die filmkyker nie 'n hegte verhouding met die karakter het nie. Die gehoor moet dus die karakter se uitdagings begryp ten einde karakterverandering waar te neem. Howard (2004:22-23) is om hierdie rede van mening dat indien die karakter nie in sy doel slaag nie – indien hy nie die held word nie – die verhouding tussen gehoor en karakter nie vernietig word nie, omdat die gehoor elke uitdaging saam met hom meegemaak het. Myns insiens bied Howard (2004) se argument waardevolle insigte omtrent karakters wat onder die Hollywood-model ingedeel kan word, maar blyk dit problematies te wees vir meer komplekse karakters, soos byvoorbeeld in literêre romans en kunselfilms gevind. Avildsen se *Rocky* (1976) is volgens my 'n goeie voorbeeld van so 'n film. Die filmkyker is deurgaans bewus van Rocky se vrese en uitdagings en hoewel hy nie die bokseveg wen nie, sien die gehoor hom as 'n oorwinnaar omdat hy volhard het. Simbolies is Rocky die wenner van die bokseveg omdat hy 'n waardige opponer vir die meer ervare bokser is en hierdeur in sy dramatiese doel slaag. Daarteenoor is Howard (2004) se argument nie van toepassing op meer komplekse karakters nie: Dit is byvoorbeeld moeilik om 'n verhouding met Nabokov se protagonis in *Lolita* (1955), Humbert Humbert, te ontwikkel. Humbert se komplekse, erotiese verhouding met Lolita – 'n kind van twaalf jaar oud, wat Humbert as 'n "nymphet" beskryf (Nabokov, 1955) – veroorsaak dat die leser waarskynlik weens die morele implikasies daarvan nie met die karakter wil identifiseer of simpatiseer nie. Die

morele implikasies van Humbert se liefde vir die jong Lolita hinder die leser om met die protagonis (wat in hierdie geval ook as morele antagonis ontwikkel word) 'n verhouding te ontwikkel. 'n Enkele rede waarom die leser die verhaal wil ervaar, blyk waarskynlik die emosionele en psigologiese ontwikkeling van die tragiese protagonis Humbert te wees.

Uit die bogenoemde voorbeelde blyk dit dat die aard van die karakter en die verhaal die mate bepaal waarin die karakter in staat is om te verander. Om die literêre karakter na 'n filmkarakter te verwerk, blyk dit myns insiens wel voordelig te wees om die karakter tot so 'n mate te verwerk dat die verandering wat ondergaan word meer duidelik is as in die roman. Die verandering wat die karakter in die filmverhaal ondergaan moet veral weens faktore soos die beperkte speelyd van die film duidelik wees. Groter klem op die karakterverandering getuig verder van getrouheid aan die filmmedium, omdat duidelike karakterverandering (altans meer duidelik as in die romanverhaal) 'n belangrike vereiste vir 'n geslaagde filmverhaal is. Die uitdaging vir die filmverwerker is om die verhaalgebeure in die roman wat 'n impak op die ontwikkeling van die karakter het, noukeurig uit te kies en dit in verhouding tot die beoogde filmkarakter en sy ontwikkeling aan te pas. Die prosesse van karakterisering, toneelkeuse en die struktuur van die plot is daarom nou verbind en beïnvloed mekaar oor en weer.

Karakterisering vind verder op grond van interne en eksterne kategorieë plaas. Field (2005:48) is van mening dat die karakter se *interne lewe* vanaf sy geboorte tot op die punt wanneer die filmverhaal begin, plaasvind. Dit is die tydperk en proses waarin die karakter gevorm word. Hierdie tydperk of proses dien as agtergrondinligting (“backstory”). Die karakter se *eksterne lewe* speel vanaf die begin van die filmverhaal tot aan die einde daarvan af. Hierdie fase word deur die visuele uitbeelding van die karakter se handeling verteenwoordig.

Ten opsigte van die agtergrondinligting noem Howard (2004:15) dat 'n karakter 'n verlede en 'n persoonlike geskiedenis benodig om “lewendig te word” in die verhaal. Die filmmaker moet weet waar die karakter op enige gegewe tyd was, wat hom gemotiveer het en waaroor hy omgee het. Al word hierdie verlede (die interne lewe) nie gevisualiseer nie, moet die filmmaker daarvan bewus wees. Die roman het die vermoë om genoegsame inligting oor 'n karakter se verlede te verskaf, wat daartoe lei dat die filmverwerker hieruit aflei hoe die karakter met verloop van tyd verander het, nie net gedurende die hoofplotverhaal nie. Hoe meer die filmkyker van die karakter weet, hoe meer volledig kom die karakter oor en hoe makliker kom 'n emosionele verhouding met hom tot stand. Volgens Howard (2004:137-138) is daar drie metodes om agtergrondinligting, indien dit van toepassing op die verhaal is, aan die filmkyker te kommunikeer:

- 1) Dramatiseer (visualiseer) dit: In *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) word Rick en Ilsa se geskiedenis in 'n enkele terugflits gevisualiseer. Rick onthou hoe hul liefdesverhouding in Parys beëindig is en hy op 'n treinstasie in die reën bly staan het.

- 2) Deur middel van dialoog: In *Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991) laat Hannibal Lecter Clarice oor haar verlede vertel, sonder dat die film dit uitbeeld.
- 3) Deur middel van sinspeling: In *Thelma en Louise* (Ridley Scott, 1991) weet die filmkyker na my mening nooit werklik wat met Thelma in haar verlede in Texas gebeur het nie. Hoe sy op vrae oor haar verlede reageer en haar reaksie toe Louise byna verkrag is, sinspeel op die moontlikheid dat sy 'n soortgelyke ervaring beleef het. Al leer die filmkyker nooit werklik wat haar agtergrond is nie, verstaan hy die impak wat dit op haar het wat haar motivering om Louise se aanrander te skiet en te vlug, geloofwaardig maak.

Laastens moet die filmverwerker attent wees oor kwessies rondom karakterisering indien die verhaal vereis dat 'n ensemble karakters as 'n groep hoofkarakters uitgebeeld en ontwikkel word in plaas van slegs een protagonis. Films in hierdie kategorie vertel byvoorbeeld 'n reeks skynbaar onafhanklike verhale deur 'n paar tonele op 'n slag aan elke afsonderlike verhaal te wy en aan die einde van die film die verhale deur 'n gemeenskaplike verhaalelement te verenig. *Love Actually* (Richard Curtis, 2003) is 'n voorbeeld van só 'n film. Elkeen van die skynbaar afsonderlike verhale draai om sy eie protagonis wat deur die loop van sy eie kort verhaal moet ontwikkel. Sulke films loop die gevaar dat die karakters nooit werklik ontwikkel nie en dat die gehoor nie die karakter se verandering gewaar of begryp nie, indien enige verandering ter sprake is. York (2014:66) wys daarop dat alhoewel 'n ensemble hoofkarakters aan mekaar verbind is, hulle elkeen hul eie storie het. Elkeen het sy eie draaipunte, klimaks en afloop. Dit is volgens York (2014:66-67) moontlik dat die betrokke karakters as 'n geheel die verhaal “ervaar” en saam die dramatiese struktuur vervul, maar elke draaipunt deur 'n afsonderlike karakter ervaar word. Byvoorbeeld: Karakter A word deur die eerste draaipunt (die “inciting incident”) geaffekteer, 'n tweede draaipunt deur karakter B en karakter C beleef die klimaks. Die karakters vervul dus saam die vereistes van die verhaalstruktuur. Films kan ook om 'n groep karakters as 'n geheel draai waarbinne dit moeilik is om 'n enkele protagonis uit te ken soos byvoorbeeld in beide die roman en film van *Triomf* wat op meer as een hoofkarakter fokus.

Die besluite rakende karakterisering ten einde 'n geloofwaardige karakter te skep, is nou verwant aan die skep van tonele, omdat die karakter sentraal binne die toneel staan. Daarom beïnvloed die karakterisering- en die toneelseleksieprosesse mekaar oor en weer.

3.10 Die toneelseleksieproses

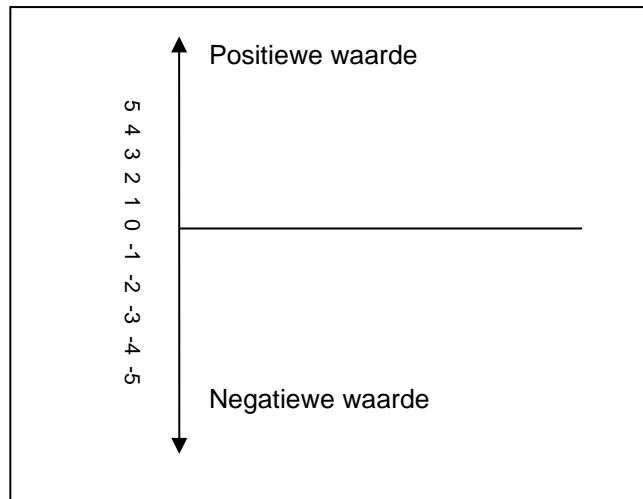
Met die verwerking van roman na draaiboek moet die filmmaker bewus wees van hoe die filmtoneel lyk. Die verskil in media moet in ag geneem word omdat die draaiboek en gevolglike film die *toneel* anders as die roman struktureer. Myns insiens is die seleksie van verhaalgebeure in die roman en die verwerking daarvan tot filmtonele die mees komplekse en 'n belangrike verwerkingsprobleem wat die filmmaker tydens die skryf van die draaiboek moet oorkom, omdat dit 'n invloed op ander

filmaspekte het. Hierdie proses staan nie in isolasie tydens die verwerkingsproses nie, maar beïnvloed vele ander verwerkingsprobleme, insluitend die vlak van getrouheid aan die bronteks, die omvang van die teks, die besluit oor die film se tematiese fokus, die algehele draaiboekstruktuur en kwessies betrekkende karakterisering en die narratief. Dit is gedurende hierdie stap in die verwerkingsproses wat die filmmaker veral moet wegbeweeg van die roman en “filmies” oor sy interpretasie daarvan moet begin dink, omdat die filmtoneelstruktureel vir die filmmedium aangepas is en afwyk van die verhaalgebeurtenis soos dit in 'n roman voorkom.

Field (2005:161) voer aan dat 'n goeie film die gevolg van goeie tonele is en dat dit die element is wat die filmkyker onthou: “When you think of a good movie, you remember scenes, not the entire film”. Field (2005:162) is verder van mening dat die toneel die belangrikste filmelement omdat die storie daardeur vertel word: “It is where something happens – where something specific happens. It is a particular unit, or cell, of dramatic action – the place in which you tell your story”.

Die filmmaker moet, volgens McKee (1998), bewus wees van die struktuur wat 'n filmverhaal aanneem voor hy die toneel wil skep. McKee (1998:33) beskryf *struktuur* as 'n seleksie van *gebeurtenisse* in 'n karakter se verhaal wat deur die filmmaker strategies rangskik word om spesifieke emosies by die filmkyker op te wek. Hierdie *gebeurtenis* (“event”) dui uiteindelik op die verandering wat die karakter ondergaan. Die filmtoneel word deur hierdie *gebeurtenisse* opgebou: Die toneel moet *storiegebeurtenisse* (wat McKee “story events” noem) skep wat betekenisvolle verandering vir die karakter inhou. McKee (1998:33) is van mening dat hierdie storiegebeurtenisse gemeet word in *storiewaardes* (“value”) wat hy definieer as “the universal qualities of human experience that may shift from positive to negative, or negative to positive, from one moment to the next”.

Hierdie storiewaardes word eerstens op grond van teenoorgestelde positiewe en negatiewe kenmerke uitgedruk, byvoorbeeld: lewendig (positief) en dood (negatief); liefde (positief) en haat (negatief); armoede (negatief) en rykdom (positief). McKee (1998: 34) wys daarop dat dit voorts as moralisties (goed/boos), eties (reg/verkeerd) of bloot in terme van emosies beskryf en gemeet kan word. Hierdie binêre storiewaardes kan volgens McKee (1998:34) enige oomblik omkeer en van waarde verander, of wissel. Dit baat die filmmaker verder om hierdie storiewaardes numeries in terme van positiewe en negatiewe waardes grafies uit te druk, wat nuttig is wanneer bepaal word watter tonele by die film ingesluit word en hoe hulle dramatiese gestruktureer moet word. Figuur 3.4. toon die grafiek waarop die filmmaker hierdie subjektiewe storiewaardes, ter visuele uitbeelding daarvan, invul.



Figuur 3.3: Grafiek waarop storiewaardes aangeteken word

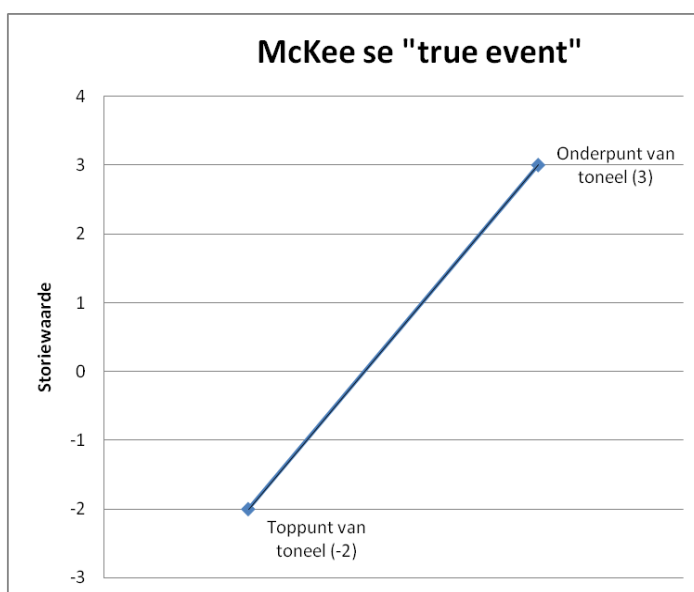
Die *stroriegebeurtenis* word op grond van die storiewaardes waaruit dit bestaan op hierdie grafiek uitgebeeld om die verandering van die storiewaarde te visualiseer.

McKee (1998:34) argumenteer dat 'n gebeurtenis of 'n reeks gebeurtenisse nie as 'n ware *storiegebeurtenis* gesien moet word as dit per toeval gebeur nie – al is dit kragtig of waardevol tot die verhaal. McKee (1998:34) beklemtoon dat alle storiegebeurtenisse deur *betekenisvolle verandering* bepaal word: “A Story Event creates meaningful change in the life situation of a character that is expressed and experienced in terms of a value and achieved through conflict.” Konflik is daarom verantwoordelik vir die verandering wat die positiewe of negatiewe waarde van die betrokke storiegebeurtenis bepaal. McKee (1998: 34) noem só 'n konflikgedrewe storiegebeurtenis 'n *ware storiegebeurtenis* (“true event”).

Uiteindelik word hierdie storiegebeurtenis, wat deur betekenisvolle verandering bepaal word, 'n *toneel* genoem. McKee (1998:35) definieer 'n toneel soos volg: “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.” Die toneel moet volgens McKee (1998:33) op grond van die konflik wat daarin teenwoordig is en die storiewaardes wat daaraan toegeken word, deur handeling, konflik en verandering verenig word. Dit wil sê dat sonder handeling, konflik en gevolglike verandering die storiegebeurtenis nie 'n effektiewe toneel is nie.

Tydens die skep van die toneel moet die filmmaker bepaal watter waarde die storiegebeurtenis (soos deur die protagonis se verhaal voorgestel word) op daardie gegewe oomblik op die spel is en 'n subjektiewe numeriese waarde daaraan toeken (sien figuur 3.4). Die toneel se waarde moet aan die toppunt (die begin) daarvan bepaal word (positief of negatief) en dan ook aan die onderpunt (die

einde) daarvan. Indien hierdie twee waardes dieselfde is, vind geen verandering plaas nie en benodig die betrokke toneel hersiening. McKee (1998:36) beweer verder dat indien die waardebelaaide toestand (“value charged condition”) van die protagonis se verhaal in die betrokke toneel onveranderd bly, het niks betekenisvol gebeur nie. Indien geen verandering in die toneel plaasvind nie en die toneel daarom nie waarde het nie, is die toneel 'n *niedegebeurtenis* (“non-event”). Tonele wat 'n *niedegebeurtenis* is, moet gesny word omdat dit nie die verhaal laat ontwikkel nie. Verandering moet daarom binne die verloop van die toneel plaasvind om wat McKee 'n “true event” (1998:36) noem, te wees.



Figuur 3.4: McKee se “true event.”

Grafiek 3.5 stel myns insiens 'n voorbeeld van McKee se “true event” grafies voor waarin die storiegebeurtenis se waarde van die toppunt van die toneel (-2) tot die onderpunt daarvan (+3) verander. Hierdie verandering in storiewaarde stel verandering in die toneel voor en daarom is die betrokke voorbeeldtoneel 'n *ware gebeurtenis* wat die verhaal laat ontwikkel. Die waardes wat aan die storiegebeurtenis toegeken word, is subjektief en hang af van die filmmaker se interpretasie van die betrokke verhaalgebeure in die roman en hoe dit in die draaiboek verwerk word. Die numeriese waardes van storiegebeurtenisse verskil daarom van een filmmaker tot die ander. Dit is slegs om die verandering binne die toneel grafies te visualiseer om die effektiwiteit daarvan in die groter geheel van die filmverhaal te bepaal en indien nodig te wysig. Die implikasie hiervan is dat dieselfde romanverhaal deur verskillende filmmakers met verskillende tonele verwerk word óf dieselfde tonele maar met verskillende storiewaardes daaraan toegeken.

Die filmverwerker moet verder let op die *doelwit* van die toneel. Field (2005:162) verduidelik dat 'n toneel twee doelwitte het: Dit beweeg die verhaal vorentoe en dit openbaar inligting oor een of meer

karakters. Indien 'n toneel nie aan een of albei van hierdie vereistes vervul nie, baat die filmverhaal nie by die betrokke toneel nie en moet dit geskrap word. Field (2005:162) is ook van mening dat te veel inligting in 'n toneel die narratief verswak. Soortgelyk aan 'n roman waarin die leser genoeg inligting benodig om sin te maak van sekere gebeure, benodig die filmkyker genoeg inligting om te begryp waarom 'n spesifieke gebeurtenis op 'n spesifieke tyd plaasvind. Daarom word ekstra tonele soms geskep met die enkele doel om die nodige inligting te verskaf sodat 'n daaropvolgende of latere toneel begryp word. Hierdie ekstra tonele word as vooropstellers van ander tonele gesien. Die probleem wat tonele as vooropstellers inhou, is dat dit onnodige tyd van die film se speelyd opneem, maar die belangrikheid van hierdie tipe tonele moet ook nie onderskat word nie, omdat dit konteks bied tot belangrike verhaalinligting.

Field (2005:165-166) wys verder op verskillende soorte tonele: In die eerste soort toneel vind handeling plaas (iets gebeur visueel, soos byvoorbeeld in 'n aksietoneel). Die tweede soort is 'n dialoogtoneel tussen twee of meer karakters. Handeling vind sodanig in dialoogtonele plaas en soortgelyk word dialoog ook in aksietonele implimenter, wat daartoe lei dat die meeste tonele 'n kombinasie van die twee kategorieë is.

Aan die hand van die bogenoemde is die verwerkingsproses van romangebeure na filmtonele kompleks. Die probleem omtrent watter romangebeure vir die filmverhaal geselekteer word, moet op grond van keuses rondom hoe hierdie inligting visueel uitgebeeld gaan word, opgelos word. Hierna kan die geselekteerde romangebeure in filmtonele ingedeel word, soos bepaal deur die konflik wat in elke toneel plaasvind om verandering binne die toneel te veroorsaak.

Die proses word aan die hand van my analise van Anthony Minghella se 1997-filmverwerking van *The English Patient* uitgebeeld.

Tonele 108-110 van Minghella se draaiboek (1995) speel opeenvolgend af, sonder 'n verandering van konteks binne die spesifieke ruimte of tyd. Die tonele bevat die volgende inligting:

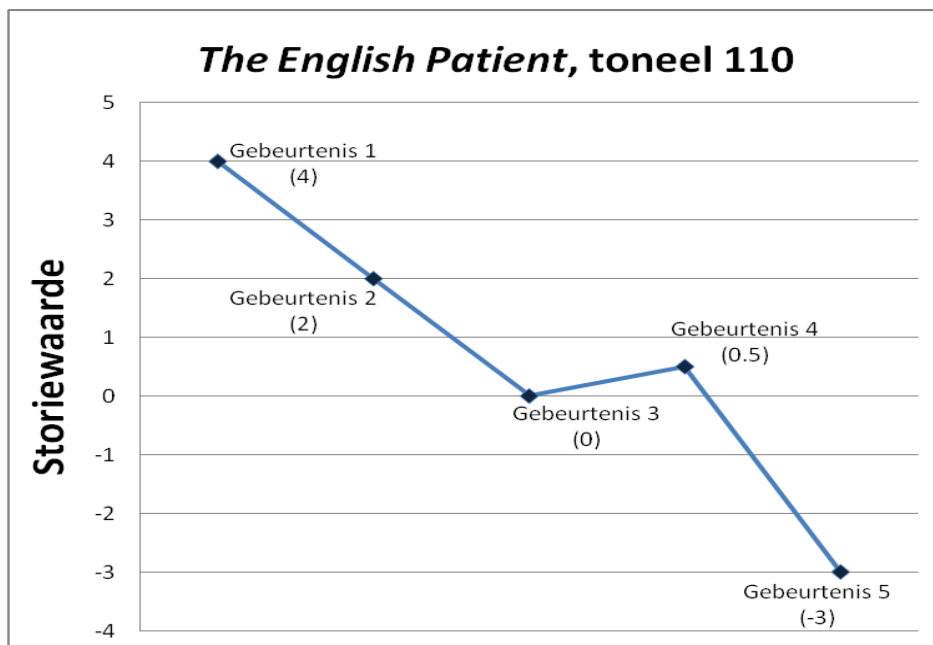
Toneel- nommer	Inligting wat die toneel weergee
108	<p>Tydruimtelik: Dag. Italië. Biblioteek. Binne die huis waar Hana, Carvaggio en Almásy (die pasiënt) woon.</p> <p>Gebeure: Hana vind 'n klavier, wat weens die verwoesting aan die huis skeef staan, en begin te speel.</p>
109	Tydruimtelik: Dag. Almásy se kamer.

	Gebeure: Hana se klavierspel kan gehoor word. In Almásy se kamer gesels Almásy met Caravaggio. Caravaggio bind 'n skoenveter om sy arm ter voorbereiding om homself 'n morfieninspuiting te gee. Almásy vertel dat hy lief geword het vir die klank wat 'n vingernael teen 'n morfieninspuiting maak.
110	Tydruimtelik: Dag. Biblioteek in huis. Gebeure: Hana speel klavier. 'n Geweer gaan buite die huis (buite beeld) af. Hana is so in vervoering met die klavierspel dat sy eers die derde skoot hoor. Kip, 'n Sikh-soldaat, maak sy verskyning. Kip lig Hana in dat Duitse soldate bomme in vervalde huise gelos het, veral binne klaviere. Kip ondersoek die klavier en vind 'n bom. Hana is nie baie ontsteld deur die wete dat sy in gevaar was nie (“Kip looks at Hana who conceals her dismay with a shrug”).

Tabel 3.1: Toneelinligting (Tonele 108-110) van Minghella se *The English Patient*

Die inligting wat deur hierdie drie tonele weergegee word, speel in die film oor enkele minute af, terwyl dit in die roman deur die loop van 'n hoofstuk van veertig bladsye versprei is. Terwyl die drie gekose tonele verandering impliseer, moet gevra word “Wie se verandering?” omdat hierdie tonele grootliks op twee karakters fokus: Hana en Almásy. Terwyl Ondaatje se romantitel, *The English Patient*, suggereer dat die verhaal om Almásy draai, word Hana se karakter in werklikheid as 'n tweede protagonis opgestel. Hana se verhaal is een van verlies (soos veroorsaak deur die Tweede Wêreldoorlog), die aanvaarding van die verwoesting wat oorlog veroorsaak, die vind van liefde (haar verhouding met Kip) en weer die verlies daarvan. Ondaatje bied haar verhaal as 'n gelyke tot Almásy s'n aan, omdat albei karakters emosionele verandering ondergaan en Hana se verandering onafhanklik van Almásy s'n staan, maar wel deur Almásy se lewensverhaal (soos hy dit onthou en aan haar vertel) beïnvloed word. Terwyl Hana se liefdesverhaal belangrik tot die film is, word Almásy se verhaal as die primêre verhaal opgestel, omdat hy meer emosionele verandering ondergaan as Hana. Daar word ook meer filmtyd aan Almásy se verhaal spandeer as aan Hana s'n. Minghella se filmverwerking slaag tog daarin om Hana as 'n tweede protagonis uit te beeld: Haar verhaal draai om haar liefdesverhouding met Kip, wat 'n gelukkige einde tot gevolg het – anders as in die roman. Verdere bewys hiervan lê in die roman se einde wat inligting rakende Hana weergee, terwyl die einde van Almásy se verhaal vroeër in die roman saamgevat word. Minghella se *The English Patient*-filmverhaal is, nes in Ondaatje se geval, die vertelling van twee verhale wat pertinente temas deel. Daarom weerspieël bogenoemde drie filmtonele verandering in albei karakters en nie net Almásy, die titelkarakter, s'n nie.

Figuur 3.5 toon op grond van my eie analise dat toneel 110 van Minghella se *The English Patient* verandering ondergaan, wat daarop dui dat die verandering waardevol is en daarom word dié toneel 'n ware gebeurtenis genoem.



Figuur 3.5: Verandering in storiewaarde - Toneel 110 van Minghella se *The English Patient*.

Ek het die verandering in elk van hierdie tonele ter illustrasie deur hipotetiese, subjektiewe storiewaardes aan die hand van die storiegebeurtenisse teenwoordig, aangedui en grafies voorgestel ten einde die verandering binne die toneel visueel uit te beeld (sien Tabel 1 in Addendum A).

Ek is van mening dat dit die filmverwerker sal baat om beplande filmtonele soortgelyk in storiegebeurtenisse in te deel en subjektiewe storiewaardes daaraan toe te ken. Die aandui daarvan in tabel- en grafiekvorm sal verder bydra tot die oordeel of die betrokke toneel van waarde is tot die filmverhaal. Die proses dra by tot die verwerking van die roman na die film, veral met die skryf van die draaiboek, omdat die toneel op filmiese beginsels gebou word. Gevolglik word besluite op grond van die filmteks geneem en as sulks wegbeweeg van die bronteks af.

Bogenoemde proses bied die navorser ook insig tot die mate waarin die filmverwerking met betrekking tot die opbou van tonele wegbreek van die romanteks en is 'n aanduiding van hoe die

verhaal vir die filmmedium aangepas is¹². Die navorser moet in gedagte hou dat hierdie proses subjektief van aard is en daarom van een filmmaker na die ander sal verskil, indien toegepas. Die bestudering van die gekose tonele en hoe die filmmaker se seleksie bydra tot sy interpretasie van die bronteks is van groter belang in die adaptasiestudies.

3.11 Samevatting

Aan die hand van hierdie hoofstuk blyk die verwerkingsproses 'n komplekse wisselwerking te wees tussen die oorkoming van die verskeie verwerkingsprobleme, tendense betrekkende die skep van 'n oorspronklike film en die analise en interpretasie van die literêre bronteks. Hierdie prosesse beïnvloed mekaar wedersyds en is daarom ewe belangrik vir die filmverwerker in praktyk.

Ten opsigte van die kinematografiese en interpretatiewe doel van die filmverwerking is dit belangrik dat die filmmaker die literêre bronteks noukeurig analiseer en die relevante verhaalinligting vir die filmmedium en die beoogde filmverhaal aanpas. Die filmverwerking as interpretasie van sy bronteks moet die romanverhaal op so 'n manier vir die filmmedium aanpas dat dit as 'n onafhanklike teks tot die roman staan en dus as 'n oorspronklike werk geag word. Die filmmedium moet dus deurgaans die verwerkingsproses in gedagte gehou word en besluite moet op grond daarvan geneem word.

Hoewel die navorser wat filmverwerkings bestudeer nie noodwendig vertrouwd hoef te wees met elke verwerkingsprobleme soos in hierdie hoofstuk bespreek nie, is dit nuttig om kennis daarvan te neem ten einde 'n ingeligte analise van 'n betrokke filmverwerking te maak. Dit baat die navorser myns insiens meer om die aanpassings wat die filmmaker aan die bronteks maak, te interpreteer ten doel om vas te stel hoe hierdie aanpassings tot die filmverwerking as interpretasie van sy bronteks bydra. Sodoende staan die filmverwerking as interpretasie van die literêre roman in die kern van die studie ten einde die filmverwerking as die bronteks se gelyke te ag.

Raeburn se 2008-filmverwerking van Van Niekerk se 1994-roman *Triomf* is 'n voorbeeld van 'n onlangse Afrikaanse filmverwerking wat op grond van Leitch se argument geanaliseer word.

¹² Elders ondersoek ek tesame met Dr. E. Adendorff (2014) die verwerkingsproses van roman na film soos primêr deur die toneelseleksieproses in die filmverwerking van *Roepman* voorgestel. Hierdie studie toon aan hoe kompleks die toneelseleksieproses is en dat die uiteindelijke filmverhaal grootliks daarvan afhang.

Hoofstuk 4

***Triomf*: 'n vergelyking tussen die roman en sy filmverwerking**

4.1 Inleiding

Michael Raeburn se filmverwerking van Marlene van Niekerk se roman *Triomf* word in hierdie hoofstuk as praktiese voorbeeld van 'n Afrikaanse filmverwerking bestudeer deur dit met sekere aspekte van die roman te vergelyk. Die verskeie verwerkingsprobleme wat in Hoofstuk 3 bespreek is, word gebruik om 'n vergelyking tussen die roman en die filmverwerking te tref. Die doel van hierdie vergelyking is nie om op grond van die verskille tussen die twee tekste te oordeel of die filmverwerking “swakker” of “minder bevredigend” is nie, of nie daarin slaag om die roman se verhaal effektief of meer ekonomies te vertel nie. Hierdie vergelyking het eerder ten doel om vas te stel hoe die filmverwerking die roman waarop dit gebaseer is, interpreteer. Leitch (2007:18) se argument dat filmverwerkings nie bestudeer moet word op grond van wat dit getrou produseer nie, maar eerder op grond van wat dit nie insluit nie (sien afdeling 2.4.4) staan sentraal in hierdie vergelyking. 'n Ondersoek oor waar die filmverwerking van die roman verskil en wat hierdie verskille tot die filmverhaal as nuwe teks toevoeg, bied insig in hoe 'n mate die filmverwerking die romanverhaal interpreteer. Essensieel het 'n filmverwerking die doel om 'n interpretasie van die roman te bied, wat as 'n oorspronklike verhaal geag word en dus onafhanklik van sy bronteks staan. Die mate waartoe die filmverwerking die roman interpreteer, staan daarom sentraal in die ondersoek om vas te stel of die filmverwerking 'n oorspronklike en onafhanklike vertelling van die romanverhaal bied.

Ten einde 'n sistematiese vergelyking tussen die twee tekste te tref, word die roman en film jukstaposisioneel onder elke afdeling bespreek. Waar van toepassing word geargumenteer waarom die filmverwerking moontlik sekere aanpassings aan die verhaal maak en wat die effek daarvan in terme van die interpretatiewe doel van die filmverwerking is. Na aanleiding van die filmverwerking se vele aanpassings en hoe dit bydra tot die interpretasie van die roman, word die film se interpretasie van die roman in die studie se slothoofstuk bespreek.

In praktyk beïnvloed verwerkingsprobleme mekaar oor-en-weer en as sodanig is daar nie 'n bepaalde volgorde waarin die verwerkingsproses geskied nie. Ek verskaf eerstens 'n kort oorsig oor die roman en die film en bespreek daarna kernelemente van die prosa en laastens bepaalde filmelemente (die toneelseleksieproses en filmmodelle) ten einde voor te stel hoe die verwerkingsproses in praktyk sou geskied het.

4.2 *Triomf*, die roman: 'n oorsig

Marlene van Niekerk se *Triomf* verskyn in 1994. Alhoewel die resepsie van die roman grootliks positief is, ontvang die roman ook weens sy onderwerp kritiek. Een resesent beskryf die roman se

ontvangs as “gemengd, oorwegend positief, maar in alle gevalle heftig” (Anoniem, 2004:8). Die roman word oorwegend as innoverend en vernuwend bestempel. Volgens De Kock (2009:16; 22) speel die roman klaar met bestaande paradigma en is dit moontlik dié anti- en ook postapartheidsroman in Afrikaans.

Triomf vertel die verhaal van 'n armblankegesin in Triomf, Johannesburg en hulle ervaring van die laaste ses maande voor Suid-Afrika se eerste demokratiese verkiesing en die sosio-politieke uitkomst wat dit inhou. Die angs wat hierdie verandering van politieke mag veroorsaak, dien as katalisator vir gebeure wat die Benades se verhoudings met mekaar toets en ook herinneringe van 'n donker, tragiese verlede oproep. Die verhaal bied 'n allegoriese blik op die Afrikaner se vrese rondom hierdie verandering. Tegelykertyd ontmitologiseer Van Niekerk die Afrikaner, die apartheidsregime en die nasionalistiese ideologie van die tyd.

Die roman ontvang verskeie pryse, insluitend die CNA-prys vir Letterkunde (1995), die M-Net-boekprys (1995) en is die eerste Afrikaanse roman wat die Noma-prys vir publikasies in Afrika (1995) ontvang. Die roman word deur Leon de Kock in 1999 vir 'n Engelse Suid-Afrikaanse mark vertaal, met 'n tweede vertaling vir 'n internasionale mark. De Kock se vertaling vir die plaaslike mark ontvang die Suid-Afrikaanse Vertalersinstituuttoekenning vir besondere vertaling (2000) en ook die *Sunday Times*-toekenning vir Letterkunde (2007). Van Niekerk is 'n dubbele Hertzogpryswenner vir werke in prosa (*Agaat* in 2007) en in poësie (*Kaar* in 2014). Sy word verder vir haar oeuvre in prosa vir die 2015 Man International Booker-prys benoem.

4.3 *Triomf*, die film: 'n oorsig

Michael Raeburn se film *Triomf* verskyn in 2008, gebaseer op De Kock se Engelse vertaling van die roman, met die draaiboekverwerking deur Raeburn en Malcolm Kohl. Die film word deur verskeie nasionale en internasionale maatskappy geproduseer, insluitende Red Pill Productions (Suid-Afrika), Sycomore Films (Frankryk), Scorpion Productions (Frankryk) en draai veral op internasionale filmfeeste. Suid-Afrikaanse filmverspreiders was aanvanklik van mening dat die film nie kommersieel suksesvol sal wees nie, omdat dit nie 'n “gelukkige” verhaal is nie en Suid-Afrikaners wil hulself nie op die silwerdoek sien nie (Smith, 2008:8). Raeburn is volgens Smith (2008:8) aangeraai om nie Suid-Afrikaners soos hulle in Van Niekerk se roman is – “at their incestuous, violent and nasty worst” – visueel uit te beeld nie. Ten spyte hiervan is die film as die beste Suid-Afrikaanse film by die 2008-Durban Internasionale Filmfees bekroon, waarna dit in geselekteerde Suid-Afrikaanse filmteaters draai.

Die filmverwerking volg die basiese verhaal van die Benade-gesin wat in Triomf woon. Die verhaal speel slegs in die hede van 1994 af en heelwat van die romangebeure rondom hierdie tydperk word

in die ses dae voor die April-verkieping saamgevat. Ek klassifiseer Raeburn se film as 'n tragiese komedie op grond van die onderwerp wat verband hou met die Benade-gesin se angste ten opsigte van die komende verkiesing, die verandering wat dit inhou, asook die impak wat dit op hul gesinsband het; én die gesin se bloedskandegeheim wat as saam as katalisator tot die dramatiese handeling dien.

Worsdale (2007:13) beweer dat Raeburn die verhaal as 'n fabel aanbied – veral ten opsigte van die filmonderwerp van 'n armblankegesin as “about the end of an old world and the beginning of a new one all hidden away behind a universal story of a poor white dysfunctional family”. Raeburn is volgens Smith (2008:8) van mening dat die filmverhaal handel oor hoe geheime en leuens 'n gesin ruïneer, en per implikasie ook die samelewing omdat Raeburn die Benades beskryf as “people on the edge of madness, isolated and feeling ‘them versus us’”.

Triomf balanseer 'n komplekse narratief waarin vier karakters sentraal binne die handeling staan. Struktureel word gereeld na die Benade-karakters se verlede verwys, wat verg dat konteks vanuit hierdie verlede nodig is om die karakters se handeling in die hede te begryp. As 'n allegorie van die Afrikaner, die apartheidsregime en die heersende nasionalistiese ideologie van die tyd bied die roman voorts 'n digte simboliese vlak tot sy verhaal.

Raeburn se 2008-filmverhaal word liniêr aangebied, sonder enige verwysings na die karakters se verlede. Die verhaal is daarom dramaties ingekrimp om binne die beperking van die moderne speelfilmformaat te pas. Hierdie inkrimping van die verhaalgebeure en die verlies van inligting uit die karakters se verlede dra na my mening by tot die verlies van simboliek in die *Triomf*-filmverhaal.

4.4 Paratekstuele elemente

Binne die konteks van adaptasiestudies verkry die analise van die roman en die filmverwerking daarvan se paratekstuele elemente nie vreeslik aandag nie, tensy die betrokke studie pertinent daarop fokus of daarin nut vind om dit in te sluit. Die rede hiervoor is dat adaptasiestudies eerder fokus op hóé die roman en die filmverwerking met mekaar kommunikeer – met ander woorde dit plaas die fokus op die verhaal se verandering van medium en die resultaat daarvan en daarom wil dit voorkom of 'n studie van die paratekstuele bykans onnodig is. Ek is van mening dat dit wel waarde het om sekere paratekstuele aspekte te ondersoek om die manier waarop die filmverwerking die roman interpreteer, te analiseer.

Die parateks se doel volgens Drucker (2008:15) is om die leser te oriënteer. Greyling (2009:105) tref die onderskeid tussen *epiteks* (dit wat buite die boek gevind word) en *periteks* (dit wat binne die boek gevind word). Elemente wat onder die epiteks tel, sluit in die “omslag, titelblad, die keuse van formaat, papier en lettertipe wat grootliks 'n sintuiglike ervaring is van hoe die boek lyk en voel”

(Smith, 2011:30) en is nie van belang by die skep of die studie van 'n filmverwerking nie, omdat die verhaal van medium verander. Wat die peritextuele elemente (wat die motto en die teks self insluit) betref, hoef die filmverwerker, afhangend van sy interpretasie van die romanverhaal, nie aandag aan die motto te gee nie. Tydens 'n literêre analise van die roman bied die motto 'n simboliese raam waardeur die roman gelees word. Weens die verandering van medium tydens die filmverwerkingsproses is die inperking van hierdie simboliek onvermybaar en voor die hand liggend. Die filmmaker kan kies om die romanmotto in die film te behou, óf, indien hy sou wou, 'n nuwe motto by die filmverwerking in te sluit, wat sal verg dat die filmmotto by 'n filmanalise bespreek word. Die mate waarin die roman se motto intertekstueel met die romanverhaal dialoog voer, is dus nie ter sprake met die analise van die *Triomf*-filmverwerking nie.

Die wyse waarop die romantitel behou of verwerk word, is wel 'n belangrike peritextuele element, omdat die titel 'n leidraad bied tot waaroor die film handel. Die titel by literêre romans dien as die simboliese sleutel tot die teks en gee inligting waaroor die teks handel en hoe dit geïnterpreteer moet word. J.M. Coetzee se *Disgrace* (1999) wys myns insiens byvoorbeeld op drie belangrike temas wat die teks aanspreek: 1) “Disgrace”: Die protagonis, David Lurie, wat in oneer verval. 2) “Grace”: Lucy, David se dogter, kies om ná sy deur 'n swart man verkrag is die baba te hou, wat aanvaarding van die tragiese gebeurtenis suggereer. Soortgelyk maak David uiteindelik vrede met sy lot en die man wat hy is. 3) “Race”: Die teks ondersoek die komplekse verhouding tussen rasse in die vroeë postapartheidsjare. Hoewel hierdie 'n vereenvoudigde interpretasie van die *Disgrace*-titel is, dien dit die doel om die belangrikheid van 'n titel tydens analise te begryp.

Van Niekerk se *Triomf* werk soortgelyk met die titel. Die romantitel dui nie net op die fisiese ruimte van die Triomf-woonbuurt in Johannesburg nie, maar ook op die simboliek betreffende die woonbuurt se geskiedenis: “Triomf” dui op die (triomfantlike) oorwinning van die apartheidsregime oor die swart bevolking toe Sophiatown platgestoot is en die nie-blanke inwoners weggedryf is om plek te maak vir 'n woonbuurt bedoel vir 'n blanke werkersklas. Tweedens dui “Triomf” op 'n allegoriese beskouing van die Afrikaner, Afrikaner-nasionalisme en die heersende ideologie onder die blankegemeenskap. Op simboliese vlak wys die allegoriese gebruik van “Triomf” op die skynbare oorwinning van die Afrikaner oor die simboliese Ander (die nie-blanke), wat in wese 'n ontmitologiserende effek het.

'n Filmverwerking doen op grond van sy titel afstand van die roman waarop dit gebaseer is ten einde te beklemtoon dat die filmteks nie net onafhanklik van sy bronteks staan nie, maar dat die verhaal as 'n oorspronklike verhaal geag moet word. Dít is veral algemeen wanneer die bronteks slegs as motivering vir die filmverhaal dien, of as die filmverwerking 'n allegoriese blik op die romanverhaal bied – soos gesien by Ford Coppola se *Apocalypse Now* (1979) wat losweg gebaseer is op Conrad se *Heart of Darkness* (1899).

Raeburn se filmverwerking behou die brontekstiel, omdat die fisiese ruimte sentraal staan tot die begrip van die karakters se stereotipes, banaliteit en die angste oor die opkomende verkiesing. Die filmverhaal visualiseer die gesin in 'n ruimte op die marge van die blanke gemeenskap: Die Benades is byvoorbeeld bevoorreg omdat hulle in die konteks van apartheid-Suid-Afrika blank is, maar tegelykertyd staan hulle weens hulle sosio-ekonomiese status, hul banale gedrag en ook hul bloedskeide op die marge van die blanke volk. Dit is 'n geloofwaardige ruimte vir die Benades op grond van Triomf as gemarginaliseerde ruimte en die geskiedenis daaraan verbode. Alhoewel die geskiedkundige konteks van die woonbuurt vlugtig aan die filmkyker gekommunikeer word, asook dat die buurt ná die verkiesing sy oorspronklike naam, Sophiatown, terugneem, word die simboliese vlak van die titel nooit sterk ontwikkel nie. Die filmverwerking bied steeds 'n allegoriese verhaal soortgelyk aan die roman s'n, maar die pertinente simboliek oor die vals oorwinning van die Afrikaner, soos voorgestel deur die Benades, word nie doeltreffend aan die titel gekoppel nie.

4.5 Tydruimtelike aspekte

Van Niekerk se roman speel grootliks af in die hede van die laaste ses maande voor die eerste demokratiese verkiesing in April 1994 in Triomf, Johannesburg. Die narratief word soms onderbreek deur die karakters se vertellings van gebeure in hulle verlede en hierdie herinneringe aan Mol, Pop en Treppie se kinderjare speel af op hulle familieplaas "Klipfontein" en in Vrededorp. Dié herinneringe word ingespan om die karakters te vorm en bied konteks op aspekte van die hede.

Die meeste handeling vind binne die Benades se huis en hulle omgewing in Triomf plaas. Die ruimte verkry 'n tweede, simboliese vlak wanneer die politieke konteks van die tyd in ag geneem word. Triomf, 'n woonbuurt in Johannesburg, is die skepping van die Afrikaner Nasionale Party wat kort na hulle in 1948 aan bewind gekom het, die swart inwoners van Sophiatown verdryf het ten einde 'n blanke werkersklaswoonbuurt (volgens Van Niekerk (1994:2) "minder gegoede blankes") daar te vestig. Die benoeming van die woonbuurt as "Triomf" simboliseer die oorwinning van die Apartheidsregime oor die swart volk. Met die heersende vrees onder Afrikaners oor wat die 1994-verkiesing inhou en die moontlike verandering van mag wat daarmee saamgaan, speel die tydruimtelike aspekte van die verhaal 'n sterk simboliese rol. Die keuse om die Benades – 'n gesin met hul eie geheime – net voor die 1994-verkiesing binne Triomf – 'n woonbuurt met 'n donker geskiedenis – te plaas, skep spanning en dra verder by tot die simboliese en allegoriese vlak van die roman.

Tydsaspekte in die roman is kompleks omdat die gebeure van die hede kronologies vanaf September 1993 tot November 1994 afspeel. Daar is voorts verwysings na verskeie tydperke in die verlede – soos afgelei uit die feit dat Pop byna tagtig jaar oud is en die vertelling ook sy kinderjare insluit met die gevolg dat die romangebeure oor 'n tydperk van byna sestig tot sewentig jaar strek.

Om 'n tydlyn van die verhaaldebeure saam te stel, is 'n komplekse taak omdat die verskillende “verledes” nie altyd aan 'n spesifieke jaar of tydperk gekoppel word nie. Daar is gebeure wat, soos vanuit die vertelling afgelei word, gereeld gebeur, byvoorbeeld Treppie en Lambert wat met Mol slaap, en as sodanig nie aan 'n enkele tydperk gekoppel kan word nie. Die verhaal word verder vanuit vier protagoniste se perspektiewe vertel, wat die hoeveelheid inligting wat aan die verlede gekoppel word, nog meer kompliseer.

As voorbeeld is 'n tydlyn van hoofstuk 7 wat op grond van verskillende noemenswaardige gebeure wat daarin plaasvind, saamgestel om die tydspronge aan te dui. Treppie tree as fokalisator op en onthou na aanleiding van 'n laatnaggeveg tussen Lambert en hulle bure; asook 'n aanmerking deur Pop (“[...] ‘ons het darem mekaar en 'n dak oor ons koppe.’ Dis wat Oupop altyd gesê het, way back in the thirties”) en sy gesin se swaarkry toe hulle van hulle familieplaas na Vrededorp getrek het. Die hoofstuk se noemenswaardige gebeurtenisse¹³ kry 'n gebeurtenisnommer wat die posisie aandui waarin die spesifieke gebeurtenis in die kronologiese vertelling van die hoofstuk geplaas word. Tabel 4.1 wys dat daar agt tydperiodes is waarin die handeling binne hierdie hoofstuk afspeel. Die inligting wat in hierdie “verledes” gekommunikeer word, dui op komplekse karakterisering en motiewe vir waarom sekere insidente in die karakters se hede plaasvind.

Verlede: Verskillende tydperiodes							Hede: Triomf, 1993	
Gebeurtenis: Soos in kronologiese volgorde van vertelling	Spesifieke verlede: Plaas Klipfontein	Spesifieke verlede: Vrededorp	Spesifieke verlede: 1948-Verkiesing. Vrededorp	Spesifieke verlede: net voor Lambert se geboorte (40 jaar gelede)	Algehele verlede in Triomf (spesifieke tyd onbekend)	Spesifieke verlede: Pas by Triomf ingetrek (± 1960's)	Spesifieke verlede: Sondagoggend, Triomf 1993 (twee dae vóór die vertelling plaasvind)	Maandagoggend: wanneer die vertelling plaasvind
								1
							2	
							3	
					4			
							5	
				6				
								7
								8
				9				
								10
	11							
	12							
	13							
								14
						15		
		16						
		17						
		18						
19								

¹³ Sien Tabel 2 in Addendum A vir die volledige uiteensetting van hierdie gebeure. Elke nommer verteenwoordig 'n spesifieke gebeurtenis op grond van die kronologiese volgorde waarin dit vertel word.

	20						
	21						
	22						
	23						
	24						
		25					
							26
	27						
							28

Tabel 4.1: Tydlyn van Triomf, Hoofstuk 7

Wat die tydruimtelike aspekte in Raeburn se filmverwerking betref, speel die verhaal steeds in die hede van April 1994 in Triomf, Johannesburg, af met die sosio-politieke aspekte van die verkiesing as agtergrond. Terwyl die roman ses maande voor die 1994-verkiesing begin, begin die film ses dae voor die verkiesing. Die grootste verandering wat die filmverwerking aan die tydsaspekte maak, is dat die verhaal slegs 'n liniêre vertelling van die gebeure in 1994 bied, sonder werklike verwysings na die verlede. Omdat die romangebeure oor 'n tydperk van etlike dekades strek, is dit te verwagte dat die verhaalgebeure en die komplekse karakterontwikkeling wat daaruit spruit in die filmverwerking ingeperk moet word. Vanweë die roman se karakterontwikkeling wat as't ware oor sewentig jaar strek, is ek van mening dat die filmverwerking se karakterontwikkeling minder afgerond is (sien afdeling 4.10).

Die uitbeelding van die filmruimte en die fisiese uitbeelding van die karakters as werkersklas-blankes is oortuigend van die sosio-ekonomiese status van Triomf en dra tesame met die unieke, banale sosiolek van die karakters (soos gevind in die roman) by tot die geloofwaardigheid van die ruimte. Terwyl die roman meer tyd het om die simboliese vlak verbode aan die ruimte te ontwikkel, word hierdie simboliek na my mening binne die film ingeperk. Die roman weef byvoorbeeld die karakters se verlede saam met die gesin se hede om sodoende 'n allegorie van die Afrikaner te bied. Die verskillende ruimtes wat in die roman verken word, staan direk in verhouding hiermee: Die familieplaas “Klipfontein” was eens die simbool van kinderlike onskuld, maar weens die ekonomiese depressie van die 1930's moes die Benade-gesin Vrededorp toe trek. Hierdie verhuising simboliseer die finansiële swaarkry van die gesin en ook die swaarkry van die blanke gemeenskap tydens die depressie van die 1930's, wat skakel met die sosiale kommentaar oor die Afrikaner en Afrikaner-nasionalisme. Die uiteindelijke verhuising na Triomf simboliseer 'n ruimte waarin Mol, Pop, Treppie en Lambert spreekwoordelik van hulle verlede kan ontsnap en moontlik nuwe hoogtes kan bereik. Triomf simboliseer voorts leuens, geweld en die gevolge daarvan – soos voorgestel deur die platvee van Sophiatown en die vele leuens wat die Benades ter wille van oorlewing aan mekaar vertel. Die film ontwikkel myns insiens nie hierdie simbole nie hoofsaaklik as gevolg van die rede dat die film nie genoeg verhaalinligting (onder andere verhaalgebeure en karakterontwikkeling) insluit nie.

Die historiese konteks van die woonbuurt Triomf word as volg in die film aan die filmkyker uitgespel: Tydens die openingstoneel verskyn 'n tekskaart wat 'n breër konteks oor Suid-Afrika as politieke ruimte verskaf, wat veral nodig is vir die internasionale filmkyker:

JOHANNESBURG – April 1994. [S]ix days before the first democratic general election in the history of South Africa. The apartheid system instated by the Afrikaner National Party, which separates the different races in South Africa, is about to end. Apartheid asserted that black Africans, as the children of Cain, are an inferior breed created by God to hew wood and carry water. Within few days this convenient lie will be banished forever (Raeburn en Kohll, 2008 :1).

'n Paar tonele later verskaf 'n tweede tekskaart konteks oor Triomf en sy politieke agtergrond:

A vibrant suburb once stood here called Sophiatown. It was bulldozed by the apartheid government in the 1960's (*sic*). All its black African inhabitants were forcibly removed. In its place a new housing estate was built for poor whites. It was named 'Triomf' (Raeburn en Kohll, 2008: 2).

Terwyl die film nie aan die simboliek oor die naamkeuse "Triomf" as oorwinning oor nie-blankes aandag gee nie (veral nie vir die internasionale gehoor nie), word die filmkyker deur die loop van die filmverhaal herinner dat Triomf weens politiesgemotiveerde motiewe bo-op die voormalige Sophiatown gebou is. Sonny noem byvoorbeeld aan Treppie dat Sophiatown ná die verkiesing sal terugkeer, waarop Treppie antwoord "[y]ou can't rewind history" (Raeburn, 2008:15). In vergelyking met die film bied die roman meer konteks tot hierdie gegewens en werk minder subtiel daarmee. Mol vertel byvoorbeeld op die eerste bladsy van die roman oor dié geforseerde ontruiming:

Die kaffers¹⁴ moes daai slag so vinnig hier padgee lat hulle nie eers tyd gehad het om hulle honde saam te vat nie. [...] Die kaffers het geskrou en rondgehol soos mal goed. Wat hulle kon, het hulle probeer bymekaarkry om op die lorries te laai wat vir hulle kom wegvat het (Van Niekerk, 1994:1).

Die filmkyker wat die roman gelees het, is bewus van die feit dat die ruimte swaar aan politieke bagasie dra, maar die minder ingeligte kyker sal waarskynlik nie die simboliek agter die benaming van die woonbuurt begryp nie. Die keuse om slegs 'n liniêre vertelling van die karakters se hede van 1994 te vertel, veroorsaak soortgelyk dat die simboliese ruimte wat Triomf vir die gesin is, nie gekommunikeer word nie.

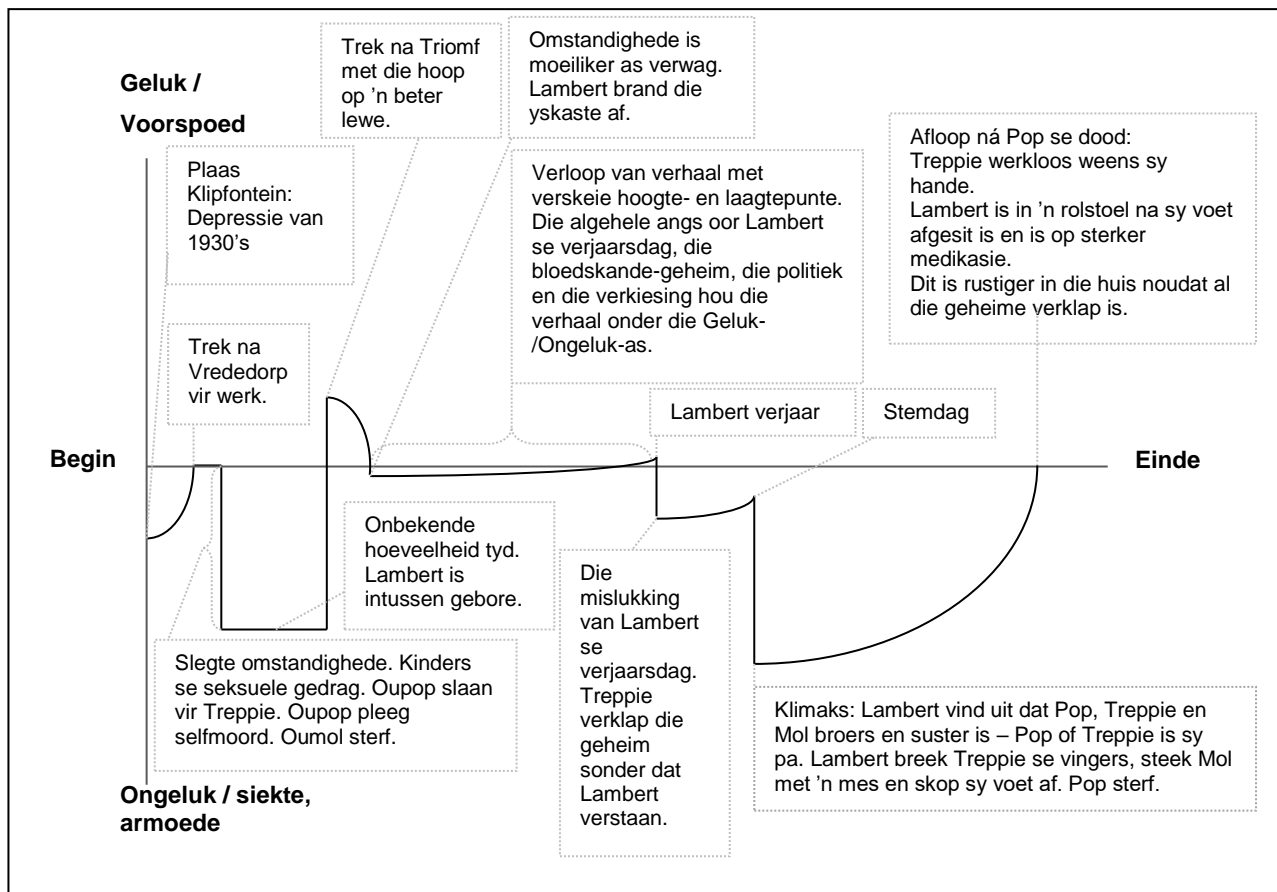
¹⁴ Van Niekerk se *Triomf* speel tydens die apartheidsjare af en daarom is die gebruik van rassistiese benamings in die konteks van die verhaal en karakters akkuraat. Om die romangegewens getrou weer te gee, word hierdie benamings as sodanig aangehaal.

4.6 Struktuur en plot

Struktureel volg die roman op die oog af 'n kronologiese vertelling van gebeure wat van September 1993 tot November 1994 strek, maar van tyd-tot-tyd onderbreek word deur verwysings na die verlede. Die roman is in een-en-twintig hoofstukke ingedeel, met sekere hoofstukke wat verder in kleiner afdelings opgedeel is. Elke hoofstuk (of kleiner afdeling) word vanuit die perspektief van een van die vier protagoniste as fokalisator vertel. Omdat die romanverhaal oor vier protagoniste beskik, met elke protagonis wat afwisselend as fokalisator en verteller optree, argumenteer ek dat die verhaal struktureel uit vier verskillende verhale (met sy eie begin, middel, einde, draaipunte en 'n gedeelde klimaks) bestaan wat saamgeweef word om 'n gesamentlike verhaallyn te vorm wat die Benades as geheel verteenwoordig.

Om te bepaal of die *Triomf*-filmverwerking 'n interpretasie van sy doelteks bied, is dit sinvol om die filmverwerking se strukturele indeling van dramatiese bedrywe in ag te neem. Van Niekerk se roman volg oënskynlik 'n logiese verloop wat strek vanaf September 1993 tot November 1994 wat onderbreek word deur insidente wat a-kronologies en sonder patroon gerangskik in die verlede afspeel. Die vier protagoniste se verledes dra by tot hul karakterontwikkeling en hoe die leser karakterontwikkeling en handeling begryp en interpreteer, byvoorbeeld Treppie se begeerte om sonder leuens te leef – wat lei tot die verhaal se klimaks. Die gevolg is dat die romanleser die verband tussen die karakters se hede en hulle verlede moet begryp ten einde die insidente wat in die hede plaasvind in konteks van die geheel te verstaan. Die romanleser moet om hierdie rede die gebeure soos dit in die plot gerangskik is, orden om 'n kronologiese narratief te vorm.

Ten einde die romanstruktuur met die filmverwerking se struktuur te vergelyk, het ek die gesin se strukturele verhaallyn vereenvoudig om dit soos volg in figuur 4.1 grafies uit te beeld.



Figuur 4.1: Triomf, die roman se strukturele storiekurwe.

Reaburn se filmverwerking perk die verhaal van die karakters se hede in tot die laaste ses dae voor die April 1994-verkiesing. Die film doen weg met herinneringe aan die Benades se verlede, met min verwysings na hulle lewe vóór Triomf. Wanneer daar wel na die verlede verwys word, dra dit 'n ander doel as wat die herinnering aan dieselfde insident in die roman doen, byvoorbeeld: Treppie maak die filmkyker vroeg in die film (toneelnommer 10) daarvan bewus dat Lambert gewelddadig is:

Sien jy wat doen jy aan jou ma, hê? Sy's besig om te crack. Dis van daai dag toe jy al my fokken yskaste uitgebrand het en haar in die Electrolux toegesluit het, hê. Al daai fridge-gass het in haar brein ingelek (Raeburn en Kohll, 2008:5).

Hierdie verwysing dat Lambert reeds in die verlede gewelddadig was en dat sy geweld teenoor Mol 'n deurlopende proses is, veroorsaak spanning by die filmkyker. Hierdie spanning word as dramatiese konflik geag, wat die filmverhaal voorstu. Alhoewel dit effektief gekommunikeer word dat Lambert gewelddadig teenoor sy ma is, gaan die addisionele inligting daaromtrent verlore, asook die inligting oor waarom Treppie antagonisties teenoor Lambert optree. Ek is van mening dat hierdie voorbeeld aandui hoe die film se struktuur, opbou van plot, toneelseleksie en karakterisering mekaar beïnvloed. Die spesifieke insident waarna Treppie in die aanhaling verwys, bly in hierdie geval 'n

“leë” verwysing wat nooit in konteks gebring word met vrae soos “Waarom het Lambert die yskaste uitgebrand?” of “Waarom het Lambert vir Mol in 'n yskas toegesluit?” nie. Binne die konteks van die romanverhaal is hierdie 'n belangrike insident omdat dit die volgende tot gevolg het:

- 1) Die vernietiging van Treppie se yskaste lei daartoe dat Treppie sy yskasherstelbesigheid moes prysgee en weens dié verlies is die Benades byna bankrot. Treppie se besigheid was juis die rede vir hulle besluit om na Triomf te trek, met die hoop op 'n nuwe begin en dat hulle moontlik finansiëel sou seëvier. Die insident dra by tot Treppie se behoefte om die familiegeheim aan Lambert te verklap.
- 2) Lambert is emosioneel en fisies onstabiel en gevaarlik.
- 3) Lambert tree gewelddadig teenoor die ander karakters op, veral teenoor Mol.

Raeburn se filmploot volg min of meer die volgorde waarin die romangebeure in die karakters se hede gerangskik is. Waar die filmploot wel gebeurtenisse rondskuif, het dit nie 'n impak op die verhaal in sy groter geheel nie en daarom ook nie in die mate waarop die filmverhaal verstaan of geïnterpreteer word nie. In hierdie geval wil dit voorkom of die minimale rondskuif van gebeurtenisse bloot is vir die ekonomiese hantering van speelyd en tonele. Gevolglik kan die filmverwerking se strukturele opbou van gebeurtenisse ook vereenvoudig word vir grafiese voorstelling:



Figuur 4.2: Triomf, die filmverwerking se strukturele storiëkurwe

Figuur 4.2. toon dat die filmverwerking van die begin af onder die Geluk/Ongeluk-as val omdat negatiewe verhaalgebeurtenisse kort na die begin van die verhaal plaasvind. Dit sluit onder andere in dat die filmkyker bewus raak van die Benades se sosio-ekonomiese omstandighede; Treppie wat vir Lambert antagoniseer wat 'n rede verskaf waarom Lambert gewelddadig is; en Lambert se seksuele omgang met sy ma terwyl Pop in die badkamer wegkruip. Die film verkry hierdeur van die begin af 'n somber en byna sinistere toon.

Dit is voorts duidelik dat die filmverhaal vier draaipunte het.

Die eerste draaipunt is na my mening een van die min positiewe storiegebeurtenisse en is daarom bó die Geluk/Ongeluk-as aangeteken. In hierdie toneel neem Treppie die gesin Spur toe. Weens die Benades se sosio-ekonomiese omstandighede is die uitstappie na die restaurant 'n luukse geleentheid wat weinig of nooit gebeur nie; daarom word die gebeurtenis op die oog af as positief ('n hoogtepunt) geïnterpreteer. Treppie deel die goeie nuus dat hy vir Lambert 'n metgesel gaan reël vir sy een-en-twintigste verjaardag – hierdie aankondiging dien as katalisator vir die filmverhaal, omdat dit lyk asof Treppie in alle waarskynlikheid glo dat die verjaarsdagvieringe in 'n ramp sal eindig, wat daartoe kan lei dat hy die bloedskaniegeheim aan Lambert kan verklap ten einde die gesin skade aan te doen.

Met die tweede draaipunt konfronteer Treppie vir Pop op Brixton Hill, waar hy, Pop en Mol wag terwyl Lambert saam met Cleo is. Dié gebeurtenis verteenwoordig 'n dramatiese draaipunt vir Treppie omdat hy vir Pop konfronteer oor hulle verlede wat daartoe lei dat Treppie die familiegeheim verklap. In die toneel steek Treppie 'n ou familiefoto van hulle saam hulle ouers aan die brand. Met Pop se protes hierteen, sê Treppie dat as Pop en Mol nie vir Lambert gehad het nie, “sou ons almal beter af gewees het” (Raeburn en Kohll, 2008:71). Treppie sê “[a]s ek gaan brand [...] jy kom dié keer saam” (Raeburn en Kohll, 2008:71). Hy noem dat hy gewapen gekom het met sy “troefkaart” in sy sak. Dié “troefkaart” verwys na sy, Pop en Mol se geboortesertifikate, wat bewys dat hulle broer en suster is en dat Lambert die gevolg van hulle bloedskanie is. Treppie is dus bereid om die waarheid aan Lambert te openbaar, terwyl die verbranding van die foto suggereer dat hy waarskynlik die gesin kwaad wil aandoen, omdat hy in die verlede onder hulle gely het. Dié storiegebeurtenis veroorsaak spanning en afwagting (dramatiese konflik) wat die film se verloop tot die klimaks versnel en dit in 'n negatiewe kurwe laat daal.

Die onsuksesvolle verloop van Lambert se verjaardag saam met Cleo dien as die derde draaipunt. Treppie se besluit om almal se geboortesertifikate byderhand te hou asook die filmkyker se voorafkennis van Lambert se ontabyele emosionele toestand en gewelddadige uitbarstings, dien as dramatiese spanning wat bydra tot die voorspelbaarheid van die uitkomst: Treppie, asook die filmkyker, verwag dat Lambert aggressief sal optree. Treppie is deels hiervoor verantwoordelik, omdat hy opsetlik vir Lambert lieg en manipuleer. Hy vertel byvoorbeeld vir Lambert dat Cleo hom

op hul reis na die Noorde sal vergesel. Met Cleo wat vlug en Lambert wat 'n epileptiese aanval kry, daal die verhaal verder in die negatiewe kurwe, wat die spanning nader aan die klimaks bring.

Die filmverhaal se dramatiese klimaks speel kort na die derde draaipunt af, met Lambert wat sy rewolwer van onder sy komberse uithaal en dit op Treppie rig. Lambert se keuse om die rewolwer byderhand te hê vir wanneer Treppie hom oor Cleo konfronteer, wys daarop dat Treppie Lambert se moontlike reaksie tot die aand se mislukking korrek geïnterpreteer het. Treppie se plan om skade aan hul gesinsband te verrig, word volbring met die bekendmaking van die bloedskandegheheim. Die gevolg is dat Lambert vir Treppie in die skouer skiet en dat Treppie dan vir Lambert aanhits om vir Pop dood te skiet. Treppie sterf ook nadat Lambert hom in die petrolput gooi en 'n vuur uitbreek. As gevolg van die skok van die waarheid hallusineer Lambert; hy sien Pop en Treppie surrealisties as reuserotte en ervaar 'n epileptiese aanval, wat veroorsaak dat hy nie in staat is om te vlug vanuit die brandende den nie. Die toneel en film eindig met Mol en Sonny wat probeer om vir Lambert te red. Die kyker weet nie of Lambert die vuur oorleef nie. 'n Tekskaart op die skerm lig saam met dié gewelddadige einde van die Benades die kyker in dat die verkiesing die volgende dag, 27 April 1994, plaasgevind het, dat die ANC 'n oorwinning oor die apartheidsregime behaal het en dat Triomf weer na sy oorspronklike naam, Sophiatown, vernoem is.

Dit is duidelik dat die filmverwerking se ingekrimpte plotverhaal van ses dae veroorsaak dat verskeie gebeurtenisse uit Van Niekerk se roman aangepas is vir die filmverhaal. Die gevolg is dat die filmverhaal 'n vinniger tempo aanneem as wat die roman aan die leser kommunikeer. Die strukturele keuse om slegs 'n liniêre vertelling van die Benades se hede te vertel, het die gevolg dat 'n groot hoeveelheid inligting aangaande karakterisering, simboliek en tematiek wat in hulle verlede gevind word, verlore gaan. Die filmteks is volgens my armer as gevolg hiervan.

Met die identifisering van die filmteks se dramatiese draaipunte is dit moontlik om die verhaal in dramatiese bedrywe in te deel. Die strukturele bou van die dramatiese eenhede weerspieël die filmverhaal se tempo en lei na verdere leidrade omtrent karakterontwikkeling en belangrike tonele, wat bydra tot die manier waarop die filmverwerking die roman interpreteer.

Ten opsigte van die *Triomf*-filmverwerking se driebedryfstruktuur is dit nodig om op die funksie van die drie bedrywe te let.

Met die eerste bedryf as eksposisie word die Benades aan die filmkyker voorgestel en hulle dramatiese begeerte word gekommunikeer – om van Lambert se verjaardag 'n sukses te maak. Treppie se besluit om die gesin Spur toe te neem en hulle van sy planne vir Lambert in te lig, wys op 'n etiese besluit omtrent sy begeerte om skade aan te rig. Hiertydens word Treppie as antagonis geïdentifiseer, maar dit kommunikeer ook dat die protagonis (die gesinseenheid) nie werklik 'n keuse het omtrent Treppie se besluit nie. Treppie se besluit veroorsaak genoeg dramatiese spanning om

die verhaal in werking te sit. Hierdie storiegebeurtenis, as katalisator, verteenwoordig die draaipunt aan die einde van die eerste bedryf, omdat die res van die verhaal daarom draai.

Die tweede bedryf word aan handeling gewy. Wanneer Treppie die res van die gesin van sy plan omtrent Lambert se verjaardag inlig, bevind die karakters hulself in 'n onbekende psigiese ruimte waarin die sukses van Lambert se verjaardag hulle toekomstige geluk sal beïnvloed. Draaipunte wat in die tweede bedryf voorkom, sluit in Lambert wat 'n rewolwer by Sonny koop; asook Treppie se konfrontasie met Pop en sy dreigement om hulle geheim aan Lambert te verklap. Kort na Treppie en Pop se konfrontasie vind die verhaal se klimaks plaas. Terwyl 'n protagonis net voor die verhaal se klimaks kies of hy die antagonis gaan aandurf of eerder onsuksesvol gaan terugkeer na sy vorige bestaan, bied Treppie as *Triomf* se antagonis die gesinseenheid (die protagonis) nie 'n keuse hieromtrent nie. Deur hulle geheim en leuens aan Lambert te openbaar, forseer Treppie die gesin om sy antagonisme aan te durf. Die klimaks as draaipunt kondig die einde van die tweede bedryf aan.

Die tweede bedryf se konflik word in die derde bedryf se afloop opgelos. *Triomf* het 'n baie kort afloop waarin Lambert vir Pop en Treppie vermoor en waarskynlik self sterf.

Aan die hand van bogenoemde is dit opmerklik dat die strukturele opbou van die filmploot direk in verhouding staan met keuses rondom karakterisering, tematiek en toneelkeuse.

4.7 Narratiewe aspekte: Fokalisering en vertelling

Van Niekerk se roman word afwisselend van een hoofstuk na die ander deur die perspektief van al vier protagoniste vertel. Die effek is dat die roman uit vier afsonderlike verhale bestaan, elk met sy verskeie hoogte- en laagtepunte, tog met 'n gedeelde klimakspunt en afloop. Die verteller staan onafhanklik van die fokalisator en is 'n interne derdepersoonsverteller, aangesien die verteller soos die betrokke karakter uit wie se perspektief vertel word, klink. Verder neem die vertelstem ook die sosiolek van elke karakter aan wat vir 'n unieke vertelstem in die roman sorg – soos gesien in Treppie se gebruik van idiome en metafore, asook sy diksie en sinsbou wat verskil van Pop, Mol en Lambert s'n.

As voorbeeld word op die verskil gewys tussen die vertelling uit Mol se perspektief en Lambert s'n: Hoofstuk 1 word vanuit Mol se perspektief vertel. Treppie en Lambert huil soos honde sodat die hele buurt se honde saam begin blaf. Die verteller sê:

Treppie het hierdie by Oupop geleer toe hulle nog in Vrededorp gewoon het. Sies tog, Oupop het ok maar net sy bes probeer. Mol onthou, daar was net so baie honde daar. En dis hoe Oupop hulle ge-entertain het as hy in 'n jolly mood was die dag (Van Niekerk, 1994:18).

Terwyl die verteller toegang tot die fokalisator se denke het, is dit duidelik dat die stemming van die vertelling gelyk aan die karakter-fokalisator s'n is. Soortgelyk word 'n ander vertelstem in 'n hoofstuk wat deur Lambert se perspektief vertel word, ingespan:

Linksom uit die kop kom een dun, swart angel met 'n krulletjie om die aalwynblom. En regs uit die stert kom nog een wat three-ways om die wolkie split met pyltjies aan die punte. Nou lyk daai by gewire! Hy lyk of hy fokking van die muur af wil spark! (Van Niekerk, 1994:60).

Wood (2009:8) klassifiseer hierdie soort vertelling as “free indirect style” wat ook “close third person”, “going into character” en “close writing” genoem word. Hy (2009:8) argumenteer dat werklike alwetende derdepersoonsvertelling byna onmoontlik is, omdat die narratief homself om die karakter wil vou, met die karakter wil saamsmelt en die karakter se manier van dink en praat wil aanneem. Wood (2009:9) is van mening dat die woorde so te sê van die romanskrywer wegbeweeg en die eienskappe van die karakter aanneem. Die gevolg is dat dit wil voorkom asof die karakter nou die woorde “besit”. Wood (2009:11) wys op die voordele van hierdie vertelstem:

Thanks to free indirect style, we see things through the character's eyes and language but also through the author's eyes and language, too. We inhabit omniscience and partiality at once. A gap opens between author and character, and the bridge – which is free indirect style itself – between them simultaneously closes that gap and draws attention to its distance.

Die visuele aard van die film verg dat die kamera deels 'n verteller van die verhaal is, asook die instansie wat waarneem. Terwyl dit voor die hand liggend is dat die kamera deel uitmaak van die verhaalverteller, het die filmmaker 'n keuse rondom *wie* die verhaal sien afspeel – met ander woorde uit wie se perspektief ervaar die filmkyker die verhaal. Reaburn se *Triomf* maak van 'n *alwetende kamera* gebruik (sien afdeling 3.8) omdat die kamera gaan waar die aksie is wat die filmkyker moet sien. Aan die begin van die film volg die kamera vir Treppie waar hy deur die strate van Triomf huis toe stap, maar dit volg ook later vir Mol en Pop waar hulle agter toe deure saam bad, of vir Lambert waar hy en Cleo in sy den is. Die gebruik van 'n alwetende kamera is filmtegnies die mees algemene verteltegniek, wat die filmkyker dadelik toegang gee tot alle inligting wat hy nodig het om sin te maak van die verhaal. Raeburn maak ook soms gebruik van 'n sogenaamde “point of view”-kamera wat vanuit Lambert se perspektief waarneem wanneer hy epileptiese aanvalle kry. Die gebruik van

hierdie filmiese verteltegniek is effektief omdat dit later tydens die klimaks van die verhaal aanleiding gee tot die mate waarin Lambert gewelddadig teenoor sy gesin optree. Terwyl dit spanning skep, vervreem dié tegniek as 'n reël ook die filmkyker en skep dit 'n donker toon wat tipies in monsterfilms gevind word. In *Triomf* word dit doeltreffend ingespan om met geweld geassosieer te word.

Weens die visuele aard van die filmmedium bly die vertelstem gedurende die filmverhaal konstant, terwyl Van Niekerk daarin slaag om 'n unieke vertelstem om elke karakter te skep. Hierteenoor word die vertelstyl van die film aan die filmmaker (Raeburn) toegeken, omdat hy bepaal waar die kamera opgestel word, waarna dit wys en dus wat en wanneer die filmkyker sien. Raeburn se vertelstyl en die gebruik van 'n alwetende kamera (plus die "P.O.V"-kameraskote in sekere tonele) sorg vir 'n eenvoudige filmnarratief, waartydens die filmkyker nie nodig het om die verhaaldebeure op grond van hoe dit visueel gekommunikeer word, te interpreteer nie.

4.9 Tematiek

Eie aan die literêre romanvorm is Van Niekerk se *Triomf* ryk aan tematiek. Vervolgens word die mees beduidende temas wat in die roman voorkom jukstaposisioneel met die filmverwerking s'n vergelyk om vas te stel of die film dieselfde tematiese belange as die roman het. Indien die film veranderinge aan die romanverhaal se tematiek maak, of alternatiewe temas ontwikkel, word dit op grond van die effek wat dit in die filmmedium skep, geïnterpreteer ten einde vas te stel of dit op 'n behoefte aan oorspronklikheid dui en sodoende 'n interpretasie van die roman bied.

4.9.1 Die tematiese onderdele van die roman

Die volgende temas word onder andere in die roman gevind en dra by tot die impak van die literêre teks se uitbeelding van die onderwerp: Taal en die beperktheid daarvan, die verwronge Afrikaner-ideologie, Afrikaner-Nasionalisme en die ontmitologisering van die Afrikaner. Hierdie temas speel myns insiens 'n belangrike rol vir die argument dat *Triomf* 'n roman van groot literêre meriete is en dat 'n literêre analise van die teks nie daarsonder volledig sal wees nie. Ander temas wat verder in die teks uitgeken word, word aan die einde van hierdie bespreking kortliks genoem.

4.9.1.1 Taal en die beperktheid daarvan

Die verkenning van taalgrense staan sentraal in Van Niekerk se oeuvre, met taal en die beperkinge daarvan wat 'n groot rol speel in *Triomf* omdat dit die volgende verteenwoordig: eksistensiële ontdekking (byvoorbeeld hoe Treppie waarheid en leuens kreatief verweef om sin te maak van sy gesin en die samelewing); die verkenning en interpretasie van die onmiddellike fisiese ruimte (*Triomf* en hoe dit aan die verander is, asook hoe dit reeds al verander het); die verkenning en interpretasie van die groter sosio-politieke ruimte (Suid-Afrika en die omswaai van politieke mag).

Volgens Burger (2009:14) wend Van Niekerk taal só aan om te verken wat nie deur taal verken kan word nie: “Deur taal se grense te skuif, deur uitgediende woorde op te diep, deur die sintaksis te verklap, deur die konvensionele bloot te lê, verset Van Niekerk haar teen die bestaande manier van dink.” Burger (2009:11) noem dat Van Niekerk 'n manier soek om dit “wat buite taal lê uit te druk in taal”. Hy (2009:11) is van mening dat Van Niekerk se werk nie poog om iets wat buite taal lê deur middel van taal te sê nie, maar dat sy eerder poog om “die ervaring van iets buitetaligs wat die leser gewerk word deur die taal” vas te vang, wat dikwels beteken dat die taalklank en ritme belangriker is as die woordbetekenis.

In die konteks van *Triomf* beliggaam Treppie se verhouding tot taal en die beperkinge daarvan 'n simboliese vraag oor die vlak van waarheid wat taal kommunikeer en ook wat deur middel van taal gekommunikeer word. Treppie se persoonlike spel met taal wat gereeld in rympies, liedjies en stories ontaard, asook hoe maklik hy die waarheid met leuens vervang, maar ook hoe hy die waarheid kreatief binne rympies en metafore verbloem, getuig van die komplekse prosesse waardeur die alledaagse lewe deur taal betekenis kry. Taal as semantiese kodesistiem waardeur die lewe en wêreld verken word, is vir Treppie problematies omdat dit nie vertrou kan word nie. Treppie is daarvan bewus dat taal beperkinge het: hy beskryf hierdie beperkinge en hoe taal jou kan faal as hy noem dat “woorde kan sleg boemerang” (Van Niekerk, 1994:86). Met sy beskrywing van “poetic license” as die “liberties wat poets vat in die lewe om sekere goed met ander goed te rym”, maar omdat woorde “sleg boemerang”, veral as hulle rym en dat niks in die wêreld eintlik met mekaar rym nie (Van Niekerk, 1994:86), suggereer hy hoe taal soms nie genoeg is om die lewe, waarhede en nie-valshede te beskryf nie. Dit blyk asof Treppie hierdie probleem van taal se onvermoë om die waarheid te beskryf, oorbrug deur taal kreatief aan te wend om 'n “beter” waarheid te skep. Myns insiens behels die skep van 'n “beter waarheid” in die konteks van die gesin en hul bloedskaandegheim die beskerming teen Lambert om sodoende hulself teen die waarheid oor hulself te beskerm. Hierdeur impliseer “beter” eerder 'n “geloofwaardige waarheid”. Sodoende word daar vir veertig jaar lank leuens aan Lambert vertel, onder andere deur die storie van hoe Pop en Mol getrou het. Hulle moes so hard aan dié storie oefen dat, volgens Treppie, dit “só in hulle ingegroef wees lat hulle dit self naand begin glo vir die waarheid” (Van Niekerk, 1994:163). Die toespraak wat hy skynbaar by Pop en Mol se troue gemaak het, en herhaal wanneer hulle dié storie vir Lambert vertel, wys hoe Treppie taal vir eie gewin aanwend: “Hy’t altyd begin met: ‘Elke gesin het sy geheime’ of: ‘Elke familie het sy eie fokops’” (Van Niekerk, 1994:164). Die manier hóé Treppie hierdie leuen met die waarheid verbloem, is 'n aanduiding van die mate waarop Treppie taal en waarheid op grond van “persepsie” interpreteer – dit is beide die waarheid én 'n leuen. Taal verkry daarom betekenis op grond van die vermoë waarmee dit die waarheid verken en vertolk, asook hoe dit misluk om die waarheid te interpreteer.

Die dualistiese aard van taal wys op die onvolmaaktheid daarvan en die onvermoë om waarheid en valsheid te onderskei. Burger (2005:5) is van mening dat Treppie teen taal uitvaar omdat dit “ons nie in staat stel om direk toegang tot die wêreld te kry nie” want volgens Treppie is “[d]ie hele wêreld net name en niks is wat dit is nie en alles is wat dit nié is nie, it’s all in the mind!”. Wanneer Treppie byvoorbeeld die hemel probeer definieer is dit 'n plek waar “alles presies is soos alles anders, so daar’s nie eers 'n behoefte aan gelykenisse nie, daar’s net suiwer onverdunde en ewige waarheid sonder woorde en dit klink vir hom baie boring [...] dit klink vir hom na die hel” (Van Niekerk, 1994:322). Die hemel is vir Treppie 'n plek waar taal nie nodig is nie, omdat dit 'n plek is waar “ons almal mekaar ten volle kan verstaan, waar ons nie onself, ons verwagting van ons bestaan en van die wêreld om ons, deur middel van taal sal hoef te probeer verstaan nie”. Só 'n hemel waarin ons “nie hoef te sukkel om ons eie of mekaar se woorde te verstaan nie” (Burger, 2005:5) staan nie vir Treppie aan nie en daarom verkies hy die hel.

Uit bogenoemde is dit duidelik dat taal en die dualistiese simboliek daaragter in die konteks van die roman nou aan Treppie verbind is. Die roman verken taal se beperkinge, hoe dit soms misluk om die waarheid te verken, die skeppende vermoë daarvan en ook hoe taal as vernet teen ideologie en die Afrikaner Nasionalisme ingespan word.

4.9.1.2 Ideologie en Afrikaner-Nasionalisme

Volgens Burger (2009:11) is daar in Van Niekerk se werk 'n bemoeienis met ideologie en dat *Triomf* tot 'n groot mate met Afrikaner-Nasionalisme afreken. Burger (2009:11) wys as voorbeeld hiervan op Treppie se argument omtrent alles wat “muurpapier” is: Treppie kon nooit weer “God van Jakob” en “Afrikaner landgenote” sing ná sy pa hom geslaan het nie, want dis “muurpapier daardie” (Van Niekerk, 1994:300). Treppie beskou vele ander dinge in *Triomf* as muurpapier, insluitende stories, gediggies en liedjies, perspektiewe, koerantstories, “life support system”, “bubbles”, “white wash”, die naam van die buurt *Triomf*, televisieprogramme, die geskiedenis en godsdiens (Burger, 2009:11). Hierdie begrippe, meen Burger (2009:11), verwys na die “onvermoë of onwil van mense om die waarheid, die lewe soos dit werklik is, in die oë te kyk. Muurpapier verwys na 'n verontagsaming van die individuele persoon of gebeurtenis en dit kry die betekenis van ‘ideologie’, soos wat dit in die Marx-Engels-tradisie as 'n ‘vals bewussyn’ beskou word.” Treppie se afkeur van valsheid, die inherente valsheid wat ideologie inhou, leuens en die beperkinge van taal loop hiervolgens hand-aan-hand.

Soortgelyk aan hoe Treppie met die tema van taal en die beperkinge daarvan geassosieer word, word Pop as patriarg van die Benade-gesin die simbool van Afrikaner-Nasionalisme en die gepaardgaande ideologie wat daarmee verband hou. In sekere aspekte word Pop simbolies gelykgestel aan die Nasionale Party wat verantwoordelik is vir die apartheidsregime. Pop kan

byvoorbeeld steeds H.F. Verwoerd se toespraak van Republiekdag 1961 resiteer. Dit is kontekstueel nie vreemd dat 'n blanke man van byna tagtigjarige ouderdom vóór die 1994-verkiesing die heersende politieke party en die ideologieë wat daaraan verbind word, insluitende apartheid, ondersteun nie. Aan die hand hiervan word Pop geïdentifiseer as stereotipiese verteenwoordiger van sy tyd en omstandighede.

Terwyl Pop verantwoordelik is vir Lambert se bestaan en per implikasie ook die geweld waartoe Lambert in staat is, is hy apaties in die beskerming van sy gesin teen hierdie geweld – veral geweld teen Mol. Pop neem byvoorbeeld doelbewuste stappe om konfrontasie te vermy as hy homself in die badkamer toesluit wanneer Lambert vir Mol molesteer. Wanneer Lambert se gewelddadige uitbarstings geïnterpreteer word as die gevolg van Pop en Mol se bloedskande, is Pop se apatiese houding teen die geweld en sy onvermoë om sy gesin teen Lambert te beskerm simbolies van die ideologiese verwronge politieke regime van die tyd. Nes die apartheidsregering verantwoordelik was vir verskeie insidente met betrekking tot ideologiese en fisiese rassegeweld en dat dié waarteen gediskrimineer is in protes daarop geantwoord het, simboliseer Pop die onvermoë van 'n sisteem om homself te beskerm teen die gewelddadige reaksie vanaf dié wat hy voorheen verontreg het. Die gevolg hiervan is dat die sisteem (lees: Pop) figuurlik moet boet vir sy sondes. Lambert is daarom op 'n allegoriese vlak die “monster” wat Pop en Mol vir hulle sonde straf. Brophy (2006:105) is van mening dat Lambert die *skaduwee* van die Afrikaner-bewuste verteenwoordig wat 'n bedreiging vir die stabiliteit van die Afrikaner-Nasionalisme se identiteit is.

Die tema van Afrikaner-Nasionalisme en die verwronge ideologie daaraan verbind, word ook op ander, minder subtiele maniere, gekommunikeer. Lambert lees byvoorbeeld die Nasionale Party se eerste beleid aan Treppie voor wat handel oor “ons eie minderheid, ons eie taal en kultuur, ons eie Christelike geloof”, ten doel van die “beskerming van minderheidsregte [...] sodat daar geen dominansie deur 'n swart meerderheid” sal bestaan nie (Van Niekerk, 1994:55). Treppie is die enigste karakter wat die “waarheid” omtrent die Nasionale Party se ideologiese oortredinge, hulle politieke beleid en beloftes van vernuwing sien: Tydens 'n huisbesoek van die twee N.P.-verteenwoordigers beskuldig Treppie hulle daarvan dat die Nasionale Party 'n “vúilspul” is, dat hulle “deurmekaar is en hulle raak ál deurmekaarder”, dat hulle slegs hulle huis in orde kan kry as hulle hulself “met Súnlight afwas” (Van Niekerk, 1994:54). Treppie begryp dat boetedoening vir die regering se oortredings slegs deur reiniging kan plaasvind, wat uiteindelik ook die rede is waarom hy hulle eie oortredings bely. Vir Treppie klink die Nasionale Party se leuens soos “margarien wat alles bevat om brood mee te smeer, maar nie botter is nie” (Van Niekerk, 1994:118), met ander woorde 'n valsheid – 'n metafoor wat aan Treppie se konsep van “muurpapier” herinner. Die Nasionale Party se valshede en die Benades se valshede word hier op allegoriese vlak vergelyk. Dit

is wel net Treppie wat hierdie verband begryp en daarom is hy vasbeslote om homself daarvan te bevry.

Geweld en die geweld van die patriarg speel verder 'n belangrike rol binne hierdie tema. Buiten vir die geweld geassosieer met Lambert (insluitend die Benade-mans se seksuele geweld teenoor Mol), simboliseer Oupop se geweld teenoor sy gesin die ontmitologisering van die eer en trots van die Afrikanerman. Oupop verteenwoordig die patriargale sisteem van die Afrikanervolk, wat per implikasie onder andere trots en eer simboliseer. Hierdie eer wat ideologies verbonde aan die Afrikanerman is, word omgekeer, bevraagteken en as't ware ontmitologiseer wanneer Oupop sy vrou slaan en molesteer, asook vir Treppie slaan en uiteindelik selfmoord pleeg. Die patriargale rol word hierna deur Pop oorgeneem. Pop se ideologiese oortredinge en ook sy onvermoë om sy gesin te beskerm, dui op die verdere ontmitologisering van die Afrikanerman.

Die ideologiese skeiding op grond van sosio-ekonomiese klas en kultuur onder die Afrikaner moet beklemtoon word. Die ligging van die Triomf-woonbuurt getuig in die eerste plek hiervan: Smith (2007:21) wys daarop dat anders as die woonbuurte Soweto en Alexandria waar nie-blankes “buite sig” van die Afrikaner gewoon het en nie gerieflike toegang tot openbare vervoer gehad het nie, was Triomf en soortgelyke woonbuurte wat vir armblankes bedoel is binne bereik van openbare vervoer en naby aan die stad, maar net ver genoeg van die ryker en meer invloedryke blanke bevolking sodat dié arm woonbuurte nie 'n verleentheid is nie. Om hierby aan te sluit, wys Treppie op die N.P.-verteenwoordigers se “valsheid” wanneer hy vertel dat ander N.P.-verteenwoordigers ook in 1938 en in 1948 op die skeiding wat tussen “Afrikaner” en “Afrikanerwerkersklas” gemaak word, gewys het. Die Beyleveldts (die gesin met wie hulle as kinders in Vrededorp 'n huis gedeel het) noem dat die Benades 'n “[s]wak tipe Afrikaner” is, dat hulle “slegter as kaffers” is (Van Niekerk, 1994:142). Treppie argumenteer dat daar nie 'n “eenheid” onder die Afrikaner is soos wat die Nasionale Party voorstel nie: “Voor in die wapad brand 'n lig. Nie voor in die wapad lê 'n geweer of 'n brood of 'n fabriek of 'n smouslisensie nie. Nee, altyd 'n fokken líg, 'n vuurkolom, 'n Gees, 'n Hoër Idee, 'n Ideaal van fokken eenheid of iets. En dit alles omdat ons almal sogenaamd dieselfde kultuur het. Watse fokken ding is dit? Vrá ek julle met trane in my ligblou armblanke-oë?” (Van Niekerk, 1994:133).

Weens die kulturele diskriminasie voortgebring uit die Nasionalistiese ideologie, is dit duidelik waarom Treppie “gebruik” voel (Van Niekerk, 1994:118). Op grond hiervan is dit ironies dat die Benades as simbool van die Afrikanerwerkersklas deur die Afrikaner en sy “hoër idee” tot die marge van die Afrikanerkultuur uitgeskuif word, omdat die Afrikaner self skuldig is aan verskeie ideologiese misdade wat deur Afrikaner-Nasionalisme geregverdig is.

Die allegoriese uitbeelding van die Afrikaner op 'n banale wyse, dien as't ware op die ontmitologisering van die volk. Verskeie verhaaldeure en elemente dra by tot hierdie tema. Die

karakters se taalgebruik word, soos reeds geargumenteer, as verset teen Afrikaner-Nasionalisme ingespan, terwyl die gereelde kodewisseling, banale woordkeuse en vloektaal wegbeweeg van 'n sogenaamde Standaardafrikaans en op die banaliteit van die Benades wys. Komiese insidente soos Lambert se aanvanklike nuuskierigheid oor die “Fort Knox”-bure wat braai, wat uiteindelik in 'n gewelddadige bakleiery eindig, dra verder by tot die banale beeld van die blanke volk wat in Triomf woon.

As simboliese verteenwoordiger van die Afrikaner in die konteks van die roman, kan die geweld onder die gesin nie geïgnoreer word nie. Buiten vir die fisiese geweld, is al drie mans skuldig aan seksuele geweld. Treppie gebruik taal om vir Lambert uit te buit en word weens die pertinent doelbewuste aard daarvan as verbale geweld geïnterpreteer. Lambert is gereeld fisies gewelddadig teenoor Mol: sy word byvoorbeeld in 'n yskas toegesluit, met 'n mes deur die wang gestee en later ook in die heup. Dit is veral die bloedskande onder die Benade-gesin wat die “aansien” van die Afrikaner ontmitologiseer. Terwyl Lambert allegories die “monster” is wat daaruit gebore is (sien afdeling 4.10.1.4), is hy nie net die simboliese verteenwoordiging van die Afrikaner se “sonde” nie, maar 'n fisiese herinnering daaraan. Dit is veral opmerklik dat die Benades se bloedskande nie in isolasie bestaan nie, soos Oupop in sy selfmoordbrief bely dat daar “meer sulke gevalle onder ons spoorwegmense” is (Van Niekerk, 1994:441), wat as verdere beklemtoning van die verwronge en misleide aansien van die Afrikaner dien.

Ander insidente wat bydra tot die ontmitologisering van die Afrikaner sluit ideologiese skynheiligheid in, soos voorgestel deur Oupop wat in sy selfmoordbrief (kort na hy noem dat bloedskande algemeen onder spoorwegmense is) vir Oumol teen “Jode Kommuniste” waarsku omdat hulle “heidene” is. Die komiese ironie van Oupop se woorde lê in die kontras tussen sy dade (die geweld teen sy gesin) en sy selfmoord, tog vind hy dit nodig om sy vrou teen ander gelowe en rasse te waarsku. Die laaste voorbeeld word in Pop se droom oor die hemel gevind, waar beide mense en diere welkom is, alhoewel segregasie en stereotipering op grond van Afrikaner-Nasionalistiese beginsels steeds toegepas word, omdat die engel wat in die wolwinkel werk 'n Indiër-engel is.

4.9.1.3 Gevolgtrekking

Alhoewel die temas van taal en die beperkinge daarvan, asook ideologie en Afrikaner-Nasionalisme nie die enigste temas is wat die roman kommunikeer nie, dit sonder twyfel belangrik binne die sfeer van 'n literêre analise van *Triomf* is. Ander temas wat in die teks voorkom, sluit in: die oorbrugging van grense, beide letterlik en figuurlik (insluitend politiese en sosio-ekonomiese grense); asook etiese verantwoordelikhede.

Deur die loop van die verhaal moet die Benades weens die verandering van hulle sosio-ekonomiese omstandighede fisiese grense oorskry, byvoorbeeld wanneer hulle ter wille van oorlewing stad toe trek. Hierdie verhuising stel ook die oorbrugging van sosio-ekonomiese klas voor, soos uitgebeeld in die verandering van die omstandighede waarin hulle op die plaas gewoon het en die omstandighede waarin hulle in Vrededorp woon. Binne die hede waarin die verhaal afspeel met die politieke gegewens as agtergrond, het die verandering van politieke mag 'n impak in die sosio-politieke ruimte waarin die Benades leef. Nie net vind die oorbrugging van een politieke regime na 'n ander plaas nie, maar die Benades se onmiddellike omgewing van Triomf wat 'n blanke woonbuurt is, ondergaan ook 'n oorbrugging van sosio-politieke status wanneer nie-blankes daarheen terugkeer. Die Benades ervaar hoe die land in sy geheel, asook hulle onmiddellike ruimte, aan die verander is.

Laastens stel die Benades se verhouding met mekaar vroeë oor etiese verantwoordelikhede tot familie, soos weerspieël deur die leuens wat deurgaans vertel word om Lambert te beskerm van die waarheid en per implikasie ook die beskerming van die self teen die waarheid. Hierdie leuens verteenwoordig 'n beskermingsmeganisme teen Lambert. Die implikasie hiervan is dat die gesin in isolasie leef van dít wat “normaal” is, maar ook van die wêreld buite hulle mikrokosmos van “alleen” bestaan. Oupop en Pop herinner die res van die gesin gereeld dat hulle “'n dak oor hulle koppe en mekaar het”, wat 'n motto simboliseer van die beskerming van hulleself teen dit wat buite hulle eie bestaan is, asook die beskerming van die self teen hul eie gewetes.

Die vergelyking met die filmverwerking ten opsigte tematiese elemente dra by tot die analise van hoe die filmverwerking die roman interpreteer.

4.9.2 Die tematiese onderdele van die *Triomf*-filmverwerking

Soos reeds in afdeling 3.2 uitgewys, verwys die tema binne die konteks van filmanalise na die sentrale bindende idee van die film, met ander woorde die film se fokus wat die werk as 'n geheel bind (Boggs & Petrie, 2008:20). Vir die doeleindes van die vergelyking tussen die roman en die filmverwerking op grond van tematiese elemente, bespreek ek eerstens die temas wat die filmteks insluit en daarna tot watter mate die romanteks se temas vir die filmmedium aangepas is, indien enigsins. Laastens bespreek ek hoe die filmteks se tematiese onderdele die romanverhaal waarop die film gebaseer is, interpreteer.

As 'n geheel verskil die filmverhaal myns insiens op grond van tematiese onderdele nie dramaties van Van Niekerk se roman nie. Weens die beperkinge van die filmmedium en die formaat van die populêre speelfilm, is dit onmoontlik dat 'n filmverwerking alle romantemas in die film kan insluit of dit so volledig en kompleks soos die roman kan ontwikkel. Dit is daarom te verwagte dat Raeburn

selektief te werk moes gaan met verhaalelemente soos karakterisering en toneelkeuse waaruit die filmverhaal se temas onder andere opgebou word.

Na my mening is veral die volgende twee temas in die konteks van 'n filmanalise van *Triomf* van belang: Die marginalisering van die blanke volk en die verandering van sosiale en politieke status.

Nes in Van Niekerk se roman is die Benades, 'n armblankegesin, die onderwerp van die verhaal. Die uitbeelding van só 'n armblankegesin as verhaalonderwerp simboliseer die universaliteit van armoede en dien dit volgens Raeburn (2009:1) as 'n analogie vir mense wat deur armoede gemarginaliseer is. Soortgelyk ontmitologiseer die uitbeelding van die blanke gesin in sulke omstandighede simbolies die Afrikaner – 'n doel wat die romanverhaal ook aanneem.

Buiten vir die marginalisering op grond van ekonomiese status, word die Benades ook weens kulturele status gemarginaliseer. In 'n toneel wat vanuit die romangebeure aangepas is, stry Treppie met die twee N.P.-vertegenwoordigers tydens hul huisbesoek met die doel om stemme te verwerf. Die N.P.-dame impliseer deur 'n onvoltooide stelling (“[...] hulle is erger as... erger as...” (Raeburn en Kohll, 2008: 32) dat die Benades weens hulle banale gedrag nie waardig is om Afrikaners genoem te word nie en per implikasie ook nie as “blank” geklassifiseer te word nie. 'n Ideologies-kulturele skeiding word dus getref tussen goeie Afrikaners en werkersklas Afrikaners. Treppie voltooi haar gedagte om hierdie stelling te bevestig: “...As kaffers! E-r-g-e-r a-s- k-a-f-f-i-r-s! Ja ons is julle skande! Julle geliefde volk. Ons sal julle drop, hou ons dop! – dis geguarantee!” (Raeburn en Kohll, 2008:32)

Dit is duidelik dat hierdie tema verwant is aan die romantema van 'n verwronge ideologie wat Afrikaner-Nasionaliteit inhou. Tog word daar aansienlik min aandag gegee aan die gevare omtrent verwronge ideologieë en die gevolge wat die Nasionalisme van die tyd inhou. Die Nasionalistiese ideologie wat in die roman teenwoordig is, word in die film as agtergrond tot die karakters se vrese omtrent die opkomende verkiesing gevind en ontwikkel, maar nie as 'n volledige tema nie. Eie aan die filmmedium wat, in die meeste gevalle, karakterstudies bó tema-ontwikkeling ag, word die uitbeelding van die marginalisering van die karakters as gevolg van aspekte soos Afrikaner-Nasionalisme en ideologieë daaraan verbonde in die filmverhaal aan handeling en karakterontwikkeling gekoppel en nie aan tema-ontwikkeling nie. Alhoewel dit 'n inperking van tema beteken, bly die filmkyker se aandag op die uitbeelding en ontwikkeling van die karakters en hul handeling. Die *Triomf*-film verg daarom dat die filmkyker meer aandag rig op hóé die karakters hul gemarginaliseerde status ervaar en minder op waarom hulle gemarginaliseer is. Die gevolg hiervan is dat die film getrou aan die filmmedium bly en nie die romantemas ter wille van simboliek bloot wil weerspieël nie.

Wat die tweede tema betref: Die filmverhaal speel af teen die agtergrond van die eerste Suid-Afrikaanse demokratiese verkiesing – 'n tyd waarin spanning hoog is weens die verandering van politieke mag. Die film begin deur op 'n tekskaart konteks te bied aangaande die apartheidregime en dat die komende verkiesing dié regime sal beëindig.

Die historiese konteks wat as agtergrond tot die sosio-politieke, asook tydruimtelike aspekte van die filmverhaal dien, word hiermee eerstens as 'n politieke oorsig aan die filmkyker gegee. Drie minute later verskyn 'n tweede tekskaart waarop 'n historiese oorsig van die woonbuurt Triomf weergegee word, insluitend dat die apartheidregering Sophiatown platgestoot het om 'n woonbuurt te skep vir armblankes, genaamd Triomf. Alhoewel dié inligting nodig is om die sosio-ekonomiese omstandighede van die Benades te begryp, is die inligting wat beide tekskaarte verskaf en die volgorde waarin dit verskyn, opmerklik: Die eerste tekskaart bied 'n duidelike beklemtoning van histories-politiese gegewens van Suid-Afrika as 'n geheel, terwyl die tweede tekskaart soortgelyk op die histories-politiese gegewens van die Triomf-woonbuurt fokus. Die beklemtoning van die politieke gegewens en die gewelddadige geskiedenis van die land en buurt oorskadu enige konteks omtrent die Benades se lewens in Triomf. Hierdie beklemtoning van histories-politiese gegewens hou, myns insiens, min waarde tot karakterontwikkeling in en wys eerder op die ontwikkeling van die politiek as tema. Hoewel die filmverhaal 'n sterk politieke ondertoon het, veral voorgestel deur Treppie se angs omtrent die verkiesing, word hierdie angs nie volkome ontwikkel nie.

Raeburn (2009:1) is van mening dat die film nie politiek georiënteerd is nie en dat die politiek slegs as agtergrond tot die filmverhaal van die “disfunksionele familie [...] met al sy puisties en vieslikhede” dien. Na my mening kan die argument gemaak word dat omdat die filmkyker eers deur die politieke gegewens gekonfronteer word en daarna met die karakters, politiek 'n groter rol in die film speel as wat Raeburn voorgee, al dien die politieke oorsig van die tekskaarte net om konteks te verskaf en spanning te veroorsaak. Die verandering van die rol van Sonnyboy se karakter is onder andere bewys dat politiek 'n belangrike rol speel in die film, veral ten opsigte die skep van dramatiese spanning (sien afdeling 4.10.2).

Hoewel gegewens omtrent politiek in die filmverhaal teenwoordig is, ontwikkel die film na my mening nie 'n sterk tema gegrond op politiek, ideologie of die gevare van Afrikaner-Nasionalisme nie. Politieke gegewens en verwysings word wel in storiegebeurtenisse gevind wat geassosieer word met konflik, geweld en angs – wat die verhaal voortstu. Dit blyk dat hierdie gegewens kontekstueel die doel het om spanning te veroorsaak, wat bydra tot die druk wat Treppie voel om hul bloedskandegeheim te verkap en sodoende skade te verrig. As geheel dra die politieke konteks dus by tot die ontwikkeling van die verhaal omdat dit deels aanleiding gee tot die insident wat die verhaal kataliseer en tweedens dra dit by tot die skep van spanning.

Terwyl die film nie 'n politieke hooftema oordra nie, is die oorbrugging van politieke grense na my mening van groter belang. Die verandering wat die eerste demokratiese verkiesing op grond van politieke mag inhou, het 'n impak op ander sosio-politieke elemente, insluitende die manier waarop die karakters hulle plek binne die groter sosio-politieke sfeer van Suid-Afrika ervaar. Daar word byvoorbeeld afgelei dat Treppie bang is vir wat die verkiesing inhou en daarom dink hy dit goed om die waarheid oor hulle familie aan Lambert te openbaar, met die hoop dat Lambert 'n einde aan hulle sal maak sodat hy nie die verandering van politieke mag hoef mee te maak nie. Pop noem byvoorbeeld dat: “Treppie is besig om te crack. Hy’s skytbang vir na die verkiesing, so nou haal hy dit maar op arme Lambert uit. Nou maak hy allerhande stories op – soos die trip Noorde toe. En soos hierdie ... hierdie girl” (Raeburn en Kohll, 2008:50).

Per implikasie vind Treppie hierin 'n maklike uitweg aan die alewige leuens wat die gesin moet vertel, asook dat hy nie die groter verandering van politieke regime hoef te ervaar nie. Treppie se redes hiervoor word onder andere in sy vrees omtrent die verandering van hulle sosiale status gevind: Alhoewel die Benades 'n armblankegesin is wat op die marge van die Afrikanervolk funksioneer, word hulle weens die apartheidsregime ideologiese bó nie-blankes geag. Die onvermydelike verandering van die politieke mag lei daartoe dat hulle onmiddellike omgewing, en die land as hulle groter omgewing, aan die verander is: Triomf is aanvanklik geskep as 'n blanke werkersklasbuurt, maar die Benades se bure is in die hede van die verhaal nie-blank, terwyl die nuwe bure wat oorkant die straat intrek ook nie-blank is. Cleo bevestig hierdie sosio-politieke verandering op grond van ideologiese gegewens wanneer sy Lambert konfronteer: “Who do you think you are? You’re not even white. You are a low-class backward piece of shit!” (Raeburn en Kohll, 2008:68-69).

Die gevolg van hierdie verandering is dat die Benades waarskynlik nie meer op die marge van die Afrikanervolk sal staan nie, maar ná die verkiesing op die marge van die groter Suid-Afrikaanse gemeenskap sal staan. Bogenoemde aanhaling waarin Cleo ('n nie-blanke karakter) vir Lambert op grond van die Benades se ideologiese gemarginaliseerde status konfronteer, tesame met die N.P.-verteenwoordigers (blanke karakters) se mening dat die Benades op grond van hulle banale gedrag nie as Afrikaners (lees ook as: blank) geklassifiseer moet word nie, impliseer dat hulle ideologiese aan 'n “nie-blanke kamp” behoort. Hierdie marginalisering van die Benades beteken dat hulle as die simboliese Ander uitgeken word wat op die ontwikkeling van 'n subtema aandui: die segregasie van die Afrikaner op grond van kultuur. Treppie verwoord hierdie kulturele segregasie self wanneer hy sê dat hulle die Afrikanervolk se “skande” is, dat hulle die volk “sal drop” (Raeburn en Kohll, 2008:32). Hierdie subtema word nie besonder sterk ontwikkel nie, maar is van belang in die konteks van die oorbrugging van sosio-politieke grense as tema.

Die Benades ervaar as gevolg van hierdie veranderinge dat hulle plek in die groter sosio-politieke sfeer van die land onstabiel en aan die verander is. Treppie se vrees omtrent hierdie verandering en

sy plan om Lambert vir eie gewin te manipuleer, is duidelik in die manier waarop hy vooraf beplan om Lambert se verjaardag as geleentheid te gebruik om die gesin te vernietig. Byvoorbeeld: Lank voor Lambert se verjaardag neem Treppie drie geboortesertifikate vanuit 'n toesluitboksie en steek dit in sy sak (toneel 111), wat hy later as “troefkaart” gebruik om vir Pop te dreig ná hy 'n ou familiefoto verbrand (toneel 123-128).

Aan bogenoemde is dit opmerklik dat die verandering van beide politieke gegewens én die sosiale status van die Benades dui op die oorbrugging van simboliese grense en die komplikasies wat dit inhou.

4.9.3 Gevolgtrekking: Die filmverwerking se interpretasie van tematiese aspekte

Uit bogenoemde bespreking blyk dit dat die filmteks nie politiek, ideologie of die gevolge van Afrikaner-Nasionalisme as belangrike temas ontwikkel nie, maar eerder om die karakters (die verhaal se onderwerp) binne dié politieke konteks te ontwikkel ten einde 'n karakterstudie op die been te bring. Myns insiens word die kontekstuele politiek en die Afrikaner-Nasionalisme se ideologie as sekondêre temas ontwikkel wat nie die filmverhaal tematies bind nie. Terwyl die roman baie aandag gee aan die gevare rondom Afrikaner-Nasionalisme, soos gesien in die verwronge ideologie van Oupop, die Nasionale Party en ook Pop, is dit nie die geval in die filmverwerking nie. Die filmverwerking wend slegs enkele storiegebeurtenisse aan vir die uitbeelding van aspekte soos die verwrondheid van die Afrikaner-ideologie, byvoorbeeld die ontwikkeling van Pop as simboliese Afrikaner-patriarg, maar hoe hy nie vir Mol teen Lambert beskerm nie. Dit blyk dat die film meer staatmaak op die gehoor se bestaande kennis oor aspekte soos die apartheidsregime en Afrikaner-Nasionalisme.

Ek is van mening dat die gemarginaliseerde status van die Benades en hoe hulle die verandering van sosiale en politieke omstandighede ervaar, tematies primêr ontwikkel word. Alhoewel besluite hieromtrent die verhaal as 'n karakterstudie fokus en dus getrou hou aan die filmmedium, ontstaan vrae omtrent die karakters en hul konteks. Belangrikste hiervan is byvoorbeeld “Waarom is die Benades gemarginaliseer?”, wat nie volkome beantwoord word in die film nie.

'n Verdere gevolg is dat die filmtemas met tye onderontwikkeld voorkom, omdat daar nie altyd 'n duidelike rede is vir sekere verhaalgebeurtenisse nie, wat tot 'n groot mate bydra tot die opbou en ontwikkeling van 'n tema. Byvoorbeeld: Treppie se motivering vir die vernietiging van die gesin is meestal onbekend, wat die filmkyker laat wonder waarom hy antagonisties teenoor sy gesin optree. Die filmkyker het nie genoeg inligting oor Treppie om werklik vas te stel wat hom motiveer om sy gesin doelbewus te antagoniseer nie (sien afdeling 4.10.2). Uit die konteks van die beskikbare inligting word die volgende moontlikhede vir Treppie se antagonisme ingesluit: óf Treppie is bang vir die veranderinge wat die verkiesing inhou en as gevolg hiervan wraak neem teen sy gesin, óf Treppie

neem wraak teen sy gesin omdat Lambert as die produk van hul bloedskande hul omstandighede bemoeilik. Hoewel sy antagonisme teenoor Lambert al vroeg in die filmverhaal duidelik is (Hy sê byvoorbeeld vir Mol: “Ek’t jou vannie begin af gesê – jy moes hom met jou breinaald vrekgesteek het” (Raeburn en Kohll, 2008:5)), is sy redes daarvoor nie duidelik nie. Hierdie onsekerhede omtrent Treppie se motivering vir van sy daade word in die roman voldoende uitgewis en word die motivering vir sy antagonisme byvoorbeeld in die roman geregverdig deur die fisiese en emosionele trauma wat hy as kind gely het, asook sy behoefte om weg te doen met die alewige leuens waarop die gesin steun. In vergelyking hiermee verwys die film nie na Treppie se verlede nie en daarom gebruik die filmverhaal nie hierdie redes vir Treppie se antagonisme nie.

Die aandag wat die roman aan taal gee, word soortgelyk ook nie in die filmverwerking ontwikkel of nageboots nie. Die roman as geskrewe medium se vermoë om met taal te skep terwyl die talige teks kommentaar lewer oor die vermoëns en beperkinge van taal, is uniek weens die manier waarop die roman semantiese betekenis oordra. 'n Filmiese vergelyking hiervan sal wees as 'n film deur middel van beelde kommentaar lewer op die vermoëns en beperkinge van die filmmedium. Hierdie spesifieke tema kan op sy abstrakte wyse nie in die *Triomf*-filmverwerking weergegee word nie, omdat die taal (kodesisteam) waarmee die filmmedium werk van die roman s'n verskil.

Die taal-tema soos in die roman gevind, word onder andere ook deur die leuens voorgestel wat die Benades, veral Treppie, gebruik om 'n “beter waarheid” vir hulleself te skep (sien afdeling 4.9.1.1), asook deur Treppie se kreatiwiteit omtrent die gebruik van taal. Terwyl Treppie in die roman taal kreatief aanwend om die leuens binne die waarheid weg te steek (byvoorbeeld sy sogenaamde toespraak by Pop en Mol se troue), asook om dit wat vals is (“muurpapier”) uit te ken en as sodanig te identifiseer, word hierdie aspek nie by die filmverwerking ingesluit nie. Treppie se gedig “Dis nie muurpapier dié nie” en die simboliek aangaande valshede is ook nie by die film ingesluit nie.

Raeburn se keuse om slegs die Benades se hede as verhaal te vertel, het 'n sneeubaleffek op ander elemente, soos byvoorbeeld die verandering van verhaalgebeurtenisse, wat 'n impak op die ontwikkeling van die tema het. Faktore soos die verandering van verhaalgebeurtenisse, veranderinge aan karakterisering, die beperkinge van die filmmedium en die populêre film se tydformaat dra in alle waarskynlikheid by tot waarom die *Triomf*-filmverwerking nie die temas van die roman ook as primêre temas kon ontwikkel nie. Die mate waarin hierdie elemente aangepas is, dra by tot hoe die filmverwerking die roman interpreteer.

Verskeie redes dra dus by tot waarom die roman se temas nie soortgelyk in die filmverwerking ontwikkel word nie, al is daar 'n duidelike poging om die essensie daarvan te behou. Tog pas die filmverwerking elemente wat in die roman gevind word by sy verhaal aan om sodoende tema-ontwikkeling te laat geskied. Die reedsbespreekte filmtemas van die marginalisering van die blanke

volk, asook die verandering van sosiale en politieke status fokus die filmverhaal op die Benades om die verhaal sodoende as 'n karakterstudie aan te bied. Die Benades en die ekstreme omstandighede waarin hulle uitgebeeld word, word universeel vir alle gesinne wat weens armoede gemarginaliseer is.

Uit die manier waarop die filmverwerking die roman interpreteer maak ek die afleiding dat die filmverwerking nie poog om getrou te bly aan die literêre temas van die roman nie, maar eerder om die essensie van die romanverhaal se temas te behou en die verhaal so suksesvol moontlik op die filmmedium oor te vertel. Raeburn se *Triomf* se tematiese ontwikkeling fokus op karakterontwikkeling wat daartoe lei dat die filmploot goed ontwikkel is. Hoewel plot binne die konteks van die *Triomf*-filmverwerking belangrik is, is dit slegs van belang omdat dit die filmkyker help om die karakters en hulle ontwikkeling en konteks te verstaan. *Triomf* se temas word gevind in 'n beskrywing en analise van die protagonis en nie in die plot nie: Die film maak (nes die roman) gebruik van vier protagoniste, met twee van hierdie protagoniste wat antagonisties teenoor die ander optree. Die karakterisering is meer kompleks aangesien die ontwikkeling van die antagonistiese meer aandag geniet as die ontwikkeling van die protagoniste. Daarom is ek van mening dat die film se fokus sekondêr op die emosionele effek en stemming van die film val.

As interpretasie van die romanteks, bied die filmverwerking nie 'n alternatiewe siening van die gegewens in die roman nie, maar pas dit gewoon aan om by die filmverhaal en die filmmedium te pas.

4.10 Karakterisering: 'n Vergelyking tussen roman en filmverwerking

As gevolg van aspekte soos die verandering van media, die interpretasie van die beoogde filmverhaal en die beperkinge van die speelfilmformaat moet die filmverwerking die karakterisering van sy bronteks aanpas. Raeburn poog om tot 'n mate getrou aan Van Niekerk se karakters te bly, maar maak duidelike aanpassings om sy filmverhaal op grond van sy interpretasie van die roman te akkommodeer.

4.10.1 Karakterisering in die roman

Van Niekerk se roman bestaan uit vier hoofkarakters wat elkeen deel van die verhaal se protagonistiese eenheid is, omdat die verhaal in geheel om die gesin draai en nie 'n individuele karakter nie. Terwyl Treppie en Lambert as protagoniste getel word aangesien hulle onlosmaaklik deel van die gesinseenheid is, is hulle ook die sterkste antagonistiese magte wat teen die gesin te staan kom. Die verhaal se komplekse struktuur, bestaande uit die vier lede van die Benade-gesin wat afwisselend as fokalisator optree, bied 'n komplekse dinamika tot die verhouding tussen die tradisionele protagonis en antagonis.

Die konsep “gesin” is vir die Benades 'n wisselvallige een, omdat dit beskerming, liefde en omgee inhou, maar ook stryd, geweld en mishandeling. Die teks bied verskeie motiewe om hierdie stelling te staaf, byvoorbeeld: Pop herinner die res van die gesin gereeld dat ten spyte van hulle swaarkry, hulle mekaar en 'n dak oor hulle koppe het – 'n gesegde van Oupop. Die behoefte tot beskerming van die gesinseenheid word hierin opgesluit. In kontras hiermee staan die gesin se gewelddadige verhoudings teenoor mekaar. Nes Oupop sy vrou en kinders mishandel, mishandel hulle mekaar beide as kinders (in die vorm van seksuele mishandeling) en ook as volwassenes (seksuele, fisiese en emosionele mishandeling). Terwyl dit blyk dat Lambert weens sy gewelddadige uitbarstings die primêre antagonist is, is Treppie gereeld verantwoordelik vir Lambert se gewelddadige gedrag en vra die leser homself af waarom Treppie op 'n byna sadistiese aard genot vind in Mol, Pop en Lambert se leed. Die gesin se verwronge interaksie met mekaar rig verdere vrae aangaande die simboliek daaragter.

Die Benades stel 'n liggaam voor wat worstel om hulle verlede te verwerk, asook sukkel om sin te maak van die groter sosio-politieke veranderinge wat in Suid-Afrika aan die gebeur is. Die gesin is in wese 'n vergestaltung van Afrikaner-Nasionalisme wat nie daarin slaag om die verlede te verwerk nie en ook nie slaag om sin te maak van die Nuwe Suid-Afrika nie. Volgens Brophy (2006:96) is die karakters “vertegenwoordigend van komponente van 'n denkbeeldige Afrikanerbewussyn – 'n psige wat worstel om die geskiedenis van apartheid en 'n utopiese nasionalistiese identiteit te verwerk.”

Hiervolgens dra 'n analise van die roman se karakters by tot die ondersoek van hoe die filmverwerking die karakters interpreteer.

4.10.1.1 Treppie

Binne die bestek van die roman is die verandering wat Treppie ondergaan, opmerklik. Deur die verloop van die verhaal se byna sewentig jaar word die rede omtrent sy antagonisme teenoor sy gesin duidelik. Buiten vir sy handelinge (insluitend die fisiese vyandigheid teenoor sy gesin) word die verandering wat hy ondergaan in terme van aspekte soos die tema en gebruik van taal, asook in simboliek en allegorie voorgestel. Treppie se kreatiewe en dualistiese verhouding tot taal is veral interessant omdat dit hom as't ware binne die klassieke tradisie van die roman as die skurk vestig omdat die skurk volgens Faulks (2011:286) oor die mag van taal, bedoelende die vermoë om taal kreatief aan te wend en vir eie gewin te manipuleer, beskik.

Treppie vaar uit teen taal omdat hy nie daardeur toegang kry tot die wêreld of dit wat “waar” is nie. Treppie noem dat die “alewige geneuk met taal” sy einde is, dat die “wêreld is net name en niks is wat dit is nie en alles is wat dit nie is nie, it's all in the mind!” (Van Niekerk, 1994:308-309). Taal se vermoë om leuens te kommunikeer of om die waarheid binne leuens te verdoesel, is problematies, omdat dit vir Treppie moeilik maak om die waarheid en leuens van mekaar te skei, óf soortgelyk om

dit wat waar is te onderskei van dit wat vals is. Treppie noem alles wat vals is “muurpapier”, omdat valsheid gelyk is aan leuens. Hierdie stryd word in sy gedig “Dis nie muurpapier dié nie” (Van Niekerk, 1994:286) gesimboliseer, waarin hy, volgens Burger (2009:3-4), te kenne gee dat hy taal probeer aanwend om nie te lieg nie. Deurgaans gebruik hy taal kreatief om die waarheid en leuens met mekaar te vervleg, soos byvoorbeeld gesien in sy kamtige toespraak by Pop en Mol se troue:

Hy’t altyd begin met: “Elke gesin het sy geheime” of: “Elke familie het sy fokops.”
 Sy tweede sin was: “Maar al wat tel, is lat ons mekaar het en 'n dak oor ons koppe” (Van Niekerk, 1994:164).

Hoewel sy intensies hiermee is om Lambert teen die waarheid omtrent hulle bloedskande te beskerm, en per implikasie om hulle teen Lambert te beskerm, wys hy op hulle eie valshede en stel hy homself en die gesin sodoende gelyk aan “muurpapier”.

Treppie se alewige hardlywigheid is verder simbolies van hoe taal “belemmerend is vir 'n mens, dat dit 'n mens vervreem van die liggaamlike ervaring van die werklikheid” (Burger, 2009:3): Wanneer Treppie koerant lees terwyl hy op die toilet sit, word daar 'n verband gelê tussen sy hardlywigheid en woorde. Eers na hy die koerante opskeur, ná hy die waarheid aan Lambert vertel het en ook ná die verkiesing raak hy van sy hardlywigheid ontslae, wat vryheid van leuens en valshede simboliseer.

Treppie se verhouding tot taal hou verband met sy verhouding tot die vertel van leuens. Hy kan nie van taal ontsnap nie en ook nie van die leuens wat die gesinseenheid vertel om 'n “beter werklikheid” te skep nie. Treppie vertel leuens om te ontsnap van die werklikheid aangaande hulle sosio-ekonomiese omstandighede, asook die omstandighede omtrent Lambert, maar ook as 'n beskermingsmeganisme teen Lambert, byvoorbeeld: Treppie se storie dat hulle Noorde toe sal gaan wanneer die verkiesing skeefloop en dat Lambert se meisie sal saamgaan, is aanvanklik net 'n storie wat hy vertel sodat Lambert hulle met vrede sal los. Hy bely uiteindelik dat hy dit ter wille van vrede opgemaak het: “Lat jy ophou sukkel met ons. Lat jy liever in jou malle moer in dae lank op die rubbishope kan sit en rondkrap. Lat ek rus vir my siel kan hê [...] En Mol en Pop ok” (Van Niekerk, 1994:60). Treppie se afkeur van dit wat vals is (onder andere leuens) en sy eie leuens om hulle omstandighede te vergemaklik, wys op 'n dualisme wat aan Treppie toegeken word: Die verhouding tussen dit wat sleg of onedel is (valsheid, leuens) en dit wat goed is (om leuens ter wille van die verbetering van omstandighede of oorlewing te vertel) word klaarblyklik deur perspektief regverdig, soos hy self bevestig wanneer hy dit 'n “reddende perspektief” noem:

Treppie het daai speech óór en óór geoefen. Dit was die spek van die perspektief, het hy gesê. Mind you hulle almal moes oefen lat dit bars aan daai perspektief, want Treppie het gesê dit moet só in hulle ingegroef wees lat hulle dit self naand begin glo vir die waarheid. Hy't gesê 'n mens het so 'n perspektief nodig waarin jy kan lewe, en meer nog, waarin jy aan die lewe kan bly, anders het jy nie 'n kat se kans nie. Want, het hy gesê, eintlik is die hele lewe en die hele wêreld en alles wat aangaan, een groot oorlog van perspektiewe, of een groot sirkus – hang net af hoe jy daarna kyk, it's all in the mind anyway. Die punt is jy moet een hê, 'n perspektief, solat jy kan fight, of 'n ander een, solat jy kan lag. Meeste mense se perspektiewe is maar net bubbles wat hulle help om bo te bly, sê Treppie, dis wat jy noem 'n “reddende perspektief” (Van Niekerk, 1994:163).

Uit hierdie aanhaling blyk die ironie omtrent Treppie se “reddende perspektief” gelyk te wees aan die “bubbles” wat hy elders as “muurpapier” verklaar. Die “reddende perspektief”, wat bedoel is om omstandighede op die oppervlak te verbeter, bly volgens Treppie valshede te wees, wat aanleiding gee tot sy begeerte om daarvan bevry te wees.

Die verhouding tussen *goed* en *sleg* word hierdeur deur Treppie bevraagteken. Treppie se behoefte om na sy gesin om te sien, is so sterk soos sy behoefte om 'n einde aan hulle leuens te maak. Treppie stel nie belang in die woorde “goed” en “sleg” nie, hy sê “dinge is soos hulle is en klaar” (Van Niekerk, 1994:56). Hieruit kan afgelei word dat Treppie meer waarde aan die konsep van die *waarheid* ag as aan *goed* of *sleg*. Per implikasie kan iets *sleg* wees, maar indien dit die *waarheid* is, is Treppie daarmee tevrede. Hieruit is sy afkeur vir leuens en valshede (“muurpapier”) duidelik, wat 'n aanduiding gee van waarom Treppie die behoefte het om hulle geheim aan Lambert te verklap. Treppie wil vry wees van die las van die leuens wat hulle voortdurend vertel, omdat hierdie leuens valshede rakende die simboliese self impliseer.

Treppie se afkeur van valshede wys op allegoriese vlak op die afkeur vir die valshede van die regering. Treppie glo nie dat daar vrede sal wees met verkiesingstyd nie (Van Niekerk, 1994:287), tog blyk dit dat sy vrese omtrent die verkiesing verbonde is aan die verandering wat dit impliseer. Treppie vrees die moontlike mislukking van die nuwe regime, omdat die huidige politieke regime, ten spyte van hulle beloftes, onsuksesvol is en ideologies verwronge is. Sy vrees omtrent hierdie verandering van mag word in die volgende uitgebeeld: Treppie wens byvoorbeeld dat hy dood sal wees teen die tyd wat die Nuwe Suid-Afrika tot 'n einde kom, “want hy't die óú Suid-Arika in sy moer in sien gaan en hy kan nie nog aanskou hoe die núwe ene ok kort voor lank aan 'n life support system lê en vrek [nie]” (Van Niekerk, 1994:422). Treppie ag 'n “life support system” as 'n “leuen teen die waarheid van die dood en dit red jou nie uit jou definitiewe einde nie” (Van Niekerk,

1994:423). Hiermee beskou hy die “ou Suid-Afrika” as 'n valsheid en vrees dat die nuwe regering 'n soortgelyke pad sal stap. Die valsheid van die apartheidsregime, die Nasionalisme daarmee verbonde en die vooruitsig dat die Nuwe Suid-Afrika ewe vals sal wees, is vir Treppie gelykstaande aan die omstandighede van sy eie gesin: 'n valse bestaan. Nes hy die Suid-Afrika onder die beheer van die Nasionale Party weens hulle valshede sien vergaan het, kan die argument gemaak word dat hy homself (en sy gesin) sien vergaan, omdat hulle bestaan deur leuens en valshede gestuur word. Dit is hierom dat Treppie later wens dat hy homself en die hele gesin met Lambert se rewolwer doodgeskiet het:

Moes homself voor die fokken kop geskiet het, en sommer hulle almal ok, op 'n ry. Dan was al hulle probleme net daar opgelos. En dan kon hierie verdomde storie met kak en derms en rokende loop geëindig het, dan was dit 'n perfekte Suid-Afrikaanse familiemoord. En dan was almal tevrede. Common mense wat kreppeer op 'n common manier om die res van die fokken gespuis te please (Van Niekerk, 1994: 420).

Sy begeerte tot die beëindiging van die leuens is ook die rede vir die besluit om die waarheid aan Lambert te openbaar. Om verder met die leuen te leef, soos hy aan Pop verduidelik, is soos om op 'n “life support system” te wees, omdat dit hulle nie van hulle “definitiewe einde” van die dood gaan red nie (Van Niekerk, 1994:423). Hy noem dat hy moeg is vir die hele “show om Lambert se ontwil en dis hoekom hy die aap uit die mou gelaat het” (Van Niekerk, 1994:423) en is dit ook waarom hy sy yskasboeke en -gereedskap aan Lambert gee: Om sonder leuens te leef, met die hoop tot 'n beter toekoms vir hulle. Hy sê aan Pop dat as Lambert dit wat nog waarde het (insluitend die yskasboeke en -gereedskap) kan erf, is dit tyd dat hy die “geheime van die vadere ok beërwe solat hy sy eie saligheid kan uitwerk met oop oë soos 'n man” (Van Niekerk, 1994:423).

Die hoop op 'n beter toekoms is waarom hy die gesin aanvanklik Triomf toe laat trek het. Sy yskasherstelbesigheid sou 'n nuwe begin beteken, asook om weg te trek vanuit Vrededorp – 'n ruimte wat hy met Oupop se valsheid assosieer. Die herhaalde wense van hoop op vernuwing sonder om dit te ontvang, wys op die simboliese of emosionele letsels wat Treppie rondra. Hy het byvoorbeeld gehuil die dag toe Lambert sy yskaste afgebrand het, dit het hom 'n “groot knou” gegee (Van Niekerk, 1994:147) omdat dit 'n einde aan sy hoop tot 'n beter toekoms beteken het. Hierdie verlies dra klaarblyklik by tot sy antagonisme teenoor Lambert en die res van die gesin. Treppie het 'n begeerte om die res van die gesin te straf, omdat hy self “volleerd is in lyding” (Van Niekerk, 1994:236), en dit kan as 'n wraakdaad gesien word.

Lyding en wraak word in 'n verhouding van gevolg en reaksie met mekaar verbind, wat met Oupop begin wanneer hy Treppie straf. Na Oupop van sy kinders se seksuele verhouding verneem, straf

hy vir Treppie deur hom te slaan. Na hierdie insident het Treppie nooit weer met Oupop gepraat nie en is hy sinies teenoor dit wat Oupop as patriarg simboliseer, onder andere geloof en Nasionalisme. Ná Oupop se selfmoord neem hy die rol van patriarg tydelik oor, omdat Pop nie sterk genoeg daarvoor was nie. Dit is ook wanneer hy vir Mol “behoorlik sleg verniel” (Van Niekerk, 1994:143). Die manier waarop Oupop vir Treppie as kind straf sonder dat Pop en Mol hom beskerm, simboliseer die waterskeidingslyn van Treppie se lyding en sy gevolglike verandering. Die lyding wat hy sedertdien ervaar, word soos volg bewoord:

[M]aar hy wat Treppie is, gaan al dood van sy agste jaar af, en hy gaan dubbeld dood, sê hy, na liggaam en na siel. En die verderf van sy siel en die bloed van sy lede, sê hy, sit aan Oupop se hande (Van Niekerk, 1994:631).

Treppie word gedryf deur die konstante herinnering van sy lyding en dat alhoewel Pop en Mol ook as kinders skuldig aan hulle bloedskanie was, slegs hy daarvoor gestraf is. Die grootste emosionele letsel wat Treppie rondra en waarvoor hy wraak neem, is dat Pop en Mol hom nooit teen Oupop beskerm het nie, soos gesien in sy konfrontasie met Pop:

En lat hy toe nog van niks af geweet het nie oor hy te klein was, maar as daar slae uitgedeel word, dan kry net hy dit. En hoekom het Pop dan net altyd daar gestaan met groot oë terwyl Oupop vir hom wat Treppie is, half dood bliksem, of hy asseblief vir hom net daai één vraag kan beantwoord (Van Niekerk, 1994:365).

Die katalisator vir Treppie se woede en wraak teenoor sy broer en suster word dus in die volgende aspekte gevind: Pop en Mol se onbereidwilligheid om Treppie teen Oupop te beskerm, asook die gevolg van Pop en Mol se bloedskanie en die keuse om nie hulle kind te aborteer nie, wat onder andere 'n einde aan Treppie se besigheid (en per implikasie sy hoop tot 'n beter lewe) gebring het. Wanneer hy Pop hieroor konfronteer, regverdig hy sy wraakdade deur te staaf dat “as hy moet suffer in sy hart en in sy kop in, dan sal hulle ok suffer” (Van Niekerk, 1994:364).

Dit blyk dat Treppie bevryding vind in die wete dat hy nie alleen swaarkry en ly nie, soos gesien wanneer hy genot in die swaarkry van ander vind. Hy lag byvoorbeeld wanneer 'n vrou haar trourok en -skoene weens “[p]ersonal tragedy” in die koerant adverteer (Van Niekerk, 1994:162). Die wete dat ander mense ook swaarkry, insluitende sy gesin, verskaf 'n sin van gelykheid en selfs regverdigheid, wat sy antagonisme regverdig. Hierdie regverdiging van sy antagonisme verwys weer na sy ongeloof in die konsepte van *goed* en *sleg*; dat “dinge is soos hulle is en klaar” (Van Niekerk, 1994:56). Sy vyandigheid word hierdeur op grond van 'n *lex talionis*-beginsel – 'n oog vir 'n oog – regverdig.

Uit die bogenoemde bespreking blyk Treppie 'n ingewikkelde karakter te wees wat beide die beste vir sy gesin wil hê en aanvanklik hulle omstandighede probeer verbeter, maar ook wraaksugtig teenoor hulle optree vir die seer wat hy ervaar en sy onvermoë om die verlede te verwerk. Treppie simboliseer, om weer na Brophy (2006:96) se psigologiese allegoriese lesing van die roman te verwys, onlosmaaklik die hoeksteen van die denkbeeldige Afrikanerbewussyn wat worstel om die verlede te verwerk.

4.10.1.2 Pop

Pop erf die rol van die gesin se patriarg by Oupop, 'n rol met 'n noue simboliese assosiasie met Afrikaner-Nasionalisme. Nes Pop die rol van patriarg by Oupop oorneem, neem hy ook Oupop se credo van Afrikaner-Nasionalisme en die geloof dat isolasie (beide van die gesin en ook van die Afrikanervolk) voordelig is: “Wat bymekaar hoort, moet bymekaar bly” (Van Niekerk, 1994:118). Oupop se stelling is teenstrydig omdat dit tegelykertyd 'n idee van eenheid verteenwoordig, maar ook die diskoers is waarmee die apartheidsregime rassediskriminasie regverdig het (Brophy, 2006:98). Ten spyte hiervan aanvaar Pop die Nasionalistiese mite (Brophy, 2006:98), soos uitgebeeld in Pop se gretigheid as kind om aan die Groot Trek-viering deel te neem. Nie net trek hy aan soos 'n Voortrekker om deel te neem van die optog nie, maar vertel jare daarna nog graag die storie daarvan. Dit word ook beklemtoon in Pop se hemeldroom waarin gesuggereer word dat alle rasse hemel toe gaan, maar dat segregasie gebaseer op die Afrikaner-Nasionalistiese mitologie ook in die hemel plaasvind.

Pop se vertroue in die ideologiese bestel van die Nasionale Party word onder andere deur Treppie beskou as “muurpapier”. Treppie sê dat Pop “'n sucker is vir muurpapier [...] Deesdae is dit net op TV in plaas van op waens, maar nog niks het verander aan hoe Pop na die lewe kyk nie. Of wíl kyk nie” (Van Niekerk, 1994:302). Treppie wys nie net op die valsheid oor Pop se vertroue in die regering, asook op die manier waarop Pop apaties teenoor sy gesin en hulle omstandighede is nie, maar ook aan die behoefte dat die gesinseenheid bymekaar moet bly. Pop het Oupop se gesegde “ons het darem mekaar, en 'n dak oor ons koppe” (Van Niekerk, 1994:107) oorgeneem, wat sy behoefte tot sekuriteit in hulle eenheid simboliseer, tog kruip Pop in die badkamer weg wanneer Lambert aggressief raak. Hieruit blyk dit dat Pop nie in staat is of belangstel om sy gesin, en veral Mol, te beskerm nie en nog minder die behoefte het om hulle omstandighede te verbeter.

Pop se onverskilligheid rondom hulle situasie is veral van belang omdat hy van die gevaar wat Lambert inhou, wegkruip, al is hy deels verantwoordelik vir die ontstaan van die situasie. Hieruit blyk dit dat Pop kies om nie die waarheid omtrent sy rol in hulle omstandighede te aanvaar nie. Dit is daarom dat hy glo dat Lambert nie, soos Treppie sê, “vertraag” is nie – “Hy kry fits oor hy te slim is. Oor sy brein te lewendig is” (Van Niekerk, 1994:38). Sy vrees omtrent Lambert se uitbarstings en

die moontlike gevolge daarvan word ook beklemtoon: Hy spoor byvoorbeeld Treppie se belofte dat Lambert 'n prostituut vir sy verjaardag sal kry uit vrees aan, “[a]nders maak [Lambert] nog vir ons almal vrek hier” (Van Niekerk, 1994:63).

Lambert verwoord Pop se valsheid wanneer Lambert die geboortesertifikate en die ou familiefoto vind. Met die begrip dat Pop, Treppie en Mol broers en suster is, besef Lambert dat Pop die grootste leuenaar van hulle almal is:

Dan was Pop die grootste liegbek van almal, nie Treppie nie. Dan is dit Pop wat die waarheid gelieg het vir Gemeenskapsbou [...] Dis g'n fokken verlangse Benades nie, dis fokken poepnaby, dis fokken dieselfdes, die lot van hulle! (Van Niekerk, 1994:439).

Die Afrikaner-patriarg word deur Pop bevraagteken en ontmitologiseer, veral met betrekking tot sy blinde geloof aan Afrikaner-Nasionalisme, sy aandring op eenheid in die gesin en tegelykertyd sy onvermoë om hulle te beskerm. Terwyl Treppie die leuens wat hulle gedurig ter wille van oorlewing en vrede vertel, bevraagteken en uiteindelik afbreek, impliseer Pop dat vrede en oorlewing slegs deur valsheid en leuens bereik kan word. Die implikasie van Pop se vertrouwe in dinge wat Treppie as “muurpapier” bestempel, is dat Pop Triomf as 'n utopiese ruimte ag waar valsheid nie net die norm is nie, maar ook 'n skynbare sin van veiligheid simboliseer. Die gevolg is dat 'n nasionalistiese regime wat vrede en eenheid op grond van valse beginsels wil bereik, op allegoriese vlak bevraagteken word.

Die uitbeelding van die Afrikaner-patriarg word met Pop ontmitologiseer en aan valshede gelyk gestel. Beide Pop en Oupop misluk daarin om as verteenwoordigers van die Afrikanervolk se manlike ideaal uitgeken te word¹⁵.

4.10.1.3 Mol

Mol se bereidwilligheid tot seksuele onderwerping aan die drie mans is 'n doelbewuste besluit ter wille daarvan om die gesin bymekaar te hou: “So het sy hulle almal bymekaar gehou, vir Pop en vir Treppie en vir Lambert en vir haar” (Van Niekerk, 1994:39) en om Lambert tot bedaring te bring. Die kontras tussen haar en Pop word hierdeur beklemtoon: Terwyl Pop wegkruip wanneer Lambert aggressief raak, probeer Mol vir Lambert kalmeer. Nes Pop besef sy ook dat 'n eenheid veiligheid simboliseer, maar haar begrip hiervan spruit uit omgee vir die gesin. Sy is byvoorbeeld bekommerd dat Lambert en Treppie nie na mekaar sal kyk wanneer sy en Pop oorlede is nie. Mol is ook die

¹⁵ Hoewel dit nie van belang in hierdie studie is nie, bied hierdie ontmitologisering van Afrikaner manlikheid 'n herbesoek en moontlike herinterpretasie na die wyse waarin manlikheid in Afrikaanse letterkunde post 1994 uitgebeeld word.

enigste karakter wat verwoord dat hulle nie goed vir mekaar is nie: “Sy en Pop en Treppie is nie goed vir mekaar nie. Hulle is te min, elkeen vir homself al” (Van Niekerk, 1994:7). Hierdie begrip en haar behoefte om die gesinseenheid te beskerm, lei na haar opoffering om die vrede te bewaar. Die feit dat sy aanvanklik die seksuele interaksie met Lambert inisieer en daarna as opofferingsdaad daartoe instem, staan in kontras met Treppie en Pop se verbale daade ter wille van vrede, onder ander die leuens wat vertel word om 'n “beter waarheid” te skep. Mol se fisiese opoffering is sodoende byna die enigste teenstand teen Lambert, of poging om die vrede onder mekaar te behou, asook om die gesinseenheid te beskerm.

Die geweld wat Mol vanaf die Benade-mans moet verduur, word myns insiens 'n metafoor vir die geweld wat Suid-Afrikaanse vroue verduur. Die sosio-politieke konteks van die opkomende demokratiese verkiesing as die verhaal se agtergrond, bied die geleentheid om die lyding van vroue op universele vlak aan te spreek. Terwyl die Nasionale Party veg om politieke beheer van die land te behou en die Afrikaner ideologies teenoor nie-blankes opgestel word, simboliseer Mol se karakter dat hierdie sosio-politieke sisteem ook van binne af besmet en vals is. Sy verwys byvoorbeeld daarna dat daar 'n tyd was dat die Nasionale Party nog getrou aan sy woord was, maar “[n]ie soos nou nie, nou sê hulle een ding en doen 'n ander ding en sy weet nie meer wat is wat nie. Nie lat dit haar eintlik kan skeel nie. Die Nasionale Party het nog nooit gekeer lat drie mans haar op een oggend beetkry nie” (Van Niekerk, 1994:40). Die onderdrukking van vroue word op hierdie wyse tong in die kies aangespreek en tegelykertyd word die heersende politieke regime se valshede uitgewys en ontmitologiseer. Mol stel byvoorbeeld voor dat die Nasionale Party onderdrukte vroue help deur 'n bordeel in Triomf te open:

Die Nasionale Party moet sorg dat daar hoere is, as hulle wil help. Goed betaalde, vet gevoerde, opgetofde hoere om vrouens soos sy uit die verdrukking uit te red. As hulle geld het om staatsmoordenaars te betaal [...] vir wat kan hulle nie ook staatshoere betaal nie? [...] Dit sal net keer lat vrouens soos sy nie met messe gesteek word en in yskaste toegesluit word [...] nie. [...] Die H.F. Verwoerd-hoerhuis. 'n Helder oordag-hoerhuis wat niemand sal skaam voel om by in te gaan nie (Van Niekerk, 1994:40).

Nes Treppie het Mol eens gehoop vir 'n beter toekoms vir hulle. Triomf en die trek daarheen was die teken van 'n nuwe begin, met Triomf wat as utopiese ruimte opgestel word. Die dag toe Lambert die gras aan die brand gesteek het en Treppie se yskaste in die vuur vergaan het, het Mol besef dat Triomf nie 'n utopiese ruimte is nie – haar kop het “gebreek, soos 'n eier breek, die goed loop uit” (Van Niekerk, 1994:147). Mol het met hierdie insident besef dat Treppie se besigheid tot hulle voordeel was en hulle daarsonder nie 'n kans tot finansiële verbetering het nie. Hiermee het sy ook besef tot watter geweld en gevoelloosheid Lambert in staat is, asook dat hy moontlik hulle ondergang

sal beteken. Alle veronderstellings van Triomf as utopiese ruimte is hiermee tot niet gemaak. Hierdie gebeurtenis dra by tot die realistiese uitkyk wat beide Mol en Treppie op hulle omstandighede het. Dit is daarom dat Mol troos en kameraadskap in haar honde vind. Sy, Treppie, Pop en Lambert is, in haar eie woorde, nie “goed vir mekaar nie” (Van Niekerk, 1994:7), daarom het mense honde nodig, want “mense is weer nie vir mense genoeg nie” en honde verstaan lyding beter as wat mense (per implikasie haar eie gesin) kan – honde “lek sweet [en] hulle lek aan trane” (Van Niekerk, 1994:7).

Dit blyk dat Mol simbolies op die isolasie van die karakters binne die eenheid van die gesin wys. Terwyl Pop en Mol die gesin bymekaar wil hou, wys die geweld wat Mol moet verduur daarop dat daar nie werklik 'n eenheid in die gesin is nie. Hulle is, nes Mol dit bewoord, “elkeen vir homself al” (Van Niekerk, 1994:7). Die implikasie is dat terwyl die gesin ideologies gemarginaliseer is, die karakters ook elkeen op die marge van die mikrokosmos van hulle eie gesin beweeg. Mol is, na my mening, 'n merker van realisme wat op die geweld wat armoede en isolasie inhou, uitwys. Hiermee staar Mol die realiteit van haar gesin se bestaan in die oë en het sy verder die doel om vrede te midde van hulle geïsoleerde en gemarginaliseerde bestaan na te streef.

4.10.1.4 Lambert

As die produk van Pop en Mol se bloedskande is Lambert deels verantwoordelik vir die Benades se ongeluk. Sy gereelde aggressiewe gedrag lei daartoe dat die gesin hom vrees. Hoewel die leuens wat die gesin aan Lambert vertel, onder andere dat Pop verlangse familie is en dat Pop en Mol getroud is, ter wille van die beskerming van Lambert volhou word, blyk dit dat dit ter wille van die beskerming teen Lambert vertel en volhou word.

De Kock (2009:30) wys daarop dat Lambert 'n ideologiese verset teen die apartheidsregering en Nasionalisme simboliseer. De Kock (2009:30) beskryf Lambert soos volg: “Lambert is a lumbering sociopath, emotionally and otherwise retarded, who was brought into being within the bosom of a family so indoctrinated into the ideologies of self against the other that multiple, mutual incest becomes a logical imperative.” Lambert simboliseer volgens De Kock (2009:30) die monsteragtige apogee van die Afrikaner se vasberadenheid wat te ver geneem is: bruto, ingeteeld en onderhewig aan epileptiese aanvalle. De Kock (2009:30) is van mening dat die tema wat met Lambert geassosieer word, inhou dat indien jy jouself vir te lank in selfgekonstrueerde grense isoleer, die gevolg bloedskande op fisiese en simboliese vlak sal wees. Die Benades se bloedskande wat oor dekades lank strek, word hiervolgens 'n simbool van die bloedskandelike wyse waarmee die Nasionalistiese regime die land regeer, asook die vele perverse sosiale simptome wat dit vir meer as veertig jaar in Suid-Afrika opgelewer het (De Kock, 2009:30). Die verhaal se klimaks waartydens Lambert weens hulle bloedskandegeheim die gesin van binne af vernietig, wys op die

onvermydelikheid dat die einde van só 'n sisteem deur die sisteem self of deur 'n agent wat deur die sisteem geskep is, vernietig sal word.

Volgens Brophy (2006:97) se Jungiaanse analise van die karakter, simboliseer Lambert die skaduwee van die Afrikaner se psige. Ten spyte van die ander karakters se motivering om Lambert te onderdruk, is dit eie aan die skaduwee-argetipe om homself tot bewustheid te forseer. In hierdie opsig simboliseer Lambert die monsteragtige gevolge van apartheid: Na aanleiding van Afrikaner-Nasionalisme verteenwoordig Lambert die geweld, die bloedskandelike geïsoleerdheid en die neiging tot selfvernietiging wat apartheid ontketen (Brophy, 2006:100). Lambert is in lig hiervan 'n monster en ná die waarheid omtrent sy gesin se bloedskande aan hom bekend is, sien hy homself as een:

Hy sien sy hande. Hulle is skeef en vol knoppe. Hy af oor sy bene en voete. [...] [N]ou sien hy sy groot knieë, hol kuite, knopperige, opgeswelde monsterenkels, skewe monstervoete met monstertone. [...] Hy voel oor sy gesig. 'n Monster, 'n dywelmonster. [...] G'n fokken wonder hy's so 'n fokop nie [...] Dis in die familie in! Die pes! (Van Niekerk, 1994:441).

Die gesin se begeertes om die geheim omtrent hulle bloedskande van Lambert weg te steek, wys hiervolgens op allegoriese vlak na die verbloeming van apartheid. Brophy (2006:100) beskryf dit as volg: In post-apartheid Suid-Afrika verskyn die skaduwee as die dominante mag binne die Afrikaner se psige, wat nie meer verswyg kan word nie. Gräbe (1995:34) is van mening dat hierdie eksposisie van die skaduwee 'n tentoonstelling van die donkerste skuilplekke van die Afrikaner-siel is.

Die wyse waarop Lambert die gesin stadig van binne af vernietig en die res van die gesin se vrees omtrent die uiteindelijke inploffing wanneer hy die waarheid leer ken, dryf die spanning in die verhaal. Dit is opmerklik dat ten spyte van die geweld rondom die verhaal se klimaksmoment en Pop se dood, dat die gesin nie tot niet gaan nie. Die drie oorblywende Benades woon daarna steeds in Triomf en hoewel hulle fisiese letsels van Lambert se gewelddadige aanval besit en veral Mol se verlange na Pop op emosionele letsels wys, is daar nie veel verandering aan hulle lewens nie. Soortgelyk is Treppie se vrees rondom die verkiesing verkeerd bewys. Mol se verwysing na die nuwe landspresident, Nelson Mandela, se woorde suggereer 'n toekoms waarin vrede en eenheid nagestreef word: “[...] wat verby is, is verby en almal moet nou vorentoe kyk en hulle moue oprol” (Van Niekerk, 1994:449).

Om weer na Brophy (2006:96) se psigologiese analise van die karakters te verwys, is die karakters “verteenwoordigend van komponente van 'n denkbeeldige Afrikanerbewussyn” en simboliseer Lambert die fisiese herinnering van die Afrikanerbewussyn se donkerste daad. Soortgelyk kan

geargumenteer word dat hy op histories-simboliese wyse as herinnering en waarskuwing teen soortgelyke ideologiese praktyke soos apartheid dien.

Van Niekerk se *Triomf* bied 'n karakterstudie van die Benade-gesin. Aan die hand van bogenoemde bespreking, is die kompleksiteit rondom die karakterisering in die roman duidelik. Eie aan die literêre romanvorm dra die karakters op 'n fisiese vlak (handeling, dialoog en denke) die verhaal, terwyl dit op simboliese vlak tot die opbou van verskeie temas, metafore en spanning bydra. Raeburn se filmverwerking poog myns insiens om hierdie kompleksiteit rondom die karakters tot 'n mate te behou, maar ook om deur aanpassings wat gemaak is interpretasies van die karakters te skep. Hierdie interpretasies dra tot 'n groot mate by tot hoe die filmverwerking die roman interpreteer.

4.10.2 Karakterisering in die *Triomf*-filmverwerking

Raeburn (2009:1) noem dat die karakters in sy film “[l]ewensgroot karakters [is] wat op die rand van 'n gemarginaliseerde wêreld woon. Sulke karakters is altyd goed vir 'n drama, want waar jy gedoen het met ekstreme emosies kan enigiets gebeur.”

Karakterisering binne die filmmedium word nou verbind met tema, toon, spanning, handeling en tempo. Om 'n groot hoeveelheid inligting oor vier karakters in die konteks van 1994-Suid-Afrika in 'n speelyd van minder as twee ure oor te dra, sorg dat die filmverhaal teen 'n vinnige tempo afspeel. Hierdie snelle tempo tesame met die vier armblanke-karakters wat op die marge van die samelewing woon, dra by tot 'n donker en somber toon. Omdat die filmkyker slegs konteks aangaande aspekte soos karakterontwikkeling (insluitend die rede waarom karakters sekere dinge doen, sê en dink) verkry deur dit wat die filmverhaal uitbeeld, is die manier waarop karakterisering plaasvind belangrik om die karakter as geloofwaardig te interpreteer.

Filmverwerkers pas karakterisering soos dit in die bronteks verskyn aan om die filmmedium en die filmverhaal te pas. Ek is van mening dat die *Triomf*-filmverwerking getrou aan sekere aspekte van die karakterisering bly, maar in die verandering van ander aspekte 'n nuwe vertelling van die karakters bied.

Indien die filmkyker sigself sou afvra “Wie se verhaal is dit?” sou dit blyk dat die verhaal om die gesin draai en nie om 'n enkele karakter nie, omdat dit blyk dat geen karakter werklik meer ontwikkel word as die ander nie. Is dit dan korrek om te aanvaar dat die gesin in sy geheel die verhaal se protagonis verteenwoordig?

Suber (2006:68) beweer dat die karakter wat aan die begin van die filmverhaal, sowel as aan die einde daarvan teenwoordig is, die protagonis is (sien afdeling 3.9). In die *Triomf*-filmverwerking is Treppie die eerste karakter waarmee die filmkyker kennis maak, maar hy is nie teenwoordig aan die

einde van die film nie, omdat hy kort voor die einde sterf. Wat die situasie kompliseer, is dat hy deels verantwoordelik is vir sy eie afsterwe, asook vir Pop s'n. Terwyl dit aan die begin blyk asof Treppie die verhaal se protagonis is en die verhaal ook meestal op Treppie se karakterontwikkeling fokus omdat baie tonele aan hom toegewy word, word dit duidelik dat Treppie vinnig as die verhaal se antagonist ontwikkel. Ten spyte daarvan dat die filmkyker eerste met Treppie kennis maak, het die filmkyker waarskynlik kort voor lank nie 'n begeerte om 'n emosionele band met Treppie te wil ontwikkel nie. Soortgelyk word Lambert se karakter so ontwikkel dat die kyker nie met hom kan identifiseer of in alle waarskynlikheid 'n emosionele band met hom kan ontwikkel nie. Die ontwikkeling van Lambert en Treppie as die antagoniste geniet meer aandag as die ontwikkeling van die protagonis. Omdat karakters ook gedefinieer word op grond van hulle verhoudings met ander karakters (Suber, 2006:65) word gevra waarom die antagonisme van binne die Benade-gesin in die vorm van Treppie en Lambert plaasvind en nie van buite die gesin, byvoorbeeld in die vorm van geweld omtrent die land se veranderende sosio-politieke omstandighede, soos Treppie voorspel nie. 'n Analise van die karakters se dade, dramatiese begeertes en verhoudings tot mekaar gee 'n aanduiding van waarom Lambert en Treppie die gesin van binne antagoniseer en op watter manier die verhaal 'n protagonis ontwikkel.

Dit moet in gedagte gehou word dat alhoewel daar duidelike parallele met die roman is, die filmkyker in alle waarskynlikheid nie die bronteks gelees het nie, wat beteken dat die filmverwerking se karakterontwikkeling op grond van die filmverhaal suksesvol moet geskied en nie in verhouding tot die roman nie. In die konteks van hierdie studie word die karakterontwikkeling soos in die *Triomf*-filmverwerking gevind, met die roman en reedsbespreekte karakteranalises van die bronteks vergelyk. 'n Analise van die veranderinge wat aan die karakters gemaak is, dra by tot die analise van die filmverwerking se interpretasie van die roman.

4.10.2.1 Karakterisering in die *Triomf*-filmverwerking: 'n analise

In Treppie se eerste spreekbeurt met 'n familielid, Mol, is hy antagonisties teenoor Lambert – “Ek't jou vannie begin af gesê – jy moes hom met jou breinaald vrekgesteek het” (Raeburn en Kohll, 2008:4). Hierdie gesprek, kort na die film se begin, suggereer dat Lambert 'n probleem bied, maar bied nie konteks vir waarom Treppie só dink nie. Kort hierna konfronteer Treppie vir Lambert in sy den. Die draaiboek se toneelaanwysings beskryf die toneel, terwyl Treppie se dialoog sy antagonisme teenoor Lambert aantoon:

TREPPIE enters. His foot crunches the empty plastic Coke bottle, then he kicks it out of his way. He walks up to the weird wall painting and peers at a section featuring the Volksie car with arrows pointing to 'TRIP NORTH' and 'VICTORIA FALLS'. The whole Benade family is piled into the Volksie, but only fat

LAMBERT is entirely himself – MOL has the body of a bee, POP is half dog, and TREPPIE has the head of a rat, and they all have wings on them.

TREPPIE:

Watse kop kak dit nou uit? ... Watse pyn? [...] Iemand behoort 'n fliek oor hom te maak. Special appearance op 'Wildlife Today'. En die amazingste is dit: hy's nog hier, 'n 21-year-old freak show!

MOL:

Stoppit! Ek kannitie vattie!

TREPPIE:

Sien jy wat doen jy aan jou ma, hé? Sy's besig om te crack. Dis van daai dag toe jy al my fokken yskaste uitgebrand het en haar in die Electrolux toegesluit het, hê. Al daai fridge-gass het in haar brein ingelek.

MOL:

Vir wat stir jy hom al weer op?

TREPPIE:

Van wanneer af het hy my daarvoor nodig, hê? Onnosele fokken fit-vanger. Hy strip homself soos 'n thread op 'n jack: Jack, jack, o fok, strip, slip...!
(Raeburn en Kohll, 2008:5-6).

Treppie se antagonistiese houding teenoor Lambert is in hierdie toneel duidelik, maar so ook is Lambert se antagonisme teenoor Mol. Vroeg in die film is die filmkyker bewus dat beide Treppie en Lambert antagonisties optree, maar nie net teenoor mekaar nie. Treppie se antagonisme teenoor Lambert hou gevolge vir die hele gesin in omdat dit vir Lambert kwaad maak en hy as gevolg hiervan gewelddadig teenoor die hele huishouding optree, veral teenoor Mol wat seksueel mishandel word. Die rede vir Lambert se antagonisme teenoor sy gesin, asook die rede vir sy epilepsie word, anders as in die romanverhaal, eers in die klimaks van die verhaal duidelik: Lambert is die produk van Pop en Mol se bloedskande. Terwyl dit bydra tot die rede vir Treppie se vyandigheid teenoor Lambert, bied Treppie se karakterontwikkeling meer antwoorde op waarom hy antagonisties optree.

Kort na Treppie aan Lambert belowe dat hy en Pop 'n prostituut vir Lambert se een-en-twintigste verjaardag sal reël, konfronteer Pop en Mol vir Treppie hieroor: "Jy kan net nie ophou met jou gestir nie, hê? Net sodat jy kan lag vir ons" (Raeburn en Kohll, 2008:40). Treppie se reaksie hierop is die eerste aanduiding vir die rede vir sy antagonistiese handelinge:

TREPPIE turns away in disgust. Years of frustration are rising (*sic*) to the surface – he goes and stares out of the window. Then he swings on POP.

TREPPIE:

Die kind is nie die problem nie. Dis jy, jou fokken zombie. Ek wind Lambert op – ja, eh! – en al die kak spat uit. En die bloed. En die derms. En wat doen jy? Huh? Jy draai om en hardloop fokken weg. Waar sou julle sonder my gewees het. Hê? Waar? Dis ek wat julle uit julle doodslaap wakker ruk.

POP:

Ek het nog altyd net die heel beste vir Lambert gedoen. Om hom te beskerm.

TREPPIE:

[...] Jy's net besig om jousef te beskerm. Wat van my, hê? Het jy al ooit daaraan gedink om my te beskerm? Treppie diekant toe, Treppie daaikant toe, vandat ons so groot was. Treppie, haal uit en fokken wys! (Raeburn en Kohll, 2008:40).

Treppie suggereer dat hy nooit beskerm was nie, tog is dit op hierdie stadium onduidelik waarteen hy beskerming nodig gehad het. Die skielike aantying teen Pop suggereer dat dit waarteen Treppie beskerming nodig gehad het die moontlike rede vir sy doelbewuste antagonisering van die gesin kan wees.

Pop is van mening dat Treppie se vrees omtrent die verkiesing en die gevolge daarvan die rede is vir die leuens wat hy aan Lambert vertel om Lambert kwaad te maak. Hierdie suggestie vind parallels in die roman, maar ten spyte van enkele tonele waarin Treppie se vrees aangespreek word, ontwikkel die filmverwerking nie hierdie idee ten volle nie. Een voorbeeld van die enkele tonele waartydens Treppie sy vrees op simboliese wyse verwoord, is wanneer Sonny suggestief na die verkiesing as die "einde" verwys. Treppie reageer soos volg:

[...] I don't need God's help to ... to end anything. Eh! Yes, the end has got hair like wool and a tongue of many waters, but it also got eyes white with fright, jumping in the air with a panga up its poephol. And I tell you what, Sonny. From now on I won't have to shit anymore, because shit is coming from everywhere like lava! (Raeburn en Kohll, 2008:52).

'n Filmtoneel wat uit die bronteks aangepas is, wys verder op Treppie se angste rondom die verkiesing: Treppie, Pop en Mol ry op 'n dag per ongeluk in 'n groep dansende swart verteenwoordigers van die Mass Democratic Movement vas. Die betoging is vreedsaam, maar Treppie interpreteer dit anders. Hy roep uit "[d]is die revolusie! ... Hier kom groot kak!" – 'n insident wat nie getrou aan die romangebeure is nie. Pop en Mol word by die kar uitgehelp sodat hulle hand-aan-hand saam met die groep mense kan dans, terwyl Treppie homself binne die kar toesluit in 'n poging om homself te beskerm. Die gebeure in die roman wat aanleiding tot hierdie filmtoneel gee, skep 'n ander prentjie van Treppie: Aanvanklik was Treppie ook angstig oor die groep dansende mense, maar na hy ook

saam met hulle gedans het, het hy en die res van die gesin gevoel dat dit 'n spesiale oomblik was – “Treppie was sonder spraak. Heeltemal” (Van Niekerk, 1994:285). Die verandering van dié toneel wys daarop dat die filmverwerking Treppie as 'n donkerder karakter ontwikkel en uitbeeld, wat nie elemente soos *vrede* en *eenheid* binne iets wat aanvanklik as *gevaarlik* geag is, kan vind nie. Treppie se angs omtrent rassegeweld word hierdeur aangedui.

Die eerste draaipunt in Treppie se besluit om doelbewus vyandig teen Lambert, en per implikasie die res van die gesin, op te tree, is wanneer hy sy eie asook Pop en Mol se geboortesertifikate vanuit 'n toesluitkissie verwyder en in sy sak steek. Later, tydens 'n konfrontasie met Pop, noem hy die geboortesertifikate sy “troefkaart”. Tydens hierdie konfrontasie met Pop verbrand Treppie 'n ou familiefoto, wat Treppie se begeerte tot die vernietiging van die gesin simboliseer. Die rede waarom Treppie die gesin graag wil vernietig, is tydens hierdie toneel steeds aan die filmkyker onbekend. As antwoord op Pop se protes teen die brand van die foto, bied Treppie die volgende argument vir sy aksies:

Treppie seblief! Treppie moenie dit doen nie. Treppie moenie dat doen nie. Mol skud jou fokken kop. As julle nie... As julle nie – sou ons almal beter af gewees het. [...] Luister jy nou mooi na my [...] As ek gaan brand, die fokken Here hoor my – jy kom dié keer saam. (Tapping his shirt pocket) Ek is reg vir jou! My troefkaart, net hier! Net hier! Ek's reg vir jou! (Raeburn en Kohll, 2008:71).

Uit Treppie se heftige aanval op Pop lê die kern vir sy bereidwilligheid tot doelbewuste vyandigheid teenoor die gesin klaarblyklik in wraak. Treppie verkwalik Pop en Mol omdat hulle aksies tot Lambert se geboorte gelei het en dat Lambert volgens Treppie die rede is vir hul swaarkry. Verder verwys Treppie na 'n insident wat in die verlede moes gebeur het, omdat hy klem daarop lê dat Pop “dié keer” ook sal “brand”, waarvan afgelei word dat 'n vorige insident aanleiding tot “dié keer” gee. Die insident waarna in suggestie verwys word, is kripties en word nooit aan die filmkyker bekendgemaak nie. Ter vergelyking bied die romanverhaal antwoorde hierop. In alle waarskynlikheid verwys Treppie na die swaar straf wat hy as kind van Oupop ontvang het toe hulle bloedskwadlike verhouding ontdek is. In die roman beskuldig Treppie soortgelyk vir Pop daarvan dat Pop hom nie teen Oupop beskerm het nie, dat slegs hy vir hulle al drie se dade gestraf is. Soos reeds geargumenteer, vorm hierdie ook deel van die motivering waarom Treppie in die konteks van die romanverhaal antagonisties teenoor Pop en Mol optree. Die gevolg is dat die romanverhaal met betrekking tot Treppie se karakterontwikkeling 'n duidelike oorsaak en reaksie het, wat deels gegrond is op insidente wat in hulle kinderjare gebeur het. Die oorsaak en reaksie van Treppie se motivering tot antagonisme kan soos volg uiteengesit word:

Oorsaak: Mol, Pop en Treppie se bloedskande – Oupop slaan vir Treppie (Pop en Mol beskerm nie vir Treppie nie) – Treppie praat nooit weer met Oupop nie en verloor alle geloof en vertrouwe in enige sisteem waarin Oupop glo.

Reaksie: Treppie hou vir Pop en Mol vir die geweld waarmee Oupop hom gestraf het, kwalik – Treppie hou Mol en Pop kwalik vir die omstandighede waarin hulle leef te danke aan Lambert moet (inkluis die verlies van sy yskasherstelbesigheid) – Treppie neem wraak deur die waarheid aan Lambert te vertel.

In vergelyking met die romanverhaal bied die filmverhaal nie 'n duidelike oorsaak/reaksie-verduideliking nie, omdat die redes vir Treppie se vyandigheid teenoor sy gesin abstrak bly: Treppie werk byvoorbeeld nog by 'n yskasherstelbesigheid, sonder verwysing dat Lambert sy yskaste afgebrand het en sodoende sy besigheid vernietig het. Treppie het waarskynlik ook nie Oupop se straf ontvang nie, omdat daar geen verwysing hierna is. Die verbranding van die foto suggereer dat Treppie 'n ongelukkige kinderlewe gehad het en dat hy moontlik steeds emosionele letsels daarvan dra. Hoewel aangeneem word dat die filmkarakter weens een of ander gebeurtenis ook emosionele letsels het, word dit nie as 'n parallel aan die fisiese geweld wat die romankarakter ervaar het, aangebied nie, omdat dit nie in die filmverhaal konteks vind nie. Indien die filmkarakter soortgelyke trauma in sy verlede ervaar het – 'n gebeurtenis wat die romankarakter selfs as volwasse man nog beïnvloed – sou die kontekstualisering daarvan belangrik wees om die filmkarakter se keuses en handeling te reverdig. Raeburn noem dat “the violent Treppie is driven by demons”, asook deur “bitterness, anger, loneliness, self-indulgence, hubris – he’s basically walking scar tissue” (Worsdale, 2007:13). Die “demone” waarna Raeburn verwys waarmee Treppie worstel, word na aanleiding van 'n geloofwaardige oorsaak/reaksie-verhouding nie sorgvuldig ontwikkel en uitgebeeld om Treppie se motivering tot antagonisme in die filmverhaal werklik te regverdig nie.

Terwyl Treppie in die konteks van die romanverhaal se motivering tot wraak onder andere op 'n insident in sy verlede gegrond is, bied die filmverhaal nie 'n soortgelyke oorsaak/reaksie-verduideliking tot Treppie se behoefte om wraak te neem nie. Omdat die filmverhaal nie sy karakters deur verwysings na hulle verledes ontwikkel nie, bly die suggestie na só 'n insident onbekend. Die gevolg is dat Treppie se motivering tot wraak, en die karakter se gevolglike dramatiese begeerte, onderontwikkel is. Uiteindelik kan die filmkyker op grond van hierdie onderontwikkelde dramatiese begeerte die karakterisering moontlik as ongeloofwaardig kritiseer.

Ten spyte van die tekort aan 'n geloofwaardige uitbeelding van oorsaak en reaksie tot Treppie se dae, het sy blatante vyandigheid teenoor sy gesin 'n tweede doel: om die karakter as 'n donkerder

weergawe van die romankarakter te interpreteer. Die filmverhaal se gewelddadige klimaks, waarin Treppie vir Lambert tot die punt bring om almal te vermoor, getuig hiervan.

Anders as in die romanverhaal waarin Lambert die geboortesertifikate en familiefoto in 'n laai vind en self die waarheid ontdek, verklap Treppie in die filmverhaal opsetlik die geheim met die hoop om Lambert tot geweld aan te hits. In die romanverhaal vertel Treppie ook die waarheid aan Lambert, maar met die doel om bevry te word van die leuens en valsheid wat daardeur geïmpliseer word. Die intensie waarmee Treppie in die roman die waarheid aan Lambert vertel en die intensie waarmee die filmkarakter dit doen, wys klaarblyklik daarop dat die filmverwerking 'n donkerder interpretasie van die karakter, asook die romanverhaal skets. Die verhouding tussen karakterisering, toon, tema en die interpretasie wat die filmverwerking van die roman bied, word hierdeur beklemtoon.

Treppie as filmkarakter kan uiteindelik as 'n meer somber en 'n donkerder interpretasie van sy parallelle romankarakter geag word, wat intensioneel geweld vir sadistiese redes ontlok. Die filmkarakter is ook minder in staat tot vergifnis en is nie geïnteresseerd in die eenheid en oorlewing van die gesin nie. Terwyl die romankarakter se dramatiese begeerte is om weg te doen met die leuens en valsheid waarin die gesin vasgevang is, is die filmkarakter se dramatiese begeerte om die leuens te vernietig deur die gesin te vernietig. Hoewel Treppie as 'n sterker antagonis ontwikkel word as in die roman, slaag dit nie ten volle nie, omdat die filmverhaal te min inligting aan die filmkyker gee ten einde redes vir sy antagonisme volwaardig te ontwikkel. Die redes vir Treppie se antagonisme word nie in die verloop van die verhaal gekontekstualiseer nie, wat sy motivering uiteindelik ongeloofwaardig laat voorkom.

Ten spyte hiervan is dit duidelik dat Treppie en Lambert as die filmverhaal se antagoniste ontwikkel word. Simbolies dra dit parallelle met die romanverhaal, omdat Lambert as die allegoriese monster en skaduwee van die Afrikaner-psige die sisteem van binne afbreek. Terwyl die filmverhaal aansienlik baie speelyd aan die ontwikkeling van die twee antagoniste spandeer, verkry die ontwikkeling van die protagonis(te) nie dieselfde hoeveelheid aandag nie. Die ontwikkeling van vier karakters hou 'n probleem in vir die identifisering van die protagonis, veral omdat dit moeilik is om vas te stel wat elkeen van die karakters begeer (die dramatiese begeerte). Die hoeveelheid tyd wat aan Treppie se ontwikkeling spandeer word, suggereer dat hy die protagonis kan wees, maar uit sy dade en vyandigheid is sy antagonisme teenoor die gesin in die afloop van die verhaal van belang. Wanneer die verhoudings wat die karakters met mekaar het, ondersoek word, wys dit soms op soortgelyke vyandigheid met min liefde of werklike omgee, waarin elkeen homself meestal beskerm. Dit is veral duidelik in die manier waarop die seksuele mishandeling van Mol hanteer word: Terwyl die romankarakter dit as 'n opoffering sien om die gesinseenheid te beskerm, bied die filmverwerking geen motivering vir Mol se "bereidwilligheid" om deur Lambert seksueel mishandel te word nie,

behalwe dat sy uit vrees daartoe ingee. Hoewel hierdie ook waar is van die romankarakter, bied haar instemming dat sy dit ter wille van die gesin doen baie meer konteks tot die karakter en die verhaal.

Weens die verwronge verhoudings en omstandighede van die karakters kan die filmkyker dit ook moeilik vind om 'n emosionele band met die karakter te ontwikkel. Tog is dit moontlik om op grond van aspekte soos lyding en armoede wel 'n emosionele band met 'n karakter te bou. Mol se lyding onder Lambert se seksuele mishandeling verteenwoordig byvoorbeeld 'n universele tema van geweld teen vroue, waarmee die filmkyker moontlik kan identifiseer of simpatiseer. Tog ondergaan Mol nie verandering in die loop van die filmverhaal nie. So ook ondergaan nie een van die karakters werklike verandering op grond van storiegebeurtenisse wat hom of haar forseer om te verander nie. Selfs Treppie se keuse tot vyandigheid teenoor die gesin word nie deur 'n insident of storiegebeurtenis in die filmverhaal veroorsaak nie, maar deur 'n insident wat die filmverhaal nie uitbeeld of kommunikeer nie. Die rede vir sy verandering is onbekend en omdat hierdie keuse tot vyandigheid vóór die film se begin plaasvind, vind daar geen werklike verandering in die filmverhaal plaas nie. Net so verander Lambert ook nie werklik nie, omdat hy van die begin van die filmverhaal antagonisties optree, met die rede daarvoor wat tydens die klimaksmoment duidelik word. Pop en Mol, hoewel belangrik in die dinamika van die gesin, ondergaan ook geen verandering nie.

Dit is daarom opmerklik dat die verandering op grond van dramatiese draaipunte aan die gesin as 'n eenheid gekoppel word: Treppie se besluit om vir Lambert 'n prostituut vir sy verjaardag te reël en dit aan die gesin tydens 'n uitstappie aan te kondig, bied die nodige dramatiese handeling om die verhaal in 'n ander rigting in te neem. Mol en Pop se bekommernisse oor hierdie reëling en Treppie se planne om die gesin op hierdie manier te beëindig, veroorsaak genoeg dramatiese spanning om die verhaal vorentoe voort te stu (sien figuur 4.2.). Alhoewel hierdie verandering nie die verloop van enige enkele karakter se verhaal beïnvloed nie, dra dit genoeg gewig om die reeds broos familieband op die proef te stel en die gesin se eenheidsverhaal te verander.

Die identifisering van die *Triomf*-filmverhaal se protagonis word op grond van bogenoemde bespreking in die verandering wat die Benades as 'n eenheid ervaar, gevind. Dit blyk dat die ontwikkeling van enkele karakters daarom minder belangrik is as die ontwikkeling van die gesin se ervaring omtrent hulle gedeelde dramatiese behoefte, naamlik om Lambert se verjaardag 'n sukses te maak. Met die sosio-politieke konteks waarin die verhaal afspeel as agtergrond, kan die oorlewing van die verkiesing hierby ingesluit word as sekondêre dramatiese begeerte. Simbolies word hierdie begeerte uitgebeeld as die oorlewing van die verandering van politieke bestel, en fisies deur Treppie se vrees omtrent dié gebeurtenis. Eie aan filmanalise kan die Benades se gedeelde dramatiese behoefte as interne en eksterne behoeftes uitgedruk word (sien afdeling 3.9.). Op eksterne vlak is die behoefte tasbaar en daarom maklik verfilmbaar: Treppie en Pop moet 'n prostituut vir Lambert se verjaardag reël terwyl Mol en Pop hoop dat Lambert se verjaarsdag goed sal verloop. Die innerlike

begeerte wat aan die eksterne, tasbare begeerte gekoppel word, is die hoop dat Treppie se plan om Lambert skynbaar gelukkig te maak nie misluk en veroorsaak dat Lambert sleg daarvan afkom nie. Die verhaal sluit wel 'n tweede dramatiese behoefte in: Om die waarheid omtrent hulle bloedskanne van Lambert te weerhou (ekstern) en sodoende hulle veiligheid eie te verseker (intern).

Bogenoemde bespreking wys grootliks op die ontwikkeling van Treppie, omdat die manier waarop die filmverwerking hierdie karakter interpreteer myns insiens die algehele interpretatiewe doel van die filmverhaal weerspieël: Die filmverwerking skep 'n donkerder karakter met 'n meer destruktiewe doel as die romankarakter. Die veranderinge wat ander karakters ondergaan kan nie geïgnoreer word nie en moet as deel van die filminterpretasie van die romanverhaal gereken word. Oorsigtelik word die grootste veranderinge aan die res van die karakters in tabelvorm opgesom.

Karakter	Veranderinge aangebring
Lambert	Die essensie van die filmkarakter weerspieël die romankarakter, maar terwyl die filmkarakter op sy komende verjaardag een-en-twintig jaar oud is, is die romankarakter veertig jaar oud. Tydens die klimaksmoment is die filmkarakter nie noodwendig meer aggressief as die romankarakter nie, maar in die film is sy bedoeling om (onder die invloed van hallusinasies en Treppie se manipulasie) moord te pleeg. Die romankarakter se bedoeling is om aansienlike fisiese skade aan te rig, maar nooit om moord te pleeg nie. Byvoorbeeld: Die rede vir Pop se dood in die roman is weens meervoudige faktore, insluitend dat hy moontlik onder die laken waaronder hy geslaap het, versmoor het, asook weens 'n gekraakte skedel van waar Lambert hom met 'n laai oor die kop geslaan het.
Pop	Die essensie van die filmkarakter weerspieël die romankarakter, sonder enige groot aanpassings, tog word sy ouderdom van byna een-en-tagtig verander tot byna sestig jaar. Pop se geloof in die beskerming van die gesin deur isolasie vind in die filmverhaal parallels, maar weens die inperking van die verhaal word die mate waarin sy romankarakter met Nasionalisme geïdentifiseer word, ingeperk.
Mol	Die essensie van die filmkarakter weerspieël die romankarakter. Die grootste verandering aan die karakter word onder andere aan die hoeveelheid honde wat sy aanhou, gevind. Die romankarakter se emosionele band met haar twee honde wys op haar eensaamheid te midde van die ander karakters se konstante teenwoordigheid. In die hede van die romankarakter se verhaal sterf Gerty en is net Toby oor. Die filmverhaal het geen sprake van Toby nie, met Gerty wat in die middel van die verhaal sterf. Die afwesigheid van honde gedurende die laaste helfte van die filmverhaal beklemtoon Mol se eensaamheid. Terwyl die romankarakter ter beskerming van die gesinseenheid "bereidwillig" is om aan Lambert se perverse seksuele behoeftes te voldoen, wat konteks tot haar karakterontwikkeling asook die romanverhaal bied, asook om kommentaar te lewer op aspekte soos die mag en opoffering van die vrou en 'n ontmitologiserende effek van die Afrikanerman het, word geen parallel hiervan in die filmverhaal gevind nie. 'n Vervlakking in simboliek vanweë die filmverwerkingsproses is te verwagte.

Cleo	Die rol van die karakter bly onveranderd, maar die filmverhaal skep 'n nuwe identiteit rondom haar. Die romankarakter, Mary, se naam word na Cleo verander, wat redelik vroeg in die filmverhaal verskyn wanneer Treppie 'n afspraak met haar maak vir Lambert se verjaardag. In die romanverhaal gaan seek Pop en Treppie eers op die dag van Lambert se verjaardag 'n prostituut. Treppie stel haar in die romanverhaal voor as “[s]traight from Cleopatra’s Classy Creole Queens, meet Mary, the Creolest of them all!” (Van Niekerk, 1994:371). Die groter rol wat Cleo in die filmverhaal speel, bied konteks tot Lambert se karakter (insluitende aspekte soos sy emosionele en psigiese onstabieliteit wat hom daarvan weerhou om 'n verhouding met 'n vrou te hê), asook om dramatiese spanning te veroorsaak. Die filmkyker word byvoorbeeld vroeg in die filmverhaal van Treppie se plan vir Lambert se verjaarsdag ingelig, wat daartoe lei dat die filmkyker weens Lambert se psigiese welstand op die mislukking daarvan kan raai. Die aanpassings rondom Cleo (Mary) word klaarblyklik ter wille van filmiese redes gemaak.
Sonny	Sonny (in die roman <i>Sonnyboy</i>) beklee 'n groter rol in die filmverhaal as in die roman. Terwyl Lambert hom in die romanverhaal vir die eerste keer by die ashoop ontmoet en daarna nie weer met hom in kontak is nie, is dit duidelik dat wanneer Sonny in die filmverhaal verskyn, hy en Lambert mekaar reeds ken. In die filmverhaal vervul hy sterk politieke en rassistiese simboliek omdat hy gedurig op die verandering van politieke mag wys en dat dié verandering volgens hom gewelddadig sal wees. Hy sê byvoorbeeld: “Up north in Engypt, you Boere will still live like whitemen with Kaffir-boys to push around” (Raeburn en Kohll, 2008:27). So ook wys hy vir Lambert wat groot op 'n muur by die ashoop gevef staan (“One settler one bullet”), in vergelyking met die romanverhaal waar Lambert en Treppie deur 'n verkyker hierdie boodskap sien waar dit klein en op 'n asdrom uitgekrap is. Aan die einde van die filmverhaal, na Lambert vir Treppie en Pop vermoor het, wanneer Lambert se den aan die brand is en hy weens 'n epileptiese aanval nie kan vlug nie, help Sonny vir Mol om vir Lambert by die brandende gebou uit te sleep. In hierdie toneel dra Sonny 'n T-hemp waarop die gesig van Nelson Mandela gedruk is. In die filmverhaal verteenwoordig en herinner Sonny die filmkyker aan die spanning en angs rakende die politieke stryd tussen die land se wit en swart volke. Die filmkarakter word aangepas om meer spanning te veroorsaak, asook om op kulturele en politieke verskille ter wille van histories-politieke konteks (hoewel stereotipes) uit te wys.
Fort Knox-bure	Die rol van die karakters wat die Benades se bure is, bly dieselfde, maar hoewel hulle in die romanverhaal blank is, is hulle in die filmverhaal nie-blank. Die gevolg van hierdie aanpassing veroorsaak dat Lambert se rusie met hulle waarskynlik as 'n opsetlike rasgedrewe aanval, geïnterpreteer kan word, terwyl die romanverhaal Lambert se motivering tot konflik met die bure op grond van jaloesie en nuuskierigheid aanbied. Hierdie aanpassing blyk ter wille van die skep van sosio-politiese spanning aangebring te word. Hoewel hierdie aanpassing subjektiewe sosio-politiese gegewens van die tyd weerspieël, bewys dit die filmverhaal se donker, somber interpretasie van die roman.

Tabel 4.2: 'n Oorsig van die Triomf-filmverhaal se karakteraanpassings

Die tabelinligting toon aan dat ten spyte van aanpassings wat gemaak is, die meeste karakters se rolle parallel aan dié van die romankarakters s'n is en dat hulle op grond van die rol wat hulle in die filmverhaal beklee, getrou aan die essensie van die romankarakters bly. Die aanpassings wat aan karakterisering gemaak is, getuig daarvan dat die filmverwerking 'n meer somber verhaal skets as wat die roman doen.

4.10.2 Karakterisering: Gevolgtrekking

Terwyl dit aan die hand van bogenoemde bespreking blyk dat dit die filmverwerking se intensie is om getrou aan die komplekse Benade-familieverhoudings van die romanverhaal te bly, lei die onderontwikkeling van die oorsaak/reaksie-verhouding met betrekking tot sekere karakterontwikkeling weens te min inligting wat aan die filmkyker gekommunikeer word, na ongeloofwaardige motivering van handeling. Ten spyte hiervan slaag die filmverhaal daarin om die karakters as donkerder weergawes van die romankarakters te interpreteer, wat 'n beduidende rol speel in hoe die filmverwerking die roman interpreet.

4.11 Toneelseleksie: Besinning rondom die verwerking van storiegebeurtenisse

Die toneel is, soos reeds geargumenteer in afdeling 3.10. myns insiens een van die belangrikste element van 'n film omdat die filmkyker uiteindelik tonele vanuit die film sal onthou. Gedurende die verwerkingsproses is die seleksie van tonele en die verwerking van verhaaldebeurtenisse soos dit in die roman voorkom om binne die konteks van die filmverhaal en ook die filmmedium te pas belangrik vir die geloofwaardigheid en geslaagdheid van die filmverhaal. Die besluite wat die filmmaker omtrent tonele maak, word uiteindelik as die filmverhaal erken, met aspekte soos karakterisering, struktuur, plot en tematiek wat as onderdele van die tonele getel word. Die noue verhouding en komplekse wisselwerking tussen hierdie filmelemente word daarom tydens die toneelseleksie en -verwerkingsproses beklemtoon.

Die besluite wat Raeburn oor die *Triomf*-romanverhaal se verwerking na verfilmbare filmtonele geneem het, getuig van die kompleksiteit omtrent watter romaninligting tydens die verwerkingsproses behou word en watter inligting as onbelangrik tot die filmverhaal geag word. Om te oordeel of Raeburn se besluite geslaagd is of nie, vorm nie deel van hierdie studie nie. Hierdie studie rig sigself op die hipotese dat 'n filmverwerking as 'n interpretasie van sy bronteks geag en bestudeer moet word, daarom fokus dié studie op hoe die keuses omtrent die toneelverwerking bydra tot hoe die filmverwerking sy bronteks interpreteer.

Soos in afdeling 3.10 uitgewys, baat dit die filmverwerker om beskikbare filmteorieë aangaande die skep van tonele te raadpleeg, omdat die struktuur van filmtonele van die roman se verhaaldebeurtenis of insident afwyk. Dit is binne die bestek van die filmtoneel waarin die film se karakters geskep word, asook alle handeling en dialoog plaasvind. Dit is daarom belangrik dat die

filmtoneel as 'n filmelement geskep word – 'n verhaalelement eie aan die filmmedium wat oorstrukturele eienskappe beskik ter vertelling van 'n narratief in die filmmedium. Dit wil sê dat die filmtoneel nie soos 'n toneel, gebeurtenis of insident vanuit die roman moet voorkom nie. Die filmverwerker moet as sulks bewus wees van die struktuur wat 'n filmtoneel aanneem ten einde verhaalinligting vanuit die roman vir die film aan te pas. Derhalwe is McKee (1998:33-34) se argument om die beoogde filmtoneel in storiewaardes op te deel, ter versekering dat verandering in die toneel plaasvind, 'n goeie manier om te bepaal of die filmverhaal by die betrokke toneel baat en of dit as 'n nie-gebeurtenis onbelangrik tot die filmverhaal is (sien afdeling 3.10.). Die filmmaker se vermoë tot die analise en interpretasie van die romanverhaal word gedurende dié proses kreatief met sy skeppende vermoëns as draaiboekskrywer gekombineer.

Binne die bestek van hierdie studie is dit nie nodig om die *Triomf*-filmtonele op grond van storiewaardes in te deel nie alhoewel hierdie proses waardevol is om te bepaal of die verhaal van toneel tot toneel deur verandering (dit wil sê konflik) gedryf word. Dit is van groter waarde om belangrike verhaalgebeurtenisse in die roman uit te ken en dit met die filmverhaal te vergelyk op grond van die aanpassings wat daaraan gemaak is, veral ten opsigte van Leitch (2007:18) se argument dat die interpretasie wat die filmverwerking bied, gevind word in die aanpassings wat dit aan die romanverhaal maak. Die veranderinge wat aan die geselekteerde verhaalgebeurtenisse¹⁶ gemaak is, dra na my mening by tot die analise van die filmverwerking se interpretasie van die roman.

Wanneer die grootste sleutelgebeurtenisse in die roman met die filmteks vergelyk word, is dit opmerklik dat weinige storiegebeurtenisse vanuit die roman sonder enige aanpassing as 'n volledige filmtoneel gebruik word¹⁷. 'n Eenvoudige rede vir die aanpassing van 'n groot hoeveelheid inligting is die beperkinge van film, soos speelyd en die ontwikkeling van 'n sterk enkele hoofplotverhaal. Hoewel hierdie beperkinge nie geïgnoreer kan word nie, voorsien die vergelyking van die roman se verhaalgebeurtenisse met die filmverwerking se aanpassing daarvan leidrade tot die filmverwerking se interpretasie van die verhaal. Die aanpassings wat gemaak is, weerspieël dat verhaalelemente mekaar wedersydse beïnvloed – soos gesien in die volledige tabel van verhaalgebeurtenisse in Addendum A.

Wanneer Lambert in die roman die Nasionale Party se Konstitusionele beskerming van minderhede uit 'n pamflet aan Treppie voorlees, word inligting oor die karakter aan die leser gekommunikeer. Lambert toon byvoorbeeld 'n belangstelling in die politiek, veral die Nasionale Party en per implikasie

¹⁶ Die betrokke verhaalgebeurtenisse is op grond van 'n subjektiewe verhaalanalise geselekteer en dien die blote doel om die belangrikste verhaalgebeurtenisse in die roman met die filmverwerking te vergelyk om te bepaal hoe dit aangepas is.

¹⁷ Sien Tabel nommer 2 in Addendum A vir die volledige lys van geselekteerde belangrike verhaalgebeurtenisse uit die roman en hoe dit in die filmverwerking aangepas is.

die ideologie rondom die party se argumente. Hierdie inligting word in die filmverwerking aangepas sodat die twee Nasionale Party-verteenwoordigers die pamflet tydens 'n huisbesoek aan die Benade-gesin voorlees. Omdat die twee verteenwoordigers 'n meer beduidende rol in die roman speel, veral met betrekking tot tema-ontwikkeling, word hulle met die filmverhaal se aanpassing as deel van die verhaal en die politieke konteks waarteen dit afspeel, geag. Al vertolk die verteenwoordigers 'n kleiner rol in die filmverwerking, word hulle teenwoordigheid as 'n merker van geloofwaardigheid rondom die politieke konteks van die verkiesing aanvaar. Die implikasies van hierdie aanpassing is dat Lambert se karakter nie 'n belangstelling in die verkiesing of in die politiek toon nie. Die inligting omtrent die Nasionale Party se Konstitusionele beskerming van minderhede wat in die film behou word, ongeag wie dit kommunikeer, wys voorts op die verwronge ideologie wat met Afrikaner-Nasionalisme geassosieer word. Die aanpassing van hierdie inligting soos dit in die roman gevind word, beïnvloed 'n kombinasie van verhaalelemente – in hierdie geval die insluiting en aanpassing van karakters en die uitbreiding van tema ten einde ekonomies met die beskikbare speeltyd te werk. Die filmverwerking se aanpassing blyk die behoud van die essensie van die nodigste inligting ter wille van tema-ontwikkeling te wees, maar ten koste van Lambert se karakterontwikkeling, wat 'n inperking van die simboliese vlak omtrent Lambert se karakter beteken.

Soortgelyk word inligting en verhaalgebeurtenisse vanuit die roman in die filmverwerking ter uitbreiding van tema- en karakterontwikkeling aangepas. Byvoorbeeld: Terwyl die “Fort Knox”-bure in die roman blank is en hulle tydens 'n braai die waarskynlikheid bespreek omtrent die verandering van Triomf en dat nie-blanke inwoners ná die verkiesing daarheen sal terugtrek, is hulle in die filmverwerking nie-blank. Die rede vir Lambert se motivering vir die steuring van die bure se braai, blyk in die roman opsetlik te wees weens sy jaloesie en nuuskierigheid omtrent die geselligheid. Tog wil dit voorkom of sy uiteindelijke onderbreking van die bure se gesellighede nie met 'n intensie tot geweld of woede uitgevoer is nie, veral in vergelyking met hoe hierdie verhaalgebeurtenis deur die filmverwerking aangepas is: Die rede vir Lambert se doelbewuste steuring in die filmverhaal waarin hy met 'n tuinslang oor die muur klim om die partytjie te bederf, is ambivalent. Lambert se intensionele handeling kan as jaloesie en ook as rassisme geïnterpreteer word. Die aanpassing van hierdie inligting weerspieël na my mening die verandering van politieke en sosio-ekonomiese omstandighede omdat nie-blanke inwoners (wat finansiële meer gegoed as die Benades is) in die woonbuurt wat oorspronklik bedoel was vir blanke-inwoners, woon. Hierdie aanpassing bied 'n visuele voorstelling van die onsekerhede en angs omtrent die veranderinge wat die verkiesing impliseer. Eie aan die literêre romanformaat word hierdie verandering suggestief aangeraak, terwyl die filmverwerking, eie aan die filmformaat, die inligting visueel uitbeeld.

Aanpassings ter bevordering van plot en spanning (konflik) word ook gemaak. 'n Groot hoeveelheid inligting rakende Pop se wengeld, wat lei tot hulle uitstappie om wegneemetes te koop en daarna nagereg by Spur te kry, word uitgesny en aangepas. In die filmverwerking is die verhaalgebeurtenis

van hoe Pop die geld met krapkaartjies wen, in konteks van die filmverhaal onnodig tot die ontwikkeling van die verhaal en daarom is dit waarskynlik as oorbodig geag. Verder neem Treppie die gesin Spur toe om sy plan aangaande Lambert se verjaardag aan te kondig. Die essensie van die roman se verhaalgebeurtenis word hierdeur behou, insluitend dat die gesin se ete op die huis is en dat hulle etekoepons wen (die hoeveelheid en waarde daarvan word wel verander), asook die uitbeelding van die gesin as gemarginaliseerdes wat weinig of nooit die geleentheid vir só 'n uitstappie kry nie. Hierdie verandering dui in die filmverhaal op die volgende: Met die aanpassing dat Treppie die gesin uitneem en die rede daaragter, dien hierdie verhaalgebeurtenis as katalisator vir die verhaal en is die toneel per implikasie 'n belangrike dramatiese draaipunt. Die ontwikkeling van Treppie as die verhaal se antagonist word hierdeur bevorder, omdat hierdie toneel sy plan in werking sit. Die doel van die aanpassing is om eerstens spanning (konflik) te veroorsaak, wat die filmverhaal voortstu en tweedens wys die gelyktydige karakterontwikkeling van Treppie op 'n donkerder interpretasie van die romankarakter.

Laastens word die aanpassing aangaande die verhaal se klimaks uitgelig: Die filmverwerking skep 'n donkerder en meer gewelddadige klimaks. In die filmverhaal is Lambert onder die invloed van Treppie se manipulasie en die psigologiese implikasies van 'n epileptiese aanval wat hom laat hallusineer en hy vermoor vir Pop en Treppie. Die romangebeure wat na die klimaks lei, sluit nie soortgelyke geweld in nie: Ná Treppie se konfrontasie met Lambert waarin hy die waarheid omtrent die gesin se bloedskande bely, stap hy, Pop en Mol sonder enige insident terug na die huis. Hierna skiet Lambert sy lys van sy muur af en verbrand sy portrette met 'n sweisvlam. Dit is eers later wanneer hy self die waarheid omtrent die gesin gaan soek dat hy gewelddadig reageer. Lambert se gewelddadige reaksie, hoewel dit bydra tot Pop se dood, is veels minder gewelddadig as in die filmverhaal. Die filmverhaal pas myns insiens hierdie verhaalgebeurtenisse aan om 'n donkerder, gewelddadiger klimaks te skep, sonder 'n afloop waarin dit gesuggereer word dat beide die gesin en die land hoop, vergifnis en die behoefte tot 'n beter toekoms vind – soos wat die roman doen. Tydens Treppie se konfrontasie met Lambert wat na die waarheid omtrent hulle familiegeheim lei, rig Lambert sy rewolwer, van waar hy dit onder sy kombes gereed hou, op Treppie en kort hierna is die helfte van die familie oorlede en eindig die film ná die klimaks sonder 'n werklike afloop. Hierdie aanpassing skep beide spanning (konflik) wat na die klimaks lei en wys op die filmverhaal se interpretasie van die bronteks om geweld 'n meer sentrale rol te bied.

Die aanpassing van die verhaal se klimaks en die inperking van die afloop, wyk duidelik baie van die romanverhaal af. Terwyl geargumenteer word dat die manier waarop die filmverwerking die klimaks aanpas eie aan die populêre speelfilm is, en spesifiek aan verhaaleienskappe wat in riller- en gruwelfilms gevind word, herinner die einde waarin byna die hele gesin sterf aan die tragedie as dramatiese filmgenre. In kontras met die roman se afloop waarin hoop vir die Nuwe Suid-Afrika deur

die voortbestaan van die Benades gesuggereer word, hou die filmverhaal se einde nie parallelle suggestie in nie. Met die dood van die Benades blyk dit dat die film eerder suggereer dat dit nie moontlik is om bevry te word van die sondes en misdade wat in die verlede gepleeg is nie. Die manier waarop die filmverhaal hierdie verhaaldebeurtenisse aanpas, wys dat die filmverwerking die roman as 'n swartgallige verhaal interpreteer waarin hoop tot 'n vreedsame toekoms geblus word.

Aan die hand van die geselekteerde voorbeelde waarin die filmverwerking inligting vanuit die roman aanpas, is die redes hiervoor meervoudig. Terwyl die beperkinge van die speelfilm, veral met betrekking tot beskikbare speelyd, 'n faktor is wanneer verhaaldebeurtenisse vir die draaiboek verwerk word, speel ander faktore 'n rol; insluitende: aanpassings ter wille van die konvensies van spesifieke filmgenres, tema-ontwikkeling, karakterontwikkeling, plotontwikkeling, die ontwikkeling van 'n bepaalde toon, asook om die filmverwerking as 'n 'n interpretasie van die romanverhaal te vestig.

Die besluite wat Raeburn omtrent die toneelseleksie en -verwerking geneem het, speel onlosmaaklik 'n groot rol in die mate waarin die filmverhaal Van Niekerk se roman interpreteer.

4.12 Filmmodelle

Soos in afdeling 3.4. geargumenteer, is dit voordelig dat filmmakers tydens die verwerkingsproses besluit op watter filmmodel die filmverhaal gebaseer gaan word, ter versekering daarvan dat die film op grond van die bepaalde kenmerke eie aan die filmmodel (en daarvolgens genre) as 'n filmteks geskep word. Die afstanddoening van die romanvorm en die romanverhaal is hiermee intensioneel en dra by tot die geslaagdheid van die filmverwerking as 'n filmiese verhaal. Die gebruik van 'n filmmodel bied nuttige leidrade tot wat 'n filmverhaal binne die konteks van die gekose filmmodel laat slaag – wat per implikasie die doel van die film is. Die aanpassing van die romanverhaal sal op grond van hierdie kenmerke makliker aangepas word ten einde 'n filmteks te skep wat onafhanklik van die romanteks kan staan.

Aan die hand van die vele aanpassings wat die *Triomf*-filmverwerking aan die brontekstverhaal maak, veral ten opsigte van die deurlopende somber toon, die klem op die ontwikkeling van die antagonis met die protagonisontwikkeling wat op die oog af minder aandag geniet, die deurlopende geweld en die uiteindelijke gewelddadige klimaks en einde, is dit vanselfsprekend dat die film nie aan alle kenmerke van 'n Hollywood-film voldoen nie. Dit beteken nie dat die film daarom as 'n kunsfilmmodel aanvaar moet word nie. Die *Triomf*-filmverwerking moet ter wille van 'n deeglike analise aan albei modelle gemeet word om vas te stel of die een model meer prominent as die ander aangewend is. Die doel hiervan is dat die keuses wat rondom filmmodelle gemaak is 'n rol speel in hoe die filmverwerking die roman interpreteer.

4.12.1 *Triomf* gemeet aan die Hollywood-filmmodel

Met betrekking tot die *Triomf*-filmverwerking en die Hollywood-filmmodel blyk dit dat die film gedeeltelik aan die volgende filmmodelleienskappe voldoen:

Die Hollywood-film speel meestal in 'n hedendaagse, eksterne wêreld af wat grootliks van buite die aksie waargeneem word, maar sluit soms “point of view”-skote, gedagtegange, fantasieë, drome en ander geestestoestande in. Getrou hieraan speel *Triomf* in 'n hedendaagse, realistiese eksterne wêreld af, wat grootliks van buite die aksie waargeneem word. Die twee tonele waarin Lambert weens 'n epileptiese aanval hallusineer en hierdie hallusinasies uit sy perspektief (“point of view”) waargeneem word, val steeds binne die Hollywood-filmmodel se algemene fokaliseringsmetodes.

Die Hollywood-film vereis dat die protagonis een of meer doelwitte het. Soos gesien in afdeling 4.10.2. het die Benade-gesin grootliks 'n gesamentlike dramatiese begeerte en doel: om Lambert se verjaardag suksesvol te maak en die verkiesing te oorleef. Treppie se doel en dramatiese begeerte breek wel hiervan weg, maar hy word daardeur as antagonis ontwikkel. Die gesin as protagonis se gesamentlike doel voldoen daarom aan hierdie model se vereistes.

Volgens hierdie filmmodel moet die protagonis verskeie antagoniste of probleme aandurf en oorkom ten einde in sy doel te slaag. Met Treppie wat as antagonis ontwikkel word wat konflik van binne die gesin skep, maar wat ook die gesin so manipuleer dat die verhaaldebeure in sy guns draai, is daar nie werklik 'n probleem wat die gesin moet oorkom nie, buiten vir die hoop dat Lambert se verjaarsdag 'n suksesvol verloop. Vóór die klimaks waarin Treppie vir Lambert aanhits om die gesin en hulle leuens te vernietig, blyk die grootste antagonistiese mag Lambert te wees, tog word geen pogings aangegaan om sy gewelddadige uitbarstings te beveg of in te perk nie en daarom kan Lambert nie as 'n dramatiese “probleem” geag word nie. Soortgelyk kan hulle angsk omtrent die opkomende verkiesing as 'n “probleem” genoem word, tog is dit buite hulle mag om die uitkomst van die verkiesing te verander en kan dit nie as 'n werklike antagonistiese mag geklassifiseer word wat oorkom moet word nie. Ten spyte hiervan dui die angsk wat hulle daaromtrent ervaar op interne konflik wat oorkom moet word. Die verhaal se klimaks en die dood van die karakters beëindig die moontlikheid dat hierdie interne konflik ná die verkiesing opgelos kan word. Indien Lambert se verjaardag as 'n dramatiese probleem geag word, blyk Pop en Mol se opinie dat Treppie vir Lambert indoen, asook Pop se pleit dat Treppie nie hulle geheim moet verklap nie, 'n poging tot die oorkoming van die probleem te wees. Tog word geen ander handeling deur Mol of Pop aangegaan om Treppie te keer nie. Hierdeur tel Mol en Pop se klaarblyklike apatiese houding teenoor die beskerming van hulle geheim, en so ook die gesin, teen hulle en kan hulle pogings nie as werklike bevestiging ter wille van die oorkoming van 'n probleem geag word nie. Die verhaal voldoen daarom nie aan hierdie kenmerk van die Hollywood-filmmodel nie.

'n Film binne die sfeer van die Hollywood-filmmodel het 'n geslote slot, geen onopgeloste drade nie en gewoonlik 'n gelukkige einde waarin die protagonis sy doel bereik. Met Pop en Treppie se dood, is Treppie se wense vir die beëindiging van die gesin volbring, wat 'n geslote slot aan die verhaal bied. Met betrekking tot die gesinseenheid as protagonis skep die klimaks en einde onsekerheid omtrent Lambert en of hy oorleef, omdat hierdie nie met sekerheid gesê kan word nie. Die finaliteit omtrent die dood van Pop en Treppie, asook die moontlike dood van Lambert is genoeg om 'n finaliteit omtrent die vernietiging van die gesin te bied, wat daartoe lei dat die slot as geslote en sonder enige onopgeloste drade geïnterpreteer kan word. Alhoewel die verhaal as 'n geheel geen onopgeloste drade op grond van plot het nie, kan die onderontwikkelde motivering vir Treppie se antagonisme myns insiens daartoe lei dat die filmkyker wonder waarom hy optree soos hy doen. Die film het dan ook nie 'n gelukkige einde nie en die gesin se doel om Lambert se verjaardag 'n sukses te maak, word nie volbring nie. Oor die dramatiese begeerte om die verkiesing te oorleef, suggereer die laaste tekskaart dat die verkiesing suksesvol was om 'n nuwe, demokratiese regering daar te stel, maar die dood van die gesin beteken dat hulle nie hierdie verandering kon meemaak nie. Hiermee bereik die protagonis nie sy doel nie. Die geslote slot voldoen deels aan hierdie vereiste van die filmmodel, maar die film bied nie 'n gelukkige einde nie en leen homself daarom meer toe aan 'n kunselfilmmodel.

Die Hollywood-filmmodel vereis verder dat daar 'n beklemtoning op duidelike oorsaak en gevolg van gebeure is, dat die rede waarom iets gebeur duidelik en sonder dubbelsinnigheid is. Soos met Treppie se karakterontwikkeling geargumenteer is (sien afdeling 4.10.2), is sy motivering tot die antagonisering van die gesin nie werklik duidelik nie. Hoewel suggestie rondom sekere insidente wat in sy verlede gebeur het as potensiële katalisator tot sy vyandigheid bestaan, word dit nie in bestek van die filmverhaal genoeg ontwikkel om geloofwaardige konteks aan die filmkyker te verskaf nie. Treppie se behoefte om vry te wees van die alewige leuens en valsheid word in die verhaal se klimaks volbring wanneer Treppie die waarheid aan Lambert vertel. Hoewel Treppie se begeerte om die waarheid te bely en daarvan vry te wees, verstaanbaar is en die filmkyker daarmee kan simpatiseer, bied dit na my mening nie genoeg rede vir die begeerte om 'n einde aan die gesinseenheid te bring nie. Die romanverhaal bied in vergelyking geloofwaardige oorsaak en gevolg van gebeure met betrekking tot Treppie se vyandigheid. Omdat Treppie se rol en keuses die filmverhaal voortstu en hy daarom belangrik tot die ontwikkeling van die plot is, is 'n duidelike oorsaak en gevolg van gebeure kardinaal tot geloofwaardige plotontwikkeling. Die onderontwikkelde karakterisering van 'n karakter wat kardinaal tot die geloofwaardigheid van die plot is, lei daartoe dat die filmverhaal nie aan hierdie filmmodelvereiste voldoen nie.

Ten opsigte van kontinuïteitsredigering wat die Hollywood-filmmodel vereis, bestaan die *Triomf*-filmverhaal uit ononderbroke handeling en 'n ononderbroke ruimte-uitbeelding. As 'n geheel is die filmtegniek onopvallend en daarom word aan hierdie vereiste voldoen.

Films wat getrou aan die Hollywood-filmmodel is se pas en intensiteit oorskry normale menslike ervaring en kan onwerklik voorkom. In vergelyking met die romanverhaal, waarin die gebeure van die karakters se hede (Oktober 1993 – April 1994) oor ses maande strek, word 'n groot hoeveelheid inligting in die filmverhaal tot ses dae beperk. Die gevolg hiervan is dat die pas waarteen storiegebeurtenisse afspeel soms onwerklik voorkom, tog slaag hierdie pas in die skep van spanning. Omdat die film elemente van 'n riller- en gruwelprent bevat, is die intensiteit en pas daarvan geslaagd in sy doel om spanning te skep en kan dit daarom as deel van hierdie model geag word.

Films wat onder hierdie model getel word, is geneig om geweld eksplisiet uit te beeld en meer versigtig met die uitbeelding van seks te werk. Soos reeds gestaaf, is die geweld in *Triomf* oordadig, maar weens die aard daarvan kan dit as realisties getipeer word. Die uitbeelding van seksuele geweld en so ook die uitbeelding van die gesin se bloedskaandelike verhoudings – byvoorbeeld die toneel waarin Lambert met Mol slaap – veroorsaak dat die film terselfdertyd elemente van die kunsfilmmodel aanneem.

Die Hollywood-film is verder geneig om as 'n genrefilm getipeer te word. Dit blyk dat die verhaal weens die ontwikkeling daarvan ónder die geluk/ongeluk-as (sien grafiek 4.2. as voorbeeld hiervan), waarin die antagonis sterker as die protagonis ontwikkel word en uiteindelik nie 'n gelukkige einde het nie, 'n tragedie te wees – 'n subgenre van die dramafilm. Die emosionele ontwikkeling van karakter is sentraal in 'n dramafilm, terwyl dramatiese temas wat realistiese probleme weerspieël 'n groot rol in die plot speel (The script lab). In 'n tragediefilm is die karakter se ondergang aangebring deur sy eie foute. Karakters word in hierdie genre maklik in buitengewone omstandighede geplaas, terwyl die film gereeld handel oor die selfvernietigende optredes van die karakter. Die karakter se dramatiese foute het só groot impak dat dit uiteindelik tot sy ondergang of dood lei (The script lab). Op grond hiervan kan *Triomf* sonder twyfel as 'n tragediefilm getipeer word.

Uit bogenoemde bespreking blyk dit dat *Triomf* oor sekere kenmerke van die Hollywood-filmmodel beskik. Aspekte soos die ongelukkige einde, die protagonis se onsuksesvolle poging om sy dramatiese doel te bereik en die klem op die ontwikkeling van 'n sterk antagonis bemoeilik wel die tipering van die film as 'n Hollywood-film.

4.12.2 *Triomf* gemeet aan die Europese Onafhanklike filmmodel

Met betrekking tot die *Triomf*-filmverwerking en die Europese Onafhanklike-filmmodel voldoen die film gedeeltelik aan die volgende filmmodeleienskappe:

'n Film wat op 'n Europese Onafhanklike filmmodel ('n kunsfilmmodel) gebaseer is, fokus op 'n enkele protagonis of 'n paar spesifieke individue. Aan die hand van vorige besprekings is dit duidelik dat die

Triomf-filmverwerking die Benade-gesin as 'n eenheid as die protagonis ontwikkel. Die verhaal draai onder andere om die gesin as 'n geheel se ervarings, hulle angsk en vrees rondom aspekte soos die toekomstige verkiesing en Lambert se verjaardag. Die film voldoen daarom aan hierdie vereiste.

Die protagonis in 'n kunsfilm se doel is soms onduidelik of veranderlik. Daarmee saam is die karakter soms ambivalent en moeilik om te plaas. Met Pop, Mol en Lambert se behoefte dat Lambert se verjaardag suksesvol verloop en met die gevolglike klimaks en die kort afloop, is dit duidelik dat hoewel die doel eenvoudig is, dit die verhaal dra. Die protagonistiese eenheid se begeerte om 'n sukses van die verjaarsdagverrigtinge te maak, wys grootliks op 'n gemeenskaplike doel, ten spyte van Treppie se doel om met Lambert se verjaardag hulle geheim te verklap en moontlik die gesin daardeur skade aan te doen. Hoewel die gesinseenheid dieselfde dramatiese doel nastreef, is hierdie doel nie altyd duidelik nie. Ten spyte daarvan dat die protagonistiese eenheid 'n gedeelde dramatiese doel het, blyk die identifisering daarvan problematies te wees weens die sterk ontwikkeling van die antagonis se doel.

Nes in die Hollywood-film konfronteer die protagonis een of meer antagoniste, maar in die kunsfilm is die antagonis nie noodwendig duidelik afgebaken en so ooglopend boos nie. In *Triomf* is dit van die begin af duidelik dat beide Lambert en Treppie sterk antagoniste is. Die redes waarom hulle antagonisties optree, is nie werklik duidelik nie, maar in handeling word hulle sonder twyfel as die verhaal se antagoniste getipeer wat vyandig teenoor die gesinseenheid optree. Hoewel antagonistiese magte daarom teenwoordig is, is hulle duidelik afgebaken. Daar word dus nie aan hierdie eienskap voldoen nie.

Kunselfilms het soms oop eindes en plotlyne wat nie opgelos word nie. Die protagonis slaag ook nie altyd in sy doel nie, daarom is die einde met tye meer getrou aan realiteit, veral in vergelyking met die Hollywood-film. Terwyl *Triomf* 'n geslote einde het, voldoen dit wel aan hierdie vereiste, omdat die film as 'n dramatiese tragedie 'n realistiese einde nastreef waarin die smarte van die gewone mens nageboots word. Hoewel die einde as oormatig gewelddadig voorkom, kan dit weens die familiemoord as realisties beskryf word, ten spyte van die buitensporige moorddrang wat Lambert as gevolg van sy hallusinasies ervaar. Hier slaag die protagonistiese eenheid nie in sy doel nie.

Die kunselfilm beklemtoon nie nadruklik die oorsaak en gevolg van gebeure nie. Dubbelsinnigheid is algemeen en die narratief is soms episodies. Terwyl my argument omtrent die onduidelike oorsaak en gevolg van Treppie se daad gegrond is op die verhaalgegewens soos in die film gevind, blyk die rede waarom die karakter na 'n insident in sy verlede verwys sonder verdere konteks spekulatief te wees weens die kompleksiteit van die vele prosesse waaruit die verfilming van die verhaal bestaan. Ek ondersoek eerder die impak wat dié gaping op die verhaal het: Uit die toneel waarin Treppie vir Pop konfronteer omtrent 'n insident (of vele insidente) waarin Pop nie vir Treppie in hulle verlede

beskerm het nie, word dit aan die filmkyker gekommunikeer dat Treppie se motivering vir sy antagonisme deels bestaan weens die insident waarna hy verwys. Dit is duidelik dat Treppie reageer soos hy doen omdat hy in die verlede deur Pop en Mol in die steek gelaat is. Die vraag wat hieruit ontstaan, is of die onbekende inligting belangriker is as Treppie se reaksie en sy gevolglike motivering tot sy vyandigheid? Dit is vir my van groter belang dat die filmgehoor begryp dat Treppie se antagonisme, ongeag sy redes daarvoor, kardinaal is tot plotontwikkeling. Plotontwikkeling word hierdeur bo geloofwaardige karakterontwikkeling geplaas. Ten spyte van die weglating van hierdie inligting wat belangrike leidrade tot die verhaal inhou, steur dit nie die ontwikkeling van die verhaal in sy geheel nie. Die *Triomf*-film voldoen hierdeur aan hierdie eienskap van die kunsfilm.

Laastens is kunsfilms geneig om seks eksplisiet uit te beeld, terwyl die Hollywood-film wegstroom hiervan. Hoewel *Triomf* sterk tonele van geweld bevat, is die uitbeelding van Lambert se seksuele interaksie met Mol 'n toneel wat onder die kunsfilmmodel getel word. Ten spyte van hierdie toneel speel seks en seksualiteit nie 'n beduidende rol in die film nie. Hierdie uitbeelding van die bloedsbande het eerder die doel om te skok, veral omdat dit slegs in 'n enkele toneel uitgebeeld word en nie 'n deurlopende visualisering uitmaak nie. Dit blyk daarom dat *Triomf* aspekte van beide filmmodelle aanneem rakende die uitbeelding van geweld en seks.

4.12.3 Gevolgtrekking: *Triomf* as Hollywood- of kunsfilm

Aan die hand van die bogenoemde bespreking, is dit duidelik dat die *Triomf*-filmverwerking eienskappe van beide filmmodelle besit. Soos in afdeling 3.4 geargumenteer, bepaal die literêre roman gewoonlik tot watter filmmodel die verhaal met die minste weerstand verwerk sal word. Die filmmaker se keuse om die verhaal te verander sodat dit byvoorbeeld as deel van die Hollywood-filmmodel uitmaak, of om kenmerke van beide modelle besit, dra by tot die filmmaker se skepping van 'n nuwe verhaal wat 'n interpretasie van die romanteks bied.

Raeburn is van mening dat die film nie as 'n "Afrikaans art-house"-film getipeer moet word nie (Kuper, 2009:1), terwyl De Waal (2007:2) dit wel as 'n kunsfilm tipeer. Ten spyte van Raeburn se besware omtrent die tipering van die film as 'n kunsfilm, word die film op grond van sy onderwerp as gewaagd beskryf – 'n eienskap wat gereeld aan onafhanklike films en kunsfilms toegeken word.

Dit is daarom op grond van sy onderwerp en die hantering daarvan dat die film grootliks as 'n kunsfilm getipeer moet word, maar wat weens die aanpassings wat dit aan die oorspronklike verhaal maak elemente van die Hollywood-filmmodel aanneem. Terwyl Van Niekerk se literêre roman na my mening meer parallelle aan die Europese Onafhanklike filmmodel het, dra die aanpassings wat Raeburn aan die verhaal gemaak het by tot die filmverwerking se interpretasie van die roman.

4.13 Samevatting

Met betrekking tot die vergelyking tussen die *Triomf*-roman en die filmverwerking wat daarop gebaseer is, is dit duidelik dat die *Triomf*-filmverwerking die bespreekte verhaalelemente uit die romanverhaal aanpas om 'n nuwe verhaal te skep. Terwyl die filmverwerking nie net bloot die romanverhaal vir die filmmedium aanpas nie, ontwikkel dit 'n filmverhaal wat ten opsigte van verskeie verhaalelemente van die roman wegbreek om by te dra tot 'n interpretasie van die roman, insluitende: die strukturele bou van die verhaal, tematiese aanpassings, karakterisering en karakterontwikkeling, keuses omtrent toneelseleksie en watter verhaalinligting behou is. Die filmverwerkingsproses behels dat aanpassings en veranderinge aan die romanverhaal gemaak word weens die verandering van media. Hoewel sulke aanpassings voor die hand liggend is, beïnvloed dit die interpretasie wat die film van die roman maak. Hierdie aanpassings word onder andere in die beperkinge van die moderne speelfilm gevind, maar brei ook uit na ander aspekte, byvoorbeeld: die verskil in narratiewe aspekte soos fokalisering en vertelling, tydruimtelike aspekte, asook keuses met betrekking tot filmiese aspekte soos die toneelseleksieproses en die gekose filmmodel en filmgenre. Gesamentlik span hierdie elemente saam om 'n bepaalde toon aan die filmverhaal te verleen, wat soms van die romanverhaal verskil en ook as deel van die manier waarop die filmteks die roman interpreteer, gereken moet word.

Aan die hand van die bespreekte aanpassings wat Raeburn aan Van Niekerk se roman maak, is ek van mening dat die filmverhaal 'n doelbewuste interpretasie van die roman daar stel, wat ook as 'n oorspronklike verhaal geag kan word. Hierdie interpretasie word in die slothoofstuk bespreek.

Hoofstuk 5

Gevolgtrekking

Aan die hand van bogenoemde vergelyking tussen die *Triomf*-roman en sy filmverwerking, blyk dit dat die filmverwerking doelbewuste aanpassings aan verskeie elemente van die romanverhaal maak. Hierdie aanpassings aan die oorspronklike verhaal dui op die mate waarin die filmverwerking die romanverhaal interpreteer.

5.1 Die *Triomf*-filmverwerking as 'n interpretasie van sy bronteks

Leitch (2007:18) argumenteer dat om 'n filmverwerking te bestudeer op grond van wat dit nie getrou produseer nie wegdoen met nosies van getrouheidskritiek. In stede daarvan om te aanvaar dat die krag van die filmverwerking gevind word in die romanelemente wat dit uitdruklik insluit, moet die gaping tussen die filmteks en die romanteks eerder verken word. Só 'n studie van 'n filmverwerking fokus daarom op die verskille tussen die filmteks en sy bronteks – dit wil sê hoe die filmverwerking die romanverhaal aanpas om in die nuwe medium oorvertel te word. Om Leitch (2007) se argument as kern van die vergelyking te aanvaar, word terselfdertyd voldoen aan Stam (2005:5) se argument dat filmverwerkings eerder as interpretasies van hul brontekste gesien en bestudeer moet word.

Doelbewuste aanpassings aan die romanverhaal om die filmverwerking as 'n interpretasie van die roman aan te bied, lei daartoe dat die filmverwerking 'n oorspronklike verhaal is, wat ook onafhanklik van sy bronteks kan funksioneer. 'n Verdere gevolg hiervan is dat daar geen hiërargiese rangskikking van die roman bo die filmverwerking geskied nie, omdat die filmverwerking nie bloot poog om die romanverhaal in 'n nuwe medium oor te vertel nie, maar eerder om 'n nuwe vertelling – 'n interpretasie – van die romanverhaal te bied. Getrouheidskritiek word sodoende vermy.

Uit Raeburn se *Triomf*-filmverwerking is dit ooglopend dat die filmverhaal van die romanverhaal verskil. Dit is voorts opmerklik dat die filmmaker aanpassings aan die romanverhaal gemaak het om 'n nuwe vertelling daarvan te skep. Die mate waarin die filmteks van die romanteks verskil, bied daarvolgens 'n interpretasie van die roman.

Hoofstuk 4 wys op die verskeie aanpassings wat die Raeburn filmverwerking aan die verhaal maak om dit te interpreteer om as sulks 'n nuwe vertelling daarvan te skep. Verhaalelemente wat aangepas word, sluit in: Verandering aan die plot in terme van tydruimtelike aspekte omdat daar nie na die Benades se verlede verwys word nie; die aanpassing van tematiek; die aanpassing van karakters insluitend die ontwikkeling van sterker antagoniste; die aanpassing van verhaalgebeure om sekere filmtonele waaruit die verhaal bestaan, te skep. Hierdie vele aanpassings verander die verhaal se pas en toon en skep 'n donkerder, swartgallige weergawe van die *Triomf*-verhaal.

Die mate waarin die filmverwerking die verhaal interpreteer, lei daartoe dat die nuwe vertelling daarvan nie aspekte soos versoening insluit nie, soos deur die romanverhaal gesimboliseer in die

wete dat die Benades voortleef en dat hulle omstandighede tot 'n mate verbeter. Die aanvanklike angsts omtrent die verkiesing en wat die verandering van politieke regime mag inhou, word nie deur die filmverhaal opgelos nie, terwyl dit in die romanverhaal opgelos word. Die roman suggereer dat ten spyte van die foute wat in die verlede gemaak is, daar hoop op versoening en 'n beter, vreedsame toekoms is. Hierteenoor eindig die filmverhaal in geweld, wat enige hoop tot versoening of 'n beter toekoms vernietig. Hierdie aanpassings lei daarom tot die inkrimping van die simboliese vlak van die verhaal.

Dit is opmerklik dat die aard van die aanpassings, asook die verandering wat dit tot gevolg het en die keuses rondom filmmodelle, aantoon dat die vele aanpassing op grond van filmiese aspekte gemaak is. Die filmteks bied daarom 'n verhaal waarin daar nie suggestie van versoening en hoop is nie, maar dit bied 'n pas, toon, karakterisering, tematiek en afloop wat eie aan aspekte van die populêre rolprent is. Die *Triomf*-film word verder weens sy onderwerp en behandeling van verhaalelemente as 'n Suid-Afrikaanse kunsvorm getipeer. Die vele aanpassings wat aan die brontekstverhaal gemaak is, blyk myns insiens ter wille van die filmmedium te wees.

Ten slotte dui die interpretasie van die *Triomf*-filmverwerking op 'n verhaal wat parallel met sy brontekst het, maar in verskeie aspekte daarvan afwyk om 'n verhaal te vertel waarin die Benades se geheime hulle uiteindelik vernietig. In hierdie uiteinde word gesuggereer dat die gevaar binne die gesinseenheid sterker is as die gevaar wat buite dit staan. Simbolies word die geweld waarmee die gesinseenheid hulself vernietig, soortgelyk aan die roman, gekontrasteer met eksterne gevare, byvoorbeeld die rassegeweld wat Treppie tydens die verkiesing vermag. Hoewel die filmteks se swartgallige verhaalinterpretasie op die vernietiging van die gesinseenheid afloop, bied dit 'n sosio-politiese interpretasie waarin die grootste gevaar in die simboliese Ek gevind word en nie, soos vermag, in die Ander nie. Dit wil sê dat ten spyte van die swartgallige en gewelddadige interpretasie van die filmverwerking, dit ook 'n interpretasie bied wat, parallel aan die roman, suggereer dat die groter gevaar in die konteks van die verhaal se Suid-Afrika binne die sisteem (die gesinseenheid, asook die politieke sisteem) gevind word. Die filmverhaal is in hierdie aspek getrou aan die groter sosio-politiese boodskap van die *Triomf*-romanverhaal, al verskil die mate waarin die twee verhale dit uitbeeld.

Dit blyk dat Raeburn se filmverwerking uit die staanspoor poog om weg te breek van Van Niekerk se roman om 'n alternatiewe verhaal te bied, een met sy eie struktuur. Raeburn se filmverwerking bied weens die vele doelbewuste aanpassings aan die brontekstverhaal 'n interpretasie van die *Triomf*-roman; wat daarom 'n oorspronklike teks en 'n nuwe vertelling van die romanverhaal lewer. As 'n interpretatiewe werk funksioneer die filmverwerking beide in vergelyking met sy brontekst, maar ook onafhanklik daarvan.

5.2 Verdere studiemoontlikhede

Die verdere studiemoontlikhede met betrekking tot adaptasiestudies is legio. Weens die onproduktiewe aard wat getrouheidskritiek inhou, poog navorsers om alternatiewe vergelykingsmodusse te vind waarin die filmverwerking nie as sekondêr tot sy bronteks geag word nie. Daar word enkele voorbeelde genoem:

Die argument om filmverwerking as 'n interpretasie van sy literêre bron te bestudeer, is een so poging. Ander navorsers kan die verhouding tussen die *Triomf*-filmverwerking en die *Triomf*-roman byvoorbeeld anders interpreteer as wat hierdie studie doen.

Stam (2005) se hermeneutiese benadering van beide die film- en romanteks waarin intertekstualiteit die vergelykingsmodus tussen die film en roman vorm, bied verdere studiemoontlikhede. So byvoorbeeld kan die navorser die groter intertekstuele netwerk waarmee Van Niekerk se *Triomf* dialoog voer, vergelyk met die mate waarin Raeburn hierdie elemente by sy filminterpretasie insluit, asook watter filmiese intertekstuele elemente daarin gevind word.

Laastens bied die bestudering van hoe filmverwerkings in die klaskamer (hetsy sekondêr of tersiêr) gebruik word waardevolle insigte tot die belang van filmverwerkings as 'n studiegebied. Filmverwerkings kan byvoorbeeld gebruik word om die betrokke literêre roman te bestudeer, of die mate waarin 'n roman geïnterpreteer word. Die bestudering van Raeburn se *Triomf*-filmverwerking en sy subjektiewe interpretasie van die roman kan byvoorbeeld besprekings van Van Niekerk se roman bevorder. Besprekings omtrent die verskillende maniere waarin die twee tekste enkele verhaalelemente hanteer en uitbeeld, byvoorbeeld karakteriserig, kan lei tot besprekings rondom hoe Van Niekerk karakterontwikkeling laat geskied. Die gebruik van filmverwerkings as pedagogiese model vir die analise van 'n literêre roman bied hiervolgens waardevolle moontlikhede vir die studie van die letterkunde, mediastudies en ook die vergelykende letterkunde.

5.3 Afsluiting

Hierdie studie was 'n poging om vas te stel of die bestudering van 'n filmverwerking as 'n interpretasie van die literêre roman waarop dit gebaseer is 'n alternatief bied tot getrouheidstudies. Die bevinding is dat dit doen. Dit het gepoog om aan die hand van 'n resente Afrikaanse filmverwerking van 'n bekroonde roman vas te stel of 'n filmverwerking sy bronteks interpreteer ten einde 'n nuwe, onafhanklike teks te skep. Uit die vergelyking tussen die twee tekste is daar gevind dat die filmverwerking op grond van die komplekse verwerkingsproses 'n interpretasie van sy bronteks lewer wat onafhanklik as 'n nuutskepping – 'n oorspronklike verhaal – funksioneer. Michael Raeburn se 2008-filmverwerking van Marlene van Niekerk se roman *Triomf* (1994) bied op grond hiervan 'n filmiese interpretasie van die roman en is nie 'n blote hervertelling van die romanverhaal in die filmmedium nie.

Bronnelys

- Adendorff, E.M. en Van Dyk, A. 2014. Die verwerkingsproses ten opsigte van toneelkeuse met verwysing na die rolprent Roepman. *LitNet Akademies*, 11(2): 621-657.
- Anoniem. 2004. 'Triomf' triomfeer. VSA-resensente ontdek Van Niekerk se roman. *Die Burger*, 13 Maart: 8
- Boggs, J.M. en Petrie, D.W. 2008. *The Art of Watching Films*. New York: McGraw-Hill.
- Bloemhof, E.J. 1995. Die omsetting van verhaal tot draaiboek en van draaiboek tot film. Ongepubliseerde D. Litt-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Breed, C.A. 2007. Die herskryf van die roman *Die Swye van Mario Salviati* van Etienne van Heerden as 'n draaiboek, met spesifieke fokus op identiteit, hibriditeit en liminaliteit. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit.
- Broodryk, C. 2014. *Filmverwerkings moet moontlikhede ontsluit*. [Intyds]. Besikbaar: <http://www.litnet.co.za/Article/filmverwerkings-moet-moontlikhede-ontsluit> [2015, 13 Mei].
- Brophy, M. 2006. Shadowing Afrikaner Nationalism: Jungian Archetypes, Incest, and the Uncanny in Marlene van Niekerk's Triomf. *Journal of Literary Studies*, 22(1/2): 96-112.
- Burger, W. 2005. Woorde wat waarheid laat wegglip. *Die Burger*, 5 Maart: 5.
- Burger, W. 2009. Inleiding: Om kommunikasie opgang te kry: Die begin en einde van Marlene van Niekerk se oeuvre. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 25(3): 1-15.
- Cahir, L. 2006. *Literature into Film. Theory and Practical Approaches*. Londen: McFarland & Company, Inc.
- Cartmell, D. en Whelehan, I. 1999. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. New York: Routledge.
- Cartmell, D. en Whelehan, I. 2007. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 495-497.
- Coetzee, J.M. 2014. *Two Screenplays*. Kaapstad: UCT Press.
- Davies, A. 2011. *Masterpiece Theatre. Adaptation: From novel to film*. [Intyds]. Besikbaar: http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/learningresources/fic_adaptation.html. [2012, 31 Augustus].
- De Jager, P. 2012. Persoonlike onderhoud. 30 Augustus. Ceres.
- De Kock, L. 2009. Cracking the Code: Translation as Transgression in Triomf. *Journal of Literary Studies*, 25(3): 16-38.
- De Waal, S. 2007. Michael Raeburn: adapting change. *Mail and Guardian*, 25 April: 2.
- Derrida, J. 1985. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation: Texts and Discussions with Jacques Derrida*. New York: Schocken Books.
- Desmond, N.M. en Hawkes, P. 2006. *Adaptation. Studying film and Literature*. Boston: McGraw-Hill.
- Drucker, J. 2008. Graphic Devices: Narration and Navigation. *Narrative*, 16(2): 121-139.

- Emenyonu, E.N. (red.) 2010. *Film in African literature today*. Ibadan: HEBN Uitgewers.
- Faulks, S. 2011. *Faulks on Fiction. Great British Characters and the secret live of the Novel*. Londen: BBC Books.
- Field, S. 2005. *Screenplay. Foundations of Screenwriting*. New York: Bantam Dell.
- Foster, E.M. 2002. *Aspects of the Novel*. New York: Rosetta Books.
- Giddings, R., Selby, K. en Wensley, C. 1990. *Screening the Novel: Theory and Practice of Literary Dramatization*. Londen: MacMillan Press.
- Gräbe, I. 1995. Voices in Contemporary South African Narrative: An Exploration of Narrative Strategies for Engaging with Current Socio-Political Issues. *Journal of Literary Studies*, 11(2): 29-37.
- Greyling, F. 2009. *Avontuur: 'n Praktykgebaseerde verkenning van intermedialiteit en materialiteit in 'n boekprojek*. *Stilet*, 21(2): 91-113.
- Horne, W. 1992. "See shooting script": reflections on the ontology of the screenplay. *Literature/film Quarterly*, 20(1):48-53.
- Howard, D. 2004. *How To Build a Great Screenplay. A Master Class in Storytelling for Film*. New York: St. Martin's Griffin.
- Human, F. 2014. *Hoe skryf jy die beste Suid-Afrikaanse draaiboek van alle tye?* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/Article/hoe-skryf-jy-die-beste-suid-afrikaanse-draaiboek-van-alle-tye> [2015, 13 Mei].
- Hutcheon, L. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Hutcheon, L. en O'Flynn, S. 2013. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- James, C. 1996. *Any Novel Can Be Shaped Into a Movie*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.nytimes.com/books/00/05/14/specials/ondaatje-shaped.html> [2015, 1 Februarie].
- Johl, J.H. 2010. *Karakterisering. Literêre terme en teorieë*. [Intyds], Beskikbaar: <http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/18-k/81-karakterkarakterisering> [2015, 15 Augustus].
- Kilpatrick, J. 2005. Keeping the Carcass in Motion: Adaptation and the Transmutations of the National in The Last of the Mohicans. In: Stam, R. en Raengo, A. *Literature and Film. A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: Blacwell Publishing.
- Krevolin, R. 2003. *How to adapt anything into a screenplay*. New Jersey: Wiley & Sons.
- Kuper, J. 2009. Snot en trane. *Mail and Guardian*, 26 Februarie: 1.
- Lacey, N. 2005. *Introduction to Film*. Hampshire: Palgrave Macmillan
- Leitch, T. 2007. *Film Adaptation and Its Discontents: from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Maryland: The John Hopkins University Press.
- Leitch, T. 2008. Adaptation Studies at a Crossroads. *Adaptation*, 1(1): 36-77.

- MacCabe, C. 2011. Bazinian Adaptation: *The Butcher Boy* as Example. In: MacCabe, C., Murray, K. en Warner, R. (reds.). *True to the Spirit. Film Adaptation and the Question of Fidelity*. New York: Oxford University Press.
- MacCabe, C., Murray, K. en Warner, R. (reds.). 2011. *True to the Spirit. Film Adaptation and the Question of Fidelity*. New York: Oxford University Press.
- Marcus, F.H. 1977. *Short story/short film*. New Jersey: Prentice-Hall.
- McFarlane, B. 1996. *Novel to Film. An introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press.
- McFarlane, B. 2007. Reading film and literature. In: Cartmell, D. en Whelehan, I. (reds.). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McKee, R. 1998. *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. York: Methuen Publishing Limited.
- Minghella, A. en Ondaatje, M. 1997. *The English Patient: A Screenplay*. New York: Miramax Books.
- Nabokov, V. 1955. *Lolita*. Londen: Penguin Books.
- Ondaatje, M. 1992. *The English Patient*. Londen: Bloomsbury Publishing.
- Phillips, W. H. 1999. *Film, an introduction*. Boston: Bedford/St. Martin's.
- Phillipson, J. 2013. Intro to Translation Studies: André Lefevere and Cultural Theories [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.thelinguafile.com/2013/12/intro-to-translation-studies-andre.html>. [2015, Maart 13].
- Popova, M. *Kurt Vonnegut on the Shapes of Stories and Good News vs. Bad News* [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.brainpickings.org/2012/11/26/kurt-vonnegut-on-the-shapes-of-stories> [2015, April 20].
- Raeburn, M. 2009. Triomf 'is 'n lekker, scary, funny fliek'. *Rapport*, 22 Februarie: 1.
- Raeburn, M. en Kohll, M. 2008. *Triomf: Draaiboek*. Ongepubliseerde filmdraaiboek. Suid-Afrika.
- Sanders, J. 2006. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge.
- Seger, L. 1992. *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. New York: Henry Holt and Company
- Smith, J. 2007. Strangled by poverty and rejection. *Star*, 25 Oktober: 21.
- Smith, S. 2011. 'n Verkenning van konsepte ban binne-/buite-wees in Danie Marais se debuutdigbundel, *in die buitenste ruime* (2006), met paratekstualiteit as vertrekpunt. *Stilet*, 23(2): 28-47.
- Smith, T. 2008. *Triomf* takes self-reflection beyond the politics. *Pretoria News*, 4 Julie: 8.
- Stam, R. 2004. *Literature through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Stam, R. 2005. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: Stam, R. en Raengo, A. (reds.). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing.

- Stam, R. en Raengo, A. 2005. *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: Blackwell Publishing.
- Suber, H. 2006. *The Power of Film*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- The Script lab*. Genre Drama. [Intyds]. Beskikbaar: <http://thescriptlab.com/screenplay/genre/drama#> [2015, 2 Desember].
- Tibbetts, J.C. en Welsh, J.M. 1998. *The Encyclopedia of Novels into Film*. New York: Facts on File.
- Van Jaarsveld, A. 2012. Van roman na film: geen Disgrace vir JM Coetzee. 'n Ondersoek na die proses van filmverwerking. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 52(2): 307-321.
- Van Niekerk, M. 1994. *Triomf*. Kaapstad: Queillerie.
- Venter, L.S. 2010a. *Fokalisasie. Literêre Terme en Teorieë*. [Intyds], Beskikbaar: <http://www.literaryterminology.com/index.php/component/search/?searchword=fokalisasie&searchphrase=all&Itemid=107> [2015, Augustus 12].
- Venter, L.S. 2010b. *Verteller. Literêre Terme en Teorieë*. [Intyds], Beskikbaar: <http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/28-v/260-verteller-epiek> [2015, Augustus 12].
- Viljoen, H. 1992. Sisteem (Literêre). In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 495-497.
- Wood, J. 2009. *How Fiction Works*. Londen: Vintage Books.
- Worsdale, A. 2007. Triomf of the soul. *Witness*, 10 November: 13.
- Wright, J.D. 2011. Shades of Horror: Fidelity and Genre in Stanley Kubrick's *The Shining*. In: MacCabe, C., Murray, K. en Warner, R. (reds.). *True to the Spirit. Film Adaptation and the Question of Fidelity*. New York: Oxford University Press.
- York, M. 2014. *Into the Woods. A Five-Act Journey Into Story*. New York: The Overlook Press.

Addendum A

Tabel 1: Tabel 1, na aanleiding van my eie analise, wys hipoteties hoe die filmverwerker die roman se verhaaldeure na filmtonele verwerk deur dit in storiegebeurtenisse in te deel en storiewaardes daaraan toe te ken. Verandering binne die tonele word sodoende maklik uitgekken om te verseker dat die betrokke toneel 'n “true event” is.

Toneel-nommer	Storiegebeurtenis	Implikasie van storiegebeurtenis – bepaal storiewaarde	Storie-waarde
108	Hana vind die klavier in die biblioteek, probeer dit regop skuif, haal die stoflaken wat daaroor gegooi is af.	<ul style="list-style-type: none"> • Toppunt van toneel. • Positiewe emosionele verbintenis tot 'n klavier (karakterisering). • Implikasie: Positiewe inhoud 	+1
	Hana begin die klavier speel	<ul style="list-style-type: none"> • Onderpunt van toneel. • Verskaf inligting aan kyker (karakterisering): Hana kan klavier speel, wat iets van haar lewe voor die oorlog weergee. • Progressie in handeling. • Emosionele verandering: Karakter vind plesier in die estetika tydens die verwoesting wat oorlog saai. • Implikasie: Positiewe inhoud. 	+4
	Doel van toneel: Die toneel fokus op die karakterisering van Hana ('n protagonis). Die vind van die klavier en die plesier wat sy uit die speel		

	daarvan kry, herinner haar waarskynlik aan 'n tyd voor die oorlog. Die toneel suggereer ook dat skoonheid (die estetiese) te midde van die verwoesting wat oorlog veroorsaak, gevind kan word.		
109	Caravaggio bind 'n skoenveter om sy arm en berei 'n morfiëninspuiting voor. (Konteks: hy steel Almásy se morfiën uit Hana se medisynevoorraad.)	<ul style="list-style-type: none"> • Toppunt van toneel. • Terwyl die morfiënverslaafde Caravaggio positief deur die morfiëninspuiting beïnvloed word, is die handeling negatief (hy is 'n dief en dwelmverslaafde). Hierdie gebeurtenis verskaf ook inligting oor Almásy (karakterisering). 	+1
	Almásy noem dat hy lief is vir die klank wat 'n vingernaël teen 'n inspuiting maak as daaraan getik word. Per implikasie herinner die klank hom aan die effek wat 'n morfiëninspuiting op hom het.	<ul style="list-style-type: none"> • Onderpunt van die toneel. • Terwyl Almásy morfiën vir niemediese redes gebruik, is Almásy weens mediese redes daarvan afhanklik. Hy is in pyn en daarom is die gebruik van morfiën positief. Omdat die filmkyker met sy situasie wil simpatiseer of identifiseer, verstaan hy dat morfiën verligting aan die protagonis bring. • Caravaggio wat morfiën gebruik, herinner Almásy aan die oomblikke wat hy onder die invloed daarvan nie pyn ervaar nie. Daarom blyk dit dat 	+3

		hierdie herinnering 'n soortgelyke effek van pyndoding op Almásy het as wanneer hy werklik morfien ontvang en daarom dra dit positief by tot die toneel.	
	Doel van toneel: Hierdie kort toneel speel in 'n ander vertrek af terwyl Hana in die biblioteek steeds besig is om klavier te speel (die klavierspel word in die agtergrond gehoor). Terwyl die filmkyker leer dat Caravaggio 'n dwelmverslaafde en 'n dief is (karakterisering), dien sy handeling 'n groter doel om die pyn waaronder Almásy is, uit te lig en dat hy werklik afhanklik van morfien is om sy pyn te verlig. Sy uitgesprokenheid oor sy liefde vir die verliggende effek wat die medisyne op hom het, wys op 'n positiewe verandering vanuit die negatiewe storiewaarde van sy lyding. Die toneel dien myns insiens as karakterisering van beide karakters.		
110	Hanna speel klavier.	<ul style="list-style-type: none"> • Toppunt van toneel. • Omdat die toneel in handeling voortgaan van waar toneel 108 opgehou het, sonder dat iets verander het, behou die toppunt van die toneel die storiewaarde van toneel 108 se onderpunt. 	+4
	Geweerskote word van buite die huis gehoor. Hana is weggevoer deur die klavierspel en hoor aanvanklik nie die skote nie.	<ul style="list-style-type: none"> • Verandering neem plaas (konflik). Die verandering is per implikasie negatief en daarom val die storiewaarde. • Omdat Hana in vervoering is met die klavierspel en nie dadelik bewus is van die 	+2

		konflikverandering nie, val die storiewaarde nie drasties nie. Sy (en die kyker) is ook nog onbewus van die konteks waaronder die verandering (die geweeskote) plaasvind.	
	Kip lig Hana in dat Duitse soldate bomme oral in die area geplant het, veral binne klaviere.	<ul style="list-style-type: none"> • Konteks word aan die vorige storiegebeurtenis gegee. Die wete dat Hana se lewe moontlik in gevaar is, bied konflik en daarom 'n verdere daal in storiewaarde. Uit Hana se blasé reaksie is dit duidelik dat terwyl die situasie spanning veroorsaak, dit nie noodwendig die storiewaarde dadelik tot 'n negatiewe waarde laat daal nie. 	0
110 (vervolg)	<p>Hanna giggel oor die situasie en dat die soldaat (Kip) in sy haas om haar lewe moontlik te red na die huis se deur gehardloop het, terwyl die huis gate in die mure het waardeur hy met minder moeite kon loop. Sy vind dit ironies.</p> <p>Kip noem dat hulle vantevore ontmoet het.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ten spyte van die erns van die situasie, sien Hana die ironie in hoe dit afspeel. Dit dui op karakterisering. • Hierdie storiegebeurtenis verlig die spanning effens, maar nie genoeg om aan die storiewaarde drasties te verander nie omdat die klavier steeds moontlik 'n lokval kan wees. 	+0.5

		<ul style="list-style-type: none"> • Kip en Hana ontmoet vir die tweede keer (die storie word bevorder). 	
	<p>Kip vind 'n draad onder die klavier wat lei na 'n bom. Hy kyk na Hana om die erns van die saak uit te lig.</p> <p>Hana “conceals her dismay with a shrug”.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Onderpunt van die toneel. • Hana se lewe was onwetend in gevaar. Die konflik in die toneel neem drasties toe en daarom daal die storiewaarde tot 'n negatiewe. • Omdat haar lewe bloot in gevaar was en die bom nie ontplof het nie, daal die storiewaarde nie na die maksimum negatiewe waarde van -10 nie, maar genoeg om negatiewe verandering aan te dui. • Hana se blasé reaksie op die gevaar waarin sy was, dui op 'n bewustheid van die gevare wat oorlog inhou. Dit dui moontlik ook op 'n dieper emosionele seer, 'n verkleumdheid, weens die verliese wat sy gely het (karakterisering). 	-3
	<p>Doel van toneel: Die verskyning van Kip en sy herontmoeting met Hana bevorder die storie. Dit wys dat Kip 'n belangrike rol in die verhaal gaan speel. Verder bevorder die gewoenskote en die moontlike gevaar wat die bom binne die klavier inhou ook die storie, omdat dit dramatiese spanning veroorsaak. Hana se reaksie op Kip wat die deur gebruik in plaas daarvan om by 'n gat in die muur by die vertrek in te gaan, wys op haar sin vir humor (karakterisering). Laastens vra haar traak-my-nie-agtige reaksie</p>		

	tot die bom wat binne die klavier was vrae oor haar karakter en dra dit by tot die meer tragiese eienskappe in haar karakterisering.	
--	--	--

Tabel 2: Volledige tydlyn van Hoofstuk 7

Gebeurtenis- nommer (in kronologiese vertels- volgorde)	Verlede							Hede: Triomf, 1994
	Spesifieke verlede: Plaas Klipfonteint in Wes- Transvaal	Spesifieke verlede: Vrededorp – waarheen hulle trek toe Treppe vyf of ses was. (Die gebeure is onspesifiek met onbekende tye waarin dit afspeel)	1948- Verkiesing	Spesifieke verlede: net voor Lambert se geboorte (± veertig jaar gelede)	Algehele verlede (spesifieke tyd onbekend)	Algehele, spesifieke verlede: Toe hulle net by Triomf ingetrek het (datum onbekend, ± 1960's)	Spesifieke verlede: Sondagoggend, Triomf 1994 (twee dae vóór die vertelling plaasvind)	Maandagoggend: wanneer die vertelling plaasvind
1								Treppe kyk na die dak se skade van Saterdagoggend.
2							Treppe kyk na waar die TV- antenna was, wat lei na 'n gesprek oor sterre.	
3							Pop: "Ons het dareem mekaar en 'n dak oor ons koppe" – herinner Treppe aan Oupop (1930's).	

4					Lambert las gereeld stertjies aan stories wat hy lees om met Mol te mors – wys daarop dat dit gereeld gebeur.			
5							Die Fort Noxbure loer oor die muur en lewer kommentaar oor die Benades wat na hulle stukkende dak kyk (skade weens 'n geveg die vorige aand).	
6				Treppie het vir Mol gesê hulle moet Lambert aborteer				
7							Treppie vra vir Mol om hom te help om die dak reg te maak. Lei na gesprek dat sy en Pop nooit vir Lambert moes gehad het nie.	

8								Treppie sê Lambert is nie sy kind nie – dui daarop dat hy in die verlede by Mol geslaap het
9				Treppie verwys na die keer toe Lambert nie 'n skroef-sleutel in die lang gras kon vind nie, toe die gras afgebrand het en Mol binne 'n yskas toegesluit het.				
8								Treppie kyk na die halfgesnyde gras, skop molshope en onthou hoe hulle saam met hul ouers stad toe gekom het (toe hy vyf of ses was).
9	Treppie onthou hoe sy oma totsiens sê							

	vir die plaas omdat die depressie hulle swaar getref het. Hulle moet stad toe trek.							
10	Oupop skryf aan die spoorweë vir werk in die stad.							
11	Hy onthou hoe sy ma sy kalkoen slag en hy vir drie dae daarna nie eet nie							
12								Die bure oorkant se kar rumoer en onderbreek sy denke.
13						Toe hulle net ingetrek het, het die "dykes" van oorkant gereeld vir hulle gebak gebring.		

14		Oupop gee vir Treppie 'n bekfluitjie as hy sal eet. (Treppie speel dit nie, omdat dit slegte geluk is om 'n "suicide case" se bekfluitjie te speel en omdat Oupop hom geslaan het).						
15		Onspesifiek: Oupop slaan "die lewe" uit Treppie uit.						
16		Onspesifiek: Uit suggestie afgelei: Oupop pleeg selfmoord.						
17	Algemeen: Oupop was goed met 'n bekfluitjie. Op die plaas vir mense in die voorhuis gespeel.							
18		Algemeen: Oupop speel steeds sy bekfluitjie, al is daar nie 'n						

		voorhuis of mense wat dans nie.						
19		Spesifiek: Hulle arriveer in Vrededorp. Bly drie dae in 'n losieshuis.						
20		Spesifiek: Trek na 'n "semi", waar hulle 3 jaar saam met 'n ander gesin woon.						
21		Algemeen: Oupop werk as 'n stoker en Oumol werk in 'n klerefabriek.						
22		Oupop: "Wat bymekaarhoort, moet bymekaarbly"						
23			Oupop stem vir Malan					
24								Treppie lewer kommentaar oor die NP van die hede
25		Onspesifiek: Pop molesteer vir Mol en						

		Treppie as kinders						
26								Mol kom met die leer aangestap om Treppie te help.

Tabel 3: Algemene verskille tussen die *Triomf*-filmverwerking en die *Triomf*-roman

Gebeurtenis / Inligting¹	Kommentaar: Hoe die filmverwerking die inligting aanpas
OuGerty sterf met Gerty se geboorte (6).	Verlede: Word nie na verwys nie.
Toby is Gerty se kind (7).	Geen verwysing na Toby nie.
Treppie is kreatief met taal en maak graag rympies op (10).	Treppie se taalvernuf (en die taal-tema) word nie werklik ontwikkel nie.
Treppie en Lambert huil soos honde in die kombuis (16-18).	Aangepas: Hulle huil die aand op die stoep, nie bedags binne die kombuis nie. Inligting is gekombineer met 'n ander verhaalgebeurtenis waarin Mol vir Pop vra vir wie Lambert ooit sal leer om soos die honde te huil. (Kombineer inligting.)
Lambert het drie vingers verloor (20).	Verlede: Word nie na verwys nie.
Die katornament (nou sonder 'n kop) is 'n jaar gelede (in 1992) aan Mol gegee (22).	Aangepas: Lambert gee dit, reeds sonder 'n kop, aan Mol in die hede van 1994.
Ná yskaste in die vuur vernietig is, werk Treppie by die Chinese. Hulle is byna bankrot (23)	Verlede: Word nie na verwys nie. Treppie werk steeds by 'n yskasherstelbesigheid.
Mol het in die verlede rose gesmous (41)	Verlede: Word nie na verwys nie.
Hulle verkoop rose op Republiekdag by Voortrekkermonument (45)	Verlede: Word nie na verwys nie.
Lambert lees die NP-pamflet: Konstitusionele beskerming van minderhede. Punt een: Taal en Kultuur – Eerste beleid: “ons eie minderheid, ons taal, ons kultuur en ons Christelike geloof” (50-55).	Aangepas: NP-verteenwoordigers lees dit tydens hulle huisbesoek voor. Kombineer inligting: Die NP-verteenwoordigers is sodoende betrokke en die inligting op die pamflet bly behoue. Die toneel wys op die verwronge ideologie van die Nasionale Party.
Treppie ondervra Lambert oor die verkiesing se “vital issues” (54)	Lambert is nie geïnteresseerd in die verkiesing of die politiek nie.
Treppie vertel waarom hy die storie oor die reis Noorde toe opgemaak het: om vrede vanaf Lambert te kry (Lambert begryp egter nie dat dit werklik 'n leuen is nie) (60)	Treppie noem nie dat dié storie 'n leuen was sodat Lambert iets het om te doen nie. Treppie noem net dat dit 'n leuen was en inisieer dat Lambert onnosel was om dit te glo.
Lambert is kwaad oor almal alewig vir hom jok en breek die posbus van die paal af (61-62).	Die enigste verwysing na die posbus is wanneer Lambert en Mol dit aan die paal probeer vasswys.
Ná Pop geld wen, gaan hulle op 'n uitstappie om wegneemetes by Pota do Sol te koop. Hulle kyk na 'n weerligstorm (73-77)	Geen verwysing na Pop wat die geld wen of die wegneemete nie.

¹ Alle bladsynommers verwys na Van Niekerk, M. 1994. *Triomf*. Kaapstad: Queillierie.

	Die weerligstorm breek uit net na Treppie, Mol en Pop se ervaring met die dansende MDM-betogers.
Pop neem hulle met sy wengeld Spurt toe vir nagereg. Hulle rekening is op die huis en hulle kry ses gratis maaltydkoepons ter waarde van R50 elk (80-83).	Aangepas: Treppie neem hulle Spur toe om die nuus te vertel dat hy vir Lambert vir sy verjaarsdag 'n prostituut gaan kry. Die ete is op die huis en hulle kry vier maaltydkoepons ter waarde van R20 elk. Terwyl sekere inligting verlore gaan, word ander inligting aangepas om die verhaal vorentoe te forseer en Treppie as antagonis te ontwikkel.
Die bure by Fort Knox braai die middag. Hulle praat onder andere oor hoe Triomf weer swart inwoners na die verkiesing sal kry. Ná middernag loer Lambert hulle af en 'n geveg breek uit. Treppie-hulle kom uit om te kyk wat aangaan (91).	Aangepas: Lambert klim helder oor dag met 'n tuinslang oor die muur om die nie-blanke bure se partytjie op te breek. 'n Geveg breek uit. Treppie-hulle staan nog heeldyd op die stoep en aanskou die chaos. Verandering van tyd, die vlak van Lambert se antagonisme en die bure se ras. Treppie hits vir Lambert vanaf die stoep aan. Hierdie aanpassings bou spanning deur konflik en verskaf inligting oor die karakters (ontwikkeling van albei antagoniste).
Herinnering: Lambert wat op 18 jarige ouderdom die gras en yskaste afgebrand het omdat hy nie sy skroefsleutel kon vind nie (111) en sluit ook vir Mol binne 'n yskas toe (150).	Verlede: Word nie na verwys nie.
Herinnering aan waarom hulle vanaf die plaas Vrededorp toe moes trek sodat Oupop op die spoorweë kon werk (112-114)	Verlede: Word nie na verwys nie.
Herinnering aan Oupop se selfmoord na hy vir Treppie geslaan het (114).	Verlede: Word nie na verwys nie.
Hulle word deur bye aangeval. Pesbeheer kom tot hulle redding en NP-verteenwoordigers wag vir hulle in die sitkamer (120).	Geen verwysing na hierdie inligting nie.
Die NP-meisie sê aan haar kêrel dat die Benades “vrotsleg” is en “slegter as..”. Mol luister hulle af (126).	Terwyl hierdie verhaaldebeurtenis nie ingesluit is nie, word dit aangepas in 'n toneel waarin die NP-meisie na aanleiding van 'n konfrontasie met Treppie uitroep dat hulle “slegter is as ...”, maar nie die gedagte voltooi nie. Die belangrikste inligting word behou, wat die verhaal vorentoe forseer en inligting oor karakters verskaf.
Treppie konfronteer die NP-verteenwoordigers. Die NP-verteenwoordigers word weggejaag	Aangepas: Treppie konfronteer die NP-verteenwoordigers en voltooi die meisie se sin dat hulle “slegter as kaffers” is.

oor hulle leuens omtrent hulle “idees” en Nasionalisme (134-136).	Sodoende word die belangrikste inligting behou.
Herinnering aan die omstandighede waarin hulle as kinders in Vrededorp gebly het, saam met die Beyleveldt-gesin in 'n “semi”. Die Beyleveldts sê hulle is “n swak Afrikaner” en “slegter as kaffers” (142)	Verlede: Word nie na verwys nie.
Herinnering: Oupop slaan vir Treppie (141-144).	Verlede: Word nie na verwys nie. Daar word wel gesuggereer dat 'n insident in Treppie se verlede hom getraumatiseer het.
Herinnering: Oupop slaan vir Oumol (146).	Verlede: Word nie na verwys nie.
Herinnering: Oumol sterf in die badkamer aan tuberkulose (147).	Verlede: Word nie na verwys nie.
Lambert verf prente binne sy den (152-160)	Aangepas: Daar word nie uitgebeeld hoe hy verf nie, maar wel dat hy prente in sy den gevef het. Die prente wat gevef is, stem egter nie heeltemal ooreen met die prente in die romanverhaal nie. Die belangrikste inligting rakende die karakter is behou: Lambert se prente weerspieël sy psige.
Treppie lees die koerantadvertensie oor die vrou wat haar trourok weens 'n persoonlike tragedie verkoop en vertel dit aan Pop en Mol in die kombuis (162).	Aangepas: Treppie lees dieselfde advertensie, maar wanneer hy op die toilet is. Hy skree dit aan Mol en Pop wat langsaan in die badkamer bad. Die toneel is 'n samesmelting van inligting: Treppie wat die advertensie lees en 'n ander verhaalgebeurtenis waneer Mol en Pop een nag saam bad. In die film blyk dit asof Mol en Pop gereeld saam bad, tog is dit in die romanverhaal nie so nie. Die samesmelting van verhaalgebeurtenisse wys op ekonomiese toneelverwerking om belangrike inligting rakende karakterontwikkeling te behou.
Die storie wat hulle vir Lambert vertel van hoe Mol en Pop getrou het, asook Treppie se toespraak wat hy by die troue gemaak het (162-164).	Verlede: Word nie na verwys nie.
Lambert neem Mol en Pop se bed (169).	Aangepas: Lambert vra vir Sonny om vir hom 'n bed te kry, wat hy eventueel by Sonny koop.
Lambert loer hulle homoseksuele bure oorkant die pad af (175).	Aangepas: Treppie vertel vir Lambert dat hy die bure een aand afgeloer het.
Getry sterf in die nag in die badkamer. Mol vind haar vroeg die oggend (186).	Aangepas: Mol vind Gerty waar sy een middag in die badkamer gesterf het.

Lambert kry 'n epilepsie-aanval by die ashoop. Sonnyboy kom tot sy redding. Hulle rook saam en Sonny verkoop 'n rewolwer en 'n verkyker aan Lambert (208-217).	Aangepas: Lambert kry nie 'n epilepsie-aanval by die ashoop nie. Dit is ook nie sy eerste ontmoeting met Sonny nie. Hulle rook wel saam en Lambert koop 'n rewolwer by Sonny. Die essensie van die verhaaldebeurtenis is behou.
Lambert het weer 'n vuur gemaak om alle "rubbish" in en om die huis te verbrand, insluitend Flossie. Lambert kry 'n epileptiese aanval en brand sy voet in die vuur (222-224).	Geen verwysing na hierdie inligting nie. Die Benades het ook net een motor (Mol) en dus nie vir Flossie nie.
Lambert kry 'n epilepsie-aanval by die ashoop. Sonnyboy kom tot sy redding. Hulle rook saam en Sonny verkoop 'n rewolwer en 'n verkyker aan Lambert (208-217).	Aangepas: Lambert kry nie 'n epilepsie-aanval by die ashoop nie. Dit is ook nie sy eerste ontmoeting met Sonny nie. Hulle rook wel saam en Lambert koop 'n rewolwer by Sonny. Die essensie van die verhaaldebeurtenis is behou.
Lambert het weer 'n vuur gemaak om alle "rubbish" in en om die huis te verbrand, insluitend Flossie. Lambert kry 'n epileptiese aanval en brand sy voet in die vuur (222-224).	Geen verwysing na hierdie inligting nie. Die Benades het ook net een motor (Mol) en dus nie vir Flossie nie.
Mol skiet vir haar eie pret op Guy Fawkes-aand klappers op die stoep. Pop kom later by (239-240).	Geen verwysing na hierdie inligting nie.
Pop en Mol bad die aand saam. Pop huil. Hulle het laas as kinders op Vrededorp saam gebad (245)	Aangepas: By 'n toneel ingesluit waarin Treppie die koerantadvertensie lees. Die film bied die inligting op so 'n manier aan dat dit blyk asof hulle gereeld saam bad.
Lambert patroleer saans Triomf, sy rewolwer by sy broek ingesteek (255).	Geen verwysing na hierdie inligting nie.
Treppie en Lambert is die aand by die ashoop, waar Treppie met Lambert se rewolwer skiet (279)	Geen verwysing na hierdie inligting nie.
Hulle is almal op pad Braamfontein toe wanneer hulle in 'n groep dansende MDM-betogers vasry. Hulle motor se nommerplaat is ook "MDM" en daarom vermoed Treppie dat hulle in die moeilikheid is (283)	Aangepas: Lambert is nie deel van die toneel nie en net Pop en Mol dans saam met die MDM-betogers. Treppie bly in die motor en vermoed die slegste van die situasie. Die toneel forseer die verhaal vorentoe deur spanning in die vorm van die karakterontwikkeling (Treppie se vrees rakende die verkiesing) te bou.
Treppie skryf 'n gedig "Dis nie muurpapier dié nie" (286).	Geen verwysing na hierdie inligting nie. Treppie se karakter word aangepas om nie hoop in enige situasie te sien nie. Sy gedig in die roman wys daarop dat Treppie wel nog 'n mate van hoop in die land, asook hulle eie, toekoms sien.
Kersfees: Lambert maak 'n oefenvuur sodat hulle kan oefen om sosiaal te wees (288-289).	Geen verwysing na hierdie inligting nie.
Hulle koop in beurte Kersgeskenke by Shoprite (290).	Geen verwysing na hierdie inligting nie.

Mol se Kersgeskenk: 'n Nuwe porselein at, omdat die vorige katornament se kop al vir drie jaar (sedert 1990) af is (291).	Aangepas: Lambert gee een middag (nie Kersfees nie) 'n porseleinkat sonder 'n kop aan Mol as geskenk. Die essensie van die inligting is behou en beeld die gesin se arm sosiale status uit. Tog wys dit ook dat Mol die idee van Lambert se geskenk meer waardeer as die geskenk self. Hoewel dit moeilik is om 'n emosionele band met die karakters te bou, sal die filmkyker met Mol se waardering van Lambert se geskenk kan identifiseer. Die toneel ontwikkel karakterisering.
Pop “preek” in Shoprite vir die boontjies en gooi die blikkies van die rak af, omdat die Benades al geslag op geslag sukkel (297).	Geen verwysing na hierdie inligting nie.
Herinnering: Pop is as kind gekies om deel te neem aan die 1938-fees ter herinnering aan die Groot Trek.	Geen verwysing na hierdie inligting nie.
Pop koop vir Mol 'n roosboom. (Dit word later op Gerty en Pop se graf geplant, waar Mol ook begrawe wil word) (302).	Geen verwysing na hierdie inligting nie.
Lambert studeer Treppie se yskasboek vir 'n week lank, sodat hy eksamen daarvoor kan aflê en Treppie hom sal help om die yskaste reg te maak (311).	Geen verwysing na hierdie inligting nie.
Treppie oorhandig sy yskasboek en yskasherstelgereedskap aan Lambert (331-338).	Geen verwysing na hierdie inligting nie.
Treppie en Lambert maak die yskaste reg. Borrels verskyn waar die yskas lek (338).	Die inligting word in sy totaliteit as 'n toneel opgeneem. Die toneel dra die verhaal vorentoe, omdat die yskaste in antisipasie van Lambert se verjaarsdag herstel word.
Twee dae voor Lambert se verjaarsdag help almal om die huis skoon te maak (347-355).	Geen verwysing na hierdie inligting nie.
Dag van Lambert se verjaarsdag: Pop en Treppie gaan soek 'n prostituut vir Lambert. Treppie vertel vir Mary wat sy vir Lambert moet sê, insluitend dat sy “high-class [is]. 'n Cleopatra of 'n ding” (356-371).	Aangepas: Treppie reël lank vooraf met Cleo vir Lambert se verjaarsdag. In die roman word Mary die dag van verjaarsdag gevind. Cleo staan volgens Treppie vir Cleopatra, wat vir Cleopatra’s Classy Creole Queens werk.
Lambert wil sy rewolwer vir Mary wys.	Geen verwysing na hierdie inligting nie. Die rewolwer kom eers te voorskyn wanneer Treppie vir Lambert konfronteer.
Ná Mary gevlug het, steek Lambert die yskaste aan die brand, ruk die posbus uit en gooi dit deur die huis se venster (289-390).	Geen verwysing na hierdie inligting nie. Die gewelddadigheid waarmee Lambert uitvaar word aangepas tot die gewelddadige klimaks waarin hy sy gesin aanval. Die gebeure is in essensie getrou

	aan die karakter, maar word aangepas tot 'n vlak waarin Lambert moord pleeg.
Treppie vra uit oor wat Lambert en Mary gedoen het. Lambert vertel hoe die aand verloop het, maar hy vertel nie waarheid nie (406-407).	Aangepas: Treppie vra uit oor hoe die aand verloop het, Lambert vertel wat gebeur het, maar vertel nie die waarheid nie. Die essensie van die inligting word in die toneel behou.
Treppie vind Lambert se rewolwer en gooi dit op die bed neer (409).	Aangepas: Lambert wag met die rewolwer in sy hand onder die kometers. Met Treppie se konfrontasie, rig hy die rewolwer op Treppie.
Treppie verklap die geheim van sy, Mol en Pop se bloedsandelike verhouding as, tog begryp Lambert nie wat Treppie sê nie. Treppie vertel die waarheid oor waar Lambert vandaan kom, maar sy storie is deurmekaar en daarom begryp Lambert nie wat Treppie bedoel nie (413-415).	Aangepas: Treppie verklap die geheim oor hulle bloedsande, maar sy boodskap is duidelik. Hy wys die drie geboortesertifikate aan Lambert en Lambert begryp dat hulle broers en suster is. Hierdie inligting vorm deel van die filmverhaal se klimaks, waarna die film sonder 'n werklike afloop eindig.
Mol, Treppie en Pop loop uit Lambert se den uit na Treppie se toespraak (417).	Geen verwysing na hierdie inligting nie. Die filmverhaal het reeds geëindig.
Pop wil vir Mol leer bestuur ingeval van 'n noodgeval en hy nie meer daar is nie (419).	Geen verwysing na hierdie inligting nie. Die filmverhaal het reeds geëindig.
Lambert skiet die lys van die muur af en brand sy prente met 'n sweisvlam (417).	Geen verwysing na hierdie inligting nie. Die filmverhaal het reeds geëindig.
Treppie vertel waarom hy die waarheid vir Lambert moes vertel (423)	Geen verwysing na hierdie inligting nie. Die filmverhaal het reeds geëindig. Treppie gee nooit 'n werklike rede waarom hy die waarheid moes vertel nie.
Stemdag (427)	Geen verwysing na hierdie inligting nie. Die filmverhaal het reeds geëindig.
Hulle huis word geverf (428).	Geen verwysing na hierdie inligting nie. Die filmverhaal het reeds geëindig.
Klimaks: Lambert vind die ou familiefoto en Oupop se selfmoordbrief. Hy begryp dat Treppie die waarheid vertel het, dat Pop die grootste leuenaar is en sien homself as 'n "monster" (441). Hy gooi Treppie by die huis uit en trap op sy vingers. Hy slaan Pop met die laai oor die kop, steek Mol met 'n knipmes in die sy en skop sy eie voet af (432-444).	Geen verwysing na hierdie inligting nie. Die filmverhaal het reeds geëindig. Die verhaal se klimaks word verander.
Rede vir Pop se dood is meervoudig (444).	Verander: Pop is vermoor.
Pop word langs Gerty begrawe (447).	Geen verwysing na hierdie inligting nie. Die filmverhaal het reeds geëindig.
Lambert het 'n been verloor en is nou rustiger vandag hy op nuwe medikasie is (447).	Geen verwysing na hierdie inligting nie. Die filmverhaal het reeds geëindig.

Mandela se boodskap is dat wat verby is, is verby en almal moet nou vorentoe kyk en hulle moue oprol – 'n boodskap wat vrede en hoop suggereer.

Geen verwysing na hierdie inligting nie. Die filmverhaal het nie 'n boodskap van vrede en hoop nie.