

'n Kritiek op normatiewe konstruksies van ouderdom in vier intertekstueel verbinde tekste: Alba Bouwer se *Stories van Rivierplaas*, Reza de Wet se *Diepe Grond* en Etienne Kallos se *Eersgeborene*

A critique of normative constructions of age in four intertextually connected texts: Alba Bouwer's Stories van Rivierplaas, Reza de Wet's Diepe Grond and African Gothic, and Etienne Kallos's Eersgeborene

DANIE STANDER

Nadoktorale genoot
Departement Engels
Universiteit van Stellenbosch
Stellenbosch
Suid-Afrika
E-pos: dani-est@hotmail.com



Danie Stander

DANIËL BOTHA STANDER is tans 'n nadoktorale genoot aan Stellenbosch Universiteit se Departement Afrikaans en Nederlands, asook 'n seminarlektor en tutor by die Departement Engelse Studies. Hy voltooi sy BA-graad in Drama in 2011, sy Honneursgraad in Engels in 2012, sy Meestersgraad (cum laude) in 2016 en sy Doktorsgraad in Engelse Studies in 2019 oor die lewe en werk van Reza de Wet. In 2014 voltooi hy 'n Nagraadse Onderwysdiploma in Opvoedkunde, waarna hy Engels en Drama vir hoërskoolleerlinge onderrig vanaf 2015 tot 2016. Sy navorsingsfokusse sluit in: outo/biografie, literêre biografie, biofiksie, outofiksie, drama- en teaterstudies, historiografie, kanonstudies, vertaalstudies, die geskiedenis van die sonnet, spookverhale, kinderliteratuur, en Suid-Afrikaanse letterkunde en geskiedenis.

DANIËL BOTHA STANDER is presently a post-doctoral candidate at Stellenbosch University's Department of Afrikaans and Dutch while working as a seminar lecturer and tutor in the English Department. He completed his Bachelor's Degree in Drama in 2011, his Honours Degree in English Studies in 2012, his Master's (cum laude) in 2016 and his Doctor's in Philosophy (English Studies) in 2019 on the life and work of Reza de Wet. In 2014 he obtained a Postgraduate Diploma in Education after which he taught high school English and Drama from 2015 to 2016. His research interests, bracketed mostly under the interdisciplinary rubric of life writing, include: auto/biography, literary biography, biofiction, autofiction, theatre and performance studies, historiography, canonicity, translation studies, the history of the sonnet, the ghost story, children's literature and South African literature and history.

Datums:

Ontvang: 2019-11-11

Goedgekeur: 2020-01-14

Gepubliseer: Maart 2020

The mask of the adult is called “experience.” It is expressionless, impenetrable, and ever the same. The adult has always already experienced everything: youth, ideals, hopes, woman. It was all illusion. Often we feel intimidated or embittered. Perhaps he is right. What can our retort be? We have not yet experienced anything. But let us attempt to raise the mask. What has this adult experienced? What does he wish to prove to us: This above all: he, too, was once young; he, too, wanted what we wanted; he, too, refused to believe his parents, but life has taught him that they were right. Saying this, he smiles in a superior fashion: this will also happen to us – in advance he devalues the years we will live, making them into a time of sweet youthful pranks, of childish rapture, before the long sobriety of serious life.

(Benjamin 2019)

ABSTRACT

A critique of normative constructions of age in four intertextually connected texts: Alba Bouwer’s Stories van Rivierplaas, Reza de Wet’s Diepe Grond and African Gothic, and Etienne Kallos’s Eersgeborene

This article explores the intertextual relationship between a cluster of texts by three South African authors from three generations: a collection of children’s stories, Stories van Rivierplaas [“Stories of River Farm”] (1955-6) by Alba Bouwer, Diepe Grond [“Deep Ground”] (1985) a play by Reza de Wet as well as De Wet’s own English translation and reworking of Diepe Grond as African Gothic (2003), and Eersgeborene [“Firstborn”] (2009) a short film by Etienne Kallos. While between the three authors, it is only Bouwer’s work that can be classified as children’s fiction, De Wet and Kallos not only adapt and appropriate her texts but also thematise childhood in theirs. To discuss Bouwer, De Wet and Kallos’s critique of normative constructions of aged subjectivity, I draw on Maria Nikolajeva’s concept “aetonormativity”, an age based norm and the specific assumption that adults and adult experiences are normative while the experiences of a child should be classified as deviant (2010:8). As such I read aetonormativity as a kind of performativity as Judith Butler defines it, that is, a subject position which is posited by means of social mechanisms as an ontological essence, while there are no universal consensus or proof of its reality (1999:viii).

Narrowly defined definitions of maturity are exposed in various ways in the works of Bouwer, De Wet and Kallos. The narrative mode in Stories van Rivierplaas is heterodiegetic, but the plot and chronotope are still focalised by way of free-indirect discourse, through the point of view of the child protagonist, Alie. Consequently, the child’s field of experience and worldview serve as the text’s epistemological basis and the normative adult voices of her parents and other authority figures are subordinated to her own rhapsodic and sensual conceptions of life.

In De Wet’s adaptation of Stories van Rivierplaas, Diepe Grond, she intensifies this worldview by depicting Bouwer’s child characters as grownups who entirely reject their parents’ exemplary codes of conduct by still behaving and speaking like children and only act as adults when they parody their parents, subversively. In this way their parents’ expression of maturity is reduced to personae in the etymological Latin origin of the word: theatre masks. De Wet theatricalises the Afrikaner nationalist aetonormativity that Bouwer questions by means of metatheatre: De Wet’s Alie is an adult, but she acts like a child who imitates adults from time to time.

Twenty years after Diepe Grond’s première De Wet translates and rewrites it as African Gothic. In this version she emphasises, by means of changes in the plot and altered narrative

strategies, the stealthy and violent ways with which some women empower themselves within a system that rob them of equal agency. De Wet portrays the child again as the neglected, underestimated and masterful social actor who is able to copy the powerplay of adults and to beat them at their own game.

In Eersgeborene Etienne Kallos takes the gender and sexual dimensions of the adults in Bouwer and De Wet's texts under closer scrutiny. The counterparts in Diepe Grond of Alie and Hennie in Rivierplaas, Soekie and Frikkie, and of Sussie and Frikkie in African Gothic become two sons, Kleinbasie and Frikkie. While Alie in Rivierplaas, Soekie in Diepe Grond and Sussie in African Gothic imitate a parent of the same gender, Kleinbasie cross-dresses as his mother, explicating the same performative dimensions of aeto- and gendernormativity. Eersgeborene also highlights the patronising and the pathological infantilisation of homosexuality by means of the mother character's description of it, in the film, as part of the "the things of a child".

In line with the analysed texts' thematic preoccupation with childhood and parenthood the metaphor of motherhood is used to construct a genetic lens with which the texts are read as giving birth to each other; stressing as such their filial rather than embattled relationship.

KEYWORDS: Alba Bouwer; Reza de Wet; Etienne Kallos; adaptation; translation; aetonormativity; performativity; patriarchy; gender theory; children's fiction; autofiction; autobiograhay

TREFWOORDE: Alba Bouwer; Reza de Wet; Etienne Kallos; verwerking; vertaling; aetonormatiwiteit; performatiwiteit; patriargie; gender teorie; kinderfiksie; outofiksie; outobiografie

OPSOMMING

Hierdie artikel ondersoek die intertekstuele verhouding tussen 'n groepering tekste deur drie Suid-Afrikaanse skrywers uit drie generasies: *Stories van Rivierplaas* (1955-6) deur Alba Bouwer; *Diepe Grond* (1985), 'n drama deur Reza de Wet asook De Wet se eie Engelse vertaling en verwerking van *Diepe Grond* as *African Gothic* (2003) en *Eersgeborene* (2009), 'n kortfilm deur Etienne Kallos. Onder die drie skrywers kan slegs Bouwer se werk geklassifiseer word as kinderfiksie. Tog is De Wet en Kallos se tekste nie alleenlik verwerkings en toeëienings van *Stories van Rivierplaas* nie, maar hulle tematiseer ook kindskap en kinderjare. Ten einde Bouwer, De Wet en Kallos se kritiek op normatiewe konstruksies van ouderdom te bespreek, gebruik ek Maria Nikolajeva se konsep van "aetonormatiwiteit", 'n ouderdomsgebaseerde norm en die spesifieke aanname dat volwassenes en volwasse ervarings normatief is, terwyl die belewenisse van 'n kind daarenteen geklassifiseer moet word as afwykend (2010:8). Aetonormatiwiteit kan dus beskryf word as 'n soort performatiwiteit ("performativity") soos Judith Butler dit omskryf, dit wil sê 'n subjekposisie wat deur middel van sosiale meganismes voorgestel word as 'n ontologiese essensie, terwyl daar geen universele konsensus of bewys van die natuurlikheid daarvan bestaan nie (Butler 1999:viii). In lyn met die geanaliseerde tekste se tematiese gemoeidheid met kinderjare en ouerskap, gebruik ek die metafoor van moederskap om die konstruksie van 'n genetiese lens aan te wend en ek beskryf die tekste se verhouding tot mekaar as kompleks, in teenstelling met eenvoudig vyandig of korrekatief.

INLEIDING

In *A Theory of Adaptation* identifiseer Linda Hutcheon 'n geneigdheid onder sowel akademië as resesente, om 'n verwerking as “secondary, derivative, belated, middlebrow and culturally inferior” in verhouding tot die bronteks te ag (2006:2). Julie Sanders noem dat “adaptation studies mobilize a wide vocabulary of active terms: version, variation, interpretation, continuation, transformation, revision, rewriting,” en “echo” (2008:8). Ter bevestiging van Hutcheon se stelling kan daar selfs nog 'n term by Sanders se leksikon gevoeg word: die verwerking as die “kind” van die bronteks. Daar word dikwels op verwerkings neergesien as minderwaardige, afhanklike burgers van die literêre staat. Die verwerking wandel in die skadu van haar ouers; sy is beswaarlik meer as 'n jonger, minder oorspronklike weergawe van hulle. Sy is altyd te eenders of te anders as hulle en selde 'n wese in eie reg. Haar verskille van haar ouers word outomaties beskou as rebelse optrede, en die ooreenkomste is niks meer as ongeloofwaardige na-afery nie. In hierdie artikel bespreek ek so 'n verwerkingsverhouding tussen vier “generasies” tekste, Alba Bouwer se kinderverhaalbundels, *Stories van Rivierplaas* (1955) en *Nuwe Stories van Rivierplaas* (1956), Reza de Wet se dramas *Diepe Grond* (1985) en *African Gothic* (2003), en Etienne Kallos se kortfilm, *Eersgeborene* (2009).

Hierdie genetiese lens resonereer met die sentraliteit van die tema van ouerskap, kindskap en aetonormatiwiteit in die vier bogenoemde tekste. Aetonormatiwiteit, soos Maria Nikolajeva dit definieer, verwys na 'n ouderdomsgebaseerde norm en die spesifieke aanname dat volwassenes en volwasse ervarings normatief is, terwyl die belewenisse van 'n kind daarenteen geklassifiseer moet word as afwykend (2010:8). Aetonormatiwiteit kan dus beskryf word as 'n soort performatiwiteit (“performativity”) soos Judith Butler dit (via J.L. Austin) omskryf, dit wil sê 'n subjekposisie wat deur middel van sosiale meganismes voorgestel word as 'n ontologiese essensie, terwyl daar geen universele konsensus of bewys van die natuurlikheid daarvan bestaan nie (Butler 1999:viii).

Eng definisies van volwassenheid word in sowel Bouwer, De Wet en Kallos se tekste blootgelê en bevraagteken. Die vertelmodus in *Stories van Rivierplaas* (1955) en *Nuwe Stories van Rivierplaas* (1956) is heterodiëgeties, maar die handeling en chronotop word steeds, deur middel van vrye indirekte rede, deur die perspektief van die kindprotagonis, Alie, gefokaliseer. Gevolglik is die kind se ervaringsveld en lewensbeskouing die teks se epistemologiese basis en word die normatiewe grootmensstemme van haar ouers, haar skoolonderwysers en haar dominee ondergeskik gestel aan haar eie rapsodiese en sintuiglike aannames.

In De Wet se verwerking van *Stories van Rivierplaas*, *Diepe Grond* (1985), intensiveer sy hierdie wêreldbeskouing deur Bouwer se kinder karakters as volwassenes uit te beeld wat geheel en al hul ouers se voorbeeldige gedragskodes verwerp, steeds soos kinders praat en optree en hul slegs as volwassenes voordoen wanneer hulle hul ouers ondermynend parodieer. Sodoende word die ouers se uitdrukking van volwassenheid afgeplat tot personae volgens die etimologiese Latynse oorsprong van die woord: teatermaskers. De Wet teatrikalisier die Afrikaner-nasionalistiese aetonormatiwiteit wat Bouwer in *Rivierplaas* bevraagteken deur middel van metateater: De Wet se Alie is volwasse, maar sy tree soos 'n kind op wat af en toe grootmense naboots.

Twintig jaar na *Diepe Grond* se première vertaal en herskryf De Wet dit in Engels as *African Gothic* (2003). In hierdie weergawe beklemtoon sy, deur middel van nuwe intrige-wendings en narratologiese strategieë, die slinkse en gewelddadige wyses waarop sommige vroue hulself bemagtig binne 'n sisteem wat hulle van agentskap ontnem. De Wet beeld weereens die kind uit as die afgeskepte, onderskatte ontleder van hierdie sisteem en as 'n

meesterlike sosiale akteur wat die magspel van volwassenes naboots en in hul eie speletjie uitoorlê.

In *Eersgeborene* neem Etienne Kallos die gender en seksuele dimensies van die volwassenes in Bouwer en De Wet se tekste sterker onder die loep. Die ewebeelde van Alie en haar boetie Hennie in *Rivierplaas*, Soekie en Frikkie in *Diepe Grond* en Sussie en Frikkie in *African Gothic* word in sy film twee seuns, Kleinbasie en Frikkie. Terwyl Alie in *Rivierplaas*, Soekie in *Diepe Grond* en Sussie in *African Gothic* ’n ouer van dieselfde geslag naboots, dos Kleinbasie hom uit as sy moeder, en verklaar hy terselfdertyd die performatiewe dimensies van aeto- en gendernormatiwiteit. *Eersgeborene* verhelder ook die neerhalende en patologiese verkinderliking van homoseksualiteit deur die moeder se beskrywing daarvan as iets wat deel vorm van “die dinge van ’n kind”.

Ek span deurgaans die konsep van moederskap in as ’n simbolisering van die wyse waarop die tekste verwek is en beurtelings geboorte aan ander skenk. Moederskap kan liefdevol, maar ook pynlik wees. Soms gaan dit met waardering en verering gepaard, maar dikwels word dit deur misverstande en verwerping gekenmerk. Ek pas ’n biokritiese benadering in my analise toe om kontekstuele verklarings vir die wyse waarop sekere ingrype bewerkstellig is te bied. Met hierdie doel in gedagte bespreek ek die paratekstuele polemieë tussen Bouwer en De Wet wat *Diepe Grond* se première oorskadu het en neem ook die feit in oënskou dat Kallos ’n student van De Wet was.

DIEPE GROND AS STORIES VAN RIVIERPLAAS SE ONTERFDE KIND

Hennie Aucamp verwys in ’n brief aan Elize Botha (geskryf op 10 November 1987) na ’n geskil tussen Reza de Wet en Alba Bouwer na aanleiding van De Wet se debuutdrama, *Diepe Grond*. Aucamp interpreteer die geskil as veroorsaak deur die volgende misverstand: “Reza probeer hulde bring aan Alba”, maar “Alba het dit onmoontlik gevind om ‘parodie’ as huldeblyk te verwerk” (2003:73).

Hierdie stelling bevat twee implikasies: eerstens dui dit op ’n breë omstredenheid rondom *Diepe Grond* se première en tweedens, dat hierdie omstredenheid uit *Diepe Grond* se intertekstuele verband met *Stories van Rivierplaas* voortspruit. Die kwessie was nie soseer dat De Wet oënskynlik met *Diepe Grond* ’n aanval op Bouwer se werk loods nie. Dit het eerder gehandel oor haar vermeende wanvoorstelling van Bouwer as mens.

De Wet het egter beweer dat sy nooit *Stories van Rivierplaas* se protagonis, Alie, herken het as Bouwer se literêre selfportret nie (De Villiers 1987:45). Maar die gevolge van haar hantering van Bouwer se karakters was rampspoedig. Rykie van Reenen, ’n vriendin van Bouwer, skryf in haar essay oor hierdie polemieë: “Wat aan Alie en jy vat aan Alba, want wie anders as Alba self is die bekkige meisietjie met die dun beentjies? Die enetjie wat so mal is oor die klink en die klank van woorde?” (Terblanche 2016). Tim Huisamen bevestig hierdie waarneming wanneer hy meen dat *Stories van Rivierplaas* in Engels vertaal sou kon word as *The Story of an Artist as a Young Girl*.

In Afrikaanse literatuurgeskiedenis is Alba Bouwer se naam sinoniem met kinderliteratuur. Sy skop haar loopbaan as ’n laerskoolonderwyseres af, waarna sy van 1948 tot 1950 as ’n samesteller en aanbieder van radiokinderprogramme vir die SAUK werk. Hierna word sy aangestel as die redaktrise van die vrouetydskrif *Huishouding* en daarna word sy die adjunk-redaktrise van *Sarie Marais*.

Dit is juis vir *Sarie* se kinderafdeling dat Bouwer die *Rivierplaas*-stories in die vroeë 1950’s skryf. Die stories se gewildheid spoor Tafelberg Uitgewers aan om dit in 1955 in ’n

bundel byeen te bring en die kommersiële sukses daarvan moedig Bouwer aan om twee opvolge te skryf: *Nuwe Stories van Rivierplaas* (1956) en *Stories van Ruyswyck* (1963). Benewens haar ander kinderboeke wat hierop volg, verbreed Bouwer haar bydrae tot die Afrikaanse kinderboek deur verskeie kinderverhale uit wêreldletterkunde in Afrikaans te vertaal, onder meer Irving se *Rip van Winkel* (1965), Goethe se *Die Leerlingtowaenaar* (1968), en Milne se *Winnie die Poe* (1985). Vir haar eie skryfwerk ontvang sy uitnemende toekennings vir kinderletterkunde en 'n driejaarlikse prys vir kinderfiksie word na haar vernoem (Terblanche 2016).

Bouwer se status as 'n ikoniese kinderboekskrywer, saam met haar joernalistieke werk vir tydskrifte wat op middelklas-, middeltwintigste-eeuse wit Afrikanervroue en hul kinders gerig is, maak dit moontlik om haar te beskryf as 'n “Mother Goose”-figuur vir Afrikaanse “baby boomers”, waarvan De Wet een is.

Stories van Rivierplaas is 'n episodiese uitbeelding van 'n Vrystaatse plaasdogtertjie genaamd Alie en haar klein boetie Hennie se kinderlewe in die 1920's. Alie is dikwels in haar eie droomwêreld versink en die onderskeie stories sentreer om die fantasiewêreld wat sy tydens haar dagtakies skep. So, byvoorbeeld speel sy, wanneer sy vir haar moeder eiers gaan uithaal, dat die hoenders sprokieskoninginne is en die eiers waardevolle skatte.

Alie is gaande oor haar Sotho-kinderbediende, Ou-Melitie, 'n karakter wat prominenter in die stories figureer as Alie se ouers, wat meestal as dissiplinerders funksioneer.

De Wet is gebore in 1952, drie jaar voor *Rivierplaas* se eerste uitgawe en sy bring 'n groot gedeelte van haar kinderjare deur op Senekal op haar ouma se plaas in dieselfde distrik. Sy is 'n enkelkind, maar sy het 'n jonger neef, Evan van Eyssen, na wie sy verwys as haar broer. Van Eyssen en ander familieleden en vriende herroep De Wet se geneigdheid, as kind, om stories uit te dink, dorpenaars na te boots, konsertjies te hou, selfgeskrewe gediggies voor te dra en met verbeelde maatjies te speel.

De Wet vereer ook h ar Sotho kinderbediende, Bettie, in publieke onderhoude en sy besoek haar jaarliks tot en met Bettie se dood in 2000. Toe *Diepe Grond* se intertekstuele skakel met Bouwer se werk nog helder in De Wet se lesers se bewussyn was, het sy haar waardering vir die *Rivierplaas*-stories uitgespreek, omdat dit vir haar so 'n sterk weerspieeling van haar eie kinderjare was en omdat sy as kind haar so moeiteloos daarin kon inleef (De Villiers 1987:45).

Tog is dit nie moeilik om *Diepe Grond* as 'n aggressiewe ondermyning van *Rivierplaas* te interpreteer nie. De Wet se drama behels godslastering, skatologie, bloedskanie, kinderseksualiteit en 'n bloederige sambokmoord. Alie en Hennie vermoor hul ouers wanneer hulle betrap word dat hulle seksueel met mekaar eksperimenteer. Die sielkundige impak van hierdie gebeurtenis lei daartoe dat Alie en Hennie, alhoewel hulle in hul vroeë dertigs is, meestal soos jong kinders praat en optree, behalwe wanneer hulle hul ouers in ingeefende toneeltjies naboots. Deurlopend speel hulle hierdie episodes uit hul kinderjare uit, en elke tafereeltjie eindig met een van hulle wat deur die “ouer” gestraf word, gewoonlik Frikkie deur sy ma. Hulle het egter Ou-Melitie se lewe gespaar en sy beweeg, met 'n misterieuse gelatenheid, stilweg by die speelruimte in en uit. Wanneer Meneer Grové, 'n prokureur, opdaag en probeer onderhandel dat hulle die plaas verkoop, herken Alie en Hennie in hom alles wat hulle in hul ouers verag het: wet en orde, reëls en regulasies. Terwyl Hennie hom doodslaan, herleef en vertel Alie die gebeure van die nag toe sy en Hennie hul ouers vermoor het.

Diepe Grond is bemark as 'n donker komedie, maar een gehoorlid was nie geamuseerd nie: Alba Bouwer, De Wet se heldin en literêre moeder. Uit Bouwer se perspektief het De Wet haar lewe en werke herskryf en geperverteer. De Wet het alles wat vir Bouwer en vir haar

lesers mooi was omtrent haar kinderjare, versuur. Boonop het De Wet, 'n opgeleide aktrise, self die rol van Alie vertolk. Dalk het Bouwer ook 'n soort Elektra-kompleks in De Wet se uitbeelding van 'n ouermoord ingelees. Moontlik het dit vir haar gelyk asof De Wet gelyk het aan wat Harold Bloom 'n “anxiety of influence” noem en, net soos *Diepe Grond* se Alie in 'n stryd met haarself gewikkel is om haar moeder se stem te besweer, het De Wet dalk deur middel van hierdie verwerking van *Rivierplaas* vergelykbaar gepoog om Bouwer se invloed op haar en haar generasie uit te dryf. Gevolglik dreig Bouwer De Wet met 'n naamskendingsklag en belet sy die opvoer en publikasie van *Diepe Grond* tensy De Wet die karaktername verander. De Wet gee toe: Ou-Melitie word “Ou Alina” wat baie (dalk moedswillig) aan “Alie” herinner. De Wet herdoop Alie as “Soekie” 'n waarskynlike toespeling op die karakter se gesoek na die liefde, begrip en aanvaarding wat sy nie van haar moeder ontvang het nie. Tog mag dit ook ontleen word aan die titelkarakter in Ela Spence se gewilde kinderboekreeks van die 1950's, die Soekie-reeks. Soos Bouwer se Alie is Spence se Soekie ook avontuurlustig en aweregs. Hennie word Frederik (Frikkie), die manlike vorm van De Wet se doopnaam Frederica. Kommunikeer De Wet dalk subtiel aan Bouwer dat hierdie drama 'n groter vertolking van haar eie belange is as van Bouwer s'n?

De Wet het egter nie haar werk as antagonisties teenoor Bouwer s'n gesien nie, en tog doen dit uiters rebels en nihilisties aan. 'n Herlees van *Stories van Rivierplaas* kan egter verrassend transgressiewe ondertone in hierdie kinderboek aan die lig bring, veral binne die tydsgreep waarin dit oorspronklik gepubliseer is. Alie is op vele vlakke ongetem en rebels. Elke storie wentel om haar ongehoorsaamheid aan 'n gender-rol, ouderdomsnorm of ras-etiket, en sy word selde vir haar minagting van hierdie kodes gestraf. Sy word verdra, beskerm en selfs by tye in haar “kwaad” gesterk deur Ou-Melitie.

In die storie “Voete was voor die stoof” was Melitie Alie se voete met 'n gedroogde mieliestronk. Om Alie se aandag af te lei van die ongemak raai Melitie haar aan om drie wense te maak. Alie, stout soos sy is, maak vier: sy wil lang vlegsels hê, soos haar vriendin Lulu; sy wil op 'n trom kan speel soos Melitie; so ver en reguit kan spoeg soos Outa Jantjies en 'n sweep so hard kan klap soos Diek (Bouwer 1955:28-9). Alie wil 'n wit meisie wees, 'n swart vrou, 'n swart man en 'n wit man.

In die storie “Wasdag by die rivier” volg Alie en Lulu Ou-Melitie na die rivier en speel hulle dat Ou-Melitie die Koningin van Rivierplaas is en dat hulle, die twee wit dogtertjies, besoekers is wat slegs daar mag wees indien hulle geskenke saambring – anders stuur Melitie die Tokkelossie om hulle te straf (Bouwer 1955:50). Hierdie storie is geskryf sewe jaar nadat die Nasionale Party aan bewind gekom het, vyf jaar na die segregerende Wet op Aparte Gebiede ingestel is en drie jaar na die Paswet ingefaseer is. Bogenoemde uittreksels is myns insiens meer in pas met die proteskonteks van die tagtigers, waarvan De Wet deel vorm. De Wet se oproep en ontginning van die *Rivierplaas*-stories is dus uiters gepas tydens die ongemaklike fase in die Suid-Afrikaanse literêr-politieke geskiedenis wat Nadine Gordimer die “interregnum” genoem het (2010:368).

Tog is daar 'n kernverskil tussen *Diepe Grond* se Alie en die hoofkarakter in Bouwer se boeke: Bouwer se protagonis gaan uiteindelik kosskool toe, na Ruyswyck, 'n gefiksionaliseerde weergawe van die Hoër Meisieskool La Rochelle in die Paarl, waar Bouwer op skool was. Anders as die gefragmenteerde *Stories van Rivierplaas* wat nie in volgorde gelees hoef te word nie, is *Stories van Ruyswyck* 'n Bildungsroman met 'n begin, 'n middel, 'n klimaks en 'n slot. In Ruyswyck word Alie 'n vrou. Sy word suksesvol gesosialiseer volgens die norme van haar samelewing en die roman vind 'n suksesvolle slot in Alie se uitkies van 'n kêrel wat haar na die matriekafskied kan vergesel.

De Wet se Alie skop teë. Kosskool is die straf waarmee haar moeder haar dreig wanneer sy oortree. Dit impliseer ’n skeiding van haar broer, haar swart moeder en die kind in haar wat sy nie sal toelaat om “stil” te “sterf” soos die kind in Ingrid Jonker se gedig “Puberteit” nie (2014:20).

’n Bildungroman is per definisie ’n roman van volwassewording. Die term spruit immers voort uit die Duits vir “opvoedingsroman”, wat in Engels bekendstaan as die “coming-of-age novel” (Birch & Hooper 2012:66). J.A. Cuddon en C.E. Preston definieer dit as ’n roman “[that] describes the processes by which maturity is achieved” (1999:82). Dit is hierdie opvoedings-imperatief, ’n skoling in konvensionele volwassenheid, wat Frikkie – en veral Soekie – met geweld teenstaan. As *Stories van Rivierplaas* ’n viering is van Alie as die wilde, ongetemde plaasmeisie soos Catherine in Emily Bronte se *Wuthering Heights*, verhaal *Stories van Ruyswyck* haar bekering tot normatiewe volwassenheid.

Miskien spruit Bouwer se protes teen *Diepe Grond* uit hierdie “dwaling”.

Tog is Bouwer se reaksie op *Diepe Grond* uit pas met haar uitbeelding van die moederlike Ou-Melitie se liefdevolle ontsluiting van Alie se skrywerstem. Wanneer Alie deur haar ouers en skoolonderwyser uitgekryt word as ’n leuenaar, dink sy by haarself, “Ou-Melitie raas nooit as jy daardie soort stories jok nie, sy weet dit is mos maar somer stories en nie jok nie” (Bouwer 1955:27). Van Reenen beskryf Ou-Melitie as “’n moeder van ’n mens vir wie derduisende lesers, groot en klein, net so lief is as wat Alie vir haar was” (Terblanche 2016).

De Wet was een van daardie duisende lesers en een wat, soos Alie, ’n skrywer geword het, deels deur die bevestiging van haar lewenservaring deur Bouwer se boeke wat deur karakters soos Ou-Melitie geanimeer word. Maar anders as Ou-Melitie, ’n karakter wat sy self geskep het, kon Bouwer nie De Wet se verwerking as ’n blote storie beskou nie, maar eerder as ’n beswadding. *Diepe Grond* word sodoende die verwerpe en onterfde kind van *Stories van Rivierplaas*. Tog het dit daartoe gelei dat *Diepe Grond* moes individueer, dat verskeie lesers nie meer kennis dra van die teks se genetiese verhouding met *Rivierplaas* nie en dit nou as ’n teks in eie reg waardeer.

AFRICAN GOTHIC: ’N VERTALING EN VERWERKING

Die doodvee van Bouwer se spore in De Wet se teks is nie die laaste omvorming wat *Diepe Grond* se oorspronklike opvoerteks ondergaan het nie. Dit word ook verskeie male vertaal en verwerk. Ná die première in 1985 word *Diepe Grond* in 1987 gepubliseer. Daarna pas De Wet dit aan en herpubliseer dit saam met *Op Dees Aarde* en *Nag, Generaal* in *Vrystaat-trilogie* (1990).

Diepe Grond geniet ook internasionale speelvakke in die VSA in 1990 en 2003, in Australië in 2003, en Brittanje in 2016. De Wet se eerste vertaling daarvan as *Deep Ground* word in 1990 in die VSA deur Robert Shore, as ’n studenteproduksie aan die Universiteit van Suid-Kalifornië op die planke gebring en dit geniet ’n professionele speelvak by die Tiffany Teater in Hollywood, waar teaterreuse soos Lloyd Bridges, Jack Palance, Stuart Vaughan, James Earl Jones en Rene Taylor met lof daarop reageer (*Beeld*, 1991: 8). In 2003 sien Quentin Tarantino Christel Smit se produksie van die uiteindelige vertaling, *African Gothic*, en voer aan dat hy gehoop het dat die drama nie tot ’n einde sou kom nie. ’n Hersiene vertaling word deur Greg King by die Kwasuka Teater in Durban opgevoer onder die titel *Unto Ground* en in 2014 word Gabriel Bologna se filmweergawe hiervan vrygestel, die derde weergawe van drie filmverwerkings deur drie verskillende regisseurs.

Die teks van die produksie van *African Gothic* wat Tarantino in 2003 sien en die basis van Bologna se 2014 filmverwerking is, is die weergawe wat De Wet in 2005 in haar trilogie

Plays Two: African Gothic, Good Heavens en Breathing In publiseer. Alhoewel *African Gothic* dikwels as 'n blote vertaling en die offisiële Engelse weergawe van *Diepe Grond* gehanteer word, is dit in der waarheid 'n algehele herverwerking deur die skrywer. Soekie se naam word onder meer verander na “Sussie” en die drama se Engelse titel is glad nie semanties sinoniem met *Diepe Grond* nie. Die grootste strukturele verskil is egter die klem wat De Wet in *African Gothic* op vertelling eerder as op die teatrale uitspeel van kinderherinneringe lê. Boonop verskil die narratiewe inhoud ook van die twee hoofkarakters se oproep van insidente uit hul kinderjare. In *African Gothic* neem Sussie en Frikkie se ouers nuwe gedaantes aan, alhoewel hierdie wysigings van hulle reeds subtiel in *Diepe Grond* geplant is.

Barbara Bosch redeneer in haar artikel “Powerspeak in Reza de Wet’s *Diepe Grond*” dat Soekie en haar moeder se stemme groter gesag in die teks as Frikkie en sy vader s’n dra, alhoewel *Diepe Grond* 'n ondersoek na Afrikaner-patriargie is, 'n bestel waar mans die sosiale en morele hef in die hand het. Bosch wys daarop dat in *Diepe Grond* Soekie se moeder meer gereeld aangehaal en nageboots word as haar vader en dat Soekie se oproep van haar moeder die handeling in hierdie drama die sterkste voortstu (Bosch 1995:85). Dit is hierdie latente tema van *Diepe Grond* wat De Wet verder in *African Gothic* ontwikkel.

Alreeds in *Diepe Grond* is die moederfiguur 'n groter teenstander vir die kinders as hul vader. Soekie beeld haar vader en ander volwasse mans as vleiende here eerder as onderdrukkende tiranne uit. Sy onthou dat wanneer die grootmense op Sondae na kerk kom kuier het, die ooms haar opgetel het en haar liefdevol aangespreek het as “grootnoot” (De Wet 1990:15). Die ooms het haar as't ware opgehef en opgehemel. Maar wanneer die tannies haar gegroet het, het hulle haar op haar plek gehou, vooroorgebuig, neerbuigend en neerhalend, en soos hulle haar gesoengroet het, het hul juweliersware teen haar wange gekap (De Wet 1990:15) – mikro-aggressief, en subtiel weerstandig.

Soekie beleef vroulike gesagsfigure as 'n hindernis tussen haar en die ooms wat haar skakel tot 'n intriede tot die sosiale toneel is. Dit is ook haar moeder wat haar beveel om, wanneer die grootmense kom kuier, buite te gaan speel (De Wet 1990:15). Daarom fantaseer sy 'n oorbrugging hiervan deur haar seksualiteit as wapen in te span. In die enigste rolspelritueeltjie waar Frikkie haar vader vertolk, bewerkstellig sy intimiteit (en waarskynlik ook 'n alliansie) met hom deur hom seksueel uit te lok met 'n herhaaldelike gesmeek vir nog 'n nagsoentjie (De Wet 1990:37). So ook verlei sy Grové, in wie sy 'n ewebeeld van haar vader sien, deur hom te oorreed om haar hartstogtelik te soen (De Wet 1990:23). Wanneer Frikkie hulle betrap, verander Soekie in haar moeder, verskree haar pop (wat Soekie verteenwoordig) en snou haar toe dat sy 'n slet is (De Wet 1990:23).

Soekie word nooit deur haar vader getug nie. Hy lig “nooit sy hand teen 'n vrou nie” (De Wet 1990:43). Dit is haar moeder se taak om haar te straf, en tog is dit ook hul moeder wat in Frikkie se kinderherinneringe hul vader aansê om hom te straf (De Wet 1990:36). Die moeder is die instigeerder van al die tugsituasies in *Diepe Grond*, en die vader is die wapen in haar hand, net soos Frikkie Soekie se wapen word wanneer sy hom aansê om hul ouers en uiteindelik ook Grové te vermoor (De Wet 1990:51-2).

Skynbaar teken De Wet in *Diepe Grond* 'n pantoffelregering. Haar vader word saam met haar moeder met moord gestraf, maar hy is deurgaans merendeels 'n passiewe rolspeler in hul moeder se regime.

Die motief van 'n dogter se bemagtigingsgevoel wanneer sy letterlik deur 'n vaderfiguur opgetel word, word in *African Gothic* herhaal en uitgebrei. Die eerste kinderherinnering wat Sussie in *African Gothic* oproep, is 'n aangename herinnering aan haar vader:

I was quite little. The dahlias were high above my head. It was a hot day. I was playing with my doll under the tree. [...] Then I heard the garden gate opening and there was Pa. Wearing his khaki clothes and his hat. And then he came and lifted me high up. He called me his little doll and put me on his shoulders. And I could see everything. [...] I could see the green lucerne and the cowshed and the dam. [...] It was far away. It looked small, like a toy. (De Wet 2003:22)

Duideliker so as in *Diepe Grond* word die letterlike opsig van die vroulike protagonis as 'n sielkundig en intellektueel opheffende, bemagtigende gebaar geskets. Sussie se vergelyking van die plaasdam met 'n speelding herinner aan Peter Brooks se redenasie dat kinders "like to play with toys that reproduce in miniature the objects amid which we live" vanweë "the sense [they] provide of being able to play with and therefore to master the real world" (Brooks 2005:1). Haar vertelling begin immers met die beklemtoning van hoe verdwerg sy gevoel het deur iets relatief kleins, soos 'n blom, maar Sussie se vader maak die groot plaas vir haar klein en hanteerbaar. Sy kan al die belangrike bakens in verhouding met mekaar sien. Die letterlike uitsig open vir haar 'n nuwe insig op haar wêreld en sy kry 'n binneblik op syne. De Wet vestig met hierdie eerste vertelde terugflits die belang van letterlike en figuurlike visie in *African Gothic*. Sussie se storie vervolg: sy vertel dat haar pa haar iets spesifiek wou wys, maar dat hulle onderbreek is deur haar moeder wat roep:

She was calling Pa. She was standing on the steps wearing her apron. She said it was hot and we must have something to drink. She held open the screen door and Pa said 'mind your head' and we went in. Inside it was dark. The shutters were closed and the curtains. It didn't smell very nice. (De Wet 2003:22)

De Wet trek 'n sterker kontras in *African Gothic* as in *Diepe Grond* tussen die wêreld van mans en die sfeer van vroue, en beeld Sussie se belewenis van haar moeder se domein uit as verstikkend, bedreigend en magtiger as haar vader s'n.

Uiteindelik maak Sussie 'n verwysing na Frikkie, maar sy beskryf hom in indirekte rede. Dit ontstel hom, waarskynlik omdat dit haar manier is om haar dominansie te laat geld. Sussie sentraliseer haarself in die verhaal en beeld hom as 'n randfiguur en uitgeworpene uit. Frikkie weet dat die skadus van Sussie se nostalgie die trauma van haar moeder se ongenaakbare strengheid is en hy kry haar terug met 'n bangmaakstorie:

Ma comes down the passage. She walks quietly. You can't hear her but you know she's there. Even in your sleep. Your dream ... about her getting closer. [...] She stands in the doorway and looks at you. In your dream ... her eyes are very big and they burn right through you. She's looking to see ... if your hands are where they should be. Folded together ... and above the sheet. (De Wet 2003:23)

Frikkie staak sy vertelling wanneer Sussie in trane uitbars. In hierdie twee vertellings word twee teenoorgestelde gevoelswaardes aan sig geknoop: die bevrydende en bemagtigende ervaring wat Sussie ondervind wanneer haar vader haar in staat stel om verder en meer te kan sien, en die bedreigende ervaring, daarteenoor, van haar moeder se toesig en inspeksie. Sussie se vader verbreed haar uitsig, maar haar moeder perk dit in. Soos in *Diepe Grond*, maar in 'n intensiewer vorm, is oë en skopiese instrumente in *African Gothic* magswapens. Daarom las De Wet dit by dat Grové 'n amateurfotograaf is (De Wet 2003:26); hy is 'n man wat sy wêreld vaslê en verklein ten einde kontrole daarvoor uit te oefen. Met sy kamera bring hy dus die bedreiging om Sussie en Frikkie te beheer in die styl van hul ouers, veral hul moeder.

Regdeur die drama is Sussie behep en ongemaklik met oë, selfs met dié van nie-lewende voorwerpe: die glasogies van haar moeder se jakkalsvel (De Wet 2003:26) en die geskilderde oë van 'n portret van 'n boeregeneraal (De Wet 2003:37). In die tweede bedryf sê sy aan Frikkie dat sy bang is om in die nag na die huisvensters te kyk: "I'm frightened ... that I'll see her face! A big face ... pressed against the glass!" (De Wet 2003:50).

Frikkie herinner haar dat hul ouers oorlede is, maar sy hou aan: "Maybe ... they're up there now. Maybe they can see everything you do. [...] Pa's big ... big ... eye in the sky. Burning ... like the sun" (De Wet 2003:51).

Hierdie is Soekie se enigste direkte verwysing na haar vader nie, maar sy blik as iets bedreigends en dit is alleenlik bedreigend vir Frikkie. Die gevaarlike blik van hul vader is meer ooglopend in *Diepe Grond*. Terwyl Soekie na Grové se bebloede lyk kyk en dit haar herinner aan die karkas van 'n springbok wat haar moeder geslag het, "bid" sy soos 'n selfbewuste kaal en gevalle Eva-figuur tot haar (hemelse) vader: "Pappie, ek weet jy hoor ons ... en jy sien ons ook. Ons het nêrens om weg te kruip nie ... weg te kruip van jou verskriklike oë ..." (De Wet 2003:53).

In *African Gothic* bid Sussie nie tot haar vader nie, maar tot Jesus. Sy konsentreer dan ook nie haar vrees vir haar ouers op haar vader nie, maar op beide haar ouers: sy is oortuig dat hulle die huis wil binnekom. "Can you hear them, Boetie? [...] They want to get in. They want me to open the windows and the doors. They can't do it by themselves. [...] I won't I promise. [...] They're waiting for us, Boetie. Out there" (De Wet 2003:72).

Haar vader is immers vir haar net bedreigend as deel van sy verhouding tot hul moeder.

Oënskynlik het De Wet die aansporing om *Diepe Grond* te vertaal as 'n geleentheid beskou om ondersoek na bedekte matriargie in haar belewenis van die Afrikanerkultuur aan die lig te bring. In 'n 1995-onderhoud met Anja Huismans en Juanita Finestone (tien jaar na *Diepe Grond* se première en tien jaar voor *African Gothic* se publikasie) beken De Wet: "I must admit I have, personally, more of a distrust of women than I have of men. I have always experienced them as more calculating than men", maar sy voeg ook by dat "I would have had to experience being perverse and exploitative in order to create these characters" (1995:94). Gegewe De Wet se sosiaal-konstruktiewe beskouing van gender, gee sy hier waarskynlik nie uitdrukking aan 'n vorm van geïnternaliseerde vrouehaat nie. Die fyn uitgewerkte logika van die magspeletjies in *Diepe Grond* dui eerder op 'n blootlegging van 'n sosio-kulturele sisteem, soos sy dit waarneem, waarbinne sommige vroue hul ontmagtigde sosiale posisie berekend, strategies en met geweld ontsnap, dikwels ten koste van ander vroue. Boonop beeld De Wet ook die kind, en die volwassene wat aetonormatiewe "volwassenheid" verwerp uit as die waarnemers met die skerpste blik en helderste insig op hierdie patroon. As 'n verwerking van 'n verwerkte teks is dit dan ook dalk ironies hoe *Diepe Grond* en *African Gothic* beurtelings weer geboorte aan nog 'n verwerking skenk, maar dié keer deur 'n man en deur 'n geïnfantiliseerde queerlens op die kultuur wat Bouwer en De Wet ook deur kinderperspektiewe kritiseer.

EERSGEBORENE: DE WET EN BOUWER SE QUEER SEUNS

Etienne Kallos se kortfilm *Eersgeborene* (met 'n draaiboek deur Saartjie Botha) is op sigself 'n eerste in verskeie opsigte. Dit is Kallos se debuutwerk as filmregisseur en dit is die eerste Afrikaanstalige film om die Corto Cortissimo Lion-toekenning vir die beste kortfilm by die Venesiese Filmfees te wen (cinemadefacto 2019). Kallos studeer drama op Grahamstad waar hy onder meer in De Wet se studenteproduksies van August Strindberg se *Ghost Sonata* en

Arthur Miller se *The Crucible* speel. De Wet se invloed op hom is tweeledig: sy onderrig hom in toneelspel en haar debuutdrama, oftewel, haar literêre eersgeborene, dien as die bronteks vir syne, vergelykbaar met hoe Bouwer se eerste gepubliseerde kinderboek as die vertrekpunt van *Diepe Grond* funksioneer. As *Diepe Grond Stories van Rivierplaas* se onterfde dogter is, is *Eersgeborene Rivierplaas* se queer kleinkind.

Kallos en Botha verplaas *Diepe Grond* vanaf die Vrystaatse platteland na 'n volstruisboerdery in die Klein Karoo. In *Eersgeborene* is Frikkie die ouer kind – dit wil sê die titelkarakter – en hy word deurgaans op sy doopnaam, “Frederik”, aangespreek.

Soekie se intertekstuele eweknie is 'n jonger broer wat aangespreek word as “Kleinbasie”.

Die film open met Frederik as kleuter wat hom ontferm oor Kleinbasie, wat in 'n buitehuisie op die werf toegesluit is omdat hy “aan sy ma se goed gevat” het. Kleinbasie word sodoende aan die kyker as die familie se swartskaaп bekend gestel. Die grootste deel van die film beeld vervolgens 'n reeks episodes uit die seuns se laat adolessensie uit. Hul moeder inspekteer op 'n oggend hul beddens en bespied tekens van Frederik se nag-ejakulasies. Dit geskied direk na 'n toneel waarin Frederik en Kleinbasie nakend in die plaasdam swem en mekaar karnuffel. Dit suggereer oënskynlik dat Kleinbasie Frederik se seksuele ontwaking ontsluit. Hul moeder vermoed dit duidelik want sy besluit terstond om die seuns te skei: hulle moet voortaan in aparte kamers slaap. Frederik se vader lyf hom in sy geslagsvolwassenheid in deur hom sy eerste bok te laat skiet en hy word aan 'n welgestelde boer se hubare dogter voorgestel. Sy vader verduidelik aan hom dat 'n huwelik met haar hul familie uit 'n finansiële verknorsing kan red.

Vir Frederik is hierdie 'n wreed-skielike bewusmaking van sy rol as eersgeborene: broodwinner, vader en erfgenaam. Intussen raak Kleinbasie angstig oor die wig wat hul ouers tussen hom en Frederik instoot. Kleinbasie dos hom een nag in een van sy moeder se aandrokke uit, klim skelm by Frederik in die bed, boots hul moeder ondermynend na, en bring Frederik tot 'n orgasme. Hul moeder betrap hulle en sê hul vader aan om Kleinbasie met 'n rottang te tug.

Alhoewel hul moeder Kleinbasie voortdurend die sondebok van die seuns se oortredinge maak, is hy klaarblyklik ook bewus van die erotiese en sielkundige mag wat hy oor Frederik uitoefen. Voortgedryf deur 'n sin van verraad en verbittering buit hy dit uit en oorreed Frederik om hul ouers in hul slaap met 'n byl te vermoor en dit as 'n plaasmoord aan die hand van vyf swart mans te verdoesel.

Frederik swig onder die druk en voer die taak uit, maar sy skuldgevoel en vervolgingswaan dryf hom geleidelik tot waansin totdat hy hom geheel en al van sy medemens afsonder en intrek by die buitehuisie waar die kyker tydens die aanvang van die film Kleinbasie as verstote kind ontmoet het. Kleinbasie trou met die meisie wat aan Frederik as 'n modelbruid voorgestel is, en hy word die vader van twee seuns. Ironies dus, word Kleinbasie dan die spreekwoordelike bok wat die jag ontkom het en Frederik kry sy baas in sy jonger broer.

Kallos en Botha se homoseksualisering van die twee hoofkarakters is waarskynlik die ooglopendste ingryp in *Eersgeborene* as 'n verwerking van *Diepe Grond*.

Dit wek natuurlik vrae na die motivering hiervoor. Soos reeds vermeld, belig De Wet in *Diepe Grond* en *African Gothic* haar beskouing van die performatiwiteit van volwassenheid deur middel van 'n volwasse broer en suster se parodiëring van hul ouers en hul eie opsetlike “kinderlike” optrede. Die konsep van performatiwiteit word in die vroeg-1990's binne die konteks van queerteorie toegeëien uit J.L. Austin se formulering daarvan in die 1960's. Judith Butler maak dit van toepassing op queerteorie se fokus op dissonansies tussen gender, geslag en begeerte wat heteronormatiewe gender- en geslagsideale teenwerk (Jagose 1996:2). Intussen

is performatiwiteit uit die queer-spesifieke fokus waarmee dit vir lank geassosieer is gelik en van toepassing op allerlei genormaliseerde identiteitskategorieë gemaak, in so 'n mate dat ek dit selfs in hierdie artikel op ouderdom kon toepas. 'n Bespreking van *Eersgeborene* leen dit egter daartoe om hierdie ouderdomsinflexie van die performatiewe weer in verband te bring met die queer-gemoedheid wat dit danksy Butler aangeneem het. Kallos en Botha sit De Wet se ondersoek na die performatiwiteit van volwassenheid tot 'n mate voort, maar hulle ontwikkel dit met 'n spesifieke fokus op 'n heteropatriargale infantilisering van die vrou en van die homoseksueel.

In Judith Butler se teoretisering van gender-performatiwiteit dien die fopdosser se teatralisering (“performance”) van gendernorme en -stereotipes as 'n simbool van die performatiewe dimensies daarvan. Die fopdosser aksentueer die kunsmatigheid van genormaliseerde genderuitdrukkings, as “a kind of imitation for which there is no original”. Kleinbasie se fopdosser is vergelykbaar veelvlakkig. Dit blyk onwaarskynlik dat hierdie kostumering vir Kleinbasie 'n demonstrasie van 'n erotiese fetisj of 'n simptoom van genderdisforie is. Kleinbasie neem die groeiende intimiteit tussen Frederik en hul moeder waar en hy merk dat Frederik sy lojaliteit aan hom, Kleinbasie, na hul moeder verskuif. Hy besef ook dat Frederik se voorgenome eggenoot hom gaan vervang. Daarom trek hy 'n rok aan en bemark sodoende sy veelsydigheid. Hy demonstreer sy bereidwilligheid om in te speel in die identiteitsrolle wat Frederik noodsaaklik vind vir sy sielkundige en sosiale oorlewing: broeder, moeder, vrou, eggenoot, en minnaar.¹

Interessant genoeg stel Frederik se moeder hom subtiel gerus deur sy gedrag bloot aan 'n kinderfase toe te skryf. Terwyl hy die bed in sy nuwe kamer opmaak, spreek sy hom sagkens en vertroostend aan wanneer sy 1 Korintiërs 13:11-13 aanhaal: “Toe ek 'n kind was, het ek gepraat soos 'n kind, gedink soos 'n kind, geredeneer soos 'n kind...” Sy maak nie haar sin klaar nie, maar die Bybelvers vervolg: “... noudat ek 'n man is, het ek die dinge van 'n kind afgelê.” Vroeër in dieselfde sendbrief lê Paulus die goddelike seksuele en geslagsorde uit: “dat Christus die hoof is van elke man, en die man die hoof van die vrou” (1 Kor. 11:3); dat die man “nie ter wille van die vrou geskape [is] nie, maar die vrou ter wille van die man” (1 Kor. 11:9); dat “die man nie sonder die vrou [moet wees] nie, en die vrou ook nie sonder die man [moet wees nie] nie” (1 Kor. 11:11) en dat geen “wellustelinge of sodomiete [...] die koninkryk van God beërwe nie” (1 Kor. 6:10). Skynbaar impliseer Frederik se moeder dat homoseksuele gedrag deel vorm van die “dinge van 'n kind”: die kind as genderloos en seksueel anarchisties.

Afrikaanse voorligtings- en sedeliteratuur uit die 1970's voer 'n soortgelyke verduideliking aan. Dr. Hennie Boshoff meen dat homoseksualiteit “dikwels onskuldig in koshuise of plekke waar groepe seuns en meisies saam bly” ontstaan (1975:36). H.C. Kammeijer beweer dat “alle seuns en dogters [...] 'n normale homoseksuele fase op ongeveer negejarige ouderdom” ondergaan en dat hulle “hierdie neigings [...] normaalweg ontgroeï” (1972:40); die volwasse homoseksueel se “emosionele ontwikkeling” het dus “tot stilstand gekom” (40). Ook Dr. Jan van Elfen redeneer dat “homoseksuele neigings [...] by albei geslagte [...] van onvolwasse liefdesgevoelens” getuig (1978:65). In lyn met die verkinderliking van die vrou deur haar ondergeskiktheid aan haar man, word die homoseksueel as die kinderlike Ander van die volwassene voorgedou, 'n era-gebonde opvatting wat Frederik se ma hier aanhaal.

In hierdie lig beskou is dit merkwaardig hoe die twee aktiefste narratiewe agente in *Eersgeborene* Kleinbasie en sy moeder is. Sy moeder is 'n getroude vrou, en Kleinbasie, 'n man wat sy homoseksualiteit laat geld in 'n kultuur- en gesinsraamwerk wat dit verbied. Beide karakters transendeer dan ook die rolle wat hulle vrywillig aanneem. Alhoewel die moeder getroud is en haar toewy aan 'n weergawe van 'n godsdiens wat vroue ontmagtig, kry sy dit

reg om (soos Soekie en Sussie se moeders), haar huishouding te domineer met haar man as haar marionet. En al verlei Kleinbasie sy broer deur in 'n stereotipies verwyfde uitdrukking van homoseksualiteit in te rolspeel, bring dit sy verowering van 'n magsposisie mee. Hy raak sy wêreld baas, en wanneer Frederik sy verstand verloor, neem Kleinbasie die rol van die patriarg aan: hy bestuur die plaas, trou en verwek twee seuns. Klaarblyklik het Kleinbasie, soos Soekie en Sussie, juis sy strategieë op 'n ironiese wyse by sy grootste antagonis, sy moeder, geleer. Sy konstante uitgeworpenheid uit die familievormende rituele, het hom in staat gestel om stilweg en ongemerk die patrone waar te neem, te ontleed, en hom die respyt gegee om strategieë vir sy selfbemaagtiging te bedink. In hierdie opsig herinner Kleinbasie aan die spreker in Emily Dickinson se gedig “They Shut me up in Prose” wat aanvoer dat haar meerderes haar, toe sy nog “a little girl” was, “stil” wou hê, maar dat hul pogings futiel was omdat haar brein, so wakker en waarnemend soos 'n wilde voël in 'n hok was (302).

Kleinbasie roep ook die markiesin De Merteuil in Choderlos de Laclos se *Les Liaisons Dangereuses* op wat aan die burggraaf De Valmont die vorming van haar vermoëns om sosiale situasies te manipuleer, beskryf:

At my entrance into society I was still a girl, condemned by my status to silence and inaction, and I made the most of my opportunities to observe and reflect. I was thought scatter-brained and absent-minded: I paid little attention, in fact, to what everyone was anxious to tell me, but was careful to ponder what they attempted to hide. (Laclos 1961:181)

Deurgaans word Kleinbasie as 'n stilswyende teenwoordigheid óf op die voorgrond, óf op die agtergrond van die tonele uitgebeeld as 'n karakter wat uitgesluit en verwerp word, maar broeiend alles waarneem.

As 'n verwerking van *Diepe Grond* en van *African Gothic* funksioneer *Eersgeborene* as 'n radikale tesis oor die hetero- en aetonormatiewe androsentriese magstrukture wat De Wet via Bouwer in haar dramas blootlê. C.J. Langenhoven se spreuk kom hier skerp van toepassing: “Aan jou baas (of maat) is jy getrouheid verskuldig; aan jouself eerlikheid. Waar die twee pligte teenstrydig is, kies dan die laaste” (De Wet 2014:31).

SLOT

Sanders se lys sinonieme vir verwerkings sluit met hierdie drie terme af: “revision, rewriting,” en “echo” (Sanders 2008:18). Die konseptuele gemene deler van hierdie drie begrippe is “nabootsing”. Toneelterme kan maklik toegevoeg word tot Sanders se lys: mimiek, vertolking, vermomming ens. *Stories van Rivierplaas* se vier tekste-as-nasate is dan ook dramagebaseerd: twee toneeltekste en 'n kortfilm. In 'n onderhoud met Rachele Greeff meen De Wet: “Toneel is spel: daarom kan die begrippe: vryheid en kinderlikheid nooit daarvan losgemaak word nie” (1988:94). Vergelykbaar met Bouwer se kindprotagonis wat haar voortdurend aan 'n ondermynende nabootsing van haar ouers en ander volwasse gesagsfigure toewy, funksioneer *Diepe Grond*, *African Gothic* en *Eersgeborene* in 'n mate ook as nabootsings van die ouer-tekste wat aan hulle geboorte geskenk het. Die drie verwerkings herwin kernelemente van hul brontekste en hulle doen dit, myns insiens, op eerbiedige en vindingryke wyse – nie om die ouer-tekste te ondermyn, te vervang of uit te wis nie, maar om die gesprek oor familiedinamika en veral oor die volwassenheid wat daaromtrent begin is voort te sit. Miskien is dit nuttig om deur hierdie lens, hierdie kwartet van tekste deur Bouwer, De Wet en Kallos as 'n rondreisende toneelgesin soos die Norvals, die Hanekoms of die Binges te lees.

BIBLIOGRAFIE

- Aucamp, H. 2013. Aan Elize Botha – Stellenbosch, 10 November 1987. In P. Metelerkamp. (Red.). *Mits dese wil ek vir jou sê: Briewe van Hennie Aucamp*. Hermanus: Hemel & See Boeke, pp. 72-4.
- Benjamin, W. 2019. Experience. *The New Inquiry*. <https://thenewinquiry.com/walter-benjamin-experience-1913/> [29 Oktober 2019]
- Beeld. Reza se Stuk Goed Oorsee Ontvang. *Beeld*. Berigte. 29 Aug. 1991:8.
- Birch, D. & Hooper, K. 2012. *The Concise Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press, pp. 280-228.
- Bosch, B. 1995. Powerspeak in Reza de Wet's *Diepe Grond*. *South African Theatre Journal*, (9):1:79-88.
- Boshoff, H. 1975. *As ons twee alleen is...* Brakpan: Verenigde Gereformeerde Uitgewers.
- Bouwer, A. 1955. *Stories van Rivierplaas*. Kaapstad: Tafelberg.
- Brooks, P. 2005. *Realist Vision*. New Haven & London: Yale University Press.
- Butler, J. 2006. *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Cinemadefacto. 2019. "Etienne Kallos." *Cinemadefacto*. <https://www.cinemadefacto.com/portfolio/etienne-kallos/> [1 Julie 2019].
- Cuddon, J.A. & Preston C.E. Ed. 1999. Preston. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin.
- De Villiers, R. Bedorwe Idille. *Die Suid-Afrikaan* 9 (Lente-Somer 1987):44-8.
- De Wet, J. 2014. *Wat praat jy?: Afrikaanse idiome, gesegdes en vaste uitdrukings met verklarings*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- De Wet, R. 1987. *Diepe Grond*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- De Wet, R. 2005. *Plays Two*. London: Oberon.
- Dickinson, E. 1960. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Red. Thomas H. Johnson. London: Back Bay Books.
- Gordimer, N. 2010. *Telling Times: Writing and Living, 1954-2008*. London: Bloomsbury.
- Greeff, R. 1988. 'n Brug na die Wêreld. *De Kat* (3):11 (June 1988):94-5.
- Huisamen, T. 2013. Onderhoud, 13 Julie, Grahamstad.
- Hutcheon, L. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Jagose, A. 1996. *Queer Theory: An Introduction*. New York: Melbourne.
- Jonker, I. 2014. *Versamelde Werke*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.
- Kallos, E. *Eersgeborene*. YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=0SIE1qyx_NU&t=1295s [1 Julie 2019].
- Kammeijer, H.C. 1972. *Sekonderrig aan Kinders deur Ouers*. Pretoria: N.G. Kerkboekhandel.
- 1 Korintiërs 6:10. *Die Bybel*. Afrikaans 1933/53.
- 1 Korintiërs 13:3, 9, 11-13. *Die Bybel*. Afrikaans 1933/53.
- Laclos, C. 1961. *Les Liaisons Dangereuses*. Vert. P.W.K. Stone. London: Penguin.
- Nikolajeva, M. 2009. *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. London: Taylor & Francis.
- Sanders, J. 2008. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge.
- Terblanche, E. 2016. Alba Bouwer (1920–2010). *ATKV|LitNet-Skrywersalbum*, <https://www.litnet.co.za/alba-bouwer-1920-2010/> [1 Julie 2019].
- Van Elfen, J. 1978. *Wat seuns wil weet*. Kaapstad: Tafelberg.