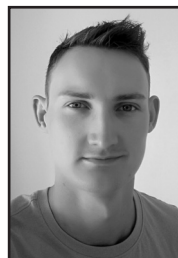


“Sal julle hom aanvaar net soos hy is?": Faan (*Faan se trein*) en Lambert (*Triomf*) as filmiese destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid

“Will you accept him as he is?": Faan (Faan se trein) and Lambert (Triomf) as filmic destabilisation of hegemonic Afrikaner masculinity

RICKUS STRÖH

Skool vir Taalonderwys
Fakulteit Opvoedkunde
Noordwes-Universiteit (Vaaltriehoekcampus)
Vanderbijlpark
Suid-Afrika
E-pos: Rickus.Stroh@nwu.ac.za



Rickus Ströh



Adèle Nel

ADÉLE NEL

Tale en Literatuur in die Suid-Afrikaanse konteks
Fakulteit Geesteswetenskappe
Noordwes-Universiteit
Potchefstroom
Suid-Afrika
E-pos: Adele.Nel@nwu.ac.za

RICKUS STRÖH is 'n dosent aan die Noordwes-Universiteit (NWU) se Vanderbijlparkcampus waar hy Afrikaans doseer in die Fakulteit Opvoedkunde. Hy het in 2017 die MA-graad in Afrikaans met die titel *Destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid deur middel van die randfiguur in drie onlangse Afrikaanse films* by dieselfde instansie behaal. Hy is tans besig met 'n PhD oor die onderrig van Afrikaanse letterkunde aan die Noordwes-Universiteit.

RICKUS STRÖH is a lecturer at the North-West University's Vanderbijlpark Campus where he teaches Afrikaans in the Faculty of Education. In 2017 he obtained a MA degree in Afrikaans with the title *Destabilisation of hegemonic Afrikaner masculinity by means of the outsider in three recent Afrikaans films* at the same institution. He is currently a doctoral student, on the teaching of Afrikaans literature, at the North West University.

ADÉLE NEL (DLitt) is emeritus professor in die vakgroep Afrikaans en Nederlands (Vaaltriehoekcampus, Noordwes-Universiteit), en is buitengewone professor in die Navorsingseenheid: Tale en Literatuur in die Suid-Afrikaanse konteks,

ADÉLE NEL (DLitt) is emeritus professor in the subject group Afrikaans and Dutch (North West University, Vanderbijlpark Campus), and is extraordinary professor in the Research Unit: Languages and Literature in the South African

Datums:

Ontvang: 2019-12-11

Goedgekeur: 2020-06-25

Gepubliseer: September 2020

Fakulteit Geesteswetenskappe, Noordwes-Universiteit (Potchefstroomkampus). Sy is skrywer en medeskrywer van akademiese artikels en etlike hoofstukke in boeke. Haar huidige navorsingsbelangstelling sluit visuele tekste en films in. In die mees onlangse navorsing val die klem toenemend op die poëtika van relasionaliteit waarin sterflikheid, ontologiese gelykmakende analogie, visie en kunstenaarskap asook geslagtelikheid en die liggaam 'n bepalende rol speel.

context, Faculty of Humanities, North West University (Potchefstroom Campus). She is author and co-author of academic articles as well as several chapters in books. Her current research interests include the study of visual texts and films. In her most recent research, the emphasis is increasingly on the poetics of relationality in which mortality, ontological equalisation analogy, vision and artistry as well as gender and the body play a decisive role.

ABSTRACT

“Will you accept him as he is?”: Faan (Faan se trein) and Lambert (Triomf) as filmic destabilisation of hegemonic Afrikaner masculinity

In her influential book, Masculinities, R.W. Connell (2005) formalised the term hegemonic masculinity. She explains that the term refers to the type of masculinity that dominates other forms of masculinity whereby society defines masculinity as social construct. Hegemonic masculinity gave rise to a plethora of research on masculinity. Morrell (2001), Swart (2001) and Du Pisani (2001, 2004) worked within the South African context and focused specifically on Afrikaner masculinity. They clearly show how hegemonic Afrikaner masculinity is deeply rooted in the Apartheid ideology and has significantly been influenced by puritanical values.

Contrary to the hegemonic power that occupies a central role in society, the outsider emphasises the interdependent dialectical relationship between the hegemony and those who are excluded. Van Rensburg (2010:120) points out that the outsider, due to his feeble-mindedness and exclusion, often comments honestly and directly on contemporary social order and structures. In other words, the author of a literary work (written or visual) uses the outsider character in a distinct way to comment on or criticise the community, albeit the community within which the character finds himself or the larger community and society. Despite obvious differences, the unifying factor of two recent Afrikaans films Faan se trein (2014) and Triomf (2008) is the fact that it includes an outsider who finds himself within a patriarchal, hegemonic Afrikaner order under the apartheid regime.

This article examines the way in which the outsider in the film versions of Faan se trein (2014) and Triomf (2008) challenges and destabilises hegemonic Afrikaner masculinity. Firstly, the focus will be on the discourse regarding masculinity, hegemonic masculinity and hegemonic Afrikaner masculinity, as well as the concept of the outsider to determine its relevance in film. An investigation into hegemonic Afrikaner masculinity in the era in which the narrative is set, inevitably exposes connections with the Apartheid era in South Africa. The re-visiting or re-activation of the past is therefore also discussed in order to highlight its possible value for the contemporary South African viewer.

The analyses of the two films show that the ideologies of hegemonic Afrikaner masculinity and apartheid are at the centre of the relevant settings. The outsider destabilises these ideologies in different ways.

In Faan se trein, Faan destabilises Afrikaner masculinity in two ways. Firstly, he unmasks male sexuality and desire. Through his ignorance of social conventions, Faan explicitly references and gazes at female characters' breasts and makes offensive and inappropriate remarks. The sergeant, doctor and reverend who can be seen as exemplars of Afrikaner

masculinity, regard Faan's actions and statements as insignificant and "normal" for a man. This incidentally demonstrates Afrikaner masculinity's belief that a woman's sexual desire manifests itself as a natural response to a man, and that women serve as objects of male desire. Secondly, Faan exposes the injustices of racial segregation and associated racism that are characteristic of the Apartheid era and Afrikaner masculinity. He does so through his friendship with Stinkhans, who is ultimately Faan's only true friend. Faan regards Stinkhans as his equal and treats him just like all other "important" authority figures. Faan is the embodiment of innocence that exposes the injustices residing in hegemonic Afrikaner masculinity and Apartheid. He also becomes the scapegoat and must unfairly bear the burden of others' sins. Nevertheless, through his innocence and feeble-mindedness he indirectly creates fellowship and relationality in the town.

Lambert acts as a destabiliser of hegemonic Afrikaner masculinity in the film *Triomf*. He is the feeble-minded outsider in an already marginalised space, and the fruit of an incestuous relationship between his mother and her two brothers. It has been shown to be the utmost form of destabilisation. Lambert is thus regarded as a threat to the stability of a national Afrikaner identity. His friendship with Sonny (a black man) and his sexual advances towards a coloured prostitute, further destabilise and detract the racist views of the hegemony. Lambert, as an abject character brought to life by incest and repeating the process by having intercourse with his mother, directly comments on the cramped, inbred ideologies of the Afrikaner, of which he is similarly victimised and destabilised. In the closing scene of the film, he kills his "fathers". This scene is read as a salvation and annihilation of Afrikaner ideologies and patriarchy. This is linked to the political context of the film on the eve of the 1994 election, when Apartheid collapsed and South Africa was delivered from a racist and discriminatory order. The fact that Sonny saves Lambert from the flames while Sonny wears a shirt with an image of Mandela is seen as a preview of the coming order where inclusivity and co-operation between different races would henceforth be promoted.

Finally, Derek Hook's (2014:201) verdict on the past can be emphasised again as the basis for the present and the future: "More simply put: in the case of attempts to retrieve Apartheid history we are not merely accessing dull echoes of the past; we are involved rather in the task of re-establishing the foundations of what the past may come to mean in the future". It is unethical to refer to Apartheid as something of the past, as it is a subject that can never be considered closed. Therefore, the rethinking of history (of which these films are good examples) is of value to the contemporary South African viewer.

The rethinking of the Apartheid era in South African history creates a historical consciousness in the viewers: they are empowered to make sense of the present and future, as well as reconstruct their identity and heritage. In the films *Faan se trein* and *Triomf*, the Apartheid era's social injustices and the twisted ideology of Afrikaner masculinity are highlighted. The films, therefore, reveal history to acknowledge what happened in order to eventually continue to build a tolerant and peaceful society.

KEY WORDS: *Triomf*, *Faan se trein*, outsider, RW Connell, masculinity, hegemonic Afrikaner masculinity, destabilisation, marginalisation, film, apartheid era

TREFWOORDE: *Triomf*, *Faan se trein*, randfiguur, RW Connell, manlikheid, hegemoniese Afrikanermanlikheid, destabilisering, marginalisering, film, apartheidsera

OPSOMMING

Hierdie artikel ondersoek die wyse waarop die randfiguur in die filmweergawes van onderskeidelik *Faan se trein* (2013) en *Triomf* (2008) hegemoniese Afrikanermanlikheid uitdaag en destabiliseer. RW Connell se teorie rondom hegemoniese manlikheid is ter sake en dien as teoretiese uitgangspunt. 'n Ondersoek na hegemoniese Afrikanermanlikheid in die spesifiek gekonstrueerde filmwêreld hou onvermydelik verband met die apartheidsera in Suid-Afrika. Die herbesoek of heraktivering van die verlede in kontemporêre Suid-Afrikaanse films word dus ook onder die soeklig geplaas om sodoende die waarde daarvan vir die eietydse Suid-Afrikaanse kyker uit te lig.

In beide films word 'n randfiguur op die voorgrond gestel, naamlik Faan in *Faan se trein* en Lambert in *Triomf*. Alhoewel hierdie karakters oënskynlik tipiese vergestaltungen van wit hegemoniese Afrikanermanlikheid is, word hulle by nadere ondersoek uit die hegemoniese sentrum gesluit. Die onderskeie regisseurs skep elkeen 'n eiesoortige filmwêreld waarbinne dié marginalisering gebruik word om kritiek te lewer op die sosiale bestel en hegemoniese Afrikanermanlikheid wat aan die orde van die dag was tydens apartheid. Die analyses van die twee films toon aan hoe elkeen van die randfigure kommentaar lewer op die spesifieke politieke bestel, wat gekenmerk is deur diskriminasie, rassisme en magsverhoudings. Terselfdertyd word hegemoniese Afrikanermanlikheid (weliswaar op verskillende maniere) gedestabiliseer.

1. INLEIDING

In haar invloedryke boek, *Masculinities*, het RW Connell (2005) die term *hegemoniese manlikheid* geformaliseer. Volgens Connell verwys hierdie term na daardie tipe manlikheid wat die oorhand het in die samelewing, wat ander vorme van manlikheid oorheers en waarvolgens die samelewing manlikheid as sosiale konstruk definieer. Hegemoniese manlikheid het ook aanleiding gegee tot 'n groot hoeveelheid navorsing wat oor manlikheid gedoen is. Sy verwys na verskeie internasionale studies wat oor manlikheid uitgevoer is en sonder die werk van Morrell, wat in 'n Suid-Afrikaanse konteks staan, uit. Connell (2005:xv, xxi–ii) se opmerking is hier ter sake: “Morrell firmly links the construction of a specific form of masculinity to the geo-political process of conquest and colonization, and the economic imperatives of a particular stage in the world economy”.

Die implikasie is dat Suid-Afrika 'n eiesoortige vorm van manlikheid het, waarvan die navorsing van Du Pisani (2001, 2004) oor Afrikanermanlikheid getuig. Hy is van mening dat Afrikanermanlikheid en Afrikanermanlikheidsbeelde 'n sterk puriteinse inslag toon en 'n hegemoniese vorm aangeneem het na die konsolidasie van Afrikanermag in 1948 (Du Pisani 2004:80).

Teenoor die hegemoniese mag wat sentraal staan in die samelewing, figureer die randfiguur, wat die interafhanklike dialektiese verhouding tussen die hegemonie en dié wat uitgesluit word, beklemtoon. Die randfiguur is geen vreemde verskynsel in die samelewing of in die wêreld van letterkunde en film nie. Hierdie figuur word beskryf as “iemand wat nie deel van 'n groep vorm nie of nie ten volle daarin tuis is nie, wat afsydig of onbetrokke is of nie aan bepaalde aktiwiteite deelneem nie, wat nie 'n belangrike rol speel in die ontstaan, ontwikkeling of verloop van iets nie” (WAT 2019).

Van Rensburg (2010:120) wys daarop dat die randfiguur, juis vanweë sy swaksinnigheid en buitestandenskap, dikwels “op besonder direkte en eerlike wyse kommentaar [lewer] op die eietydse sosiale orde”. Die outeur van die literêre werk, (geskrewe of visueel) gebruik met ander woorde die randfiguur op 'n eiesoortige manier om kommentaar te lewer of kritiek uit

te spreek oor die gemeenskap; hetsy dié waarin die karakter hom- of haarself bevind, óf oor die groter samelewing in geheel.

In hierdie artikel word ondersoek ingestel na die wyse waarop die randfiguur in die filmweergawes van onderskeidelik *Faan se trein* (2013) en *Triomf* (2008) hegemoniese Afrikanermanlikheid uitdaag en destabiliseer. Daar sal eerstens gefokus word op die diskoers omtrent manlikheid, hegemoniese manlikheid en hegemoniese Afrikanermanlikheid, sowel as die rol van die randfiguur. 'n Ondersoek na hegemoniese Afrikanermanlikheid in die tydvak waarin die verhale afspeel hou onvermydelik verband met die apartheidsera in Suid-Afrika, waarop Faan en Lambert as buitelanders op 'n eiesoortige manier kommentaar lewer. Die herbesoek of heraktivering van die verlede word dus ook onder die soeklig geplaas om sodoende die moontlike waarde daarvan vir die eietydse Suid-Afrikaanse kyker uit te lig.

Film as teks is 'n ideale en unieke medium om die bogenoemde kwessies te ondersoek omdat die aaneenlopende spel van visie, klank en beweging 'n wyer reaksie by die kyker ontlok, en hom of haar direk aanspreek oor die realiteit van die wêreld. Kolker (2002:11) kan in hierdie verband aangehaal word: "Reality is a complex image of the world that many of us choose to agree to. The photographic and cinematic image is one of the ways we use this 'lens' (here in a quite literal sense) to interpret the complexities of the world." Daarom fokus hierdie artikel op die film as outonome, onafhanklike teks, afgesien van die feit dat albei films oorspronklik as woordtekste gepubliseer is: *Faan se trein* as drama in 1975 en *Triomf* as roman in 1994.

2. TEORETIESE UITGANGSPUNTE

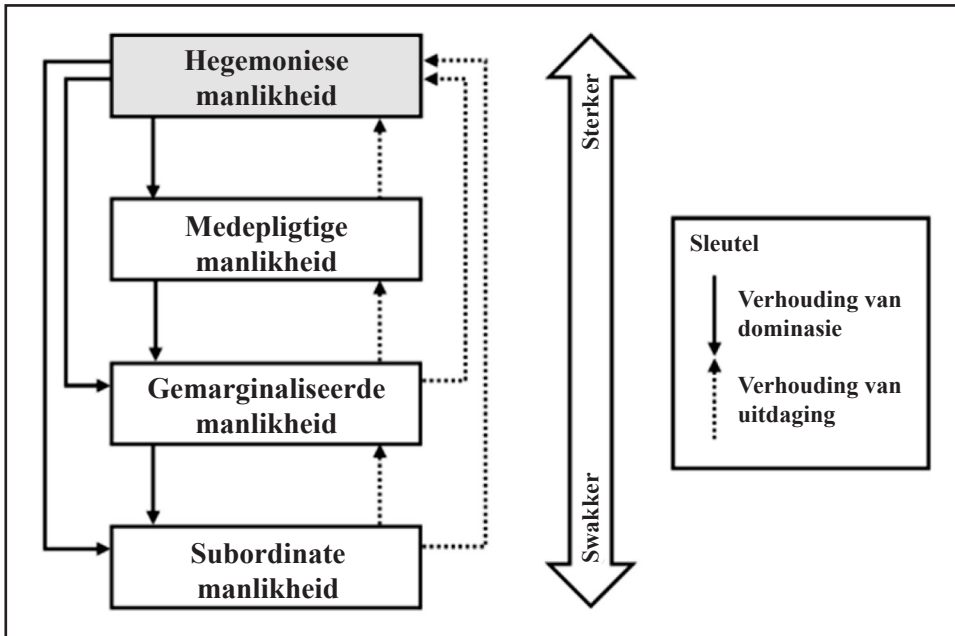
2.1 Hegemoniese Afrikanermanlikheid

Connell (2005:77) wys daarop dat kontemporêre hegemoniese manlikheid op 'n internasionale vlak gekenmerk word deur heteroseksualiteit met 'n sterk klem op die huwelik, en homoseksualiteit as die subordinaat van manlikheid. Howson (2006:60) vul die omskrywing aan deur te verklaar dat hegemoniese manlikheid in die Westerse samelewing gekenmerk word deur 'n wit vel, middelklasstatus, onafhanklikheid, rasionaliteit en geleerdheid, 'n kompeterende gees, die begeerte en vermoë om iets te bereik, gekontroleerde en gerigte aggressie, sowel as mentale en fisiese taaheid. Hierdie kenmerke word deur die gemeenskap hooggeag en begeer, en moet te alle tye onderhou word.

Hegemoniese manlikheid as samelewingsbeginsel staan in verhouding tot ander tipes manlikhede, naamlik medepligtige, gemarginaliseerde, en subordinate manlikheid. Figuur 1 (gebaseer op Giddens 2009:611; Howson 2006:59) illustreer die verskillende vorms van manlikheid en die verhoudings daartussen.

Howson (2006:61) en Connell (1987:185) benadruk die feit dat die tiperende eienskappe van die hegemonie nie altyd so algemeen voorkom en vanselfsprekend die gemaklikste is vir mans (en vrouens) nie; sommige individue wil hulself nie onderwerp aan die hegemoniese ideaal nie. Hier kom die ander vorme van manlikheid ter sprake, wat domineer, maar terselfdertyd ook uitdaag.

Laasgenoemde vorme van manlikheid kan vlugtig soos volg beskryf word: Medepligtige manlikheid verwys na kleiner of swakker weergawes van die hegemonie, wat nie inherent dominerend is nie, maar die dominerende hegemonie ondersteun. Dit sluit in die groot groep mans wat wel 'n verbintenis het met die hegemonie, maar nie beskou kan word as die beliggaming daarvan nie.



Figuur 1: Die verhoudings tussen verskillende vorms van manlikheid.

Gemarginaliseerde manlikheid verwys na die verhoudings tussen die dominerende of hegemoniese manlikheid en die manlikheid van laer klasse of ander etniese groepe. Gestremdes kan ook hierby ingereken word, omdat 'n gebrek (hetsy fisiek of mentaal) as “abnormaal” deur die samelewing beskou word, en diesulkes verhoed om die hegemoniese ideaal uit te leef.

Subordinate manlikheid wys op sy beurt na die marginalisering, onderdrukking en subordinasie van homoseksuele mans deur die hegemonie wat, soos reeds genoem, gekenmerk word deur heteroseksualiteit. Hierdie subordinasie is nie net beperk tot 'n kulturele stigmasisering van homoseksualiteit nie; dit word ook met vroulikheid geassosieer omdat vroulikheid presies die teenoorgestelde is as dit waarvoor hegemoniese manlikheid staan.

Morrell (2001:15), Du Pisani (2001:157–8, 2004), en Swart (2001:77) bespreek Afrikanermanlikheid noukeurig en is dit eens dat die ontstaan daarvan reeds nagespeur kan word in die vroeë twintigste eeu. In 1948 word apartheid deur die Nasionale Party ingestel en daarmee word Afrikanermanlikheid verhef tot hegemonie (Morrell 2001:16–7).¹ Die regering het slegs uit blanke, Afrikaanse mans bestaan en hulle het 'n manlikheid afgedwing wat gekenmerk is deur gesag, strengheid, en onboetvaardigheid. Hierdie tipe manlikheid is deurgevoer in Afrikaanse skole en versterk deur instansies soos veldskole en die kommando's.

Die invloed van godsdiens op Afrikanermanlikheid word ook deur Du Pisani (2001:158; 2004) uitgelig as hy beweer dat hegemoniese Afrikanermanlikheid in wese puriteins is: dit

¹ Daar moet in gedagte gehou word dat hierdie hegemonie met die val van apartheid in 1994 verswak het. Visagie (2004:25) wys ook daarop dat akademië huiwerig is om 'n hegemoniese vorm van manlikheid in postapartheid Suid-Afrika te identifiseer. Dit is egter buite die reikwydte van hierdie artikel om in te gaan op postapartheid manlikheid, omdat dit juis hier gaan oor manlikheid tydens die apartheidsera en die destabilisering daarvan deur die randfiguur in die gekose films.

het 'n onderliggende Protestante siening wat gebaseer is op “rein” Nuwe Testamentiese beginsels, wat streng op gedrag en morele waardes toegepas is.

Du Pisani (2001:158-9) verduidelik verder dat die waardes van hegemoniese Afrikanermanlikheid tydens die aanvang van apartheid gevind kan word in die vereistes van lidmaatskap van die Afrikaner-Broederbond.² Hierdie vereistes, tesame met ander elemente van Afrikanermanlike identiteit, soos heteroseksualiteit en politieke konserwatisme, is beskou as die ideaal van hegemoniese Afrikanermanlikheid.

Alhoewel bogenoemde karaktereienskappe en manlikheidsbeelde streng beskerm en gehandhaaf is deur die Afrikanergemeenskap, het daar egter ook bedreigings bestaan vir die hegemoniese manlikheid tydens apartheid. Du Pisani (2001:167) beskou liberalisme en homoseksualiteit as bedreigings, en twee van die primêre manifestasies van manlike verraad en “afwyking” in die Afrikanergemeenskap. Die bedreigings vir die hegemonie, wat alle ander vorme van manlikheid insluit, word deur die hegemonie verwerp en na die periferie van die samelewing geskuif. Gevolglik word hierdie manlikhede, weliswaar op verskillende vlakke, met randfigure vereenselwig.

2.2 Die randfiguur

Soos reeds kortliks hier bo in die inleidende opmerkings beskryf is, dui die term *randfiguur* op 'n persoon of figuur wat op die rand (of periferie) van iets staan. Die wese of essensie van die randfiguur setel dus in sy³ onvermoë om deel te wees van die samelewing waarin hy homself bevind, en die rede is waarom hy gevolglik uit die gemeenskap na die periferie geskuif word. Hierdie beginsel is ook die essensie van die sogenaamde antiheld, buitestander en outsider – die randfiguur is dus 'n omvattende term vir al drie voorgenoemde figure.

Die lemma anti- word volgens Grové (1988:7) “dikwels in die letterkunde en kritiek gebruik om die teenoorgestelde van die gewone, normale en geaksepteerde aan te dui”. Die antiheld word daarom uitgebeeld as die teenoorgestelde van die tradisionele held: onhandig, ietwat versukkeld, dikwels doelbewus onaantreklik en selfs oneerlik (Grové 1988:7). As gevolg van die teenstelling met die protagonis of heldfiguur, asook die feit dat hy afwyk van dit wat as normaal beskou word, word die antiheld op die rand van die samelewing geplaas. Van Gorp *et al.* (1986:27) verduidelik voorts:

Hij is niet de ontwerper van zijn eigen noodlot, maar wel een weerloos slachtoffer van een toevallige samenloop van omstandigheden, van een vergissing, van zijn medemens en van *zijn plaats aan de rand van de maatschappij*. (Ons kursivering)

Johl (1992:13) is van mening dat die antiheld op sigself 'n nuwe en eiesoortige held word. Hy bestempel die antiheld as strydig met die oorspronklike held maar met onderskeidende eienskappe wat terug te voer is na 'n ander verhouding met die samelewing, sowel as veranderde filosofiese, eksistensiële en metafisiese impulse. Bisschoff (1992:50) maak die stelling dat die

² Om 'n lid van die Broederbond te word, moes 'n persoon oor die volgende eienskappe beskik: blank, manlik, finansiële onafhanklik, Afrikaanssprekend, bo die ouderdom van 25, en lid van een van die Protestantse susterskerke wees. 'n Voorsteller sou ook moes getuig van die voornemende lid se onberispelike karakter en verbintenis aan sy vaderland, taal en kultuur (Du Pisani 2001:158–9).

³ Vir hierdie artikel word die manlike voornaamwoord deurgaans gebruik vanweë die feit dat beide karakters ter sake manlik is, en dat die artikel die destabielisering van manlikheid bespreek.

buitestander gewoonlik óók 'n antiheld is. Volgens haar is die buitestander 'n tipiese verskynsel in die modernistiese literatuur alhoewel hy of sy al lank in die literatuur voorkom. Die buitestander het egter prominensie verkry na die publikasie van Colin Wilson se studie *The Outsider* (1956), wat tegelykertyd die term gevestig het. “Een van die opvallendste kenmerke van die buitestander is dat hy nêrens tuis hoort nie” (Bisschoff 1992:50). Hier kan die verband getrek word tussen die buitestander en die antiheld: hy word uitgesluit uit die gemeenskap of samelewing waarin hy homself bevind. Die buitestander word soms nie uit eie keuse 'n buitestander nie: hy word 'n randfiguur omdat die gemeenskap hom as gevolg van een of ander rede verwerp; sekere gebeure dwing 'n persoon om 'n buitstandersrol in te neem; of die wêreld waarin hy leef, dra by tot sy buitstandersbestaan.

Bisschoff (1992:50) verwys ook na die eksistensiële buitestander wat 'n uitvloeisel is van die filosofiese denke van Kierkegaard en Nietzsche. Hierdie buitestander het geen lewenswaardes of -doelwitte nie; hy lewe vir die oomblik en maak keuses wat gebaseer word op die gegewe oomblik waarin hy homself bevind.

Die buitestander word dikwels gesien as 'n simbool vir die waarheid en die onreg wat binne 'n bepaalde maatskappy of gemeenskap aangetref word. Vir die buitestander moet die waarheid ten alle koste geopenbaar word; hy is die enigste een in sy gemeenskap wat streef na die waarheid (Grobler 1977:6). Deur die buitestander as karakter te gebruik, staan skrywers self krities teenoor die samelewing. Die randfiguur hang ook “in die moderne literatuur saam met die mens se toenemende vereensaming in 'n gemeganiseerde wêreld en 'n toenemende afname in kommunikasie met die medemens” (Bisschoff 1992:50). Dieselfde kan dus van die filmiese randfiguur gesê word.

Grové (1988:20) wys daarop dat die Engelse term *outsider* gebruik kan word om na die buitestander te verwys, omdat dit 'n gangbare term in die Engelse, sowel as die Afrikaanse letterkunde geraak het. Die outsider word, soos by Bisschoff se bespreking oor die buitestander, 'n figuur wat in narratiewe tekste gebruik word om kritiek teenoor die samelewing te beliggaam.

Brink (1967:79) som die aard van die outsider (lees randfiguur/antiheld/buitestander) op as sosiale verset, as 'n “opstand teen 'n onmenslike en smerige stelsel wat die wonder en die liefde ontken”. Hierdie opstand gaan egter verder en word ook die mens se opstand teen alles wat sinloos is en wat waardigheid ontken.

Vanuit die besprekings oor die verskillende benamings vir die figuur wat deur die gemeenskap waarbinne hy homself bevind uitgeskuif word na die periferie, asook die feit dat hy daardeur die rol vervul om kritiek uit te spreek teenoor daardie samelewing, is dit duidelik dat die *randfiguur* as sambreelterm gebruik kan word vir die antiheld, buitestander en outsider. In hierdie artikel sal *randfiguur* dan ook as 'n omvattende term gebruik word om na Faan en Lambert te verwys, wat sekere kenmerke en eienskappe soos hierbo uitgelê, verteenwoordig en beliggaam.

Cloete (1984:63) wys daarop dat die figuur of karakter in die narratief oënskynlik dominant is, maar dat dit inderdaad met talle ander elemente kokommunikatief is en dus nié selfstandig gekonstitueer is nie. Die ruimte byvoorbeeld is 'n belangrike bestanddeel van die karakter; hy kommunikeer alleen in en deur sy ruimte. Terselfdertyd konstitueer tyd 'n karakter en kommunikeer hy dus ook noodwendig deur die tyd. Waar film as spesifiek visuele narratiewe teks ter sprake is, kan die konsep van 'n filmwêreld waarin die gemeenskap of samelewing herskep word, op die voorgrond gestel word. 'n Filmwêreld is vir Yacavone (2015:xiv) 'n eiesoortige, omvattende, relasionele en fundamenteel referensiële werklikheid. Dit beskik oor sterk simboliese, sintuiglike en affektiewe dimensies wat aan kykers virtuele en werklike ervarings verskaf wat terselfdertyd kognitief, immersief en “sensueel” is. In sy teorie wys hy

daarop dat dit in die filmwêreld gaan oor *wat* gewys of gerepresenteer word, en *hoe* dit gewys of gerepresenteer word. Een van die belangrike aspekte van die filmwêreld is om 'n visuele werklikheid te skep waar die kyker hom- of haarself kan inleef. Die immersie van die kyker word onder andere bevorder deur die oortuigende en geloofwaardige uitbeelding van die ruimte en karakters.

3. BESPREKING

In beide films word 'n randfiguur op die voorgrond gestel: Faan (*Faan se trein*) en Lambert (*Triomf*). Alhoewel hierdie karakters *oënskynlik* tipiese vergestaltungs is van wit hegemoniese Afrikanermanlikheid, word hulle tog uit die hegemoniese sentrum gesluit. Dit blyk onder andere uit die ruimtelike opset in beide films.

Die ruimte in *Faan se trein* en *Triomf* word as marginaal uitgebeeld. In *Faan se trein* word groot langskote gebruik om die Karoo-dorpie, wat geïsoleerd is van ander gemeenskappe, aan die kykers voor te stel. Dit dien ook 'n estetiese funksie: om dit wat verband hou met die ideologie van die plattelandse dorpie as ruimte op 'n geromantiseerde wyse uit te beeld. Die regisseur van *Triomf* gebruik groot langskote om die buurt in teenstelling te plaas met die groter Johannesburgse metropool en sodoende die marginale posisie van die buurt eksplisiet aan te dui.

Die filmwêreld van albei films het sosio-politieke ondertone wat verband hou met hegemoniese Afrikanermanlikheid. Die dorpie in *Faan se trein* word beskou as 'n verlenging van die plaas, 'n ruimte wat sentraal staan in die Afrikanerdom. In *Triomf* dui die woonbuurt op die mag van hegemoniese Afrikanermanlikheid, omdat hierdie ruimte geskep is deur die regering as 'n oplossing vir die armblanke-problematiek (deur die gedwonge verskuiwing van etniese gemeenskappe na 'n nuwe geallokeerde ruimte in die suidweste van Johannesburg).

Die persoonlike ruimtes wat in *Faan se trein* voorgestel word, word gebruik om die era waarin die film afspeel (die tyd) te kommunikeer, met ander woorde om bepaalde historiese data te identifiseer om sodoende kernaspekte van Afrikanermanlikheid te beklemtoon. Die huis in *Faan se trein* bevat kernaspekte wat Afrikanermanlikheid beklemtoon: indeksikale tekens vir Afrikanermanlikheid (die gemonteerde bokskeel), en die huis wat herinner aan die tradisionele plaasopstal is voorbeelde hiervan. Verder is die huis ook geografies verwyderd van die dorpie, wat Faan se buitelandskap beklemtoon.

In teenstelling hiermee word die ruimte van die Benades se huis in *Triomf* met behulp van dekor en die kamerawerk as vuil en beknop uitgebeeld. Dit bevestig die gesin se armoedige bestaan, en dui op hulle sosiale klas. Daar is wel enkele verteenwoordigers van die hegemonie wat dié ruimte besoek, naamlik verteenwoordigers van die AWB en Nasionale Party wat die ideologie van Afrikanermanlikheid en apartheid kommunikeer.

Binne die betrokke filmwêreld kom verskillende karakters voor wat verskillende verbintenisse het met die hegemonie, onder meer die randfiguur wat veral van belang is. Die ruimte in elke film bepaal en verteenwoordig die sosiale strukture en ideologie wat hegemoniese Afrikanermanlikheid daarstel, waaraan die karakters onderworpe is (of veronderstel is om te wees). In terme van die tydsges, speel albei films in die apartheidsera af, wat een van die produkte is van Afrikanernasionalisme, waar die hegemoniese Afrikanermanlikheid en waardestelsel oorwegend geld.

3.1 “’n Kind se onskuld het ons openbaar”: Faan as destabiliserende randfiguur

Daar kan verskeie ooreenkomste tussen die twee randfigure as karakters in die films aangetoon word. Albei is volwasse, wit, Afrikaanssprekende, manlike karakters – eienskappe wat hulle toegang gee tot die hegemoniese sentrum. Tog word hulle uitgesluit en destabiliseer sodoende die hegemonie deur sekere aspekte bloot te lê om die mag daarvan te ondermyn.

Die eenvoud van Faan se karakter word deur die visuele voorstelling in die film onderstreep, veral deur die openingstoneel. Nadat die titel van die film aangekondig is, begin ’n mondfluitjie speel en die eerste skoot van die bliktrein word op die skerm vertoon met ’n nabyskoot. Die afleiding kan gemaak word dat ’n kind besig is om sy speelgoedtrein deur ’n stofstraat te trek. Teen [00:00:48] verander die skoot en word die skoene van die persoon wat die trein trek gewys, waar die karakter om [00:01:05] aan die kyker voorgestel word met ’n nabyskoot wat fokus op Faan se gesig. Hier kom die kyker tot die besef dat die persoon wat die trein trek nie ’n kind is soos verwag is nie, maar eerder ’n middeljarige man. Die sekvens verbeeld die kern van Faan se karakter deur die jukstaponering van die speelgoedtrein (’n teken van kinderlikheid en onskuld) met sy uiterlike voorkoms. Hy dra neutrale, simplistiese klere: ’n kakiebroek en -hemp met velskoene en kruisbande. Sy voorkoms toon ooreenstemming met dié van sy pa wat op die oog af die hegemoniese vorm van manlikheid voorstel (vergelyk figuur 1).

Alhoewel Faan se voorkoms hom nie eksplisiet as ’n randfiguur stempel nie, kom dit na vore deur sy handeling en dialoog. Faan se handeling en dialoog bevestig sy swaksinnigheid en onskuld. Sy minagting of onkunde rakende sosiale norme en etiket kom na vore in sy gebruik van aanstootlike woorde in gesprekke met Dominee, Dokter en sy pa. Verder is hy brutaal eerlik en maak uitlatings oor geloof en seksualiteit wat sy onskuld beklemtoon.

Deur sy voorkoms, handeling en dialoog word Faan as die dorpie se randfiguur uitgebeeld. Hy is die beliggaming van onskuld en kinderlikheid en daarmee ontbloot hy aspekte van die samelewing wat eerder deur die hegemonie verberg wil word. Gestremdes kan oor dieselfde kam geskeer word omdat hulle weens ’n gebrek nie deur die hegemonie in ag geneem word nie. Omdat Faan, as gevolg van sy verstandelike gestremdheid, nie bewus is van die sosiale norme en strukture nie, word hy uit die hegemonie gesluit. Sy gemarginaliseerde manlikheid sluit direk aan by sy rol as destabiliseerder van hegemoniese Afrikanermanlikheid.

Faan destabiliseer Afrikanermanlikheid op twee wyses. In die eerste plek ontmasker hy manlike seksualiteit en begeerte. As gevolg van sy onkunde ten opsigte van sosiale konvensies verwys of kyk Faan eksplisiet na vroulike karakters se borste en maak aanstootlike en ongeskikte opmerkings.

Sersant, Dokter en Dominee wat as bakens en bewakers van moraliteit en Afrikanermanlikheid gesien kan word, beskou Faan se optrede en uitsprake egter as onbeduidend en “normaal” vir ’n man.

SUS: Pa, Faan...

SERSANT: Wat van hom?

SUS: Hy was weer by die netbal vanoggend.

SERSANT: En?

SUS: En hy’t ons dopgehou.

[...]

SERSANT: (*Lag*) ’n Man bly maar ’n man. As daar iewers mooi meisies met kort rokkies is, sal hulle kyk.

Hierdie insident wys op Afrikanermanlikheid se opvattinge dat die seksuele drange na 'n vrou 'n natuurlike reaksie is vir 'n man, en dat vrouens 'n objek is vir die man se begeerte. Wat egter interessant is, is dat die objektivering van die vroulike karakters deur die kamerawerk bevorder word. Die vrou se erotiese objektivering dien as bevrediging vir die manlike blik, en verskaf visuele plesier aan beide manlike karakters binne die filmwêreld én die manlike kyker van die film.⁴



Figuur 2: Voyeuristiese blik op Truia (Roets 2014).

Truia se borste word in die middel van die raampie geplaas (figuur 2). Die aandag word volgehou en bevorder met die agtergrond wat uit fokus is, en gevolglik vir die kyker geen ander fokuspunt binne die bepaalde raampie verskaf nie. In hierdie geval is die voyeur nie net Faan wat vir sy eie plesier na Truia se borste loer nie, die kyker van die film word (as gevolg van die *mis-en-scène* van die raampie) gedwing om deel te neem aan Faan se afloerdery.

In die tweede plek ontmasker Faan die onregte van rassieskeiding en gepaardgaande rassisme wat kenmerkend is van die apartheidsera en Afrikanermanlikheid deur sy vriendskap met Stinkhans. Hulle verwys in die film na mekaar as “my kroon” – ’n aanspreekvorm wat daarop wys dat die sosiale hiërargie nie by Faan geaktiveer word nie, en dat hy vir Stinkhans as sy gelyke beskou. Die sosiale gelykheid word verder versterk deur die manier waarop Faan beide Dokter en Stinkhans bedank vir geskenke: albei ontvang ’n soen op die wang en ’n druk.

Faan openbaar die onregte van ’n rassistiese bestel wat sekere beroepe spesifiek vir sekere rasse-groepe gereserveer het. Faan wil graag die nagwa ry, maar word verbied deur Dokter. Hy bevraagteken dit en sien in ’n latere toneel sy velkleur as ’n nadeel wanneer hy aan Stinkhans sê: “Jy staan in my job. Jy’t my job gevat. Ek drive daai nagwa stiller as jy, dis net my blerrie

⁴ In haar invloedryke artikel “Visual pleasure and the narrative cinema” (1975) lê Laura Mulvey klem op die vrou as fokus; die vrou word geobjektiveer en as erotiese objek uitgebeeld. Sy argumenteer dat skopofilie (die plesier wat kyk verskaf) opgestel is vir die manlike kyker – die manlike blik (of “gaze”) word beheer deur die man en is gerig op die vrou. Die manlike blik is gevolglik vir Mulvey magtig, beherend en begeerlik, wat die reëlmatige gefetisjeerde beelde van die vroulike liggaam in film hewig objektiveer.

wit vel. Munisipaliteit sê dis nie 'n job vir 'n witman nie". Faan ondermyn die tradisionele opvatting rakende velkleur.

Faan is die beliggaming van onskuld, en hy word uiteindelik 'n figuur wat die onregte in die gemeenskap uitwys. Aan die einde van die film verwoord Dokter Faan se onskuld soos volg:

DOKTER: 'n Kind se onskuld het ons openbaar wat ons regtig is. Aan onself en aan mekaar. Die uitbuiters, die jammerkryers, die regverdiges. Mag Faan sy trein kry. Mag hy maar. Mag hy maar asseblief.

In sy alleenspraak bevestig Dokter Dippenaar die rol wat Faan in die gemeenskap gespeel het. Sy randfiguurskap word eerstens toegeskryf aan sy verstandelike gestremdheid en sy gebrek is as 'n abnormaliteit deur die samelewing beskou. Hy is onaangeraak deur die sosiale kodes en konvensies en word sodoende uit die samelewing gewerp.

Tweedens kan Faan beskou word as die sondebok vir die probleme wat in die gemeenskap ervaar word. Hy dra die las van skuld, wat onregverdig aan hom toegeken word. Skuld verwys in hierdie geval na 'n perverse manlike seksualiteit waar die manlike subjek deur verleiding en begeerte gemanipuleer kan word tot voordeel van 'n ander. Byvoorbeeld die manier waarop Beatrice vir Faan verlei om 'n kosbare viool by hom te kry, en aan hom leë beloftes maak vir eie gewin. Hy word ook die sondebok vir 'n selfsugtige en onverdraagsame gemeenskap. Tante Magriet probeer deurgaans om hom uit die gemeenskap te werp deur te verduidelik dat hy 'n gevaar is vir die dorp, en Beatrice verwys na hom as 'n "ding". Deur sy onskuld en swaksinnigheid bewerkstellig hy tog op 'n indirekte manier samesyn en relasionaliteit in die gemeenskap.

Die klimaks van die film verwys na Faan se rol as verlosser vir die gemeenskap uit 'n selfsugtige en onverdraagsame bestel. As gevolg van Beatrice se onregverdige en vals klag van poging tot moord en verkragting teen Faan, word medemenslikheid in die gemeenskap geskep. In die klimakstoneel van die film dra Truia die koperbed wat sy by Oom Frik geërf het ná sy dood, na Dokter en Beatrice se huis en bied dit aan in ruil vir Faan se verlossing. Dokter wys die aanbod van die hand, maar die dag voordat Faan met die trein weggestuur sou word, kom die hele gemeenskap saam met erfgoed in ruil vir Faan se verlossing. Hierdie keer aanvaar Dokter die aanbod en die klag word teruggetrek. Alhoewel Faan nie direk verantwoordelik was vir die gemeenskapsamekoms nie, het Truia die waarheid aan lede van die gemeenskap oorgedra, waarna 'n sin vir geregtigheid en regverdigheid, medemenslikheid en relasionaliteit by die gemeenskap ontlok is.

3.2 “Die held van white supremacy”: Lambert as destabiliserende randfiguur

In *Triomf* tree Lambert op as destabiliseerder van hegemoniese Afrikanermanlikheid. Hy is die swaksinnige randfiguur in 'n reeds gemarginaliseerde ruimte, en die vrug van 'n bloedskaandelike verhouding tussen sy ma en haar twee broers.

Lambert word kinematografies voorgestel as 'n abjekte karakter, na aanleiding van Julia Kristeva (1982) se opvatting rakende abjeksie. Sy verklaar dat die abjek die grenssone is tussen wees en nie-wees (Kristeva 1982:3), met ander woorde, die abjek is 'n tussenin- of grenssone waar ons nóg objek nóg subjek is. In haar hoofstuk oor Kristeva se werk, toon Grosz (1990:89) aan dat die abjekte dui op die onmoontlikheid vir duidelike grense, lyne van afbakening, en skeidings tussen onbesmet en besmet, geskik en ongeskik, en orde en wanorde.

Herbst (1999:16) sluit by Kristeva se sienings oor abjeksie aan, maar beklemtoon dat abjeksie twee aspekte het: die proses (om iets abjek te maak) en die toestand (om abjek te wees). Eers-

genoemde verwys na 'n aktiewe proses waartydens een party 'n ander party verwerp, verban, verneder, of in 'n mate verkleineer. In die konteks van sosiale uitsluiting en randfigure sal dit dui op die sentrum wat 'n aktiewe rol speel in die proses om ander na die periferie te skuif. Die toestand van abjek wees (of om in 'n abjekte posisie te verkeer) is die gevolg van 'n abjektiveringsproses – dit is 'n disposisie, 'n plek van uitsondering. In die konteks van hierdie artikel is albei van belang: dit kan verwys na die proses waartydens die subjek uit die hegemonesie sentrum geskuif word óf na die marginale ruimte waarin die randfiguur homself bevind.

Nel (2013) bied 'n volledige analise van Lambert as abjek aan. Die wyse waarop Lambert filmies voorgestel word, is vir haar 'n manier waarop hy as abjek geteken word. Lambert se abjekte voorkoms (figuur 3) is ook 'n direkte wyse waarop hy die beeld van Afrikanermanlikheid ondermyn:



Figuur 3: Lambert (Raeburn 2008).

Filmies word hy aan die kyker voorgestel met behulp van nabyskote waar hy passief in sy “den” lê. Met behulp van nabyskote beweeg die kamera oor sy liggaam vanaf sy kaal, vuil voete, sy vet, byna aanstootlike liggaam, kaal bolyf en gesig. Hy word uitgebeeld as 'n seksueel besoedelde, maar afhanklike en kinderlike jong man wat in teenstelling is met die puriteinse en stoere ideale van Afrikanermanlikheid.

Lambert se marginale posisie word verder beklemtoon omdat hy binne die intieme ruimtes van die gesin se huis gemarginaliseer word. Sy buitekamer, of “den” soos hy dit noem, is fisies verwyderd van die huis, en is op die periferie van die erf. Dit is 'n aangeboude kamer in die agterplaas van hulle eiendom wat gebou is uit sinkplate wat aan 'n plakkershut herinner. Lambert ervaar daarom 'n dubbele ruimtelike marginalisering vanweë die feit dat hy in 'n buurt woon wat deur die groter metropool verwerp word, en bykomend word hy uit die persoonlike ruimte van die gesinshuis gesluit.

Lambert se gestremdheid, wat toegeskryf kan word aan sy ouers se bloedskaandelike verhouding, maak van hom 'n karakter wat deur die samelewing verwerp word, omdat hy die vergestaltung is van 'n sosiale praktyk wat as uiters taboe en abjek beskou word. Sy bestaan onthul bloedskaandelike verhoudings binne die Afrikanergemeenskap en skakel direk met die destabilisering van Afrikanermanlikheid.

Die feit dat Lambert die vrug is van 'n bloedskandelike verhouding tussen 'n suster en twee broers is die uiterste vorm van die ondermyning van hegemoniese Afrikanermanlikheid wat die kerngesin as norm stel. Wat die destabilisering verder voer, is die feit dat daar nie sekerheid is oor wie Lambert se biologiese pa is nie, en ook dat Lambert dieselfde seksuele verhouding met sy ma het. Brophy (2006:105) stel dit onomwonde dat "Lambert comes to represent the product of the Benades' incestuous 'crime', and by extension he represents the unacknowledged violence committed by the crimes of apartheid". Hy is gevolglik 'n bedreiging vir die stabiliteit van nasionale Afrikaneridentiteit. Die bloedskandelike verhouding tussen Mol en Lambert, én Mol en haar broers, veroorsaak dat die patriargale bestel ineenstort (Nel 2013:150). Verder lewer dit ook direk kommentaar op die geslote, verkrampde en ingeteelde ideologieë van die Afrikaner.

Die bloedskande in die gesin dui daarop dat die afsondering en vakuum waarin Afrikanermanlikheid en die groter Afrikaneridentiteit funksioneer, metafores beskou kan word as 'n bloedskandelike bestel. Die pogings tot rasegtheid en die uitsluiting van sekere kulturele praktyke en norme (soos verhoudings oor die kleurgrens), lei daartoe dat mense binne die Afrikanerideologie in 'n vakuum lewe en 'n simboliese "laer trek". Die regisseur van die film verduidelik self in 'n artikel (Raeburn 2009:8) dat die bloedskande van die gesin 'n metafoor is vir die logiese gevolg van hierdie laermentaliteit: "in die geval van Triomf speel die benoudheid van die laer ook 'n rol. Dit is wat met jou gebeur as jy jouself apart stel en afskei van ander, 'n benadering wat lei tot haat en verdraaide idees."

Raeburn se stelling bevestig die siening dat Lambert beskou kan word as die produk van hierdie mentaliteit wat strewe na 'n afsonderlike en ingekeerde gemeenskap ten opsigte van ras, kultuur en taal. Treppie maak 'n bespotting hiervan deur Lambert te etiketteer as die "stoetbul van racial purity, die held van white supremacy". Op 'n ironiese wyse is Lambert die monstertagtige produk van hierdie ideologieë, en insgelyks 'n slagoffer én destabiliseerder van Afrikanermanlikheid.

Lambert lewer net soos Faan kommentaar op die samelewing, maar sy optrede spruit uit sy swak verstandelike vermoëns en is nie doelbewus nie. In die slottoneel van die film maak hy sy "vaders" dood. Hierdie toneel kan gelees word as 'n verlossing en uitwissing van die Afrikanerideologieë en -patriargie. Dit word in verband gebring met die politieke konteks van die film op die vooraand van die verkiesing in 1994, waar apartheid tot 'n val gekom het, en Suid-Afrika verlos is van 'n rassistiese en diskriminerende bestel. Die feit dat Sonny (Lambert se swart en ook enigste vriend) vir Lambert uit die vlamme red terwyl Sonny 'n hemp met 'n afbeelding van Mandela dra, kan dui op 'n vooruitskouing van die komende bestel waar inklusiwiteit en samewerking tussen rasse bevorder en aangehelp word (Figuur 4).

4. DIE HERBESOEK/HERAKTIVERING VAN 'N APARTHEIDSVERLEDE

As 'n laaste punt van bespreking ontstaan die vraag na die doel van 'n konfrontasie met die verlede, wat nie net in Afrikaanse fiksie voorkom nie, maar weliswaar ook in films, soos *Faan se trein* en *Triomf*.⁵ Die konfrontasie van die verlede is, in terme van die Suid-Afrikaanse filmbedryf, 'n belangrike tema in postapartheidfilms (Botha 2012:210). Dit beteken dat films

⁵ Ander films wat in die afgelope 10 jaar verskyn het wat ook aansluit by die tema van konfrontasie met die verlede sluit in *Roepman* (2011), *Abraham* (2015), *Krotoa* (2017), *Kanarie* (2018), *Ellen: die storie van Ellen Pakkies* (2018), *Poppie Nongena* (2020) en *Moffie* (2020), om enkeles te noem.



Figuur 4: Mandela se gesig op Sonny se hemp (Raeburn, 2008).

wat binne 'n postapartheidsbestel vervaardig is, steeds met die apartheidsverlede in gesprek tree, of geheel en al handel oor die apartheidsperiode. Die relevansie van die herbesoek of heraktivering van die verlede in kontemporêre Suid-Afrikaanse films kan verduidelik word aan die hand van Derek Hook se uitgangspunt in sy boek *(Post)apartheid conditions* (2014). Hook (2014:5) argumenteer dat “[the] South African experience is characterised by historical dissonance, by the continuous juxtaposition of forward- and backward-looking temporalities”. Hy gebruik, vanuit die psigologie, die idee van nie-liniêre tydsvloei om die voortdurende herbesoek, hersiening en herorganiserings van die Suid-Afrikaanse geskiedenis in tekste (hetsy literêre of visuele) te beskryf.

Die doel van die herbesinning oor geskiedenis word deur Taljaard-Gilson (2013:385) verwoord, en alhoewel sy vanuit 'n letterkundige perspektief werk, is dit ook van toepassing op film as narratief. Eerstens gaan dit om die skep van 'n historiese bewussyn by die kyker om sodoende sin te maak van die hede. Hook (2014:201) huldig min of meer dieselfde siening en beskou die verlede as grondslag vir die toekoms: “More simply put: in the case of attempts to retrieve Apartheid history we are not merely accessing dull echoes of the past; we are involved rather in the task of re-establishing the foundations of *what the past may come to mean in the future*” (my kursivering). Dit is oneties om te dink apartheid is “in die verlede”, en dit is daarom dat Hook die premorfeem “post” in hakies plaas in die titel van sy boek waarmee hy aandui dat apartheid 'n era is wat nooit as afgehandel beskou kan word nie.

Voorts wys Taljaard-Gilson (2013:385) dat herbesinning van die verlede die soeke na identiteit en die bevestiging van 'n persoon se identiteit en herkoms bevorder. Die herbesinning het ook 'n terapeutiese funksie: die film en/of fiksie as historiese narratief is 'n verwerking van 'n traumatiese geskiedenis, wat gepaard gaan met boetedoening waar erkenning gegee word aan die aandadigheid aan 'n ongunstige geskiedenis. Saam met dié erkenning poog historiese narratiewe om verdraaide of versweë geskiedenis reg te stel of te openbaar. Botha (2012:217) sluit hierby aan en wys daarop dat daar 'n tendens onder 'n jonger geslag filmmakers is om kulturele tekens weer aan bod te stel, die ouerfigure (en veral die patriargale ingesteldheid wat met apartheid vereenselwig word) te ondermyn, en in sommige gevalle die swart “ander”

as sleutel tot bevryding voor te stel.⁶ Kortom, die hegemoniese Afrikanermanlikheid word aan die kaak gestel en soms (oneerbiedig) ondermyn.

Die herbesinning van die apartheidsera in die Suid-Afrikaanse geskiedenis skep 'n historiese bewussyn by die kykers, sodat hulle kan sin maak van die hede en toekoms, en om hul identiteit en herkoms te herkonstrueer. Daarom is die herbesinning van die geskiedenis (waarvan *Triomf* 'n goeie voorbeeld is) van waarde vir die eietydse Suid-Afrikaanse kyker. In die film word die apartheidsera se sosiale onregte en die verdraaide ideologie van hegemoniese Afrikanermanlikheid deur Lambert en die Benade-gesin aan bod gestel. Die film openbaar dus die geskiedenis om erkenning te gee aan wat gebeur het, ten einde voort te kan gaan om 'n verdraagsame en vreedsame samelewing te bou, soos die slot van die film suggereer.

5. TEN SLOTTE

Die twee films *Faan se trein* en *Triomf* bevat elk 'n randfiguur. Alhoewel hierdie karakters oënskynlik tipiese vergestaltungen van wit Afrikanermanlikheid is, word hulle steeds op die marge van die samelewing geplaas – die karakters vorm *nie* deel van die hegemoniese Afrikanermanlikheid binne 'n apartheidsbestel nie. Die onderskeie regisseurs skep elk 'n eiesoortige filmwêreld waarbinne die marginalisering gebruik word om kritiek te lewer op die sosiale bestel en Afrikanermanlikheid wat aan die orde van die dag was tydens apartheid. Die ideologie en sosiale bestel word deur die twee randfigure gevestig, weliswaar op verskillende maniere.

Terselfdertyd kan die ruimtes en die handelinge van karakters in die onderskeie filmwêreld gelees word as 'n herbesinning van die apartheidsera in die Suid-Afrikaanse geskiedenis, wat die sosiale onregte en die verdraaide ideologie van Afrikanermanlikheid aan bod stel. Die films openbaar dus die geskiedenis om erkenning te gee aan wat gebeur het, om uiteindelik voort te kan gaan om 'n verdraagsame en vreedsame samelewing te bou.

BIBLIOGRAFIE

- Bisschoff, A. 1992. Buitestander. In Cloete, T.T. (red). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, p. 50.
- Botha, M. 2012. *South African cinema: 1896-2010*. Bristol: Intellect.
- Brink, A.P. 1967. *Aspekte van die nuwe prosa*. Pretoria: Academia.
- Brophy, M. 2006. Shadowing Afrikaner nationalism: Jungian archetypes, incest, and the uncanny in Marlene van Niekerk's *Triomf*. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 22(1-2):96-112.
- Cloete, T.T. 1984. *Wat is literatuur?* Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir CHO.
- Connell, R.W. 2005. *Masculinities*. 2nd ed. Cambridge: Polity.
- Connell, R.W. 1987. *Gender and power: society, the person and sexual politics*. Cambridge: Polity.
- Du Pisani, K. 2001. Puritanism transformed: Afrikaner masculinities in the Apartheid and post-Apartheid period. In Morrell, R. (ed). *Changing men in Southern Africa*. Pietermaritzburg: University of Natal, pp. 157-175.
- Du Pisani, K. 2004. 'Ek hou van 'n man wat sy man kan staan': Puriteinse manlikheidsbeelde in die Afrikaanse kultuur tot 1935. *SA Tydskrif vir Kultuurgeskiedenis*, 18(1):80-93.
- Giddens, A. 2009. *Sociology*. 6th ed. Cambridge: Polity.
- Grobler, D.C. 1977. Colet van Velden as buitestandersonfiguur by Etienne Leroux. Potchefstroom: PU vir CHO (MA-verhandeling).
- Grosz, E. 1990. The body of signification. In Fletcher, J. & Benjamin, A. (eds). *Abjection, melancholia, and love: the work of Julia Kristeva*. London: Routledge, pp. 80-103.

⁶ Vergelyk die slot van *Triomf*.

- Grové, A.P. 1988. *Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans*. 5de uitg. Pretoria: Nasou.
- Herbst, M. 1999. Goya's grotesque: abjection in Los Caprichos, Desastres de la Guerra, and Los Disparates. Johannesburg: University of the Witwatersrand. (PhD-Thesis).
- Hook, D. 2014. *(Post)apartheid conditions: psychoanalysis and social transformation*. Cape Town: HSRC Press.
- Howson, R. 2006. *Challenging Hegemonic Masculinity*. London: Routledge.
- Johl, J.H. 1992. Antiheld. In Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, pp. 13-15.
- Kolker, R. 2002. *Film, form, and culture*. 2nd ed. Boston: McGraw-Hill.
- Kristeva, J. 1982. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia UP.
- Morrell, R. 2001. The times of change: men and masculinity in South Africa. In Morrell, R. (ed). *Changing men in Southern Africa*. Pietermaritzburg: University of Natal, pp. 3-37.
- Mulvey, L. 1975. Visual pleasure and narrative cinema. In Mast, G., Cohen, M. & Braudy, L. (eds). 1992. *Film theory and criticism: introductory readings*. 4th ed. New York: Oxford University Press, pp. 746-757.
- Nel, A. 2013. Borders and abjection in *Triomf*. In Viljoen, H. (ed). *Crossing borders, dissolving boundaries*. Amsterdam: Rodopi, pp.135-154.
- Raeburn, M. 2008. *Triomf*, vervaardig deur Fonds du Cinéma. Johannesburg: Next Video. [DVD].
- Raeburn, M. 2009. Triomf 'is a lekker, scary, funny fliek'. *Rapport*: 1, 22 Feb.
- Roets, K. 2014. *Faan se trein*, vervaardig deur Helena Spring. Johannesburg: Sterkinekor. [DVD].
- Swart, S. 2001. 'Man, gun and horse': hard right Afrikaner masculine identity in post-Apartheid South Africa. In Morrell, R. (ed). *Changing men in Southern Africa*. Pietermaritzburg: University of Natal, pp. 75-89.
- Taljaard-Gilson, G. 2013. 'n Ondersoek na die waarde van historiese fiksie: drie geskiedkundige romans in oënskou geneem. *LitNet Akademies*, 10(1):380-414.
- Van Gorp, H., Chesquiere, R., Delabastita, D. & Flamend, J. 1986. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Rensburg, R. 2010. Siegfried deur Willem Anker as bildungsroman. Johannesburg: Universiteit van Johannesburg (MA-verhandeling).
- Visagie, A.G. 2004. Manlike subjektiwiteit in die Afrikaanse prosa vanaf 1980 tot 2000. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch (DLitt-proefskrif).
- WAT: Woordeboek van die Afrikaanse Taal. 2019. Randfiguur. <http://www.woordeboek.co.za.nwulib.nwu.ac.za> [24 Oktober 2019].
- Wilson, C. 1956. *The outsider*. London: Gollancz.
- Yacavone, D. 2015. *Film worlds: a philosophical aesthetics of cinema*. New York: Columbia University Press.