

“Wie sal ons onthou?”: Die gehoorlid se ongemaklike posisie in Deon Opperman se “Tree aan!”

Lida Krüger

J.A. Krüger, Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap,
Universiteit van Suid-Afrika

Opsomming

Deon Opperman het sy musiekblyspel “Tree aan!: Dit was die dae toe ons troepies was” (2011) geskryf as lewende monument om die soldate wat in die Grensoorlog gesneuwel het, te huldig. Dit dien ook om te keer dat die geskiedenis van hierdie oorlog uitgewis word, ’n uitwissing waarna daar, volgens Opperman, daadwerklik gestreef word. Opperman benader hierdie taak op ’n restouratief-nostalgieuse wyse, ten spyte van die kontroversie rondom die Grensoorlog en die verdeeldheid daaroor in die openbare domein. In hierdie artikel dui ek drie dinge aan: (i) dat Opperman op restouratief-nostalgieuse en verwronge wyse met die geskiedenis omgaan; (ii) dat “Tree aan!”’n omkering is van sy debuutdrama, *Môre is ’n lang dag* (1986), ten opsigte van die verteenwoordiging van Afrikanernasionalisme; en (iii) dat “Tree aan!”die gehoorlid in ’n ongemaklike posisie plaas ten opsigte van die huldiging van hierdie geskiedenis. Ek doen dit deur eerstens die kriteria vir die doel, funksie en hantering van feite in historiese fiksie te bepaal aan die hand van onder andere Van Coller (2011) se studie in hierdie verband. Tweedens beskryf ek die eienskappe van propaganda en die aard van teater as stelsel van veranderlikes, en derdens ontleed ek beide *Môre is ’n lang dag* en “Tree aan!”volgens bogenoemde kriteria. Ek kom dan tot die gevolgtrekking dat “Tree aan!” sekere feite wat in die historiografie aanvaar word, misken of versluier. Daar vind verder ’n hiërargiese verskuiwing binne Opperman se eie oeuvre plaas wat duidelik word wanneer “Tree aan!”met *Môre is ’n lang dag* vergelyk word. Laastens dwing “Tree aan!”die gehoor in ’n beperkende keuse in wat in die huidige diskursiewe klimaat, waar kwessies rondom die Grensoorlog steeds onopgelos en kompleks blyk te wees, onaanvaarbaar is.

Trefwoorde: “Tree aan!”; Deon Opperman; nostalgie; historiese drama; *Môre is ’n lang dag*; Grensoorlog; propaganda; gehoor

Abstract

Who will remember us?: The audience member's uncomfortable position in Deon Opperman's "Tree aan!"

Deon Opperman wrote his musical "Tree aan!: Dit was die dae toe ons troepies was" (2011; Fall in!: Those were the days when we were troops) as a living monument to pay homage to the fallen soldiers of the Border War who were not recognised in Freedom Park. The musical is, therefore, a political event from the start, written and performed within a larger political context. Like Opperman's earlier historical musical about the Anglo-Boer War, "Ons vir jou" (2008), "Tree aan!" led to a polemic in the Afrikaans press. While columnists like Flip Buys and Leopold Scholtz felt that "Tree aan!" was important in commemorating the former SADF soldiers for their contribution to the South African democracy today, philosopher Anton van Niekerk saw these allegations as preposterous since the Border War remains controversial and issues surrounding it unresolved. Indeed, conflicting works of fiction and non-fiction about the Border War are still being published today, and in Opperman's own oeuvre the Border War is always relevant, especially in his debut drama, *Môre is 'n lang dag* (1986; Tomorrow is a long day). However, the polemic surrounding "Tree aan!" calls its political implications into question.

As historical fiction, "Tree aan!" fulfils specific functions and purposes that are influenced by its genre as a musical drama: it is inextricably part of a specific context with political implications. In this article I intend to point three things out: (i) that "Tree aan!" interprets historical events in a restoratively nostalgic and distorted manner; (ii) that "Tree aan!" is an inversion of Opperman's earlier *Môre is 'n lang dag* with regard to the representation of Afrikaner nationalism, and (iii) that the musical places the audience member in an uncomfortable position regarding the commemoration of this history. I will, therefore, first give an explanation of the purpose, functions and treatment of facts within historical fiction according to Van Coller's (2011) typology. I will then describe the characteristics of propaganda and the nature of theatre as a system of variables. Lastly, I will analyse both *Môre is 'n lang dag* and "Tree aan!" to show how these two texts represent almost opposite positions regarding war and the role of gender in war.

"Tree aan!" attempts, as a historical drama, to process the traumatic past of the Border War, make sense of its repercussions and confirm Afrikaner identity. The historical events of the war are therefore interpreted along with other events and perspectives of the text's own time. In a time when the Afrikaner feels increasingly marginalised and demonised, Opperman creates a platform with "Tree aan!" where the Afrikaner can express him- or herself, as was the case with his earlier "Ons vir jou". In the theatre programme, Opperman (2011b:9) states that "Tree aan!" depicts his people's history and asks how Afrikaners should know who they are today, and dream their own future, if they do not have the right to remember their past. "Tree aan!" thus forms part of the Afrikaner's search for identity in a post-apartheid era.

Furthermore, the musical aims to provide a catharsis for those who served in the Border War, but were never debriefed. Opperman (2011b:9) sees the refusal of the current government to honour these former servicemen in Freedom Park as an attempt to suppress their experiences and memories.

The nostalgia that thus characterises this historical drama is already clear in the subtitle, which may be translated as “Those were the days when we were troops”. This nostalgia is, however, not suspicious or socially unacceptable in its own account. Boym (2001:xvi) points out that “outbreaks of nostalgia” can be expected after revolutions or radical social change. While Van Coller (2011:682) contrasts nostalgic and parodic historical fiction, both Boym (2001) and Taljaard-Gilson (2013:387) demonstrate that nostalgia is not necessarily uncritical or reactionary. The nostalgia in “Tree aan!” does, however, become problematic in the restorative way in which it engages with historical material.

Restorative nostalgia is often used in nationalism, as was the case with Afrikaner nationalism. This type of nostalgia presents a specific version of history as absolute truth, and this version is often “purified” in order to present the desired image of a nation. In historical fiction this is often accomplished through *negation*, where facts that are generally accepted in historiography are rejected, as Van Coller (2011:691–2) points out. Because “Tree aan!” negates certain details about the Border War, such as the controversy around the war, and the fact that its necessity has still not been determined, this makes it an example of negation, in contrast with *Môre is ’n lang dag*, which represents facts using *substitution*.

A very specific (and skewed) version of historical events is thus presented as definitive in “Tree aan!”. This is emphasised by the mimetic way in which the plot unfolds, which gives it a documentary feel. While the diegetic nature of *Môre is ’n lang dag* blurs the lines between truth and perception, victim and perpetrator, and investigates collective guilt, “Tree aan!” mimetically presents the audience with a simple sequence of events. *Môre is ’n lang dag* questions the system of apartheid and foregrounds the troops’ subjective experiences on the border, while in “Tree aan!” trustworthy authority figures fulfil a god-like role by clearing up any ambiguity and taking charge when things go wrong. There is, therefore, an interesting hierarchical shift (permutation) within Opperman’s own oeuvre, and the idea that the sequence of events as presented in “Tree aan!” is definitive is supported by the director’s note in the programme.

The promotion of such a specific point of view or interpretation is often found in propaganda. Although the information in propaganda texts is usually historically verifiable, its interpretation is biased, as is the case in “Tree aan!” Firstly, Opperman’s text obscures certain perspectives on the Border War, as mentioned earlier, by means of a binary construct: the war is portrayed as the only alternative to communism. Secondly, it uses emotional appeals, and addresses the audience directly, to coerce the audience – in a highly theatrical manner – into a uniform interaction.

Because drama can never be separated from the context in which it is performed, this audience interaction becomes part of the drama. On the night that I attended the performance (8 July 2011) the audience applauded certain political icons – such as the former national flag of South Africa – which changed the political disposition of the drama, whether or not that icon was used in a contextual way by the dramatist. The context of “Tree aan!” furthermore includes the accessible genre with its closed and uncomplicated plot, which strengthened the uniform reaction of, and interaction with, the audience. The newspaper columns of both Buys (2011) and Scholtz (2011), as well as Deon Opperman’s director’s note and Gert Opperman’s note in the programme, contribute to the promotion of

Afrikaner nationalism, and the audience is encouraged also to support this ideology through metadramatic techniques. From the audience's general response at the performance as well as on social media it is clear that most spectators support Opperman's version of the Border War.

The individual audience member is thus put in a very prescriptive and potentially uncomfortable position. According to Carlson (1989:85–6) active resistance in theatre can be difficult: an audience member cannot simply put the text down – he or she has to leave the performance space. Through the mimetic nature of this drama as well as the larger context, the individual audience member is pressured to support the ideology promoted in this drama. In the current discursive climate, where issues surrounding the Border War are still unresolved and appear to be highly complex, this is unacceptable.

Keywords: “Tree aan!”; Deon Opperman; nostalgia; historical drama; *Môre is 'n lang dag*; Border War; propaganda; audience

1. Inleiding

Dat Deon Opperman se musiekblyspel oor die Grensoorlog, “Tree aan!: Dit was die dae toe ons troepies was” (2011a)¹ kontroversieel sou wees, is te verwagte. In die regisseursnota skryf Opperman (2011b:9) dat “Tree aan!” geskryf is as “lewendige monument”² in reaksie op die regering se besluit om nie die voormalige Suid-Afrikaanse Weermag (SAW) se soldate wat in die Grensoorlog gesneuwel het, in Freedom Park te huldig nie. Die blyspel is dus vanuit die staanspoor 'n politieke gebeurtenis.

Verder het Opperman reeds in 2008 'n polemiekk veroorsaak met sy kommersieel suksesvolle musiekblyspel oor die Anglo-Boereoorlog, “Ons vir jou”. Saam met Johan Vorster, Sean Else en Bok van Blerk se trefferlied “De la Rey” het “Ons vir jou” uiteenlopende reaksies in die pers en op LitNet ontketen.³ Terwyl sommige (onder meer Koos Kombuis, 2008, en Johné van Huyssteen, 2008) gevoel het dat “Ons vir jou” en “De la Rey” polities nostalgies is en konserwatiewe sentimente aanwakker, het Opperman (2008a) en Else (2008a en 2008b) aangevoer dat die lied en blyspel deurslaggewend is in die identiteitsvorming van die hedendaagse Afrikaner.

In 2011 het “Tree aan!” 'n soortgelyke debat ontketen. Nes “Ons vir jou” is hierdie musiekblyspel baie goed deur die publiek ontvang en ondersteun.⁴ Flip Buys (2011) en Leopold Scholtz (2011) het albei rubrieke na aanleiding van “Tree aan!” geskryf waarin hulle aanvoer dat die Grensoorlog destyds heeltemal geregverdig was en dat dié wat daaraan deelgeneem het, 'n waardevolle bydrae tot vandag se demokratiese Suid-Afrika gelewer het.⁵

In Buys (2011) se rubriek “Afrikaner, vat jou verlede terug,” beskryf hy die Grensoorlog soos volg: “Dit was nie 'n stryd teen menseregte, soos ons vandag hoor nie, maar 'n stryd teen 'n kommunistiese eenparty-diktatuur wat destyds ANC beleid was!” Hy redeneer voorts: “Vandag is elke plaasmoord en elke rassewet, elke slaggat en korrupsiezaak, en elke nuwe vernedering en verontregting 'n bewys dat ons reg was om die bruin uniform te dra.” Buys

(2011) koppel dus ook sekere probleme wat vandag in Suid-Afrika ondervind word – en veral in die Afrikaanse pers baie dekking geniet – aan die Grensoorlog en blameer die politici wat “nie daarin kon slaag om ons opofferings en oorwinnings om te sit in ’n billike en regverdige bedeling vir almal in die land nie” daarvoor. Dus was die Grensoorlog volgens hom nodig om die ANC van hul kommunistiese ideale te laat afsien en het die huidige regering die land in die steek gelaat deur nie voort te bou op die “oorwinnings” van die SAW nie.

Die filosoof Anton van Niekerk (2011) het hierop gereageer in ’n rubriek getiteld “Wittes hét baie skuld”, waarin hy aanvoer: “Dit mag wel wees dat die ANC in die oorlogsjare sterker as vandag onder Moskou se invloed gestaan het. Om egter op grond daarvan te redeneer dat die apartheidsregime die ANC militêr aangepak het ten einde ‘demokrasie en die regstaat’ te beskerm, is ’n lagwekkende idee.” Abel Malan, visepresident van die politieke konserwatiewe Verkennerbeweging, het in reaksie hierop vir Van Niekerk op 13 Julie 2011 in sy kantoor aangerand (Gerber 2011).

Dat hierdie debat in fisieke geweld oorgeloop het, dui op hóé ’n teer punt die Grensoorlog en die posisie van die Afrikaner vandag steeds is. Die Grensoorlog het in 1989 tot ’n einde gekom, maar vele vrae gelaat wat vandag nog nie beantwoord is nie. In sy voorwoord tot Jeanette Ferreira se *Grensoorlogstories* skryf Bothma (2012): “[D]it is nie maklik om die Grens- of Bosoorlog in tyd en ruimte af te baken nie, laat staan nog ’n wenner en verloorder aan te wys. Dit hang af deur watter bril mens na die oorlog kyk.”

Hierdie onsekerheid oor wat die oorlog beteken het, en vandag vir dié wat daardeur geraak is behoort te beteken, sien mens ook in verskeie publikasies wat veral in die afgelope paar jaar verskyn het en aanhou verskyn.⁶ Die publikasies sluit fiksie en niefiksie in, en verteenwoordig ’n wye verskeidenheid standpunte jeens die oorlog, nes die debat in die pers na aanleiding van “Tree Aan!”

Baines (2003:3) identifiseer vier kategorieë van literatuur oor die Grensoorlog. Eerstens is daar konvensionele militêre geskiedskrywing wat op die vermoëns van die destydse SAW fokus en politieke kontekstualisering vermy. Tweedens wys Baines (2003:4) linksgesinde akademiese skryfwerk uit wat die Grensoorlog binne die apartheidskonteks veroordeel. Dan is daar, derdens, ’n korpus fiksie, meestal deur Afrikaner-intellektuele, wat die Grensoorlog sien as instrumenteel tot die verbroekeling van Afrikaneridentiteit. Die vierde kategorie bestaan uit tekste wat die ervaring van wit Engelssprekende dienspligtiges weergee. Dit sluit memoires in wat volgens Baines (2003:4–5) dikwels skuldbekentnisse bevat en ’n katarsis meebring.

’n Noemenswaardige publikasie wat in Baines se derde kategorie sou val, is Chris Louw se *Boetman en die swanesang van die verligtes* (2001) wat geskryf is na aanleiding van die sogenaamde Boetman-debat wat Louw se ope brief aan Willem de Klerk in die *Beeld* van 5 Mei 2000 ontketen het. Hierdie debat is óók integraal gemoeid met die Grensoorlog. Dit bevraagteken die lot van ’n generasie Afrikaners – en spesifiek Afrikanermans – wat as seuns op die grens moes gaan veg en vandag in die onbenydenswaardige posisie is om wit, manlike, middeljarige Suid-Afrikaners te wees. Pieter Fourie het ’n toneelstuk, “Boetman is die bliksem in!” geskryf na aanleiding van hierdie debat, en dié is in 2000 op Aardklop opgevoer.

Die Boetman-debat en “Boetman is die bliksem in!” het die Grensoorlog terugskouend ondersoek, in teenstelling met dramas soos Anthony Akerman se *Somewhere on the border* (1993) en ook Opperman se debuutstuk, *Môre is 'n lang dag* (1986), wat tydens die oorlog geskryf is. Ná die Boetman-debat het daar ook verskeie nuwe toneelstukke verskyn wat oor die Grensoorlog handel, soos byvoorbeeld Greig Coetzee se *White men with weapons* (2009) en *Johnny Boskak is feeling funny* (2009) asook Kobus Moolman se *Soldier Boy* (2007). Verder is beide Akerman en Opperman se tekste weer opgevoer: *Môre is 'n lang dag* was in 2009 by die KKNK en Innibos te sien, terwyl *Somewhere on the border* in 2012 by die Markteater opgevoer is. Ook 'n Afrikaanse vertaling van Coetzee se teks (“Wit manne se wapens”) word tans deur Gys de Villiers opgevoer.

Opperman het dus met “Tree aan!” nie alleen teruggekeer na 'n tema wat hy reeds met sy eerste drama aangespreek het nie, maar ook baie van die verhaallyn van *Môre is 'n lang dag* vir “Tree aan!” herwin.

Verder het Opperman dwarsdeur sy oeuvre gemoeid gebly met die Afrikaner en sy geskiedenis. In *Die teken* (1986), *Boesman, my seun* (2004), *Donkerland* (1996a), “Ons vir jou” (2008), *Kaburu* (2008b) en “My Sarie Marais” (2009) ondersoek hy telkens Afrikaneridentiteit. Van hierdie dramas is *Donkerland* die mees omvangryke: dit word oor twee aande opgevoer en dek die geskiedenis van die Afrikaner van 1838 tot 1996. Opperman herinterpreteer hiermee verskeie sleutelgebeure in die Afrikaner se geskiedenis (soos die Anglo-Boereoorlog) en so karteer die drama as 't ware die opkoms en ondergang van Afrikanernasionalisme (Keuris 2012:82) en ondersoek onder andere die rol van die Grensoorlog hierin.

Ook in Opperman se ander dramas speel die Grensoorlog en die invloed daarvan op die Afrikanerpsige tot 'n mindere of meerdere mate 'n rol. Tog het slegs “Ons vir jou” en “Tree aan!” tot 'n noemenswaardige polemieks gelei. Hierdie twee musiekblyspele was dan ook geweldige kommersiële suksesse: hulle het beide verlengde speelvakke gehad en “Ons vir jou” het in 2012 'n herlewing beleef.

As die politieke inslag van beide hierdie musiekblyspele in ag geneem word, moet 'n mens jou egter afvra wat die implikasies hiervan vir die betrokke gehore is. As historiese fiksie vervul “Tree aan!” bepaalde funksies en het dit 'n spesifieke doel voor oë wat ook beïnvloed word deur die feit dat dit 'n teaterstuk is: dit is onlosmaaklik deel van 'n bepaalde konteks met politieke implikasies.

In hierdie artikel beoog ek om drie dinge uit te wys: eerstens, dat “Tree aan!” op 'n restauratief nostalgiese en verwronge manier met die geskiedenis omgaan; tweedens, dat dit as 't ware 'n omkering van *Môre is 'n lang dag* is ten opsigte van die verteenwoordiging van Afrikanernasionalisme, en derdens, dat dit die gehoorlid in 'n baie ongemaklike posisie plaas ten opsigte van die huldiging van hierdie geskiedenis. Ek doen dit deur eers 'n uiteensetting te gee van die doel, funksie en hantering van feite binne historiese fiksie aan die hand van onder meer Van Coller (2011) se studie in hierdie verband. Dan gee ek 'n beskrywing van die eienskappe van propaganda en die aard van teater as 'n stelsel van veranderlikes. Daarna volg 'n ontleding van beide *Môre is 'n lang dag* en “Tree aan!” om aan te toon hoe hierdie tekste byna teenoorgestelde standpunte met betrekking tot die oorlog en die rol van gender in oorlog verteenwoordig.

2. Historiese fiksie

Taljaard-Gilson (2013:384–5) definieer historiese fiksie as narratiewe teks wat kreatief omgaan met geskiedkundige gebeure, dikwels om 'n bepaalde tydperk “voor die gees te roep”. Hierdie narratief plaas karakters in kontroleerbare historiese omstandighede en word nie alleen ingespan om die verlede te verwerk nie, maar ook om sin te maak uit die hede en identiteit te bevestig.

Hierdie tekste kan egter hemelsbreed verskil ten opsigte van die inslag waarmee hulle geskryf word. Van Coller (2011:682) onderskei nostalgiese historiese fiksie, wat die verlede vier, van parodiese historiese fiksie, wat doelbewus 'n afstand tussen die verlede en die hede skep. Hy noem Etienne Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein* (1976), wat die eens heroïese banaliseer, as voorbeeld van laasgenoemde. Hoewel nostalgiese skrywers dikwels in literêre kritiek as “reaksionêr, uit voeling of selfs xenofobies” gesien word, voer Taljaard-Gilson (2013:387) aan dat nostalgie nie noodwendig die hede en toekoms verwerp nie, maar ook “positief toekomsgerig” kan wees “omdat dit die verlede en hede herevalueer as deel van 'n kreatiewe soeke na alternatiewe oplossings vir teleurstellende tydgenootlike omstandighede”. Sy noem dan ook Jacob Dlamini se *Native nostalgia* (2009) as 'n voorbeeld van so 'n teks.

In haar boek *The future of nostalgia* (2001) beskou Boym ook nostalgie as 'n komplekse fenomeen wat nie noodwendig reaksionêr is nie. In ooreenstemming met Viljoen en Van der Merwe (2007:2) wat opmerk dat mense dikwels nostalgies is oor 'n lewe wat nou bedreig word ná ingrypende sosiale verandering, stel Boym (2001:xvi) dat opwellings van nostalgie dikwels na revolusies volg. Volgens Boym (2001:xiii) is nostalgie “a longing for a home that no longer exists or has never existed”. Sy beklemtoon ook dat geheue en verbeelding nou verbind is in herinnering, soos Bachelard (1995:5) ook aantoon, omdat herinnering dikwels nie oor die verlede gaan nie, maar eerder oor 'n ontevredenheid met die hede (Friedland en Hecht 2006:29).

Nostalgie word daarom dikwels geassosieer met 'n gebrek aan skuldgevoel, of soos Boym (2001:xiv) dit stel: “[N]ostalgia in this sense is an abdication of personal responsibility, a guilt-free homecoming, an ethical and aesthetic failure.” Wanneer nostalgie so beskou word, is dit inderdaad 'n viering van die verlede, soos Van Coller (2011:682) dit beskou. Tog onderskei Boym (2001:xviii) twee soorte nostalgie: die restouratiewe en die refleksiewe. Volgens Boym (2001:xiii) is die woord *nostalgia* afgelei van die Griekse woorde *nostos* (tuiskoms) en *algia* (hunkering). Restouratiewe nostalgie benadruk *nostos* en onderneem om 'n transhistoriese rekonstruksie van die verlore tuiste te bewerkstellig. Hierdie tipe nostalgie word dikwels voorgehou as waarheid en tradisie, eerder as nostalgie. Refleksiewe nostalgie benadruk daarteenoor *algia* en stel die tuiskoms dus uit. Dit ondersoek die teenstrydighede van verlange. Waar restouratiewe nostalgie die absolute waarheid beskerm, trek refleksiewe nostalgie dit in twyfel (Boym 2001:xviii).

Terwyl refleksiewe nostalgie verskillende weergawes van en teenstrydighede in herinneringe verken en daardeur 'n etiese en kreatiewe uitdaging bied ten opsigte van die interpretasie van die verlede, is restouratiewe nostalgie minder buigsaam (Boym 2001:xviii). Volgens Boym (2001:43) funksioneer restouratiewe nostalgie binne twee narratiewe: die herstel van die oorsprong en die samesweringsteorie. Boym (2001:43) beskryf dit soos volg:

Paranoiac reconstruction of home is predicated on the fantasy of persecution. This is not simply “forgetting of reality” but a psychotic substitution of actual experiences with a dark conspiratorial vision: the creation of a delusionary homeland. Tradition in this way is to be restored with a nearly apocalyptic vengeance. The mechanism of this kind of conspiracy theory is based on the inversion of cause and effect and personal pronouns.

Volgens Boym (2001:43) onderlê ’n “ons versus hulle”-mentaliteit die samesweringsteorie. Die samesweringsteoretici sien die restourasie van die absolute ware verlede as iets wat deur die Ander bedreig word: “‘They’ conspire against ‘our’ homecoming, hence ‘we’ have to conspire against ‘them’ in order to restore ‘our’ imagined community.”

Restouratiewe nostalgie word ook dikwels polities ingespan om nasionalisme te bevorder en gaan dan gepaard met ’n “suiwering” in die historiografie. Met die ontwikkeling van Switserse nasionalisme in die 19de eeu het onderwysers byvoorbeeld sekere tradisionele volksliedere herskryf, omdat hulle die oorspronklike weergawes te vulgêr en onpatrioties gevind het (Boym 2001:14).

Op dieselfde wyse is daar ook veral in die eerste helfte van die 20ste eeu in Afrikaanse historiese fiksie gepoog om ’n geskiedkundige bewussyn te bewerkstellig met Afrikanernasionalisme, soos Taljaard-Gilson (2013:388) opmerk. Restouratiewe nostalgiese geskiedskrywing van veral die Anglo-Boereoorlog is in hierdie tyd ingespan om die stereotipes te bevestig van die “goeie, heldhaftige bittereinder”, die “slegte, halfhartige joiner” en die Afrikaner as ’n minderheid gemoeid met ’n vryheidstryd (Taljaard-Gilson 2013:388). Volgens Louw (2001:15–6) is hierdie stereotipes ook deur die SAW gebruik om die Grensoorlog te regverdig tydens die basiese opleiding van dienspligtiges. Vanaf die 1960’s is daar op ’n meer parodiese wyse na Afrikanergeskiedenis gekyk (Taljaard-Gilson 2013:388), hoewel sommige Afrikaners volgens Wessels (2011:189) steeds ’n oorverromantiseerde beeld van die geskiedenis – en spesifiek die Anglo-Boereoorlog – het en “in sogenaamde ‘moeilike tye’ terug[gryp] na die geskiedenis van die oorlog vir inspirasie”. Wessels (2011:189) verwys hier ook na die “De la Rey”-fenomeen, en stel dat “diesulkes die Anglo-Boereoorlog, soos ook die res van die Afrikaner se geskiedenis, [interpreteer] soos dit hulle pas – gewoonlik deur ’n bril wat erg polities gekleur en uit fokus is”.

Tog maak Van Coller (2011:684–5) dit duidelik dat ’n presiese of “ekwivalente” historiese verteenwoordiging onmoontlik is, ongeag of dit nostalgies of parodies is, of volgens Boym, restouratief of refleksief is. Enige historiese voorstelling is noodwendig gemedieerd en word deur die perspektief van die hede beskou. Daarom is dit dikwels ’n proses van “singewing aan ons *herinnering* van die verlede” (beklemtoning in oorspronklike).

Van Coller (2011:291) meld ook dat die skrywer van historiese fiksie altyd tussen twee uiterstes beweeg wat betref die getrouheid aan feite – “óf hy gee feite onveranderd weer óf historiese feite word heeltemal genegeer en die geskiedenis word by wyse van spreke herskryf.” Hy karteer die hantering van feit versus fiksie op ’n gyskaal wat wissel van (*re*)*kreasie*, waar bekende materiaal wat nie voorheen geboekstaaf is nie, weergegee word en die skrywer daarvan dus as’t ware die “eerste historikus” word, tot by *negasie*, waar feite wat in die historiografie aanvaar word, in die historiese fiksie misken word (sien Tabel

1). Hierdie fiksie word dan aangebied of ervaar as niefiksie. Tussen hierdie twee pole identifiseer hy ook onder meer *interpretasie*, waar feite geïnterpreteer word in samehang met ander gebeure en perspektiewe van die teks se eie tyd; *substitusie*, waar feite getrou weergegee word maar persone, ruimtes, tye ensovoorts vervang word. Verder is daar ook *deduksie*, waar feite wel ooreenstem, maar daar 'n samevatting of sametrekking van verskeie persone, plekke en tye plaasvind; *permutasie*, waar 'n hiërargiese verskuiwing plaasvind, en *amputasie*, waar feite in die bekende geskiedenis weggelaat word (Van Coller 2011:691–2). Van Coller beklemtoon dan ook dat hierdie verskillende hanterings mekaar nie uitsluit nie, en meer as een in 'n bepaalde teks gebruik kan word. Tog moet mens in gedagte hou dat enige historiese fiksie 'n vlak van interpretasie behels, soos Van Coller (2011:690) aandui.

Tabel 1. Van Coller (2011:691–2) se glyskaal: feit versus fiksie.

(Re)kreasie	Bekende materiaal wat nie voorheen geboekstaaf is nie, word weergegee.
Enumerasie	Feite word in perfekte ooreenstemming met die aanvaarde geskiedenis weergegee.
Interpretasie	Feite word geïnterpreteer in samehang met ander gebeure en perspektiewe van die teks se eie tyd.
Interpolasie	Feite stem ooreen met die aanvaarde geskiedenis, maar ontbrekende detail word self bygevoeg.
Substitusie	Feite word getrou weergegee, maar persone, ruimtes en tye word vervang.
Deduksie	Feite stem ooreen met die historiografie, maar 'n samevatting van verskeie persone, plekke en tye vind plaas.
Amplifikasie	Feite word uitgebrei.
Permutasie	'n Hiërargiese verskuiwing vind plaas.
Amputasie	Feite in die bekende geskiedenis word weggelaat.
Negasie	Feite wat in die historiografie aanvaar word, word in die historiese fiksie misken.

Hoewel dit op geskiedkundige gebeure gebaseer is, is historiese fiksie dus allermins objektief – soos Baines (2003) se kategorisering van literatuur oor die Grensoorlog hier bo aantoon. Veral in tye van nasionale krisisse kan historiese fiksie wat grootliks van *negasie* of *amputasie* gebruik maak om 'n spesifieke politieke standpunt of ideologie te verkondig, propaganda wees, wat sekerlik in die tyd van Afrikanernasionalisme (waarna Taljaard-Gilson hier bo verwys) die geval was.

Walton (1997:384) definieer propaganda as enige teks wat nie 'n sogenaamde objektiewe verteenwoordiging van feite is nie, en ook nie 'n gebalanseerde verslag van 'n gebeurtenis gee nie maar 'n bevooroordeelde argument voer om 'n spesifieke standpunt te bevorder.

Volgens Larson (2001:316) is propaganda 'n ooredingspoging wat ideologies van aard is, massamediakommunikasie gebruik, sy bronne, doel, ander perspektiewe, sy tegnieke of resultate versluier, na eenvormigheid strewende en redeneringsprosesse omseil.

Larson (2001:316) beklemtoon ook dat propaganda eerder tot emosie spreek as tot denke en nie die teikengehoor toelaat om sy of haar eie keuse te maak nie: die keuse word reeds

vir hom of haar gemaak. Propaganda bestaan uit bevooroordeelde inligting wat ontwerp is om emosies aan te wakker en die gehoor tot 'n gevolgtrekking te dwing wat reeds aan die propagandis bekend is. Propaganda werk gewoonlik binne 'n binêre logika: “[P]ropaganda is always *against* something at the same time that it is *for* something else” (Larson 2001:318).

Volgens Larson (2001:320–4) bestaan daar verskeie taktieke wat in propaganda gebruik word – onder meer die sogenaamde *card stacking*, waar perspektiewe wat teenstrydig is met die ideologie wat gepropageer word, verswyg, versluier of misken word, en *name calling*, waar teenstanders van die ideologie tot 'n onvleiende stereotipe gereduseer word.

Walton (1997:397–9) wys weer uit dat propagandatekste die gehoor direk aanspreek, dikwels oudiovisuele materiaal bevat en emosionele beroepe op die gehoor doen.

Tog beweer Larson (2001:325) ook dat propaganda nie noodwendig leuens bevat nie en verwys in dié verband na die ietwat omstrede werk van J.A.C. Brown:

Brown surprised many critics of propaganda because he rejected the “propaganda as deceit” and “brainwashing” approaches. Instead he held that to be truly successful, propaganda has to tell not lies but the truth. What makes the propaganda effective is the way in which the truth is interpreted by the propagandist.

Brown (1963:94) stel die saak soos volg:

It was demonstrated [...] that lying propaganda in the long run defeats its own end for, even if the majority of the public are temporarily taken in, the minority who are not will from then on be hostile and mistrustful, and the more lies are told the greater will this minority become.

Volgens Brown is dit meer voordelig om die waarheid tot jou eie voordeel te interpreteer, eerder as om leuens te versprei, want sodoende beskerm jy jou geloofwaardigheid. Wanneer die propagandis uitgevang word dat hy 'n leuen verkondig het, is sy of haar geloofwaardigheid verwoes. Maar wanneer die propagandis die waarheid tot sy of haar eie voordeel *interpreteer*, kan slegs hierdie interpretasie bevraagteken word (Larson 2001:325).

Drama en teater is nog altyd gesien as 'n baie effektiewe medium vir sosiale verandering – en dus ook vir propaganda – aangesien dit altyd aktueel en polities van aard is (Eversmann 2004:157–8). Ten spyte daarvan dat 'n drama se verhaallyn tot op die letter histories verifieerbaar kan wees, kan die interpretasie daarvan dit steeds na propaganda laat neig, juis omdat teater so 'n komplekse medium is.

3. Drama en teater as stelsels van veranderlikes

Saartjie Botha (2012:213) beskryf 'n teaterproduksie as 'n “spanpoging waarin die teks [of drama] slegs 'n onderdeel is”. Verdere rolspelers sluit die akteurs, regisseur, ontwerper, beligtings-, klank-, stel- en kostuumontwerper in. Die geskrewe teks dien dus as 'n “bloudruk” vir die *produksie* wat die eindproduk van die skryfproses is.

Anders as in die geval van 'n film of televisieproduksie word 'n teaterproduksie dan ook herhaaldelik opgevoer en het dus geen finale produk nie. Teater is 'n gebeurtenis, of *event* soos Hauptfleisch (2004:279) dit stel. Dit is vlugtig, gebeur altyd op 'n spesifieke tyd en plek en elke herhaling daarvan is van vooraf nuut. Fortier (2002:4) stel dit soos volg: "Theatre is performance and entails not only words but space, actors, props, audience and the complex relation among these elements." Daarom verskil 'n opvoering noodwendig van die oorspronklike idee in die dramaturg se verbeelding (Fortier 2002:5).

Hauptfleisch (2004:279) onderskei drie grondbeginsels van teater. Eerstens maak teater en die kunste deel uit van 'n stel onderling verbinde gemeenskapstelsels; tweedens weerspieël hierdie stelsels dinamiese en onderling verbinde prosesse; en derdens is dit die stelsels as geheel eerder as enige individuele artefakte wat betekenis, emosie, inligting ensovoorts kommunikeer:

[The theatrical event] can refer to the *entire complex of processes occurring in and around a playing space at a particular time*, which includes performers, text, audience and the greater context (historical, social, political, cultural and economic) within which it all takes place. (Hauptfleisch 2004:280)

Hoewel mens geen letterkunde ooit kan skei van die konteks waarbinne dit plaasvind nie, is hierdie konteks selfs belangriker in die geval van teater, nie net omdat dit 'n gebeurtenis behels nie, maar ook omdat die produksie en resepsie daarvan gelyktydig plaasvind (Eversmann 2004:141). Teater gebeur altyd in die hede. Dit behels dus altyd 'n interaksie met mens se eie kultuur en daarom is dit altyd op die een of ander manier polities van aard (Eversmann 2004:157–8). Hierdie konteks sluit in: die plek van opvoering, dié se ligging binne die stedelike konteks, die atmosfeer, die manier waarop die gehoor ontvang word, die gemak van die stoele, die inligting in die program, die gehoor se ervaring, hulle kennis en verwagting ten opsigte van die opvoering en hul norme en waardes (Eversmann 2004:165).

In sy artikel "Public sphere and contemporary performance" (2012) ondersoek Christopher Balme die verhouding tussen die openbare sfeer en opvoering en voer aan dat die teaterinteraksie wat hoofsaaklik buite die teatergebou gebeur, saamsmelt in 'n konsepsionele entiteit wat só tasbaar word dat dit as verlengstuk van die instelling van teater funksioneer. Balme (2012) is dan ook van mening dat teater vandag op sy kragtigste is wanneer dit skakel met ander vorme van (hoofsaaklik) massamedia en 'n debat ontketen, hetsy oor 'n omstrede produksie of 'n skandaal. Sodoende verleng die teateropvoering sy rakleef tyd en word mettertyd deel van die kollektiewe geheue van 'n gemeenskap – soos die geval met beide "Ons vir jou" en "Tree aan!".

Die teenwoordige gehoor wat teater vereis maak dat dit ook kollektief en interaktief is. Cremona (2004:29) beskryf dit soos volg: "The basis of the theatrical event is the encounter between different participants where the boundaries between performer and spectator are in a state of flux. This fluid situation changes not only the context, but the quality of the performance." En daarom, sê Eversmann (2004:142), geld die volgende:

The individuals watching a performance are (either consciously or unconsciously) subjected to certain processes deriving from the group dynamics, whereby such entities as "tonight's audience" are formed. The reactions of others

seem to be able to influence the individual theatregoer's reactions to a large extent.

Tog stel Freshwater (2009:5) dit dat die teatergehoor 'n besonder moeilike entiteit is om na te vors, aangesien dit maklik is om die individuele gehoorlid en kollektiewe groep met mekaar te verwar.

Kershaw (2001:135) voer weer aan dat die individuele gehoorlid sy of haar eie oordeel prysgee en in applous eerder toegee aan 'n kollektiewe uitdrukking van goedkeuring. Hy sien die verskynsel van applous selfs as inherent ondemokraties:

A fuller survey of [a history of theatre riots and other disturbances] would, I believe, confirm that the communities that are constituted through applause and the other protocols of theatre – however liberal or revolutionary they may be – may rely more on an elimination of difference than on a recognition of legitimate debate, even when the onstage representation celebrates difference and debate. (Kershaw 2001:140)

Eversmann (2004:158) stem saam dat die gehoor in dialoog met mekaar is – hetsy op 'n verbale of 'n nieverbale manier – maar redeneer dat die individu óf 'n gevoel van samehorigheid kan beleef, óf geïsoleer van die res van die gehoor kan voel. Ook volgens Cremona (2004:158) kan die individuele gehoorlid binne die kollektiewe groep 'n interne debat, of moontlik konflik, ervaar oor die kwessies wat die opvoering opper, en wanneer 'n toneelstuk 'n gehoorlid se eie oortuigings, waardes en norme bevrage teken kan dit selfs tot 'n nuwe perspektief lei. Maar selfs al voel die individuele gehoorlid geïsoleer van die res van die gehoor, is dit steeds moeiliker om die groepsdruk teen te staan. Waar die gefrustreerde leser van 'n roman sy of haar boek eenvoudig kan neersit, vereis die teater 'n meer aktiewe verzet (Carlson 1989:85–6).

Ook funksioneer gehore, volgens Coetser (2003:12), as 'n kollektiewe bewaarplek van onder meer 'n historiese en kulturele geheue, veral in die geval van historiese drama. Wanneer 'n dramaturg dus 'n gehoor konfronteer met 'n bepaalde weergawe van die geskiedenis, kan die gehoor hierdie weergawe bevestig, uitstel of ondermyn. Soos Boym (2001), benadruk Coetser dat dit wat 'n gehoor van sekere gebeure onthou en dit wat hulle vergeet, kultureel beïnvloed word (Coetser 2003:12).

Die gehoorlid word dus aktief betrek by (veral) die historiese teatergebeurtenis, maar tog ook op ontologiese vlak geskei van die fiktiewe wêreld deur die sogenaamde “vierde muur”-konvensie. Volgens Elam (2002:50) word die vierde muur gewoonlik duidelik aangetoon deur merkers soos die verhewe platform wat die verhoog vorm, die voorgordyn, en die verdonkerde ouditorium en verligte speelarea. Die veronderstelling is dat alles op die verhoog deel vorm van die fiktiewe wêreld, terwyl die ouditorium en gehoor deel vorm van die aktuele wêreld. In dramas soos Reza de Wet se *Op dees aarde* (1991) bly die vierde muur intak aangesien die gebeure voor die gehoor afspeel sonder dat hulle teenwoordigheid erken of pertinent geïmpliseer word. In ander dramas word hierdie konvensie egter gereeld – op verskeie maniere – verbreek.

In Jaco Bouwer se produksie “Lig” (2011) is die vierde muur materieel verbreek deurdat daar geen definitiewe skeiding was tussen die gehoorruimte en die speelruimte nie. Die gehoor was geklee in swart mantels en moes Bouwer deur verskeie vertrekke in die opvoerruimte volg.

Hierdie verbreking kan egter ook konvensioneel plaasvind deur middel van teaterkonvensies. Die tersyde kom dikwels in ’n klug voor, waar die verhaal en opvoering gewoonlik oordrewe en speels is, soos in Pieter Fourie se *Vat hom, Flaffie!* (1989). In Deon Opperman se *Kaburu* (2008) word die toeskouer as ’t ware in die wêreld van die drama ingetrek deur ses monoloë waarin die gehoor direk aangespreek word.

Twee onlangse Afrikaanse dramas, Schalk Schoombie se “Liefde, Anna” (2012) en Marthinus Basson se “Kind Hamlet” (2012), het die konvensie van die spel-binne-spel gebruik om deur die vierde muur te breek. Hierdie konvensie beklemtoon gewoonlik die fiktiewe aard van die produksie en verbreek sodoende die illusie wat die vierde muur veronderstel is om te beskerm. “Liefde, Anna” is ’n biografiese drama oor Anna Neethling-Pohl, en terugflitse van sekere rolle wat sy gespeel het word dan ’n spel binne ’n spel wat nie slegs die verhaal laat ontvou nie, maar ook klem lê op beide die rol wat teater in haar lewe gespeel het en die rol wat sy in die ontwikkeling van die Afrikaanse toneel gespeel het.

Waar “Liefde, Anna” gemoeid is met die geskiedenis van Afrikaanse toneel, fokus “Kind Hamlet” op die toekoms daarvan. ’n Fiktiewe repetisie van ’n Afrikaanse produksie van *Hamlet* is funksioneel tot die verhaallyn van die drama en lig terselfdertyd die estetiese waarde van so ’n produksie uit wat weens logistieke redes waarskynlik nooit opgevoer sal word nie.

Marlene van Niekerk se omstrede “Die kortstondige raklewe van Anastasia W” (2010) het ook die vierde-muur-konvensie deur middel van gehoordeelname verbreek. Hierdie drama speel af in ’n begrafnisonderneming se ontvangsarea en spreek onder andere kwessies soos die brutale geweld en bedreiging van die estetiese in die hedendaagse Suid-Afrika aan. Wanneer die gehoor aan die einde van die stuk uit die teater stap, word hulle in die portaal ingewag deur twee van die karakters, Sus en Daan. Hulle bied vir die teatergangers hoenderpastei en stoweperskes aan om te eet en so deel te word van die metaforiese begrafnisritueel wat die drama verteenwoordig.

Die verbreking van die vierde-muur-konvensie dien dus duidelik verskillende doelstellings in verskillende toneelstukke. Dit is soms funksioneel tot die verhaallyn (soos in “Liefde, Anna”); soms lewer dit kommentaar op die teaterbedryf (soos in “Kind Hamlet”); en soms lewer dit sosiale kommentaar (soos in “Die kortstondige raklewe van Anastasia W”). Hoe dit ook al sy, hierdie konvensies betwis of toets almal in ’n mindere of meerdere mate die skeiding tussen die fiktiewe en die aktuele. En tog *bevestig* dit ook bloot net weer die vierde muur, aangesien die aktuele en fiktiewe slegs by benadering kan saamval (Cohn 1997:103).

Ten spyte van hierdie gegewe – of dalk juis as gevolg daarvan – hou drama en teater aan om met hierdie skeiding te speel en volgens Hornby (1986:31) is alle teater dus áltyd metadramaties van aard, hetsy in ’n mindere of ’n meerdere mate. Die vlak van metadrama en die vlak waartoe die gehoor by die drama betrek word (en of dit geslaagd is al dan nie) beïnvloed dus ook die uiteindelijke produk.

Nog 'n belangrike invloed op die teatergebeurtenis is die genre van 'n spesifieke drama. Dit bepaal ook tot 'n groot mate die gehoor wat die stuk gaan lok: 'n klug trek byvoorbeeld nie slegs 'n ander gehoor as 'n verhoudingsdrama nie, maar skep ook 'n heel ander verwagting by daardie gehoor. Human (2005:158) prys Opperman se vermoë om in *Môre is 'n lang dag* "elemente van die teater van die absurde (soos die gewag, verveling en niksdoen) binne 'n oorwegend realistiese raam te inkorporeer", en die filosofiese vraagstukke en suggestie "dat die volgende dag maar net weer so lank en eentonig gaan wees soos vandag en gister" waarop Reddy (2005:121) let, ondersteun hierdie standpunt.

Die teater van die absurde is 'n genre waarin gevestigde verhoogkonvensies uitgeskakel word om die wêreld sodoende as betekenisloos en onverstaanbaar voor te stel (Law 2011:2). Dit is gewortel in surrealisme en ekspressionisme, en die beweging soos ons dit vandag ken, het in Frankryk ontstaan na die afgryslikhede van die Tweede Wêreldoorlog. Hierdie beweging het die essensiële opvattinge en waardes van die tradisionele kultuur en letterkunde bevraagteken (Abrams 1999:1). Cuddon (1999:1) beskryf die beweging soos volg: "This is partly, no doubt, owing to the need to provide an explanation of man's apparently purposeless role and position in a universe which is popularly imagined to have no discernable reason for existence."

In 'n onderhoud met Verdal (in Reddy 2005:109) beskryf Opperman dan ook sy eie ondervinding as dienspligtige tydens die Grensoorlog – juis die ondervinding wat tot *Môre is 'n lang dag* gelei het – soos volg: "My army experience shattered what I'd been brought up to believe. I couldn't believe what was happening in the name of Christian doctrine and I began to question the moral paradox." Dit maak dus sin dat Opperman die oorlog ondersoek in 'n drama wat realisme vermeng met die absurde, om sodoende die absurditeit van die oorlog te beklemtoon.

Hierteenoor is "Tree aan!" 'n musiekblyspel, 'n genre wat Law (2011:343) definieer as verhoogvermaak wat 'n storie deur middel van 'n mengsel van dialoog, liederes, en dansroetines vertel. Hierdie genre het veral in die 1980's by uitstek kommersieel geraak met die sukses van Andrew Lloyd Webber en The Really Useful Group se treffers soos *Cats* (1981), *The Phantom of the Opera* (1987), "Starlight Express" (1984) en meer. Daarom word die genre vandag gekenmerk deur sy kommersiële sukses (Rebellato 2010) en reproduceerbaarheid (Gänzl 2006) wat die bynaam "McTheatre" daaraan gegee het (Rebellato 2010).

Die musiekblyspel is ook gewoonlik skouspelagtig (Gänzl 2006), met indrukwekkende spesiale effekte (New York Show Tickets 2008). Die storielyn is dikwels lig en eenvoudig met 'n gelukkige einde (Brantley 2009), tot so 'n mate dat Rebellato (2011) kommersiële musiekblyspele as "pleasure machines" beskryf.

Soos Opperman se vroeër "Ons vir jou" is "Tree aan!" as musiekblyspel geskryf juis om toeganklik te wees vir gehore van alle ouderdomme:

Ek wil hê ma's, pa's, susters, oupas en oumas, seuns en dogters en veral my geslag se kinders, moet sien wat ons deurgemaak het. Daarom het ek die stuk as musiekspel geskep om geskik te wees vir die hele gesin, want ek wil hê almal moet dit kan sien. Ek wil hê ons

storie moet vertel word, en op die skouspelagtige skaal wat net 'n musiekspel kan gee. (Opperman 2011b:9)

Môre is 'n lang dag en “Tree aan!” verskil dus wesenlik van mekaar – ten spyte van die ooreenkomste met betrekking tot die verhaallyn – aangesien dit op verskillende gehore gemik is. En aangesien Eversmann (2004:139) aanbeveel dat die teaterervaring altyd bestudeer word met beide die objek (oftewel die tipe teater) en die kyker (die tipe gehoor) in die oog, sal ek nou voortgaan om beide *Môre is 'n lang dag* en “Tree aan!” as stelsels van veranderlikes te bestudeer.

4. *Môre is 'n lang dag*

Môre is 'n lang dag is geskryf as deel van die ATKV se Kampustoneelinisiatief. Hierdie inisiatief is in 1983 geloods en het ten doel gehad om die skryf van oorspronklike Afrikaanse dramas te stimuleer in 'n tyd toe die meeste Afrikaanse dramaturge volgens ESAT (2013) vir televisie begin skryf het, en volgens Opperman (1996b) deur apartheidsensuur genuilband is. Kampustoneel was volgens Opperman (1996b) “alleen verantwoordelik vir 'n renaissance in die Afrikaanse toneel” en het die loopbane van onder meer Reza de Wet en Opperman self geloods (ESAT 2013).

Die inisiatief het behels dat die ATKV R2 000 aan elke dramadepartement in die land gegee het om 'n dramaturg mee te kontrakteer vir 'n oorspronklike drama in Afrikaans. 'n Verdere bedrag van min of meer dieselfde waarde is beskikbaar gestel om hierdie drama op te voer (ESAT 2013). ATKV-Kampustoneel was dus 'n platform vir opkomende dramaturge en teatermakers totdat dit in die 1990's doodgeloop het (ESAT 2013; Opperman 1996b).

Benewens die skep van nuwe drama lê Opperman (1996b) ook klem op die belangrike rol wat Kampustoneel gespeel het ten opsigte van die politieke klimaat in die land in die 1980's en 1990's: “[V]erskeie dramas [het] by Kampustoneel die lig gesien, wat radikale kritiek op vele heilige koeie van die Afrikaner-establishment gelewer het.” Sy eie *Môre is 'n lang dag* verteenwoordig dan ook, volgens Reddy (2005:106), “'n kritiese standpunt teenoor die [Grens]oorlog (as uitvloeisel van die apartheidsbestel se magsuitoefening)”.

Spore van beide die beskeie begroting waarmee *Môre is 'n lang dag* op die planke gebring is en die kritiese standpunt wat Kampustoneel-stukke dikwels teenoor die apartheidsregering ingeneem het, is duidelik sigbaar in die teks. *Môre is 'n lang dag* speel oor 'n tydperk van een aand af in 'n tent op 'n tydelike basis iewers aan die grens. Daar is vyf karakters in die drama wat die tent deel. Vier van hulle (Christo, Kosie, Van en Lappies) is Afrikaans, terwyl die vyfde, Neil, Engels is. Hulle verwyd tyd op 'n Sondagaand terwyl die sesde inwoner, Willie, wat nooit gesien word nie, in die siekeboeg is nadat hy beseer is in 'n aanval wat skynbaar aan Lappies en Van – wat op hulle wagbeurt geslaap het – te wyte is.

Die drama het 'n baie interessante struktuur: 'n baie eenvoudige verhaallyn (Christo, Neil en Kosie se konfrontasie van Lappies en Van wanneer hulle uitvind van Willie se dood) ontvou relatief stadig te midde van 'n atmosfeer van verveeldheid en tydverdrying. Die verhaal ontvou chronologies, die opvoeringstyd en fiktiewe tyd is baie naby aan mekaar, en daar is

verskeie pouses in die dialoog wat die ooreenkomste met die teater van die absurde beklemtoon.

Reddy (2005:112) merk tereg op dat weermagopleiding ook – as sosialiseringproses – gepaard gaan “met ’n bepaalde roetine, sodat die daaglikse verveling dikwels beklemtoon word deur die weerspieëling van vloekery, drinkery, sportbeoefening en die bravade van manlike saambinding, soos byvoorbeeld in [*Môre is ’n lang dag*]”. Opperman kry dit dus reg om met ’n klein rolbesetting van vyf jong akteurs, moontlik selfs studente, ’n eenvoudige stel met geen dekorwisselings of ingewikkelde tegniese vereistes binne ’n beskeie begroting te bly, maar steeds komplekse kwessies op ’n genuanseerde wyse aan te spreek.

Môre is ’n lang dag het verder ’n oop struktuur: hoewel daar ’n ontknoping en afloop is ten opsigte van die primêre konflik in die tent tussen Christo, Neil en Kosie aan die een kant en Lappies en Van aan die ander kant, blyk hierdie konflik slegs die spreekwoordelike oortjies van die seekoei te wees. In die doodsnikke van die drama vertel Van dat hy aan die luitenant erken het dat hy en Lappies op hul wagbeurt geslaap het toe Willie geskiet is. Lappies en Van moet dus die gevolge van hierdie aksie dra en reg en geregtigheid geskied dus tot ’n sekere mate. Tog opper hierdie eenvoudige verhaal ook vrae oor kollektiewe skuld, die sin van oorlog, en manlikheid en gender – en nie een van hiêrdie kwessies word opgelos nie.

Volgens Keuris (1996:61) betrek dramas met ’n oop struktuur die gehoor deurdat dit ’n eie interpretasie van die drama se slot van die gehoor vereis: “[H]ierdie dramas se eindes is dikwels dubbelsinnig of meerduidelik en nie so duidelik ’n afhandeling van die gebeure soos in die geslote struktuurvorm nie.” Hoewel hierdie drama dus die gehoor baie duidelik van die fiktiewe wêreld skei, word die gehoor tog op intellektuele vlak betrek aangesien hulle self moet besluit hoe hulle die slot interpreteer.

Benewens die oop struktuur van die drama word ook die subjektiwiteit waarmee die verhaal vertel word, op die voorgrond gestel, aangesien die meeste van die gegewe diëgeties aan die gehoor oorgedra word. Die gehoor kom te wete van die omstandighede van Willie se dood wanneer Kosie uiteindelik swig en die ander karakters daarvan vertel hoewel hy dit ’n geheim moes hou:

Kosie:	Dis Willie. Hy het dit nie gemaak nie. <i>Lang stilte.</i> [...]
Neil:	I knew it. I knew it. Oh, fuck, I knew it.
Christo:	Dis niemand se skuld nie.
Neil:	We’ve been over this a thousand times. It is our fault. We were with him. We were all there. We knew those two bloody Dutchmen were asleep. (12)

Die presiese gegewe van sy dood word wel vertel, maar die gehoor beleef dit as’t ware tweedehands, deur Kosie se vertelling:

Christo: Was jy daar?
 Kosie: Ja ... Hy kon nie praat nie ... net daar gelê ... met daardie ding, jy weet ... (*Beduie 'n suurstofmasker.*) Die nurse het gesê net vyf minute en ek mag nie praat nie. Net toe ek wou gaan ... toe hou hy net op ... asemhaal. (13)

Willie se dood en die karakters se skuld daaraan staan dus sentraal in die drama, maar gebeur nie op die verhoog nie. Willie sterf ook nie op die slagveld nie, maar beswyk eers later in die siekeboek aan sy beserings. Dit is eers wanneer hy sterf dat die karakters dit begin oorweeg om die verantwoordelikes aan die pen te laat ry. Christo, Neil en Kosie dreig om die luitenant te vertel dat Lappies en Van aan diens geslaap het, maar die sekerheid van dit wat hulle werklik weet word bevraagteken:

Lappies: Sê my, wat gaan julle vir die luitenant sê as hy vra hoekom julle nie lankal vir hom gesê het nie, vóór dit gebeur het?
 Christo: Ons was nie seker nie.
 Lappies: Stront, man, wat weet julle nou meer as wat julle toe geweet het. (*Stilte.*) Hè? (*Stilte.*) Nee wat, ou maatjies. Julle is net so diep in hierdie ding as ons. (19)

Hoewel Christo die protagonis in die drama is en die veronderstelling is dat die gehoor meer met hom sal simpatiseer as met Lappies, het Lappies 'n geldige punt beet in die bostaande uittreksel: daar is geen rede waarom Christo meer sekerheid kan hê oor Lappies en Van se rol in die aanval op die basis juis ná Willie se dood nie. Die lyne tussen wie skuldig en onskuldig is vervaag selfs verder wanneer Van vertel dat hy en Lappies wakker was ten tye van die aanval, maar dan tog later vir die luitenant sê dat hulle geslaap het:

Ek het hom gehoor. Net daar anderkant, tien, vyftien tree. Ek was wakker. Maar ek het niemand gehoor nie ... Ek het niemand gehoor nie ... Toe klap die skote reg hier voor my ... links en regs ... orals waar ek kyk ... 'n Moerse geraas ... en dit hou nie op nie ... En toe's dit stil. Net Willie wat skree en Lappies wat huil. (*Stilte.*) Lappies het hom ook gehoor. (21)

Die karakters se worsteling met hul eie skuldgevoel, hul onsekerheid oor wat gebeur het en hoe om daarop te reageer word dus deurgaans beklemtoon en lei op die ou end tot die oop struktuur van die drama.

In *Môre is 'n lang dag* is dit eerder die invloed van die intrige op die karakters as die intrige self wat op die voorgrond gestel word. Reddy (2005:111) merk op dat sowel in *Môre is 'n lang dag* as in *Somewhere on the border* en *White men with weapons* die emosionele toestand van die karakters onderstreep en versterk word deur hul eie persoonlike omstandighede. Die gehoor neem dus die invloed van die sosialekondisioneringsrol en die inherente magstrukture van die weermag op elke karakter waar.

Dit is dus waarom die gehoor die verhaal van *Môre is 'n lang dag* diëgeties in plaas van mimeties ervaar. Die karakters se verveling, die manier waarop hulle sin maak van hul grenservaring, hul opinie oor manlikheid, gender en die sin van oorlog word deur hulle

daaglikse doen en late ondersoek. So spreek Neil byvoorbeeld sy frustrasie uit wanneer Christo en Kosie gereed maak om skaak te speel:

- Christo: Wat van 'n vinnige gamepie voor lights out?
 Kosie: Sal ons dit maak?
 Christo: Maak nie saak nie. Dis iets om te doen. (*Hulle tel die stukke op.*) Ja, ou Kosie. So is die lewe, nè? (*Neil kom weer in.*) Dit was gou.
 Neil: Inside the tent, outside the tent, what's the difference?
 Christo: Lees jou boek.
 Neil: Read a book, play chess, read a book, play chess. Kosie counts bottle-tops and we play chess. (16)

Elke karakter se manier om sy omstandighede te hanteer verskil dus. Christo verwyf tyd deur skaak te speel – wat op sigself 'n bekende metafoor is vir oorlog – terwyl Neil toenemend rusteloos en gefrustreerd raak en Kosie die dae met botteldoppies aftel. Die erns waarmee Kosie hierdie aktiwiteit aanpak en sy ontsteltenis as Christo van die doppies laat val dui op die emosionele trauma wat hy al op die grens deurgemaak het. Tydens die klimaks van die stuk, wanneer Lappies en Van mekaar aanrand, val daar weer van Kosie se botteldoppies en terwyl die ander twee karakters vir Lappies en Van uitmekaar probeer trek, kruip Kosie op die grond rond en tel sy botteldoppies op. Wanneer Christo vir hom vra hoekom hy nie die dae in sy kop tel nie, antwoord hy: “Want as ek daardie botteldop in die sak sit, dan weet ek nog 'n dag is verby. Ek kan hom sien, ek kan hulle almal sien. Elke dag wat al verby is. Anderste weet ek nie eers wat se dag dit is nie” (6). Kosie se behoefte aan iets tasbaars om die verbygaande tyd mee te merk dui weer eens op hoe eentonig en abstrak hulle bestaan op die grens geword het.

Hierdie eentonigheid gaan ook gepaard met baie spesifieke idees oor manlikheid en gender. Volgens Reddy (2005:112) word weermagopleiding gekenmerk deur “'n pertinente vorm van binêre denke oor die onderskeie geslagsrolle”; die weermag is die “terrein van die man” (112) en daar word van die karakters verwag om “in hierdie macho-omgewing [...] op 'n sekere wyse op te tree en om alles wat met vroulikheid en kindwees geassosieer word, af te sweer” (111).

Die gehoor maak kennis met hierdie patriargale weermagwêreld wanneer Lappies sy eerste verskyning op die verhoog maak en spog oor 'n vrou wat hy verower het. Later blaai hy deur 'n pornografiese tydskrif en merk op hoe hy die vrou in 'n foto ook sal verower: “Van, check hierdie vet slet! Kyk hier! [...] Sy's 'n stoeier en sy's van California. Sy scheme sy kan stoei, maar ek sal haar grip, ou maat” (6). Volgens Reddy (2005:115) word Lappies “voorgestel as viriel en potent en sy obsessie met die verowering van vroue weerspieël die weermag se ingesteldheid op verowering”. Die gehoor kan natuurlik nooit vasstel of Lappies werklik suksesvol is in die verowering van vroue en of hy net grootpraat nie, maar dit is duidelik dat hy deur die ander karakters gesien wil word as viriel en aggressief.

Hy daag ook telkens die ander karakters uit om hul manlikheid te bewys. Dit word duidelik dat hy en Willie vroeër in 'n vuisgeveg betrokke geraak het en Lappies weier om te erken dat Willie die geveg gewen het. Lappies daag Van uit om teen hom arm te druk en wanneer dit lyk of Van hom gaan wen, kul hy. Tog weet ons dat Lappies gehuil het tydens die aanval

waarin Willie geskiet is, ten spyte van sy bravade. En dit is miskien waarom hy veral op die gedwee Kosie pik, tot Neil en Christo se ergernis. So steek Lappies byvoorbeeld 'n sigaret op en blaas die rook moedswillig na Kosie se kant:

- Lappies: Pla die rook jou? Aag, jammer man. Plaas dat jy leer om te rook. Dan sal die rook jou mos nie pla nie. Het jy al ooit gerook? Kom, vat 'n trek. (*Hou die sigaret voor Kosie se mond.*)
- Kosie: Nee, dankie.
- Lappies: Het jou mammi gesê jy mag nie?
- Neil: I told you to leave him alone.
- Lappies: Net 'n ou trekkie, man.
- Neil: (*Vlieg op, maar Christo keer hom.*) I said leave him alone you bastard. (16)

Kosie pas klaarblyklik nie in die heteronormatiewe manswêreld van die weermag in nie. Nie alleen beskerm die ander karakters hom deurgaans teen Lappies nie, maar hy is ook die karakter wat die merkbaarste getraumatiseer is. Die feit dat hy as “Kosie” aangespreek word, en nie as “Koos” of “Kobus” nie, dui verder daarop dat hy en sy naasbestandes hom steeds as 'n kind ag. Kosie sou as homoseksueel uitgebeeld kon word in 'n opvoering van hierdie teks, afhange van hoe kamp die betrokke akteur die rol speel. In die teks self word Kosie se seksuele oriëntasie egter nie verder verken nie, hoewel hy duidelik afwyk van die tradisionele stereotipe van 'n manlike, heteroseksuele soldaat.

Tog is Kosie die enigste van die vyf karakters wat 'n vaste vriendin het, hoewel sy ook as onskuldig en kinderlik uitgebeeld word as Van opmerk dat sy 'n “pienk rokkie” aan het op Kosie se foto en “nes 'n roos” lyk (7). Maar dis dan ook juis hierdie skynbaar onskuldige verhouding wat vir Lappies bedreig. Wanneer hy uitvind dat Kosie 'n foto van sy vriendin het, knou hy hom af, maak kru grappe oor die vriendin en skeur uiteindelik die foto in twee:

- Van: (*Gaan na Kosie se bed en haal die foto uit Kosie se sak.*)
Jissus, Lappies, kyk net die ou girlie. Pienk rokkie aan. Sy lyk nes 'n roos.
- Lappies: Laat ek sien. Kosie se rosie. Hoe laaik jy dit? Kosie se rosie. Hey, Kosie! Jy't 'n oulike ro... Kosie se dosie. (*Lag kras.*)
- Van: Kosie se dosie.
- Kosie: Gee dit terug, man.
- Lappies: Nee, wag nou eers. Ek wil hom eers mooi bekyk. (*Skryf “Kosie se dosie” agterop.*)
- Kosie: Gee dit nou terug. (7)

Lappies hou aan om vir Kosie te treiter en laat hom opstote doen met die belofte dat hy daarna die foto sal terugkry, maar hy laat dit op die ou end skeur as Kosie dit probeer vat. Lappies se verweer hierop is: “Aag jammer, Kosie. Ek het vergeet om my hand oop te maak” (8). Lappies word dus uitgebeeld as 'n blatante boelie met Van as sy helper. Maar tog is dit nie net Lappies wat die heteronormatiewe ideaal van die weermag aggressief nastreef nie.

Nadat Christo vir Lappies gekonfronteer het oor sy en Van se aandeel in Willie se dood, stap Lappies by die tent uit en Christo skakel sy radio aan. Wanneer hy deur die stasies soek, kom hy op 'n stuk klassieke musiek af. Christo soek verder, maar keer terug na hierdie musiek omdat iets daarin hom aangryp. 'n Rukkie later sê 'n stem buite die tent: "Sit af daai moffie-musiek" en Christo vra noodgedwonge vir Kosie om dit af te skakel. In hierdie milieu word gekultiveerdheid geassosieer met homoseksualiteit, wat gesien word as 'n bedreiging "vir die manlikheidsideaal van die weermag" (Reddy 2005:114) en dit vertroebel ook verder enige netjiese binêre denke oor gender.

Binne hierdie patriargale omgewing is dit veral die liberale, Engelse Neil wat die sin en moraliteit van hierdie oorlog, en ook oorlog in die algemeen, bevraagteken. Wanneer Christo na 'n argument met Lappies uit frustrasie sê: "Ek gaan nog iemand vermoor", antwoord Neil: "You have already" (9). Neil en Christo wonder oor die moraliteit van oorlog, waarop Neil sinies antwoord: "You can do anything as long as you do it in the name of God" (9).

Hy en Kosie bespreek later ook die moraliteit van die Grensoorlog:

- Neil: Don't talk to me about "plig". Ek is hier. Ek doen my plig.
 Kosie: Dis ons plig teenoor Willie.
 Neil: Willie's dead.
 Kosie: En wat gaan ons daaromtrent doen?
 Neil: There's nothing to do. He's dead. (*Stilte.*) You know, I thought I hated my old man, but my God, I've seen hate here that makes my hate look like love. These guys aren't killing an enemy, they're killing Kaffirs. Kicking wounded men and moering the locals ...
 Kosie: The terrs moer them too.
 Neil: I thought that's what we're fighting against. Have you been to the place where they question the terrs? Have you seen what they do?
 Kosie: The terrs will do it to you. Even worse.
 Neil: Exactly! We're not any better than them. Killing is killing. Torture is torture, and whether you do it in the name of God or in the name of freedom, there's no difference. So don't come to me with "plig". I don't owe anybody anything. Not Willie, not this country, not God. (24–5)

Ook Christo se sinisme word duidelik wanneer hy vir Neil probeer paai:

- Neil: Sometimes I wonder ... I wonder why we're doing all this.
 Christo: Want as jy dit nie doen nie, dan vat hulle alles wat jy het. (19)

Die teks is dus baie duidelik ideologies van aard en weerspieël Opperman se hantering van die oorlog as morele paradoks, soos vroeër gestel. Dit is baie belangrik om in gedagte te hou dat die Grensoorlog steeds aan die gang was toe *Môre is 'n lang dag* geskryf is. Anders as "Tree aan!" bevraagteken *Môre is 'n lang dag* dus die status quo en bied 'n interpretasie van historiese gebeure, nie vanuit die insigte van 'n ander tydperk nie, maar vanuit die perspektief van 'n dienspligtige. Neil, en tot 'n sekere mate Christo, bevraagteken die

Christelik-Nasionale ideale van apartheid. Wanneer Neil aan die begin van die drama 'n boek oor Viëtnam lees, word 'n verband tussen die Grensoorlog en die VSA se Viëtnamese inval getrek wat die vertroebeling van moraliteit tydens die Grensoorlog beklemtoon. Hierdie verband word trouens vandag nog getrek ten opsigte van die omstredenheid van hierdie twee oorloë.⁷

Die tipiese stereotipering en skelname wat met oorlogspropaganda gepaard gaan word ook in *Môre is 'n lang dag* ondersoek. Lappies en Van verwys deurgaans na Neil as "Engelsman" of "Soutie". Neil noem Lappies en Van dan ook "Dutchmen", wat dui op die vyandigheid tussen Afrikaners en Engelse wat van die Anglo-Boereoorlog dateer. Wanneer Neil egter vir Lappies 'n "rock" noem, protesteer hy:

Lappies: Wie noem jy 'n rock, Soutie?
 Neil: You!
 Lappies: Ek's 'n Afrikaner, ou. Moenie my name noem nie.
 Neil: You call the blacks Kaffirs.
 Lappies: 'n Kaffer is 'n kaffer.
 Neil: And a rock is a rock.
 Lappies: Lyk my jy wil vir Willie gaan join daar in die siekeboeg, want jy gaan nog lekker gemoer raak. (16)

Hierdie uittreksel verklar nie alleen Lappies se rassistiese dubbelstandaarde nie, maar ook die manier waarop die vyand in oorlogssituasies as onmenslik voorgestel word. Baines (2003:7) merk in hierdie verband op: "[I]n naming the enemy, soldiers tend to use monosyllabic terms which can be spat out with contempt. In Vietnam the Americans called the Vietcongs 'gooks', 'dinks', or 'Charlie', while in Namibia, SWAPO guerrillas were dubbed 'terrs' and a host of other more derogatory names."

Opperman skryf dus *Môre is 'n lang dag* deur grootliks van substitusie en deduksie gebruik te maak in sy hantering van histories aanvaarde feite. Bekende oorlogstonele soos die verveling, frustrasie, konflik tussen Afrikaner en Engelse Suid-Afrikaner, die vertoon van heteronormatiewe manlikheid en 'n besinning oor die oorlog word deur middel van fiktiewe karakters vertel. Dit is dan ook inderdaad geskoei op die skrywer se eie ervaring as dienspligtige en die subjektiewe aard van die drama word beklemtoon deur die oorwegend diëgetiese manier waarop die verhaal weergegee word. Daar word nêrens in die drama gestrewe na eenvormigheid nie; trouens, die eenvormigheid van die heteronormatiewe milieu van die weermag word bevraagteken deur karakters soos Kosie en Neil, wat nie aan die tradisionele standaarde van manlikheid voldoen nie of die apartheidsideologie en die Grensoorlog as ongeoorloof ervaar.

Tog word daar geen alternatiewe tot hierdie situasie gegee nie. Die karakters bly bloot vasgekeer in hul situasie sonder dat enige moontlike oplossings daarvoor ondersoek word.

Die struktuur van die drama word dus oopgelaat, want die vrae oor gender, oorlog en skuld word nooit beantwoord nie. Die doel van hierdie skrywe as historiese fiksie blyk dus om terapeuties en dokumenterend te wees, om te probeer om 'n sinlose en traumatiese grenservaring neer te pen en te verwerk. Binne die ATKV-Kampustoneelkonteks het dit verder ten doel gehad om die Christelik-Nasionale ideologie van apartheid te bevraagteken.

5. “Tree aan!”

Soos vroeër genoem, is “Tree aan!” uit die staanspoor ’n politieke gebeurtenis. In sy regisseursnota stel Opperman (2011b:9) dit duidelik dat sy “bedoeling is dat dit ’n lewendige monument sal wees vir almal, mans en vrouens, wat so duur vir die Grensoorlog betaal het”. Hy sê voorts:

Dis ’n dramaturg se werk om sy of haar mense se stories te vertel, en *TREE AAN* is ’n storie wat nou vertel moet word, juis in “hierdie tyd” waarin daar daadwerklike pogings aangewend word om die SA burgers van Europese herkoms se hele geskiedenis te kriminaliseer en, op grond daarvan, uit te wis. (Opperman 2011b:9)

Dit is dus duidelik dat Opperman voel dat Suid-Afrikaanse “burgers van Europese herkoms”, oftewel wit Suid-Afrikaners, gedemoniseer word en dat die geskiedenis verdraai word om hulle juis ook so uit te beeld. “Tree aan!” het dus ’n baie duidelike politieke doel en inslag: om die wit Suid-Afrikaner uit te beeld in teenstelling met die polities “korrekte” status quo.

Opperman het dan juis die Staatsteater in Pretoria gekies om “Tree aan!” in op te voer. Waar die Staatsteater in die apartheidjare slegs Truk se Afrikaanse en Engelse produksies opgevoer het, kan enigeen wie se begroting dit toelaat vandag teaters in die kompleks huur. Afrikaanse drama word egter nou meestal op Afrikaanse kunstefeeste soos KKNK of Aardklop opgevoer, en as dit in Pretoria opgevoer word, dikwels eerder in die Atterbury-teater in die ooste van die stad. Die middestad is skynbaar nie meer ’n gewilde besoekpunt vir Afrikaanse gehore nie.⁸

Tog het Opperman groot loketsukses hier behaal met “Ons vir jou” en besluit om “Tree aan!” ook in hierdie ruimte op te voer. Toe dit duidelik word dat die nasionale dienspligtiges wat in die Grensoorlog gesneuwel het, nie in Freedom Park gehuldig gaan word nie, het Opperman (2011b:9) gedink: “[N]ou maar gaaf, as hulle nie vir ons saam met die res in Freedom Park wil eer nie, dan sal ek, met dit wat ek die beste doen – teater – dit in die middel van Pretoria in die Staatsteater doen.” Opperman sien dit dus as ’n politieke aksie om ’n produksie wat Afrikanerbelange voorop stel in ’n ruimte op te voer wat deur die ANC-regering besit en bestuur word en boonop geografies naby aan Freedom Park geleë is.

“Tree aan!” is vervaardig deur Opperman se produksie maatskappy, Packed House Productions, wat na aanleiding van die verlengde speelvakke van onder meer “Ons vir jou” en “Tree aan!” as kommersieel suksesvol beskou kan word. Volgens Opperman (2011c) het hy “’n paar miljoen rand” op “Tree aan!” spandeer en dit is ook duidelik uit die groot rolverdeling, oorspronklike musiek, orkes, dekorskuiwe en tegniese vereistes van die stuk. Opperman is dus glad nie beperk in terme van die aantal karakters wat hy wil voorstel of die verskeidenheid plekke (ook buite-tonele) waar sy verhaal afspeel nie. Hy kon dus die skouspelagtigheid wat ’n gehoor van ’n musiekblyspel verwag, beloof en lewer.

Behalwe dat daar baie ontleen is aan die verhaallyn van *Môre is ’n lang dag* in “Tree aan!”, toon laasgenoemde ook baie ooreenkomste met Anthony Akerman se *Somewhere on the border*. In die eerste bedryf van “Tree aan!” word die gehoor bekendgestel aan dieselfde karakters as in *Môre is ’n lang dag*: Christo, Neil, Kosie en Lappies. Opperman het slegs die

karakter van Van uitgelaat en in plaas van Willie, sneuwel Christo – die protagonis – terwyl Lappies aan diens slaap. Opperman het ook ’n paar karakters bygevoeg: Christine, Christo se vriendin; André, sy beste vriend; en ’n Joodse karakter, Lipschitz (wat herinner aan Levitt in *Somewhere on the border*). Die struktuur van die drama, waar die eerste bedryf by die opleidingskamp afspeel en die tweede bedryf aan die grens, asook die gebruik van een swart akteur wat beide die tuinwerker by die opleidingsbasis en ’n Swapo-soldaat speel, stem ooreen met *Somewhere on the border*. Die gehoor sien ook twee gesagsfigure: korporaal Kotze en luitenant Du Plessis, lede van die weermag se staande mag.

Hoewel Opperman “Tree aan!” geskryf het met spesifieke Afrikanerbelange in sy visier is hierdie teikenmark tog ook wyd, aangesien hy dit vir die hele gesin toeganklik wou maak. By die opvoering wat ek op Vrydagaand 8 Julie 2011 gaan kyk het, was die gehoor oorwegend wit. Daar was heelwat gesinne met kinders van alle ouderdomme. Opperman het dus sy beoogde gehoor getrek.

“Tree aan!” toon miskien verskeie ooreenkomste met *Môre in ’n lang dag*, maar tog is dit meer geskik gemaak vir die teikengehoor. So is daar baie humor in die verhaal ingewerk en gewilde Afrikaanse sangers gekies vir die hoofrolle (onder meer Vaughan Gardiner en Willem Botha) eerder as sterk akteurs. Die musiek in die blyspel is ook baie aansteeklik, veral die liedjies “Grensvegter” en “’n Doppie vir ’n dag”. Waar *Môre is ’n lang dag* gekenmerk is deur growwe en selfs kru taalgebruik en ’n bevraagtekening van Christelik-Nasionale waardes, sien die gehoor dieselfde gegewe in “Tree aan!” asof dit gefiltreer is om nie alleen geskik te wees vir die hele gesin nie, maar ook die oorwegend Christelike gehoor behaag.

In *Môre is ’n lang dag* beeld Kosie se ritueel met die botteldoppies byvoorbeeld die eentonigheid en trauma van sy grenservaring uit. In “Tree aan!” raak Kosie egter nie paniekerig wanneer die doppies val nie, en die ritueel gaan ook gepaard met ’n baie opgewekte lied wat op ’n speelse wyse enige kruheid of gekruide taal vermy:

Christo: Drie en twintig dae dan’s Christine weer aan my sy,
Drie en twintig dae ...

Kosie: ... voor jy weer na haar kan vry.
(Christo stamp speels aan Kosie.)

Neil: Just drie en twintig dae and this Rooinek goes on pass,
And you can tell old Kotze he can kiss his big fat ...

Christo: Hey! (65–6)

So ook word die angel uit Lappies se konfrontasie oor hy op sy wagbeurt geslaap het gehaal aangesien dit gesing word en ook rym:

Christo: Labuschagne, jou wetter, jy’s minder mens as ’n aap,
Ons moes almal sandsak PT omdat jy op jou wagbeurt
slaap!

Lappies: Moenie jou probleempies, myne probeer maak’ie,
Dit was jou job om my wakker te maak, dis ’n saak wat my
nie raak’ie. (81)

Terwyl Neil en Christo in *Môre is 'n lang dag* twyfel of hulle in 'n God glo, word daar in “Tree aan!” verskeie kere verwys na die karakters se geloof, veral in die liedere. So sing Christo vir Christine: “Maar wie sal kan verduidelik en wie sal ooit kan sê,/ Hoe God se hand die liefde oor twee menseharte lê” (87). Christine troos ook haarself na Christo se dood met die woorde: “In God se hand slaap jy geseën,/ Myne vir 'n oomblik, maar ook maar net geleen” (94).

Baie van die humor spruit ook uit die stereotiepe karakters en hoe hulle hul basiese opleiding aanpak. So vra korporaal Kotze byvoorbeeld sarkasties vir Lipschitz of hy hom kan help om sy tas te dra wanneer Lipschitz aanmeld. Hierop antwoord Lipschitz onwetend: “O. Thanks. My mother packed the damn thing and you know what mothers are like. I told her that I probably wouldn't need half the ...” (6), waarop Kotze hom in die rede val met 'n bevel om te “sak vir twintig”. Hierdie Joodse karakter met sy stereotiepe aanmatigende moeder wat nie so goed soos die Afrikaners by die weermag se dissipline aanpas nie, bly 'n bron van humor dwarsdeur die drama.

Die humor in “Tree aan!” word ook vermeng met historiese gebeure. Hierdie “weermaghumor” wek dan 'n nostalgie by daardie gehoorlede wat wel grenservarings gehad het en verleen 'n gevoel van outentisiteit aan die stuk. So begin “Tree aan!” met *Springbokradio Rendezvous* se kenlied en Esmé Euvrard se stem wat briewe aan en van soldate op die grens voorlees: “En dan het ek 'n briefie hier wat vir my so oulik was. Dis aan korporaal Kotze in Potch van al sy troepies in Foxtrot Peloton 7: ‘Korporaal is die beste Korporaal en ons stuur vir Korporaal 'n hele sak vol toffies.’ Is dit nou nie oulik nie” (1). Ander tonele, soos die inspeksietoneel, roep nie net herinneringe op by oudweermaglede nie, maar sluit ook aan by die beeld van oorlog wat in Afrikaanse films soos *Ses soldate* (1974) en *Boetie gaan border toe* (1984) geskep is.

Anders as in *Môre is 'n lang dag* speel die verhaal mimeties voor die gehoor af, eerder as diëgeties. Ons sien byvoorbeeld hoe Lappies op sy wagbeurt slaap, eerder as om te hoor hoe Christo hom daarvoor konfronteer. In die tweede bedryf, wat op die grens afspeel, hou Lappies en Christo een aand saam wag. Wanneer dit Lappies se wagbeurt is, dui die verhoogaanwysings aan dat “Lappies al reeds besig [is] om sittend bietjie vir bietjie aan die slaap te raak. Ons kyk hoe hy stadig maar seker weggraak ... en dan agteroor neersak ... vas aan die slaap” (79). Terwyl Lappies slaap, sien die gehoor 'n figuur wat uit die donker verskyn. Die spanning word gebreek wanneer die luitenant sigbaar raak. Hy berispe hulle en die hele peloton word gestraf, sodat almal weer kan “leer wat die nagevolge sal wees as julle vergeet dat hierdie 'n oorlog is ... lewe en dood” (80). Daar is dus geen twyfel by die gehoor dat Lappies ongedisiplineerd is nie. Die luitenant is ook bewus daarvan, en daar rus dus geen onus op die ander karakters om hom te verkla nie, en hulle sukkel ook nie met gewetenswroegings nie. Wanneer Christo, André en Kosie vir Lappies later in 'n lied daarvoor konfronteer, kan die gehoor duidelik onderskei wie reg en wie verkeerd is.

Die straf wat die luitenant hulle oplê, is egter nie doeltreffend om Lappies se gedrag te verander nie. Die gehoor sien hoe Lappies op die volgende patrollie – dié keer aan diens saam met Kosie – weer aan die slaap raak. 'n Figuur verskyn weer in die skadu's “waar Lappies en Kosie lê en slaap” (87). Hierdie keer is dit nie die luitenant nie, maar 'n “SWAPO soldaat. Hy skiet dwah! Christo sak neer en soos hy neerval, trek hy twee skote af – dwah!

Dwah! Die SWAPO soldaat val neer” (88). Wanneer vuur gestaak word en daar stilte op die verhoog is, kruip André na Christo toe. Christo lê met sy kop op André se skoot en André hou sy hand oor Christo se wond terwyl die korporaal mediese hulp ontbied. Die gehoor sien dan hoe Christo sterf:

André: Hou vas, Christo. Hou vas.
 (*Christo haal swaar asem. Die bloed roggel in sy keel.*)
 Christo: (*Praat met moeite.*) Kyk ... kyk hoe mooi is die sterre ...
 (*Christo sterf.*) (89)

Die luitenant en korporaal neem Christo se dood baie ernstig op. Luitenant Du Plessis beveel die korporaal: “Ons soek ’n chopper ... en ek geen nie om of hulle in die nag wil vlieg of nie ... gee hulle ons ruitverwysing ... ek soek ’n casevac en ek soek hom nou!” (89). Daarna kyk die luitenant na waar die Swapo-soldaat se lyk lê en bepaal dat hy van Lappies en Kosie se kant af ingekom het, soos die gehoor dit ook gesien gebeur het. Lappies probeer dan om vir Kosie te betrek as die skuldige, waarop die luitenant antwoord:

Bly stil! Labuschagne, vat hierdie terr se lyk hier weg, en as jy dit gedoen het, meld aan by die chopper se landingstrook. Jy gaan terug basis toe waar jy sal wag vir vervoer terug na Pretoria en jou krygsverhoor. Rautenbach se bloed is op jou hande, en ek gaan sorg dat jy vir sy bloed betaal. (90)

Daar is dus ’n baie definitiewe ingryping deur die gesagsfigure in die drama. Lappies word as ongetwyfeld boos uitgebeeld, terwyl Christo en die ander karakters die gehoor se simpatie ontlok. Anders as in *Môre is ’n lang dag* word die gehoor nie met enige onbeantwoorde vrae gelaat wat hulle self moet oplos nie. Die struktuur is dus geslote en die gehoor word nie betrek om die moraliteit van die karakters te bepaal nie.

Die genderkonstruksies in “Tree aan!” bevestig ook die tradisionele binêre denke oor die onderskeie geslagsrolle wat met weermagopleiding gepaard gaan waarna Reddy (2005:112) verwys. Vroulikheid word toegedig aan alles wat ongewens is, verower moet word (soos die omgewing en die vyand) of beheer moet word (soos die soldate se toerusting). Wanneer die troepe hul R1-gewere ontvang, sê korporaal Kotze die volgende aan hulle: “Daai mooi ding in jou hande is vir die volgende twee jaar jou vrou. Jy slaap met haar, jy eet met haar, waar jy gaan, gaan sy, tensy ek anders sê” (14). Sodoende word die vrou nie net geobjektiveer nie, maar ook gesien as vergelyking vir hoe die soldaat sy omgewing moet verower.

Soos in *Môre is ’n lang dag* word Lappies ook hier uitgebeeld as ’n seksis wanneer hy die foto van Kosie se vriendin skeur. Tog word daar hier nie so kru na haar verwys nie:

Kosie: Gee dit terug asseblief.
 Lappies: So dis die famous SanMari. Kosie se rosie, of is dit Kosie se
 ...
 Kosie: Ek sê gee dit terug! (60)

Ook is die genderkonstruksie nie so duidelik hier nie, aangesien die vrou in die foto nie beskryf word as onskuldig met ’n “pienk rokkie”, wat haar dan soos ’n roos sal laat lyk nie.

Maar tog dui die insident op Lappies se gebrek aan respek nie net vir sy medesoldate nie, maar ook vir vroue.

Hoewel hierdie gedrag van Lappies veroordeel word in die lig daarvan dat hy die antagonist is, word vroue steeds in die res van die drama tot 'n spesifieke rol gemarginaliseer.

Wanneer Christo vertrek het na sy basiese opleiding, sing Christine in 'n lied getiteld "n Vrou dra saam" oor haar eie ervaring van die grens. Die lied herinner aan treffers soos Rina Hugo se "Troepie Doepie" of Marie van Zyl se "Daar's 'n man op die grens" waarin die vroulike spreker haar verlange en kommer uitdruk oor haar man of vriend wat grens toe is. In hierdie lied sing Christine:

En daar waar jy alles waag,
Om die vyand te verslaan
Moet jy weet, my liefling,
Sal ek in gees langs jou staan. (22–3)

Die belang van die ondersteunende, morele, lojale vrou wat by die huis vir die soldaat wag word weer beklemtoon wanneer André teenoor die ander karakters sing dat hulle die krag het om oorlog te voer deur hul vriendinne wat by die huis op hulle wag:

Wees dankbaar jy't 'n rede, iets om voor te veg,
Maak nie saak hoe lank nie, daar's 'n girl wat vir jou wag,
'n Man wat weet sy girl is daar as hy t'rug huis toe gaan
Het meer as net 'n man se moed, hy's 'n kryger deur haar krag. (66)

Dit is dus belangrik dat die vrou ook ter wille van die oorlog getrou bly aan haar man of vriend, want as sy dit nie doen nie, verloor hy sy doel en fokus.

Verder word die manlikheidsideaal van die weermag ook duidelik gesien wanneer Christo aan die begin van "Tree aan!" in die lied "Vir volk en vaderland" wonder of hy die sogenaamde roepstem van sy land sal kan beantwoord en die deurgangsrute kan voltooi:

Sal ek 'n man kan wees,
Opstaan teen my vrees,
Alles dra wat ek moet dra,
Die roeping antwoord as jy my vra? (3)

Christo stel later sy manlikheid ten toon as hy teen Lappies opstaan om vir Kosie te beskerm. Christo konfronteer vir Lappies nadat hy Kosie se foto middeldeur geskeur het, waarna Lappies hom uitdaag:

Lappies: Lekker braaf met al jou maatjies hier.
Christo: Oukei ... kom ons vat dit buitentoe ... ek en jy.
(Lappies kyk stil na Christo ... sien dat dit baie seer gaan wees.) (62)

Nie alleen intimideer Christo vir Lappies deur sy aanbod te aanvaar om handgemeen te raak nie, maar hy straf hom ook later deur Lappies se brief van die huis af middeldeer te skeur. Christo word dus duidelik gesien as die held, wat ook sy manlikheid kon bewys deur nie net 'n gedissiplineerde soldaat te wees nie, maar ook 'n bullebak in die bek te ruk.

In teenstelling hiermee word Kosie weer eens uitgebeeld as 'n swakkeling, en Lappies verwys ook na hom as 'n "poefters" (81). In "Tree aan!" bieg Kosie dat hy nooit voldoen het aan sy pa se manlikheidsideale nie. Uit die openingslied is dit duidelik dat Kosie se pa gehoop het dat hy in die weermag "'n man sal word" (12). Soos in *Môre is 'n lang dag* beskerm Christo en die ander karakters vir Kosie, onder andere wanneer hulle vir die eerste keer hulle kamer betree en Lappies die bed neem waarop Kosie sy toerusting neergesit het. Tog is hierdie toneel se hoof funksie nie om die homofobiese manlikheidsideaal van die weermag bloot te lê nie, maar om die antagonisme tussen Christo en Lappies uit die staanspoor duidelik te maak.

Ten spyte van die korporaal en Lappies se seksistiese uitlatings wat dui op die objektivering van vroue in die weermag, word die binêre genderkonstruksie tog bevestig eerder as bevraagteken in "Tree aan!" deur die karakter van Christine, wat die rol vervul van die lojale en ondersteunende vrou wat wag vir haar man op die grens. Hoewel sy Christo probeer oorreed het om sy diensplig uit te stel en sinies is wanneer André belowe dat hy sal terugkeer van die grens, vind sy tog berusting aan die einde van die drama in die lied "Ek staan wag oor jou hart".

Net so word enige bevraagtekening van die oorlog op die ou end besweer. Die werking van die weermag is uit die staanspoor duidelik. Elke troep behoort aan die weermag, maar terselfdertyd is die weermag 'n effektiewe en goedgeoliede masjien. Kotze sing byvoorbeeld aan die begin "Vir agtien jaar was jy 'n kind, 'n laaitie los en vry [...] maar elke stukkie haar van jou behoort nou net aan my" (10).

Later word die nodigheid van dissipline en netheid ook in 'n lied aan die troepe verduidelik:

Daar's 'n rede hoekom al jou "kit" presies is waar syne is,
Want as jy val dan weet ek, die goed is daar waar myne is.
Daar's 'n rede hoekom almal presies in pas moet werk,
Op jou eie is jy verlore, maar in 'n groep staan jy sterk. (30)

Die Grensoorlog word dan ook as volg deur Kotze regverdig: "Ek, julle, en al die ander, is hier omdat SWAPO, met die ondersteuning van die Russe en die Kubane, en die helfte van Europa, ons land wil vat ... maar om dit te doen moet hulle eers die soldate van Suid-Afrika verower ..." (14-5). "Ons land" verwys natuurlik na die Afrikaner se land, oftewel Suid-Afrika onder die apartheidsbestel. Later brei die luitenant hierop uit deur te sê dat die kommuniste hulle "in die laaste bastion van demokrasie en vryheid in Afrika" (47) wil vestig. Hierdie ironiese stelling verwys na die binêre opposisie tussen die Westerse wêreld en die kommunisme, oftewel die "rooi gevaar".

Swapo word dus uitgebeeld as bose kommuniste wat binêr teenoor die destydse Suid-Afrika staan. Deur die "vlam van kommunisme" is Swapo net so oortuig van hulle saak as wat die Suid-Afrikaanse soldate van hulle s'n is. In die lied "Die rooi gevaar" sing luitenant Du

Plessis onder meer dat die “rooi gevaar” sy “duiwels-propaganda” (47) reeds orals geplant het, en dat Suid-Afrika in chaos sal verval onder ’n kommunistiese bestel. Hy demoniseer Swapo verder deur te sing:

En dit is wat die Satan aan ons vaderland wil doen,
G’n man met rede en geloof kan hom ooit daarmee versoen,
Ons is nou die laaste lyn teen ’n kommunistiese bestel,
Hulle wat ons paradys wil afbreek tot ’n hel. (48)

Die oorlog word dus ’n saak van geloof, en Suid-Afrika onder die apartheidsbestel word beskryf as ’n “paradys”. Swapo word ook as verkragters uitgebeeld en die oorlog word voorgehou as iets wat in God se naam gewen móét word:

Jou Ma, jou suster, vrou, vriendin, wil hulle kom verkrag,
En elke burger van ons land onderdruk met donker mag,
Ons veg nie net vir vryheid nie, ons veg vir wat ons glo,
En ons sal wen deur waag en moed en God se hulp van bo. (48)

Kotze bevestig dan ook die apartheidsideologie verder wanneer hy van Noag, die gediensige tuinwerker op die weermagbasis, sê: “Kyk mooi na daardie man. As daar meer van sy soort in Afrika was, het julle nie nou hier gestaan nie” (36). Die idee word dus geskets dat swart mense “hul plek moet ken”, en solank hulle in die rol van die gediensige onderdaan is, sou daar geen rede vir oorlog wees nie.

Die troepe het elkeen hul eie interpretasie van hul rol as dienspligtiges. Lappies se broer het reeds in die oorlog gesterf, en hy sien homself as ’n “grensvegter” wat sy broer se skoene wil volstaan en sy dood op die Swapo-soldate wil wreek:

Vir elke druppel bloed
Wat my boetie moes betaal
Gaan ek tien druppels bloed
By tien SWAPO honde haal. (19–20)

Maar hy is ook getrou aan sy land en regering wanneer hy in “Volk en Vaderland” sing: “My bloed getrou, (aan die[destydse] SA vlag) sal jou bewaar” (5).

Lappies se bloeddorstigheid en bravade word deur die ander drie Afrikanerkarakters veroordeel. Na die lied “Grensvegter” sê Christo vir Neil: “Ons is nie almal so nie”, waarop André byvoeg: “Die meeste van ons is nie so nie.” Kosie voeg dan by: “As ons was, het ons dit nooit oor die Drakensberge gemaak nie” (21).

Hoewel Christo hom van Lappies distansieer, sien hy dit ook as sy plig om grens toe te gaan. Wanneer Christine hom probeer oorreed om sy diensplig uit te stel, antwoord hy: “Hoe ken jy my, Christine? Ek sal nooit ’n varsity gebruik as ’n ekskuus om my plig teenoor my land te ontduik nie. Dis nie hoe my Ma en Pa my groot gemaak het nie.” Wanneer sy vir hom sê sy is bang hy sneuvel, sê hy: “Ek wil nie eendag, as ek oud is, terugkyk, en myself verwyt omdat ek soos ’n bang hond onder ’n bos weggekruip het toe my land my geroep het nie” (2).

Hierdie “roeping” word ook baie duidelik geskakel met die destydse volkslied, “Die Stem”, wanneer die lied “Vir Volk en Vaderland” op ’n variasie hiervan eindig:

Om te antwoord op jou roepstem
Om te offer wat jy vra,
Om te lewe, om te sterwe,
Dit vra jy Suid-Afrika. (3)

Net soos Christo, koester ook André geen haat teen ’n bepaalde groep mense nie, maar voel dat hierdie oorlog onvermydelik is, want “vrede hou jy met ’n grens” (5). Wanneer Neil vir André vra of hy dit ooit oorweeg het om ’n gewetensbeswaarde te word of die land te verlaat, antwoord André:

You are English, Neil. I’m an Afrikaner. Your people still think that England is your real home. For my people South Africa is our home. We have nowhere else to go. We don’t fight because we have to. We fight because if we don’t, our nation will disappear ... and then all the sacrifices we made to become a nation will have been for nothing. (76)

Dus sien Christo en André die oorlog as ’n onvermydelike ewel om die voortbestaan van die Afrikaner te verseker en konformeer hulle tot Afrikaner-nasionalisme wat – volgens Keuris (2009:4–8) – onder meer behels dat die Afrikaner ’n uitverkore volk is wat ’n spesiale band met die grond het.

Die idee dat die Anglo-Boereoorlog as narratief gebruik is om die soldate van die Grensoorlog te inspireer, word opgehaal wanneer Lappies na Christo en André verwys as “hanskakies”. Wanneer dit blyk dat Lappies meer weet van diensplig as hulle, sê hy: “Ek kan verstaan dat die Engelsman en die Jood nie weet wat aangaan nie, maar ek dag julle’s Boere” (25). Hy verwys ook na Neil as ’n “soutnek”. Tog word hierdie skelname nie verder bevraagteken nie, behalwe wanneer Neil kapsie maak op so ’n hoogdrawende manier dat dit ook die spot dryf met sy polities-korrekte ingesteldheid: “My name is not ‘Engelsman’. My name is Neil, and I’d appreciate it if you would refrain from using a pejorative general noun to define my person” (18).

Dis ook Neil wat die enigste karakter is wat die oorlog bevraagteken, hoewel sy gewetensbesware elke keer op die ou end besweer word. In “Vir Volk en Vaderland” sing Neil dat die Grensoorlog eintlik die Afrikaners se oorlog is, en dus nie syne om te veg nie. Alhoewel hy nie seker is waarvoor hy sóú veg nie, besluit hy ook dat oorlog tog ’n onvermydelike ewel is: “But one thing I am certain of, when all is said and done,/ This is my land, my place of birth, I will not hide or run” (11). Anders as in *Môre is ’n lang dag* sê Neil aan die korporaal dat hy tog voel dat die oorlog nodig is, hoewel hy nie noodwendig saamstem met die apartheidsideologie nie – weer eens in ’n hoogdrawende register:

I'm sorry corporal, I didn't understand everything you said but from your tone of voice I can infer that you are enquiring whether I have the capacity to serve as a competent soldier in die South African Defence Force, and I must confess that I am here because I did not want to emigrate or go to a military detention barracks, and my father was no longer willing to pay for me to stay at 'varsity, but I am also persuaded that this country, suffering as it does under the yoke of a profoundly discriminatory government, is nevertheless better off under the current regime than it would be if ruled by a government subjugated to a communist ideology. (40)

Dit is egter nie slegs Neil wat soms voel hy weet nie waarom hy op die grens is nie. Die troepe sing in "n Doppie vir 'n dag" dat hulle nie altyd seker is waarom hulle opgeroep is nie, maar gaan dan weer eens voort om te sing dat hulle teenwoordigheid daar nodig is om 'n toekoms vir Suid-Afrika te verseker. Dus word selfs die bevraagtekenings van oorlog telkens besweer deur 'n vorm van binêre denke. Die oorlog is 'n euwel, maar die alternatief is soveel erger.

Verder word enige ambivalensie wat Neil se gewetensbesware opper, uitgeklaar deur die groter konteks waarin die drama opgevoer word. Binne die program is daar 'n advertensie vir Jannie Geldenhuys se *Ons was daar: Weners van die oorlog om Suider-Afrika* (2011), 'n boek wat uitgegee is deur Kraal Uitgewers – wat deel is van die Solidariteit Beweging. In die foyer is hierdie boek en ander oor Afrikanergeskiedenis en -sake uitgestal. Binne-in die program is daar ook 'n skrywe deur die afgetrede generaal-majoor Gert Opperman (2011a:4) wat die destydse SAW prys as "die uitnemendste weermag in Afrika". Hierin skryf hy ook dat diensplig "veral aanvanklik 'n positiewe invloed op die opleiding, samebinding en dissipline van die wit bevolking gehad" het en dat die weermag "met sy gevegsuksesse en rol op interdepartementele vlak, grootliks bygedra [het] tot die bekamping van die USSR-geleide inisiatiewe in Suider-Afrika." Elders skryf hy ook die volgende: "Perhaps history will still show that one of the greatest contributions of the SA Defence Force was the way it helped to buy time for the politicians of the country to pursue a political solution for what was in essence a political war" (Opperman, G. 2011b:5).

Gert Opperman se inslag toon dus ooreenkomste met die eerste korpus letterkunde oor die Grensoorlog wat Baines (2003:3) identifiseer: 'n spoggerij oor die wapentuig en opleiding van die destydse weermag. Ook regverdig dit die Grensoorlog as instrumenteel tot die Suid-Afrikaanse demokrasie vandag, sonder om enigsins die kontroversie wat in hierdie verband bestaan te erken. Wat egter baie interessant is, is die gehoor se reaksie en interaksie in hierdie drama.

Dit is duidelik dat die gehoor die produksie as 'n belangrike kultuurhistoriese gebeurtenis beskou het, uit die oorweldigende reaksie uit ander mediabronne soos die pers, blogs en sosiale media. Heelwat gehoorlede het "Tree aan!" se Facebook-blad gebruik om hul eie grenservaring te deel of polities gelaaide kommentaar op die stuk self te lewer. Die geweldig negatiewe kritiek op Anna-Retha Boucher se resensie "Troepie-musiekspel laat mens koud" (2011) is sprekend van hoe emosioneel betrokke gehoorlede by die produksie was. Hierdie produksie se rakelewe is inderdaad verleng in die openbare sfeer deurdat dit vele debatte in die media ontlok het.

Die gehoorinteraksie tydens die opvoering wat ek bygewoon het, was ook baie duidelik positief en nostalgies. Die drama begin waar 'n skoolseun die destydse landsvlag (die "oranje-blanje-blou") hys, dan terugstaan en die vlag salueer. Hoewel hierdie vlag vandag 'n simbool vir die apartheidsbestel is, was hierdie gebeurtenis binne die konteks van die drama goorloof, aangesien dit die tydperk weerspieël. Die gehoor het egter applous gegee hierop. Dus word hierdie kontekstuele gebeurtenis binne die teater in 'n nuwe konteks geïnterpreteer wat dan die gebeurtenis beïnvloed en verander. Waar die hys van die vlag op sigself kontekstueel is, word dit deur die gehoorinteraksie 'n nostalgiese terughunkering na die dae van apartheid.

Net na Christo se dood sing André en Kosie die volgende, waarna die hele ensemble inval en die gehoor direk aanspreek:

Twintig jaar van nou
 Sal iemand ons onthou?
 Twintig jaar van nou,
 Wie sal die monument dan bou?
 Wie sal al die name –
 Vergaan soos oggend dou,
 Twintig jaar van nou,
 Wie sal ons onthou? (92)

Dit is 'n baie interessante vermenging van die fiktiewe en die aktuele, aangesien hierdie vraag deur fiktiewe karakters aan 'n werklike gehoor gevra word. Hierdie vraag, "Wie sal ons onthou?", word dan deur die drama beantwoord wanneer daar heel aan die einde 'n skerm oor die verhoog sak met die volgende woorde: "TER ERE VAN DIE SEUNS VAN SUID-AFRIKA WAT DIE HOOGSTE PRYS BETAAL HET". Die name van al die Suid-Afrikaanse soldate wat in die Grensoorlog gesneuwel het, beweeg van onder na bo oor die skerm en die ensemble neurie eers en sing dan terwyl daar kantligte op hulle indoof "sodat hulle soos spoke agter die voorskerm gesien word":

Ons sal onthou
 Die name eer
 Toe ons geroep het "Tree aan!" het jul aangetree.

[...]

Het geantwoord op jou roepstem
 Opgeoffer toe jy vra
 Het gelewe, het gesterwe,
 Toe jy roep Tree aan! Tree aan! (95–6)

Hier tree die akteurs dus uit hul karakters en sing, as akteurs, aan die gesneuweldes dat hulle hulle met hierdie produksie huldig. Die drama eindig dus op 'n emosioneel gelaaide noot. Tydens die laaste lied, "Ons sal onthou", het die gehoor op die aand wat ek gaan kyk het, 'n staande ovasie gegee. Die enkele gehoorlede wat bly sit het, is van agter beveel om op te staan toe die name van die gesneuweldes oor die skerm gerol het. Hoewel dit moeilik is om te bepaal wie hierdie bevel gegee het, het byna die hele gehoor dit gehoorsaam. Die

gehoor word dus nie slegs interaktief deel van die drama deur die vraag “Wie sal ons onthou?” te beantwoord deur op te staan nie, maar daar word ook druk op die individuele gehoorlid uitgeoefen om op te staan. Natuurlik het die individuele gehoorlid ’n keuse om hierdie bevel uit te voer of nie: hy of sy kan bly sit, of opstaan. Maar hierdie saak is ongelukkig nie so eenvoudig nie: as ’n gehoorlid opstaan, beteken dit dan dat hy of sy saamstem met die ideologie wat nie net in die blyspel gesuggereer word nie, maar ook deur die groter konteks ondersteun word? En bly die gehoorlid sit, is hy of sy disrespekvol teenoor die soldate wat gesneuwel het? Hoewel die gehoor ’n gevoel van samehoorheid blyk te beleef, kan die individuele gehoorlid geïsoleer en baie ongemaklik voel.

6. Ten slotte

As historiese musiekblyspel probeer “Tree aan!” om die traumatiese verlede van die Grensoorlog te verwerk, sin te maak uit die nagevolge daarvan en spesifiek Afrikaneridentiteit te bevestig. Die historiese gebeure van die oorlog word dus geïnterpreteer in samehang met ander gebeure en perspektiewe van die teks se eie tyd. In ’n tyd waar die Afrikaner toenemend gemarginaliseer en gedemoniseer voel, skep Deon Opperman met “Tree aan!” – soos met “Ons vir jou” – ’n platform waar die Afrikaner hom- of haarself kan uitdruk: “Hierdie is my volk se geskiedenis, en as ons nie die reg het om ons verlede te onthou nie, hoe sal ons weet wie ons nou is, en hoe sal ons ons toekoms kan droom?” (Opperman 2011b:9). Dit vorm dus deel van die Afrikaner se soeke na identiteit in ’n postapartheid-era.

Dit het ook ten doel om ’n katarsis te bied aan diegene wat op die grens geveg het en “g’n ‘debrief’ gekry” het nie: “Ons is uitgeklaar en laat staan. En toe kom Freedom Park en ons word vertel dat wat ons op daardie grens opgeoffer het, vir niks tel nie, inderdaad vergeet moet word. Maklik vir ’n politikus om te sê, maar hoe vergeet enige mens so iets?” (Opperman 2011b:9).

Die nostalgie wat hierdie historiese musiekblyspel dus kenmerk, is reeds in die subtitel duidelik: “Dit was die dae toe ons troepies was.” Tog is hierdie nostalgie nie op sigself verdag of sosiaal onaanvaarbaar nie. Soos Boym (2001:xvi) aandui, is ’n opwelling van nostalgie te verwagte na ingrypende sosiale verandering. Terwyl Van Coller (2011:682) nostalgiese en parodiese historiese fiksie teenoor mekaar stel, voer beide Boym (2001) en Taljaard-Gilson (2013:387) tereg aan dat nostalgie nie noodwendig onkrities of reaksionêr is nie. Waar die nostalgie in “Tree aan!” egter problematies word, is in die restouratiewe wyse waarmee dit met historiese materiaal omgaan.

Restouratiewe nostalgie word dikwels ter wille van nasionalisme ingespan, soos inderdaad die geval met Afrikanernasionalisme was. Daarvolgens word ’n spesifieke weergawe van die geskiedenis voorgehou as absolute waarheid. Hierdie weergawe word dan ook dikwels “gesuiwer” om ’n gewenste beeld van ’n spesifieke nasie voor te hou. In historiese fiksie word dit bewerkstellig deur onder meer negasie, waar feite wat in die historiografie aanvaar word, misken word, soos Van Coller (2011:691–2) aandui. Omdat “Tree aan!” sekere feite – soos dat die Grensoorlog ’n kontroversiële oorlog was waarvan die noodsaak vandag nog nie vasgestel is nie – misken, is dit ’n voorbeeld van negasie, in teenstelling met *Môre is ’n lang dag*, wat historiese feite deur middel van substitusie weergee.

'n Spesifieke (skeefgetrekte) weergawe van geskiedkundige gebeure word dus in "Tree aan!" as beslissend voorgedra, wat versterk word deur die dokumentêre gevoel wat die mimetiese aard van die drama daaraan gee. Terwyl die diëgetiese aard van *Môre is 'n lang dag* die lyne vervaag tussen waarheid en persepsie, slagoffer en skuldige, en kollektiewe skuld ondersoek, hou "Tree aan!" 'n eenvoudige opeenvolging van gebeure mimeties aan die gehoor voor. Waar die apartheidsbestel eens bevraagteken is en die troepe se subjektiewe ervarings op die voorgrond gestel is in *Môre is 'n lang dag*, speel die betroubare gesagsfigure 'n goddelike rol in "Tree aan!" deur enige onduidelikheid op te klaar en beheer te neem wanneer dinge skeefloop. Daar vind dus 'n interessante hiërgargiese verskuiwing (permutasie) plaas binne Opperman se eie oeuvre. Die idee dat hierdie opeenvolging van gebeure beslissend is, word ondersteun deur Opperman (2011b:9) se regisseursnota:

Die jong geslag het met *Ons vir Jou* skielik iets van hulle geskiedenis verstaan wat hulle tot dan nie verstaan het nie. Met *TREE AAN* gaan almal wat nie op die grens was nie, oud en jonk, die lag en die huil van troepe wees verstaan, en hoop ek dat ek vir duisende mans van my eie geslag uiteindelik daardie "debrief" kan gee wat hulle nooit gekry het nie.

Die bevordering van so 'n spesifieke standpunt is kenmerkend van propaganda, waarvan "Tree aan!" dan ook 'n voorbeeld is. Hoewel al die gegewens in die teks self histories verifieerbaar is, is die interpretasie daarvan bevooroordeeld. Soos reeds genoem, versluier "Tree aan!" eerstens sekere ander perspektiewe op die Grensoorlog deur middel van 'n binêre konstruk: die oorlog word uitgebeeld as die enigste alternatief tot kommunisme. Tweedens gebruik dit emosionele beroepe en die direkte aanspreek van die gehoor om die toeskouers op skouspelagtige wyse tot 'n eenvormige interaksie te dwing.

Aangesien drama nooit geskei kan word van die konteks waarin dit opgevoer word nie, word hierdie gehoorinteraksie deel van die drama. In die geval waar die gehoor byvoorbeeld die "oranje-blanje-blou" toegejuig het, het dit die politieke ingesteldheid van die drama verander.

Die konteks sluit verder die toeganklike genre in wat 'n geslote struktuur en eenvoudige storielyn behels. Hierdeur is die eenvormige reaksie en interaksie wat die drama bevorder, versterk. Buys (2011) en Scholtz (2011) se onderskeie rubrieke, asook Deon Opperman se regisseursnota en Gert Opperman se skrywe in die program, dra daartoe by om die ideologie van Afrikanernasionalisme te bevorder, en die gehoor word met metadramatiese konvensies aangemoedig om ook hierdie ideologie te ondersteun. Uit die algemene reaksie van die gehoor by die opvoering asook op sosiale media is dit duidelik dat die meeste toeskouers Opperman se weergawe van die Grensoorlog bevestig het. Soos Coetser (2003:12) aantoon, funksioneer hierdie gehoor dus as kollektiewe bewaarplek van 'n kulturele en historiese geheue en strook Opperman se interpretasie van die Grensoorlog dus met die oorgrote meerderheid van die gehoor s'n.

Die individuele gehoorlid word dus in 'n baie voorskrytelike, en potensieel ongemaklike, posisie geplaas. Soos Carlson (1989:85–6) opmerk, vereis die teater aktiewe verzet as mens jou nie daarmee kan of wil vereenselwig nie: 'n gehoorlid kan nie bloot 'n teks neersit nie, maar moet die opvoeringsruimte verlaat. Deur die eenvormige en mimetiese aard van hierdie drama, asook die groter konteks, word daar druk op die individuele gehoorlid uitgeoefen om die ideologie wat hier gepropageer word, te ondersteun, wat in die huidige

diskursiewe klimaat waar kwessies rondom die Grensoorlog steeds onopgelos en uiters kompleks is, onaanvaarbaar is.

Bibliografie

Abrams, M.H. 1999. *Glossary of literary terms*. 7de uitgawe. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers.

Akerman, A. 1993. Somewhere on the border. In Gray (red.) 1993.

Bachelard, G. 1994. *The poetics of space: The classic look at how we experience intimate places*. Vertaal deur M. Jolas. Boston, MA: Beacon.

Baines, G. 2003. "South Africa's Vietnam?": Literary history and cultural memory of the Border War. *Safundi: The Journal for South African and American Comparative Studies*, 13/14:1–21.

Baines, G. en P. Vale (reds.). 2008. *Beyond the Border War: New perspectives on Southern Africa's late-Cold War conflicts*. Pretoria: Unisa Press.

Balme, C. 2012. Public sphere and contemporary performance. *Criticalstages*, 7. <http://www.criticalstages.org/criticalstages7/plugin/print/?id=27> (2 Januarie 2013 geraadpleeg).

Batley, K., I. Liebenberg, C. Allais en T. du Plessis. 2007. *A secret burden: Memories of the border war by South African soldiers who fought in it*. Johannesburg: Jonathan Ball.

Bezuidenhout, A. 2007. From Voëlvry to De La Rey: Popular music, Afrikaner Nationalism and lost irony. LitNet. <http://www.litnet.co.za/Article/from-voelvry-to-de-la-rey-popular-music-afrikaner-nationalism> (17 Januarie 2013 geraadpleeg).

Boireau, N. (red.). 1997. *Drama on drama: Dimensions of theatricality on the contemporary British stage*. Basingstoke: Macmillan.

Botha, S. 2012. Die boustene van 'n drama: Die evangelie van die verhoog. In Scheepers en Kleyn (samests.) 2012.

Bothma, L. 2012. Inleiding. In Ferreira (red.) 2012.

Bouwer, A. 2011. Troepie-musiekspel laat mens koud. *Beeld*, 16 Junie. <http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/2011/06/17/B1/12/artreeaan.html> (2 Februarie 2012 geraadpleeg).

Boym, S. 2001. *The future of nostalgia*. New York: Basic.

- Brantley, B. 2009. London's musicals: Intimate or outside. *New York Times*.
<http://theater.nytimes.com/2009/07/08/theater/08brantley.html?pagewanted=all>
(19 Desember 2012 geraadpleeg).
- Brown, J.A.C. 1963. *Techniques of persuasion: From propaganda to brainwashing*. Harmondsworth: Penguin.
- Buys, F. 2011. Afrikaner, vat jou verlede terug!: Want só kan hy weer beheer oor sy toekoms kry. *Beeld*, 23 Junie, bl. 19.
- Carlson, M. 1989. Theatre audiences and the reading of performance. In Postlewait en McConachie (reds.) 1989.
- Chambers, C. (red.). 2006. *The continuum companion to twentieth century theatre*.
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199754724.001.0001/acref-9780199754724-e-1900> (17 Januarie 2013 geraadpleeg).
- Coetser, J.L. 2003. "So little of it left": Remembrance, occasion and event in Afrikaans theatre. *South African Theatre Journal*, 17:8–36.
- Coetzee, G. 2009. *Johnny Boskak is feeling funny and other plays*. Durban: University of KwaZulu-Natal Press.
- Cohn, R. 1997. Now converging, now diverging: Beckett's metatheatre. In Boireau (red.) 1997.
- Cremona, V.A. 2004. Carnival as theatrical event. In Cremona e.a. (reds.) 2004.
- Cremona, V.A., P. Eversmann, H. van Maanen, W. Sauter en J. Tulloch (reds.). 2004. *Theatrical events: Borders, dynamics, frames*. Amsterdam: Rodopi.
- Cuddon, J.A. 1999. *Dictionary of literary terms and literary theory*. Londen: Penguin.
- De Swart, M. 2011. Tree Aan! for poignant memories. *Artslink*.
http://www.artlink.co.za/news_article.htm?contentID=28337 (2 Februarie 2012 geraadpleeg).
- De Wet, R. 1991. *Vrystaat-trilogie*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Dlamini, J. 2009. *Native nostalgia*. Johannesburg: Jacana.
- Du Toit, F. 2011. "Tree aan" bring grens tyd terug. *Beeld*, 13 Junie.
<http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/2011/06/14/B1/14/B1Comments001-StoryK.html>
(2 Februarie 2012 geraadpleeg).
- Elam, K. 2002. *The semiotics of theatre and drama*. 2de uitgawe. Londen: Routledge.

Else, S. 2008a. Reaksie op Koos Kombuis se aanval op my en Deon Opperman (1). LitNet. <http://www.litnet.co.za/Article/reaksie-op-koos-kombuis-se-aanval-op-my-en-deon-opperman-1> (30 Maart 2012 geraadpleeg).

—. 2008b. Reaksie op Koos Kombuis se aanval op my en Deon Opperman (2). LitNet. <http://www.litnet.co.za/Article/reaksie-op-koos-kombuis-se-aanval-op-my-en-deon-opperman-2> (30 Maart 2012 geraadpleeg).

ESAT. 2013. Afrikaanse Taal- en Kultuurvereniging. *ESAT*. http://esat.sun.ac.za/index.php/Afrikaanse_Taal-_en_Kultuurvereniging (4 Januarie 2013 geraadpleeg).

Eversmann, P. 2004. The experience of the theatrical event. In Cremona e.a. (reds.) 2004.

Feinstein, A. 2011. *Battle scarred: Hidden costs of the border war*. Kaapstad: Tafelberg.

Ferreira, J. (red.). 2012. *Grensoorlogstories*. Pretoria: Litera.

Fortier, M. 2002. *Theory/theatre: An introduction*. 2de uitgawe. Londen: Routledge.

Fourie, P. 1989. *Vat hom, Flaffie!* Pretoria: HAUM-Literêr.

Freshwater, H. 2009. *Theatre and audience*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Friedland, R. en R.D. Hecht. 2006. The powers of place. In Stier en Landres (reds.) 2006.

Gänzl, K. 2006. Musical theatre. In Chambers (red.) 2006.

Geldentuys, J. 2007. *Dié wat gewen het: Feite en fabels van die bosoerlog*. Pretoria: Litera.

—. 2011. *Ons was daar: Weners van die oorlog om Suid-Afrika*. Pretoria: Kraal.

Gerber, J. 2011. Regse slaan prof ná rubriek. *Beeld*, 14 Julie. <http://www.beeld.com/Suid-Afrika/Nuus/Regse-slaan-prof-na-rubriek-20110714> (15 Julie 2011 geraadpleeg).

Gray, S. (red.). 1993. *South Africa Plays*. Londen: Nick Hern.

Hauptfleisch, T. 2004. Eventification: Utilizing the theatrical system to frame the event. In Cremona e.a. (reds.) 2004.

Hornby, R. 1986. *Drama, metadrama, and perception*. Lewisburg: Brucknell University Press.

Human, T. 2005. Die dramaturg as kanoniseerder: *Vyfmylpaal* deur Deon Opperman. *Literator*, 26(2):139–60.

Kershaw, B. 2001. Oh for unruly audiences! Or, patterns of participation in twentieth-century theatre. *Modern Drama*, 44(2):133–54.

- Keuris, M. 1996. *Die dramateks: 'n Handleiding*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- . 2009. Deon Opperman's *Donkerland*: The rise and fall of Afrikaner nationalism. *Acta Academica*, 41(3):1–15.
- . 2012. "Theatre as a memory machine": *Magrita Prinslo* (1896) and *Donkerland* (1996). *Journal of Literary Studies*, 28(3):77–92.
- Kombuis, K.A. 2008. As ek De la Rey was, het ek jou ge-sue! LitNet. <http://www.litnet.co.za/Article/as-ek-de-la-rey-was-het-ek-jou-ge-i-sue-i> (16 Januarie 2013 geraadpleeg).
- Korff, G. 2009. *19 with a bullet: A South African paratrooper in Angola*. Johannesburg: 30° South.
- Larson, C.U. 2001. *Persuasion: Reception and responsibility*. Stamford, CT: Wadsworth.
- Law, J. 2011. *The Methuen drama dictionary of the theatre*. Londen: Methuen Drama.
- Leroux, E. 1976. *Magersfontein, O Magersfontein!* Kaapstad: Human & Rousseau.
- Liebenberg, J. 2010. *Bush of ghosts: Life and war in Namibia, 1986–90*. Kaapstad: Umuzi.
- Lloyd Webber, A. en T.S. Eliot. 1981. *Cats: The book of the musical*. Londen: Faber.
- Louw, C. 2001. *Boetman en die swanesang van die verligtes*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Minter, W. 1994. *Apartheid's contras: An inquiry into the roots of war in Angola and Mozambique*. Londen: Zed Books.
- Moolman, K. 2007. *Blind voices: A collection of radio plays: Soldier Boy, Miss Dolly, Womb Tide*. Braamfontein: Botsotso.
- New York Show Tickets. 2008. The advent of the Broadway mega musical. <http://www.nytix.com/Links/Broadway/Articles/megamusicals.html> (19 Desember 2012 geraadpleeg).
- Nog 'n Christene. 2011. Toneelstuk was eerder verbrands realities. *Beeld*, 21 Junie. <http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/2011/06/22/B1/17/pdtree-aan2.html> (2 Februarie 2012 geraadpleeg).
- Opperman, D. 1986. *Môre is 'n lang dag en Die teken*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1996a. *Donkerland*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1996b. Dankie aan die ATKV se Kampustoneel. *Beeld*, 24 September, bl. 3.

- . 2004. *Vyfmylpaal*. Pretoria: Protea.
- . 2008a. Antwoord op Koos Kombuis se ope brief. LitNet. <http://www.litnet.co.za/Article/antwoord-op-koos-kombuis-se-ope-brief> (30 Maart 2012 geraadpleeg).
- . 2008b. *Kaburu: 'n Drama vir die verhoog*. Pretoria: Protea.
- . 2011a. Tree aan! (Ongepubliseerde musiekblyspel).
- . 2011b. Regisseursnota. Packed House Productions. Tree aan!: Dit was die dae toe ons troepies was. Program, bl. 9.
- . 2011c. Brief van Deon Opperman: Hoekom 'n musiekblyspel oor die Grensoorlog. LitNet. <http://litnet.co.za/Article/brief-van-deon-opperman-hoekom-n-musiekblyspel-oor-die-grensoorlog> (30 Maart 2012 geraadpleeg).
- . 2012. Deon Opperman – Renaissance van Afrikaans. E-pos aan skrywer, 7 Desember.
- Opperman, G. 2011a. Militêre verwickelinge in Suider-Afrika: 1964–94. Packed House Productions. Tree aan!: Dit was die dae toe ons troepies was. Program, bl. 4.
- . 2011b. Die Suid-Afrikaanse Weermag muur van herinnering op die Voortrekkermonument erfenisterrein. Packed House Productions. Tree aan!: Dit was die dae toe ons troepies was. Program, bl. 5.
- Perry, G.C., J. Rice, C. Barda en A. Lloyd Webber. 1987. *The complete phantom of the opera*. Londen: Pavilion.
- Pienaar, H. 1988. *Forces favourites*. Emmarentia: Taurus.
- Postlewait, T. en B. McConachie (reds.). 1989. *Interpreting the theatrical past: Essays in the historiography of performance*. Iowa City: University of Iowa Press..
- Rebellato, D. 2010. Theatre and globalization: Are we in an age of globalized theatre? *Telegraph*. <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/jan/18/mega-musicals-theatre-west-end> (19 Desember 2012 geraadpleeg).
- . 2011. Does mega-musical boom mean theatre's bust? *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/jan/18/mega-musicals-theatre-west-end> (19 Desember 2012 geraadpleeg).
- Reddy, V. 2005. Wit mans toegerus met wapens: Die grenstematiek in drie verwante dramatekste. *Stilet*, 17(3):104–30.
- Retief, B. (reg.). 1974. *Ses soldate* [film]. Kavalier Films.
- . 1983. *Tweede prys is 'n houtjas: Grensstories uit Wamboland*. Pretoria: J.L. van Schaik.

- Sarie. 2011. SARIE by die openingsaand van Tree Aan. *Sarie*, Junie.
<http://www.sarie.com/bekendes/op-die-rooi-tapyt/sarie-by-die-openingsaandsarie-was-genooi-vir-die-openingsaand-van-tree-aan-nuut-uit-die-pen-van-de> (2 Februarie 2012 geraadpleeg).
- Scheepers, R. en L. Kleyn (samests.). 2012. *Die Afrikaanse skryfgids*. Johannesburg: Penguin.
- Scholtz, L. 2011. Opnuut 'n groot wroeg. *Die Burger*, 11 Junie, bl. 5.
- . 2013. *Die SAW in die Grensoorlog: 1966–1989*. Kaapstad: Tafelberg.
- Shubin, G. en A. Tokarev (reds.). 2011. *Bush War: The road to Cuito Cuanavale: Soviet soldiers' accounts of the Angolan war*. Auckland Park: Jacana.
- Stehle, R. 2013. Geld is stok in Staatsteater-wiel. *Beeld*, 13 Maart.
<http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/2013/03/13/B1/6/rsQuintonSimpson.html> (6 April 2013 geraadpleeg).
- Stier, O.B. en J.S. Landres (reds.). 2006. *Religion, violence, memory and place*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Swiegers, A. 2008. Vir Johné oor Deon Opperman. LitNet. <http://www.litnet.co.za/Article/vir-john-oor-deon-opperman> (30 Maart 2012 geraadpleeg).
- Taljaard-Gilson, G. 2013. 'n Ondersoek na die waarde van historiese fiksie: Drie geskiedkundige romans in oënskou geneem. *LitNet Akademies*, 10(1):380–414.
[http://litnet.co.za/assets/pdf/joernaluitgawe_10\(1\)/10\(1\)_GW_Gilson.pdf](http://litnet.co.za/assets/pdf/joernaluitgawe_10(1)/10(1)_GW_Gilson.pdf) (28 Junie 2013 geraadpleeg).
- Thompson, J.H. 2006. *An unpopular war: From afkak to bosbefok: Voices of South African national servicemen*. Kaapstad: Zebra.
- Van Coller, H. 2011. Die representasie van die verlede in verteenwoordigende Afrikaanse prosawerke: Voorstelle vir 'n tipologie. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 51(4):680–97.
- Van den Bergh, R. (reg.). 1984. *Boetie gaan border toe!* [film]. Philo Pieterse.
- Van der Walt, N. 2008. *To the bush and back: A story about the last phase of the South African Border War as experienced by a junior officer of 32 Battalion*. Pretoria: N. van der Walt.
- Van Huyssteen, J. 2008. Ek verskil, Deon Opperman. LitNet.
<http://www.litnet.co.za/Article/ek-verskil-deon-opperman> (30 Maart 2012 geraadpleeg).
- Van Niekerk, A. 2011. Wittes hét baie skuld. *Beeld*, 4 Julie.
<http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/2011/07/05/B1/13/gvreaksie.html> (15 Julie 2011 geraadpleeg).

- Verwoed, K. 2008. Deon Opperman en Eden, who Else? LitNet.
<http://www.litnet.co.za/Article/deon-opperman-en-eden-who-else> (30 Maart 2012 geraadpleeg).
- Viljoen, H. en C.N. van der Merwe, 2007. Introduction: a poetics of liminality and hybridity. In Viljoen en Van der Merwe (reds.) 2007.
- Viljoen, H. en C.N. van der Merwe (reds.). 2007. *Beyond the threshold: Explorations of liminality in literature*. New York: Peter Lang.
- Walton, D. 1997. What is propaganda, and what exactly is wrong with it? *Public Affairs Quarterly*, 11(4):383–413.
- Webb, S. 2008. *Ops medic: A national serviceman's border war*. Alberton: Galago.
- Wessels, A. 2011. Die Anglo-Boereoorlog (1899–1902) in die Afrikaanse letterkunde: 'n Geheelperspektief. *Die Joernaal vir Transdissiplinêre Navorsing in Suider-Afrika*, 7(2):185–204.
- Wilsworth, C. 2010. *First in, last out: The South African artillery in action 1975–88*. Johannesburg: 30° South.
- Winckler, A. 2011. Aletté-Johanni Winckler blog: "Tree Aan!" *Sarie*, Junie.
<http://www.sarie.com/sarie-com-skrywers/alette-johanni-winckler/alette-johanni-winckler-blog-tree-aan-die-misical> (2 Februarie 2012 geraadpleeg).

Eindnotas

¹ Ongepubliseerde dramas word tussen aanhalingstekens aangedui, met die datum van die eerste opvoering tussen hakies, terwyl gepubliseerde dramas in kursief aangedui word, met die publikasiedatum tussen hakies. Met die uitsondering van "Tree aan!" verskyn ongepubliseerde dramas nie in die bibliografie nie.

² Aanhaling word deurgaans presies soos in die oorspronklike bron weergegee, taal- en spelfoute inkluis.

³ Sien Kombuis (2008), Opperman (2008a), Else (2008a en 2008b), Van Huyssteen (2008), Verwoed (2008), Swiegers (2008) en Bezuidenhout (2007).

⁴ Nog 'n Christene (2011), Sarie (2011), Winckler (2011), Du Toit (2011) en De Swardt (2011).

⁵ Buys het ook 'n uitgebreide weergawe van hierdie rubriek as toespraak gelewer by die openingsaand van "Tree aan!"

⁶ Sien onder andere Retief (1983), Pienaar (1988), Minter (1994), Louw (2001), Thompson (2006), Batley e.a. (2007), Geldenhuys (2007), Baines en Vale (2008), Van der Walt (2008), Webb (2008), Korff (2009), Liebenberg (2010), Wilsworth (2010), Feinstein (2011), Shubin en Tokarev (2011), Ferreira (2012) en Scholtz (2013).

⁷ Sien Reddy (2005) en Baines (2003).

⁸ Ek moet wel hier melding maak van nuwe verwickelinge by die Staatsteater. KykNET sal vir die volgende drie jaar die naamborg van die Drama-teater by die Staatsteater wees en produksies wat daar opgevoer word met gratis lugtyd bemark. Die teater gaan “nou driejaar-kontrakte met ernstige Afrikaanse vervaardigers sluit” (Simpson in Stehle 2013). Die uitvoerende hoof van die Staatsteater, Quinton Simpson, het met onder andere Deon Opperman onderhandel oor hoe om Afrikaanse gehore terug te lok hierheen (Opperman 2012).