

Hoofstuk 6: Samevatting

6.1 Inleiding

Hierdie slothoofstuk toon aan dat ek kritiese vrae gebruik het om die studie se sentrale probleem, soos dit in hoofstuk 1 verwoord is, te beantwoord. Elke hoofstuk het ook 'n spesifieke sentrale probleem, wat na aanleiding van kritiese vrae oor die hoofstuk bespreek is.

6.2 Hoofstuk 1: die sentrale probleem

Soos in hoofstuk 1 aangedui, is die studie se sentrale probleem hoe die konsep *volksmoeder* met verloop van tyd in die Afrikaanse drama neerslag gevind het. Die doel hiermee was om aan te toon hoe die volksmoeder in die Afrikaanse drama uitgebeeld word en wat die volksmoeder se posisie binne hierdie dramatekste is.

6.3 Hoofstuk 2: die kritiese vrae

Die kritiese vrae wat na aanleiding van die hoofstuk se sentrale probleem ontstaan het, is:

- 1) Wat is volgens bestaande teoretiese literatuur kenmerke van die volksmoeder?**
- 2) Is die begrip 'n spesifieke Afrikaanse verskynsel?**

3) Hoe verskil die voorkoms van die begrip of `n variasie daarvan in `n verwante letterkunde?

Soos reeds in hoofstuk 2 genoem, staan die patriarg teenoor die volksmoeder en is die vrou aan die patriargale gemeenskap onderhorig en moet sy hoeder van die *volk* wees, `n reine aard besit en godsdienstig leef. Blanke patriarge marginaliseer hul vroue en ook die gekoloniseerde vroue in derdewêreldse lande. Dit wil sê: in die geval van `n vergelyking tussen die Britse Imperialiste se wyse waarop hulle hul vroue en Indiese vroue behandel het en die wyse waarop die Afrikanermans hul vroue en swart vroue behandel het.

6.3.1 Die ouer Afrikaanse dramateks

`n Toepassing van bogenoemde teorie op Langenhoven se *Die vrou van Suid-Afrika* (1918) het aangetoon dat Maria `n heldhaftige volksmoeder is (Langenhoven 1921:9). Haar patriotisme ontwikkel tot `n volksmoederlike beeld. Haar kleindogter, die toekomstige vrou van Suid-Afrika, sal hoop op die voortbestaan van die Afrikanervolk bied.

6.3.2 Nederlandse- en Vlaamse vrouefigure se beweegruipte

Soos in hoofstuk 2 vasgestel, is die vrouefiguur in Cornelis Everaert se *Esbatement van den visscher* (1530-1531) `n volkse tipe vrouefiguur. Sy lê

haar man se foute bloot (Mak 1950:30). Die vrouefigure in *Een esbatement van de schuyfman* (1567) deur 'n anonieme Wes-Vlaamse outeur, is ook volkse tipes. Hulle laat uiteindelik die twee skelm mans wat hul gemeenskap bedreig, aan die pen ry. Hulle kom agter wat die mans in die mou voer en die mans begin bedreig voel (Stoett 1932:4). In Heijermans se *Op hoop van zegen* (1900) is die vroue ook volkse tipes. Kniertje en Jo gebruik growwe taal, 'n kenmerk van volkse vroue. Kniertje versorg en rig die vissersgemeenskap (Heijermans 1972:24, 29). In teenstelling met volksmoeders in Afrikaanse dramas, werk vroue in Nederlandse dramas direk met hul mans saam. Ek hou egter in gedagte wat ek in hoofstuk 2 genoem het, dat Giliomee meen Afrikanervroue het in die 18de- en 19de eeu in die werklike lewe in hul mans se goedere en bedrywighede gedeel. Die uitbeelding van Afrikanervroue in dramas is dus eerder 'n refleksie van die beeld wat ideoloë en dramaturge van hulle wou skep.

In teenstelling met Heijermans se Kniertje staan Claus se adellike moederfiguur, Madeleine Pattini, in *Een bruid in de morgen* (1955) minagtend teenoor haar man, Henri Pattini (Hendrik Pattijn), omdat sy glo sy moet van haar man afhanklik wees. In haar oë is Henri egter 'n swakkeling wat nie homself kan versorg nie en dus nie sy rol as patriargale hoof van die huis volstaan nie (Claus 1982:37). Kniertje het meer beweegruimte binne die samelewing as Madeleine. Madeleine vrees die gemeenskap sal haar belaglik vind, omdat haar man nooit 'n sukses van sy musiekloopbaan kon maak nie (Claus 1982:50). In Emants se *Domheidsmacht* (1904) word Marie

ter Voorst deur die ideale van die gemeenskap beïnvloed. Hoewel volksmoeders en Nederlandse vrouefigure `n volkse aard het, het vroue in Nederlandse dramas meer beweegruimte binne die gemeenskap as vroue in Afrikaanse dramas.

6.4 Hoofstuk 3: die kritiese vrae

Die kritiese vrae wat na aanleiding van die hoofstuk se sentrale probleem ontstaan het, is:

- 1) Is daar iets soos `n plaasdrama?**
- 2) Wat is die verhouding tussen die patriarg en volksmoeder in ouer plaasdramas wat van die dertigerjare af tot en met die vyftigerjare geskryf is?**
- 3) Wat is die patriargale gemeenskap se verwagtinge van die volksmoeder?**
- 4) Watter variasies van die volksmoeder kom in die plaasdrama voor?**

6.4.1 Tendense van ouer plaasromans na plaasdramas oorgedra

In hoofstuk 3 het ek vasgestel dat daar iets soos `n plaasdrama bestaan. Daar was `n transposisie (`n oordrag) van tendense in ou plaasromans na ou plaasdramas. Vergelyk byvoorbeeld die geval van W.A. de Klerk se transposisie van tendense uit Van den Heever se ou plaasromans (soos

Droogte (1930), *Groei* (1933) en *Somer* (1935)) en uit De Klerk se eie roman, *Die uur van verlange* (1953), na De Klerk se plaasdrama, *Die jaar van die vuur-os* (1952). Hierdie interpretasie van die transposisie van tendense van die plaasroman na die plaasdrama toon aan dat manlike- en vroulike figure binne 'n tradisionele raamwerk ('n patriargale ruimte) funksioneer. Hierdie patriargale ruimte funksioneer op sy beurt volgens die familialisme en patriargale erfopvolging.

In H.A. Fagan se *Ousus* (1934) verwag die gemeenskap dat Nelie en Mina oor sekere waardes beskik. Ek het in hoofstuk 3 aangetoon dat Mevrouw Venter patriargale kenmerke vertoon (Fagan 1960:47). Sy verwag uit haar oogpunt dat Mina hierdie patriargale rol by haar sal oorneem. Mina se optrede is uiteindelik 'n voortsetting van Mevrouw Venter se optrede. Die moeder verwag dat Nelie as ideologiese volksmoeder moet optree. Sy moet Afrikanerideoloë se waardes uitdra, soos 'n gesonde bewussyn en 'n kalm en nugter aard. Nelie het uiteindelik nooit self kinders nie. Sy kwalifiseer volgens die moeder nie as biologiese moeder of volksmoeder nie (Fagan 1960:55). Sodra die jong Nelie haar moeder se verwagtinge bevraagteken, ervaar die moeder dit as "oneerbiedig" (Fagan 1960:42).

'n Ander interpretasie is dat die gemeenskap veroorsaak dat Nelie nooit haar ideaal, om by die seminarie te gaan studeer, kan nastreef nie. Die alternatiewe interpretasie is dat Nelie dit oor haarself bring, omdat sy nooit haar eie geluk wou aangryp nie.

6.4.2 *Variasies op die volksmoeder*

Ek het in hoofstuk 3 vasgestel dat daar in *Ousus* (1934) `n ideologiese- en biologiese volksmoeder is. Die ideologiese volksmoeder kan kinderloos wees (soos Nelie) of kan, soos Emma in *Die jaar van die vuur-os* (1952) en Maria in *Die vrou van Suid-Afrika* (1918), kinders hê. Die rede waarom die ideologiese volksmoeder, Nelie, op die periferie beland, is omdat die gemeenskap van haar verwag om ook haar biologiese rol te vul. Hierdie tipe vrouefigure is variasies op die tradisionele volksmoeder, Maria. Die biologiese volksmoeder het kinders en pas kindersorg toe. Mina wat die gemeenskap se norme en verwagtinge uitdaag, beland ook op die periferie. Dit beantwoord die vraag watter variasies op die volksmoeder in ou plaasdramas voorkom.

6.4.3 *Die verhouding tussen Pieter en Emma*

`n Toepassing van hoofstuk 3 se teorie op W.A. de Klerk se *Die jaar van die vuur-os* (1952) identifiseer die bestaan van `n verhouding tussen patriarg en volksmoeder binne die plaasdrama. Die Generaal is die egte patriarg. Sy seun, Pieter, neem die patriargale gesag onregmatig oor. Die egte patriarg se gesag word ondermyn, wanneer Pieter later sonder sy vader se toestemming optree (De Klerk 1962:34,78).

Die tradisionele volksmoeder, Emma, is aan die patriargale sentrum onderhorig. Soos in hoofstuk 3 aangetoon, suggereer Emma se stiltes veel

meer as blote stiltes. Haar stiltes gee te kenne dat sosiale omstandighede in Suid-Afrika in die vyftigerjare onstabiel was, in die gedeelte waar sy van die jakkals wat op die plaas rondloop, praat (Fagan 1962:60). Dit suggereer ook Pieter se onvermoë om sake in die land, in sy gesin en op die plaas te hanteer (vergelyk paragraaf 3.4.4). Emma se stiltes openbaar ook die probleme wat binne die verhouding tussen patriarg en volksmoeder bestaan.

Soortgelyke stiltes kom voor by Nederlandse vrouefigure. In *Op hoop van zegen* (1900) toon die volkse vrouefiguur, Kniertje, se stiltes dat sy onrealistiese verwagtinge vir haar seun, Barend, as visserman, koester (Heijermans 1972:41). In *Domheidsmacht* (1904) dui Clara ter Voorst se stiltes daarop dat sy met die beperkte beweegruimte van die adellike vrou en die verwagtinge wat die adellike gemeenskapslede soos baron Echten van haar het, ontevrede is. Sy beseft dat haar moeder, Marie ter Voorst, en baron Echten agter haar rug besluit het dat Clara en Echten `n toekoms saam moet deel (Emants 1955:11).

6.4.4 Gillian: `n nuwe identiteit

Gillian is `n nuwe identiteit binne die ou plaasdrama. Soos in hoofstuk 3 aangedui, skep die Generaal en Emma die indruk dat Gillian met mans flanker en dus ander waardes as Emma, die tradisionele volksmoeder, besit (De Klerk 1962:3 et seq.). Dit illustreer in werklikheid Pieter se negatiewe gesindheid teenoor Gillian (De Klerk 1962:35). Pieter vind Emma vervelig en

koester gevoelens vir Gillian (De Klerk 1962:35-36). Uiteindelik funksioneer Gillian steeds binne die tradisionele raamwerk (patriargale plaasruimte).

6.5 Hoofstuk 4: die kritiese vrae

Die volgende kritiese vrae het ontstaan:

- 1) Wat gebeur met die verhouding tussen die patriarg en volksmoeder in nuwer plaasdramas wat in die tagtiger- en negentigerjare geskryf is?**
- 2) Bestaan daar iets soos 'n swart volksmoeder binne die konteks van die plaasdrama?**

6.5.1 Die patriarg se reduserende blik in die nuwer plaasdrama geopenbaar

Soos in hoofstuk 4 genoem, reduseer Senior uit sy oogpunt in Pieter Fourie se *Ek, Anna van Wyk* (1986) die volksmoeder tot teeldier. Hy dwing Anna om tot sosiale konvensies te konformeer. Soos in hoofstuk 2 genoem, word die kalm en nugtere aard van die heldhaftige volksmoeder verruil vir die hoofkenmerk om kinders in die lewe te bring (Brink 1990:278). Anna lê terugskouend hierdie sowel as die patriargale perspektief bloot. Soos in hoofstuk 4 vasgestel, moet Anna die bloedlyn voortsit en as ideologiese volksmoeder optree (Fourie 2002:39, 40). Soos ek in hoofstuk 3 aangedui het, moet die volksmoeder se ideologiese denke by die Afrikanerstaat se denkwysse inpas.

Die volksmoeder dien as skakel tussen die voorgeslagte en nageslagte. Sy verseker dat daar `n nageslag is wat die voorgeslagte se herinneringe ervaar - die voorgeslagte word op dié manier deel van die herinneringe van die nageslag (Fourie 2002:39-40).

Anna is nie versorgend of tuisteskeppend genoeg om `n tradisionele volksmoeder te wees nie. Sy ontwikkel tot `n bedreiging vir die patriarg (Fourie 2002:58). Sy tree eerder as hedendaagse volksmoeder op. Senior vervang haar met Rina, `n tradisionele volksmoeder, omdat daar nie binne sy identiteitsruimte vir `n hedendaagse volksmoeder plek is nie.

Ek het vasgestel dat die verhouding tussen patriarg en volksmoeder eensydig is, omdat die patriarg niks emosioneel tot die verhouding tussen skoonpa en skoondogter bydra nie en hy ook nie sy persoonlike vryheid wil opoffer om ander te versorg nie. Lina, die bruin voorman, Karools, se vrou, daag ook Senior se gesag uit (Fourie 2002:69). Om hierdie rede verwyder Senior haar, haar kinders en haar man van die wynplaas (Fourie 2002:72). Anna tree uiteindelik teen die patriarg op deur hom te vermoor (Fourie 98-99).

6.5.2 Opperman se uitbeelding van `n swart volksmoeder

Die Mpondovrou wat Deon Opperman in *Donkerland* (1996) skep, ontwikkel tot `n swart volksmoeder. Haar sosiale gemeenskap het haar op sosiale vlak

gemarginaliseer. Die feit dat haar verloofde haar as besitting behandel, marginaliseer haar verder op sosiale vlak (Opperman 2004:145).

6.5.3 Wit vroue en swart vroue gemarginaliseer

Soos ek in hoofstuk 4 vasgestel het, speel Meidjie `n aanvullende rol, omdat sy die oorlewing van Pieter se nageslag verseker (Opperman 2004:160). Uiteindelik vervang die swart volksmoeder die wit volksmoeder (Opperman 2004:169, 174). Sy ontvang meer respek van die patriarg as wat die wit volksmoeder, Magriet, ontvang (Opperman 2004:153, 154). Ander wit volksmoeders soos Riana word uit sake weggehou wat uit die patriargie se oogpunt nie direk met die volksmoeder se huishoudelike sake verband hou nie (Opperman 2004:233, 241). Hedendaagse volksmoeders soos Truida en haar dogter, Mariaan, bevraagteken die patriarge se denkwyse dat vroue altyd tot hul diens moet staan en kos en koffie vir hulle aandra (Opperman 2004:268, 269). Pieter marginaliseer uiteindelik Meidjie deurdat sy verhouding met haar van `n romantiese man- en -vrouverhouding na `n baas/werker-verhouding verander.

6.6 Hoofstuk 5: die kritiese vrae

Die volgende kritiese vrae het ontstaan:

- 1) **Weereens, wat gebeur met die verhouding tussen die patriarg en volksmoeder in nuwer plaasdramas wat in die laat negentigerjare geskryf is?**
- 2) **Watter raakpunte toon die man en vrou in die man- en -vrou-verhouding in die moderne plaasdrama met voorbeelde uit die mitologie?**
- 3) **Hoe beweeg die moderne drama van die konsepte *patriarg* en *volksmoeder* weg?**

6.6.1 Die aktuele plaasdramas uit die tagtigerjare en laat negentigerjare

In `n plaasdrama soos Pieter Fourie se *Die koggelaar* (1988), wat ook aktuele elemente bevat, word Boet vervreem van sy eie gesin. Hierdie drama speel af teen die agtergrond van die middel-tagtigerjare gedurende die noodtoestand (1985-1989). Dit is uit die patriarg se oogpunt belangrik om `n nageslag te hê, sodat die blanke manlike nageslag se patriargale gesag in Suid-Afrika verseker word. Om hierdie rede sê Boet na sy seun Klein-Ben se dood: “Jy het my enigste kind gevat en verseg om weer aan my `n erfgenaam te gee” (Fourie 1988:42).

Wat gebeur met die verhouding tussen patriarg en volksmoeder in hierdie teks? Anna, Boet se vrou, beweeg nie tussen sentrum en periferie voordat sy in die kerktoneel Boet konfronteer nie. Sy erken dat sy die kenmerke van die volksmoeder internaliseer het en bygedra het tot `n mislukte man- en -vrou-

verhouding, maar dat die patriarg, Boet, sy toewyding binne die huwelik laat vaar het (Fourie 1988:36). Boet het reeds in die veldtoneel sy vrou verneder en haar tot sy martelaar en volksmoeder gemaak, deur haar tot teeldier te reduceer wat vrugbaar vir hom moes word, sodat sy vir hom weer `n seun kon gee (Fourie 1988:38). Boet is as patriargale *Ek* van sy vrou se emosies afgesny, soos in hoofstuk 5 genoem. Sy uiteindelijke moord op sy vrou dui op `n herskepping van die volksmoeder, omdat die konsep *volksmoeder* reeds uitgedien is.

Soos reeds in hoofstuk 5 genoem, toon Boet en Anker raakpunte met die held Heracles in die Griekse mitologie. Hoewel ek slegs op die ooreenkomste tussen helde in die mitologie en manlike personasies in moderne dramas fokus, was dit in hierdie spesifieke geval nodig om ook godefigure by die vergelyking te betrek. Boet toon raakpunte met die Ares, asook die Heracles-figuur. Anker is hoofsaaklik `n Heracles-figuur, terwyl Boet se moeder, Betta, raakpunte met Hera toon. Boet en Anker se pa, Ben, toon raakpunte met Zeus.

In André P. Brink se *Die jogger* (1997) verskuif die vrou se posisie vanaf die gemeenskap se marge na die patriargale gemeenskap se sentrum. Die voorgeslagte het soms `n negatiewe uitwerking op die nageslag. Die voorgeslag, Oupa Renier, het `n negatiewe uitwerking op sy kleinseun, Kilian (Brink 1997:17). Nou verwag Kilian van sy dogter, Ilse, om in die lewe `n wenner namens of binne die patriargale samelewing te wees (Brink 1997:30).

My bevinding is dat die teks die aanwesigheid van die voorgeslagte ondermyn. Hoewel Kilian sy dogter tot volksmoeder maak, weier sy om dit te wees (Brink 1997:78,79). Sy ontmasker die *Ek*-sentrum waarbinne Kilian homself van die *Ander* (Vusi, Noni en selfs Ilse) afsonder. Ilse breek met die patriargie en sy verkies om Kilian se gesag te verontagsaam (Brink 1997:79). Noni, die swart suster wat Kilian in die inrigting versorg, ontmasker Kilian. Sy wys daarop dat Kilian se landskapbeskrywings alles denkbeeldige landskappe van `n verlore plaaslewe is. Ek het tot die besef gekom dat Kilian se herinneringe in werklikheid sy eie oupa se herinneringe en idees is wat die oupa met Kilian gedeel het (Brink 1997:81). Noni ontwikkel tot `n eie volwaardige karakter, `n Moeder Afrika-figuur. Ek beskou haar as `n Moeder Afrika, omdat sy soos ander swart vrouekarakters in die letterkunde uit Afrikastate en Suid-Afrika `n simbool van mag en oorlewing word. Die swart vrou word die eerste keer binne `n plaasdrama as spirituele vrou openbaar (Brink 1997:41). As kind is haar lewe verwoes deur die seun wat haar verkrag het (Brink 1997:44). Haar ouers werk egter vir die seun se pa en sê dat sy haar dit verbeel het. Haar moeder neem haar geheue weg deur later voor te gee dat niks fout was nie. Later gee die moeder haar geheue terug deur te erken wat gebeur het. Op hierdie wyse kry Noni binne haar eie kulturele ruimte `n stem (Coetser 2006b:109). Sy word om hierdie rede `n simbool van oorlewing. Volgens my interpretasie voldoen sy dus aan een van die kenmerke van die konsep *Moeder Afrika*. Sy “evinces qualities of affection, shrewd practicality, and possessiveness where the son is

concerned” (Cartey 1969:4). Swart volksmoeders word dus in `n groter mate as wit volksmoeders toegelaat om besitlik oor hul seuns te wees.

6.6.2 *Wegbeweeg van die konsepte patriarg en volksmoeder*

Dina is `n moderne vrouefiguur wat `n rekonstruksie van die konsep *volksmoeder* is. Sy beweeg weg van die konsep *volksmoeder*, deurdat sy self haar familieplaas bestuur (Fourie 2003:22). Dit wyk af van die tradisionele plaasruimte waarbinne die vrouekarakters se verbintenis met die grond gering is of geensins bestaan nie. Dit wyk ook van die patriargale erfopvolging af. Fourie se *Koggelmanderman* (2003) fokus eerder op die man- en -vrouverhouding as op die verhouding tussen patriarg en volksmoeder.

Soos in hoofstuk 5 aangedui, is daar ook `n mitologiese meesternarratief in *Koggelmanderman* (2003) teenwoordig. Ek het bevind dat Karel raakpunte met die San-held, Tchue, en die Khoi-Khoi-held, Heitsi-eibib, toon. Op simboliese vlak ontvang Karel en Dina as die figure Man en Vrou towerkragte en sensuele krag uit `n ander dimensie (Fourie 2003:43). Hierdie dimensie is die geesteswêreld van die Boesmans of San, wat al lank reeds in die Kalahari-ruimte waarbinne Karel en Dina hulself bevind, woon en rondtrek. Karel transformeer op soortgelyke wyse as Tchue en Heitsi-eibib in `n dierlike gedaante. In die Khoisan-helde se geval verander hulle geheel en al morfologies in diere of transdans hulle sodat hulle hulself as diere ervaar. In

Karel se geval, trek hy `n koggelmanderkostuum aan en maak bewegings wat aan `n koggelmander herinner (Fourie 2003:12).

6.6.3 Raakpunte met mitologiese meesternarratiewe

Die bevinding is dat Karel geringe raakpunte met die held, Theseus, in die Griekse mitologie toon. Karel was voorheen `n held (`n puik rugbyspeler) onder die boere (Fourie 2003:10). Op soortgelyke vlak was Theseus `n held onder die Grieke (Stevens s.j.:264). Dina tree as `n soort Adriadne-figuur op wat Karel versorg en bystaan in sy stryd om die dier te verslaan (Fourie 2003:18, 20). Die konfrontasie tussen Karel en die koggelmander is soos in die geval van die Teutoniese held, Beowulf, se konfrontasie met Grendel direk en persoonlik (Fourie 2003:9). Die Keltiese held, Cú Chulainn, en die Slawiese heldefigure toon ook transformasies. Ek het `n kort vergelyking tussen Karel en die Teutoniese held getref. Ek het bevind dat Beowulf sy greep op die dier (hier sy manlikheid en prestige want hy word `n suksesvolle heerser) en die lewe behou, terwyl Karel sy greep op sy verhouding met sy vrou, sy manlikheid en sy eens suksesvolle boerdery verloor (Fourie 2003:11). Die helde in die Slawiese mitologie toon ook raakpunte met Karel ten opsigte van hul optrede. Ek het tot die gevolgtrekking gekom dat Karel nie aan al die kenmerke van die Keltiese held voldoen nie. Die transformasie van die held in die dier waarteen hy self moet veg, is `n deurlopende tema in die mitologie. Mitologiese meesternarratiewe is dus in die moderne dramas, *Die koggelaar* (1988) en *Koggelmanderman* (2003) teenwoordig.

6.7 Gevolgtrekking

Die eerste hipotese wat ek in hoofstuk 1 identifiseer, is dat die volksmoeder oor spesifieke kenmerke beskik. Afrikanerideoloë soos Totius, G. Preller en W. Postma, G. Cronjé en C.M. van den Heever, onder andere, het deur middel van doelbewuste ideologiese ingenieurswese vroeg in die 20ste eeu tot die ontwikkeling van die konsep *volksmoeder* in Afrikaanse romans en -dramas bygedra.

’n Verdere gevolgtrekking is dat Nederlandse vrouefigure en Afrikaanse vrouefigure in dramatekste ’n volkse aard besit. Daar bestaan egter ’n variasie van die vrouefiguur binne die Nederlandse – en Vlaamse letterkunde. Die een soort vrouefiguur is volks, soos die vissersvrou in *Esbatement van den visscher* (1530-1531), die vroue in *Een esbatement van de schuyfman* (1567) en Kniertje in *Op hoop van zegen* (1900). Die ander soort vrouefiguur, soos hierbo genoem, is ’n adellike vrouefiguur, soos Marie ter Voorst in *Domheidsmacht* (1904) en Madeleine Pattini in *Een bruid in de morgen* (1955).

Ek identifiseer ook dat Deon Opperman in *Donkerland* (1996) en André P. Brink in *Die jogger* (1997) swart volksmoeders skep. Die gevolgtrekking, hierbo en in hoofstuk 4 genoem, is dat Meidjie in *Donkerland* (1996) meer respek van die Patriarg, Pieter, ontvang, as wat die wit volksmoeder, Magriet, ontvang. Noni se hoofdoel as swart volksmoeder in *Die jogger* (1997) is,

soos in hoofstuk 5 genoem, om tot simbool van krag en oorlewing te ontwikkel en Kilian as gewetenlose patriarg te ontmasker.

Sommige tendense in ou Afrikaanse plaasromans kom ook binne Afrikaanse dramas voor. Die tweede hipotese is dat die aanwesigheid van `n patriargale ruimte, erfopvolging en die aanwesigheid van die voorgeslagte in dramas soos *Die jaar van die vuur-os* (1952), *Ek, Anna van Wyk* (1986), *Die koggelaar* (1988), *Donkerland* (1996) en *Die jogger* (1997) wat teen `n plaasruimte afspeel, daarop dui dat bogenoemde dramas as plaasdramas beskou kan word.

Die derde hipotese wat ek in hoofstuk 1 identifiseer, is dat die aard van die verhouding tussen patriarg en volksmoeder, afhangende van die soort volksmoeder, binne `n spesifieke dramateks wissel. Ek identifiseer Maria in *Die vrou van Suid-Afrika* (1918) as `n heldhaftige volksmoeder wat haar volkse onafhanklikheid van die Britse regering wil handhaaf. Mina in *Ousus* (1934) is `n tradisionele, biologiese volksmoeder. Sy het haar rol om kinders in die lewe te bring vervul. Nelie in *Ousus* (1934) is `n tradisionele, ideologiese volksmoeder wat nooit haar biologiese rol as moeder vervul nie. Sy dra eerder gemeenskapswaardes soos dissipline uit en is verantwoordelik vir Hendrik en Mina se ongelukkige huwelik. As gevolg van die sedige gemeenskapswaardes waarin sy glo, weier sy om `n verhouding met Hendrik, `n getroude man, te hê. Emma in *Die jaar van die vuur-os* (1952) tree as `n tradisionele volksmoeder op. De Klerk beklemtoon haar

moederskap en haar rol as versorger van die boerbok, haar kinders, haar gas, Gillian, die Generaal, Pieter, Martin en Alexis. Gillian in *Die jaar van die vuur-os* (1952) is 'n veranderde volksmoeder, omdat mans soos die Generaal en Martin haar as gelykes behandel. Sy pas stedelike waardes toe deur die Generaal as gelyke by te staan. Hedendaagse volksmoeders soos Anna in *Ek, Anna van Wyk* (1986) en Ilse in *Die jogger* (1997) toon 'n bewuswording van die patriargale ruimte. Anna in *Die koggelaar* (1988) en Mariaan in *Donkerland* (1996) toon ooreenkomste met Ilse en Anna van Wyk, soos om selfstandig te wees. Mariaan daag haar broers se patriargale gesag uit. Mariaan De Jager en Anna Cronjé is hedendaagse volksmoeders, maar hulle deel ook kenmerke met die veranderde volksmoeder, Gillian. Albei vroue funksioneer steeds gedeeltelik binne die tradisionele raamwerk (patriargale ruimte).

Die vierde hipotese is dat daar 'n mitologiese meesternarratief in Pieter Fourie se *Koggelmanderman* (2003) aanwesig is. Ek identifiseer die volgende kenmerke van die mitologiese held in hoofstuk 1: die held wat as heldefiguur optree; die vrou wat die held bystaan; die dier of monster waarteen die held te staan kom en die transformasie van die held in 'n dier. Die gevolgtrekking in hoofstuk 5 is dat Karel 'n raakpunt met die brawe, sterk soort Griekse held, Theseus, toon. Dina toon raakpunte met Adriadne in die Griekse verhaal van Theseus, omdat sy Karel versorg en bystaan, soos Adriadne Theseus bystaan. Karel se fisieke krag toon 'n raakpunt met die Teutoniese held, Beowulf, se fisieke krag. Karel poog om 'n koggelmander

dood te maak. Karel kom dus , soos Beowulf, Cú Chulainn en Theseus teen `n dier te staan wat hy moet verslaan. Die Karel- en koggelmandergroepering (koggelmanderman) toon raakpunte met die held- en monster groeperings in die mitologie: Heitsi-eibib-Ga-gorib, Theseus-Minotaurus, Beowulf-Grendel en Cú Chulainn-die Hond van Culann. Karel transformeer in `n dier soos die Khoisan- helde, Tschue en Hietsi-eibib, die Keltiese held, Cú Chulainn, en die Slawiese held, Volkh, in diere of monsters transformeer.

Alhoewel die fokus van my studie op die sentrale probleem was, is daar in elke hoofstuk `n aanverwante, sentrale probleem. Die onderstaande gedeelte stel moontlike rigtings vir verdere studie van dramatekste en prosatekste voor. Studente van die mitologie op literêre gronde mag die mitologiese wesens soos drake, elwe, dwerge, "orcs", asook die konsep van die held wil nagaan. So `n studie sal die antieke mitologie en die teenwoordigheid van `n mitologiese meesternarratief van `n aard in ouer en nuwer Afrikaanse dramatekste ondersoek. My studie het slegs plaasdramas en aktuele dramas betrek. Daar is egter ander soorte dramatekste in Afrikaans wat onder die simboliese drama en Absurde Drama resorteer. Dramatekste soos Bartho Smit se *Don Juan onder die Boere* (1961) (Pierre de Villiers kom as held teen `n soort dier, hyself as `n draak, te staan na aanleiding van die feit dat diere- en draakterme gebruik word om hom te beskryf) en *Bacchus in die Boland* (1974) (die aanwesigheid van die godefiguur, Bacchus, op die wynplaas) kan gebruik word om die moontlike teenwoordigheid van `n mitologiese

meesternarratief in die Absurde Drama as `n genre aan te toon, hoewel nie alle dramatekste noodwendig hierdie gegewe sal toon nie.

`n Studie van die goed/kwaad spanning soos dit binne die Afrikaanse drama voorkom (botsing in die drama) kan na `n meesternarratief waarin helde besing word soos in, *Het Hildebrandslied* (`n gedig uit die 8ste eeu), oorspronklik `n Wes-Germaanse heldelied wat later tot `n Oud Nederlandse gedig verwerk is, teruggewerk word.

`n Studie van Pieter Fourie se oeuvre vanaf sy drama, *Faan se trein* (1975) tot en met *Koggelmanderman* (2003) is moontlik. Die student kan die personasies en motiewe deur middel van psigo-analise in meer besonderhede in Pieter Fourie se dramas nagaan.