

Hoofstuk 2: Begrippe: `n Nederlandse toepassing

2.1 Historiese agtergrond

Die Afrikanervrou het aanvanklik die sterkste posisie van alle blanke vroue in die geskiedenis van koloniale uitbreiding gehad. Die Romeins-Hollandse reg het erken dat mans, vroue en slawe regte besit. Dit het beteken dat daar groter vryheid van beweging vir die Nederlanders van die 18de- en 19de eeu binne Europa was. Die Nederlandse vrou se posisie het ook verder ontwikkel sodat sy die helfte van haar man se boedel kon erf:

The Roman-Dutch law in the Netherlands and the law in Portugal were the only legal systems in Europe that retained universal community as the basis of matrimonial property. In the case of the husband's death the widow inherited half the estate and the sons and daughters the other half

(Giliomee 2003:2).

Nederlandse vroue het gedurende die 17de- en 18de eeu oor `n sterker posisie as Britse vroue beskik, aangesien hulle in hul mans se goedere kon deel.

Die liberale Nederlandse nalatenskap het blanke Afrikanervroue van ander setlaarsvroue onderskei. In die Nederlande was vroue nou by hul mans se beroepe betrokke, waarvolgens hulle erkenning gekry het. Vroue aan die Kaap kon byvoorbeeld lisensies ontvang om gastehuse te open en weduwees is toegelaat om weer te trou en sodoende `n klein fortuin op te bou.

Afrikanervroue het vroeg in die 1830's `n groot aandeel gehad in die besluit van die vryboere aan die Kaap om hulle grond teen `n laer prys te verkoop en hulle in die binneland te gaan vestig (Giliomee 2003:12, 14). Afrikanervroue het ook op trek `n groot bydrae gelewer deur dapper, hulpvaardig en ondernemend op te tree. Indien daar nie seuns beskikbaar was nie, moes meisies tussen 12 en 20 na die beste en perde omsien. Sommige meisies moes toulei en sommige vroue moes wadryf gedurende die Groot Trek (Preller 1930:82).

Die Boerevroue was by die Transvaalse Oorlog (1881) betrokke, waar vroue hul mans in die Kaapkolonie aangespoor het om hul broers in die Noorde te hulp te snel. Gedurende die Anglo-Boereoorlog (1899-1902) het vroue hul mans en seuns aangemoedig om tot die einde toe te veg. Dit het verhoed dat die Transvaalse burgers teen 1900 moes oorgee. Vroue het die konsentrasiekampe probeer vermy deur in berge, riete en woude te skuil en

in vrouelaers saam te trek. Hul pioniersbestaan het hulle sterk gemaak (Giliomee 2004:191).

In teenstelling met hul eertydse raadgevende posisie het Afrikanervroue stelselmatig hul posisie verloor (Giliomee 2003:17). Drie kragte sou inwerk om hul posisie te ondermyn:

- 1) Teen die tweede helfte van die 19de eeu het gendervoorskrifte bestaan en meisies is volgens die Victoriaanse ingesteldheid geskool om van hul mans se inkomste afhanklik te wees (Giliomee 2003:18);
- 2) Teen die laat 19de eeu het staatsmanne geglo vroue het nie stemreg gehad nie, as gevolg van die beperking van stemreg in die ou Z.A.R. tot blanke mans in die 1850's (Giliomee 2003:17-18);
- 3) Die Groot Depressie op New York se aandelebeurs het wyd uitgekring en die Afrikanerbevolking is geforseer om te verstedelik. Vroue wat in stede gewerk het en 20% tot 40% van die huishoudelike inkomste bygedra het, het die patriargale gesag ondermyn. Inperkinge is op vroue geplaas en ideoloë sou hierop reageer deur vroue as volksmoeders uit te beeld (Giliomee 2003:19). Preller sou veral as sosiale ingenieur van die Afrikanerdom optree (Hofmeyr 1991:61).

Die Afrikanervrou het dus aanvanklik 'n sterk posisie gehad wat stelselmatig deur middel van sosiale ingenieurswese ondermyn is.

2.2 Teoretiese uiteensetting

In hierdie afdeling word die grense van die ondersoek bepaal. Na aanleiding van afdeling 2.1 kan afgelei word dat Afrikanervroue aan die Kaap gedurende die 18de eeu toegang tot hul mans se bedrywighede gehad het en dus oor toegang tot die patriargale sentrum (die regering en sakewêreld) beskik het. Die sentrale probleem vir hierdie hoofstuk is hoe ideoloë en dramaturge vrouefigure se kenmerke in Afrikaanse dramas gebruik het om die konsep *volksmoeder* in die vroeg 20ste eeu te konstrueer. Die vraag ontstaan hoe hierdie probleem met die sentrale probleem in hoofstuk 1 (hoe die konsep *volksmoeder* in die Afrikaanse drama neerslag vind) verband hou. Die verband tussen bogenoemde twee probleme is dat die aard van die kenmerke wat gebruik is om die volksmoeder uit te beeld, bepaal hoe volksmoeders in die Afrikaanse drama optree, praat, op die oog af lyk en watter implisiete waardes of emosies binne vrouefigure uiteindelik sigbaar word. Drie kritiese vrae wat uit die sentrale probleem voortspruit, is:

- 1) Wat is volgens bestaande teoretiese literatuur kenmerke van die volksmoeder? Hierdie kritiese vraag bied `n verdere antwoord op die sentrale probleem in hoofstuk 1. In hoofstuk 1 handel die sentrale probleem oor hoe die volksmoeder met verloop van tyd in `n aantal Afrikaanse dramas uitgebeeld word. Dramaturge skep personasies en bou hulle uit `n reeks kenmerke op. Hiermee

bedoel ek dat kenmerke van vroulike personasies uiters belangrik is om die uitbeelding van die volksmoeder binne elke spesifieke dramateks te ontleed;

- 2) Is die begrip `n spesifieke Afrikaanse verskynsel? Uit die bestudering van bestaande teoretiese literatuur deur Elsabé Brink (1990:273, 274) blyk duidelik dat Brink van mening is dat die Afrikaanse volksmoeder se kenmerke raakpunte toon met die Britse ideaal vir die vrou en dat hierdie kenmerke aangepas is uit Britse-, Franse- en Kanadese ideoloë se voorgestelde kenmerke vir vroue. Soos in hoofstuk 1 aangedui, is die hoofbespreking van hierdie hoofstuk steeds die ontleding van die Afrikaanse teks, Langenhoven se *Die vrou van Suid-Afrika* (1918);
- 3) Hoe verskil die voorkoms van die begrip of `n variasie daarvan in `n verwante letterkunde? Soos in hoofstuk 1 aangedui, ontstaan die vraag (na aanleiding van die Britse variasie op die vrouefiguur) of moederfigure nie ook binne `n ander letterkunde ontstaan het nie. Vir die doel van hierdie studie van die volksmoeder se uitbeelding in die Afrikaanse drama, sal dit gepas wees om na dramatekste in `n verwante letterkunde soos die Nederlandse- en Vlaamse letterkunde te kyk en die kenmerke van die Afrikaanse volksmoeder met die kenmerke van die Nederlandse- en Vlaamse vrouefigure te vergelyk. Ek bespreek Cornelis Everaert se Middelnederlandse teks, *Esbatement van den visscher* (1530-

1531) en `n anonieme Wes-Vlaming se teks, *Een esbatement van de schuyfman* (1567), asook die 20ste-eeuse Nederlandse dramateks van Herman Heijermans, *Op hoop van zegen: spel van de zee in vier bedrijven* (1900) en die Vlaamse dramateks deur Claus, *Een bruid in de morgen* (1955), om die verskillende soorte vrouefigure in die Nederlandse- en Vlaamse letterkunde vas te stel. Daarna vergelyk ek die vrouefigure in Heijermans en Claus se bogenoemde tekste, asook Marcellus Emants se *Domheidsmacht* (1904) met Langenhoven se volksmoederlike figuur, Maria, in *Die vrou van Suid-Afrika* (1918), om aan te toon dat daar `n Nederlandse moederfiguur bestaan wat verbandhoudend is met die Afrikaanse volksmoeder, maar ook van die volksmoeder verskil.

Die magspel tussen die sentrum en periferie kom eerste aan die beurt. Hierdie verhouding kom in dramas voor, soos in C.J. Langenhoven se *Die vrou van Suid-Afrika* (1918), H.A. Fagan se *Ousus* (1934), W.A. De Klerk se *Die jaar van die vuur-os* (1952), Pieter Fourie se *Ek, Anna van Wyk* (1986) en *Die koggelaar* (1988), Deon Opperman se *Donkerland* (1996), asook A.P. Brink se *Die jogger* (1997).

2.2.1 Die sentrum teenoor die periferie

Die gevolgtrekkings wat in latere hoofstukke oor bogenoemde dramatekste bespreek word, toon die indeling van die ruimte (hier die patriargale ruimte en die tradisionele raamwerk op die plaas, wat gewoonlik die ruimte is waarbinne die personasies woon en leef; daarbenewens ook hul mentale ruimte en hul patriargale denkwysse), binne die konteks van die plaasdrama, in `n sentrum en periferie. Hierdie indeling is `n tweedeling. Collits (1994:65) beskryf dit as presiese teenoorgesteldes. Binne die grense van hierdie studie bevind die patriarg hom in die sentrum, terwyl die volksmoeder haarself op die periferie bevind. Collits voorsien nuwe ruimtes waarbinne die verskuiwende magspel plaasvind (Collits 1994:65). Binne die Afrikaanse drama is die verskuiwende magspel die verhouding tussen die patriarg en volksmoeder. Die volksmoeder beweeg soms tussen die periferie en sentrum, maar gewoonlik bly sy op die periferie.

Die teorie van `n verskuiwende magspel word verderaan in hierdie hoofstuk aan `n Afrikaanse dramateks gemeet. In Langenhoven se *Die vrou van Suid-Afrika* (1918) neem Maria nie aan die magspel deel nie. Sy bly op die periferie deurdat sy sekere ideologiese boodskappe oordra deur die waarde van reinheid te bewaar as Hendrik se Maria (Langenhoven 1921:20).

2.2.2 `n Toepassing van die sentrum/periferie-model op dramatekste

In hoofstuk 3 word die sentrum/periferie-model op Fagan se *Ousus* (1934) en De Klerk se *Die jaar van die vuur-os* (1952) toegepas. In hoofstuk 4 word Pieter Fourie se *Ek, Anna van Wyk* (1986) en Opperman se *Donkerland* (1996) in die lig van dieselfde model bespreek. Hoofstuk 5 bespreek Fourie se *Die koggelaar* (1988), *Koggelmanderman* (2003) en Brink se *Die jogger* (1997). Volgens hierdie indeling staan die patriargale of gemeenskaplike *Ek* teenoor die “mother of the nation” (Conradie 1996:67). Volgens Annemarié van Niekerk (1999:308) is sy die “pillar of the nation”.

Die vrou wat teenoor die patriargale *Ek* staan, beweeg in sommige tekste, soos in Opperman se *Donkerland* (1996) na die sentrum. Die patriarg, Piet-Jan, se dogter, Mariaan, beweeg na die sentrum, wanneer sy die patriargale gesag sarkasties uitdaag: “Julle sal julle wat verbeel om soos twee lords hier te sit en wag dat ek julle bedien. Kleinboet, gaan haal die beskuit” (Opperman 2004:268). Op soortgelyke wyse beweeg Ilse in Brink se *Die jogger* (1997) na die sentrum deur te weier om as volksmoeder op te tree en wil sy die patriarg, haar vader, van haar kind af weghou. Sy verstoot hom: “Al die tyd was julle kop in een mus. Om my te bedrieg” (Brink 1997:78).

In Fourie se *Ek, Anna van Wyk* (1986) beweeg Anna nader aan die sentrum, wanneer sy `n tradisie van tweehonderd jaar uitdaag: “Op een voorwaarde: Ek breek die tradisie van die oupa Terre’ Blanche wat altyd die baba inbring” (Fourie 2002:41). In Fourie se *Die koggelaar* (1988) beweeg Anna Cronjé tydelik na die sentrum, maar haar man, Boet, verneder haar in die veldtoneel waar sy en Boet besig was om `n romantiese piekniek te hou. Hy laat haar ontklee: “Trek uit” (Fourie 1988:38). Op simboliese vlak kan sy nie in die sentrum bly nie. `n Vergelyking tussen Anna in *Ek, Anna van Wyk* (1986) en Emma in De Klerk se *Die jaar van die vuur-os* (1952) in hoofstuk 4 sal toon dat albei volksmoeders die patriargale gesag ondermyn.

2.2.3 Die vrou as onderhorige

Bogenoemde tekste bevat gedeeltes wat toon hoe patriarge hul eie vroue of ander vroue tot onderhoriges maak, terwyl hul eie en ander vroue na die sentrum beweeg.

Spivak (1988:295) skryf oor die vrou as onderhorige binne die patriargale gemeenskap:

In seeking to learn to speak to (rather than listen to or speak for) the historically muted subject of the subaltern woman, the postcolonial intellectual systematically ‘unlearns’ female privilege.

Die vroue of “subaltern woman” is die *Ek* en *Ander* se vroue. Die patriargie onderdruk beide vroue. Dit toon dat die periferie (vroue: wit, swart en Indies) nie dieselfde toegang tot voorregte binne die sentrum (patriargie) verkry nie.

Die patriargie maak alle vroue tot die *Ander* (Spivak 1988:296). Spivak skryf verder:

The masculine-imperialist ideological formation that shaped that desire [om die vrou tot *Ander* te maak] into ‘the daughter’s seduction’ is part of the same formation that constructs the monolithic ‘third-world woman’.

Die Europese patriargale gemeenskappe maak gebruik van die konstruksie van die vrou as onderhorige om hul eie vroue te onderdruk. Die “daughter’s seduction” verwys na vroue as persone wat hoofsaaklik aan histeria ly, na aanleiding van Freud se beskouing van die sielkundige aard van die vrou. Die vrou word die onderwerp van histeriese aanvalle. Dit maak vroue onderhoriges (Spivak 1988:296). Die afleiding is dat vroue as swakker of afwykend beskou is. Spivak skryf verder dat dieselfde konstruksie wat blanke mans gebruik om hul eie vroue te onderdruk die *Ander* (gekoloniseerde) se vroue help konstrueer (bladsy 296).

Die vrou op die periferie verkry wel toegang tot die sentrum, omdat die verbruikerskap in handelende partye (oorsese moondhede) verwyder word. Dit verplaas vroue (van hul eertydse bevoorregte posisie na `n minder

bevoorregte posisie) en die patriargie vind `n allegorie waarbinne Europese- en gekoloniseerde vroue inpas (Spivak 1988:294-295). Die verbruikerskap dui op die feit dat die afwesigheid van ander blanke mans en blanke vroue in die Britse kolonie in Indië destyds die sentrum oopgestel het vir Indiese vroue om aan besluite deel te neem. Die patriargie was egter nie toeganklik hiervoor nie. Daar is uiteindelik geen samewerking tussen die patriargale stelsel en vroue nie as gevolg van Britse Imperialisme en koloniale eksklusiwiteit. Dit geld nie vir alle koloniale, patriargale stelsels nie, maar toon moontlike ooreenkomste met die toestande waaronder blanke vroue en slawevroue in die 18de eeu in Suid-Afrika verkeer het ten opsigte van die groter beweegruimte van vroue.

Die vrou word `n plaasvervanger in die samewerking tussen die sentrum (die patriarg of koloniseerder) en periferie (blanke vroue en die *Ander se vroue*), binne die konteks van die verhouding tussen die man en vrou in die koloniale stelsel. Volgens Spivak (1988:294-295), verteenwoordig die vrou bogenoemde samewerkingspunt.

Die blanke vrou, as onderhorige aan die sentrum, staan teenoor haar man se *Ek-sentrum*. Binne die konteks van die Afrikaanse drama, staan die patriarg se *Ek-sentrum* teenoor die volksmoeder. Die wit man handhaaf selfs `n beter verhouding met die Mpondo-*Ander se vrou* as met sy eie wit vrou in Deon Opperman se *Donkerland* (1996). Pieter maak Meidjie tot `n swart volksmoeder en sy vervang dan sy vrou, die wit volksmoeder; deurdat sy `n

aanvullende rol in sy lewe speel. Magriet voel ongemaklik met hul vriendskap: “Ek wens jy wil ophou om haar taal in die huis te praat” (Opperman 2004:153).

2.2.4 Die algemene kenmerke van die volksmoeder

Die Afrikanervrou is gekondisioneer om te glo dat sy `n sekere stel waardes besit. Volgens C.N. van der Merwe (1994:1) plaas hierdie stereotipe vroue binne `n kategorie.

Die volksmoeder dra sekere kenmerke. Hierdie reeks kenmerke het vir `n deel binne die burgerlike godsdiens ontwikkel. Afrikaner burgerlike godsdiens kombineer die Christelike Nederduits Gereformeerde Kerk se destydse doelstellings met die Afrikanernasionalisme (die Nasionalisme fokus op die Afrikaner as `n volk met `n eie kultuur en taal). Die afleiding kan wees dat die waardes van die volksmoeder met Afrikanerideoloë se spesifieke religieuse waardes gekombineer word. Van Niekerk (1996:147) meen dat die burgerlike godsdiens vir die Afrikanervrou gereserveer is, waarvolgens sy haar man in die stryd teen die Engelse bemoedig en teen invloede van buite opstook. Dit beteken die Afrikanervrou neem die waardes van `n religieuse figuur aan solank dit by die volksmoederlike waardes pas en in diens van die *volk* is. Uit dit wat Van Niekerk skryf, blyk dit dat hierdie religieuse figuur die Heilige Maagd Maria is. Conradie (1996:67) meen sy moes as hoeder en offerlam vir die *volk* optree.

Die Protestante neem ewe skielik die Katolieke beeld, Maria, aan deur dit by die kenmerke van die volksmoeder in te sluit. Maar dit blyk steeds onduidelik te wees waarom ideoloë hierdie figuur gekies het en nie alternatiewe vrouefigure nie.

Gevolgtik neem die volksmoeder in die letterkunde die beeld van Moeder Maria aan; sy beskik dus oor geduld en `n reine aard. In *Die vrou van Suid-Afrika* (1918) ontwikkel Maria as `n vrou van reine inbors deurdat sy `n positiewe invloed op haar *volk* sal uitoefen: “Kruger (*tot die gehoor*): Hier is ons derde wapen – die vlekkelose invloed van die Vrou van Suid-Afrika” (Langenhoven 1921:36).

2.2.5 Hoofkenmerke van die volksmoeder

Brink, Van Niekerk en Kruger se boekartikels som die hoofkenmerke van die volksmoeder op. Die nuwe historiografie het die Afrikanervrou as dapper, moedig en patrioties bestempel (Brink 1990:276). Aan die een kant skep dit `n positiewe beeld van die vrou. Andersyds misbruik ideoloë hierdie goeie eienskappe van die dapper vrou. Een aanname was dat Afrikanermeisies onvoorwaardelik aan hul tradisies, waardigheid en morele oordeel getrou sou bly. Een bewering is dat die volksmoeders van hul eertydse kenmerke soos `n kalm, nugter en gesonde bewussyn, wat Brink (1990:278) in haar boekartikel “Man-made women: gender, class and the ideology of the

volksmoeder” identifiseer, gestroop is. Teen die twintigerjare en dertigerjare was die volksmoeder se hoofrol om kinders in die lewe te bring. Baie van die volksmoeder se kenmerke, soos om heldhaftig te wees, word uit die ideologie van die volksmoeder weggelaat.

Brink (2004:3) meen die Afrikanervrou of Voortrekkervrou se kappie verteenwoordig die volgende kenmerke: “n Kappie is geduldig, gedienstig, gedwee, diensbaar, bekrompe, verstok en versteend”. Volgens Brink (2004:2) is Anton van Wouw se “Nooientjie van die Onderveld”, wat in 1907 gegiet is die oudste uitbeelding van die Afrikanervrou. Sy voeg by: “Van Wouw se kappiedraer is weerloos, liefdevol, swak en op `n voetstuk geplaas. Is sy werklik mens of verhewe maagd?” (Brink 2004:3). Die afleiding is dat bogenoemde beeldhouwerk die Afrikanervrou wou ophef maar gelyktydig haar kenmerke bevestig. Brink (2004:6) skryf ook oor die volksmoeder: “Maar as groep is hul stem stil en is hulle ingeperk deur die ysterkappie van weleer”. Hul eertydse sterk kenmerke sou hulle goed te pas gekom het. Inperkende volksmoederkenmerke verhoed dat Afrikanervroue hulself laat geld.

Van Niekerk (1996:147) noem soortgelyke kenmerke. Sy moes godsdienstig wees, waagmoed besit, vryheid nastreef, haarself onderhewig aan die *volk* se behoeftes stel, op haarself aangewese wees, waardig optree en integriteit

aan die dag lê. Postma (in Kruger 1991:208-209) beskryf die volksmoeder aan die hand van die volgende kenmerke:

- 1) Sy moes geëer word en geliefd wees;
- 2) Sy moes kinders in die lewe bring (om te verseker dat die bevolkingsgetal van die Afrikanervolk aanwas);
- 3) Sy moes soos `n slaaf leef, ter wille daarvan om kinders namens die *volk* in die lewe te bring;
- 4) Slegs as sy kinders gehad het, was sy vry en etnies suiwer (blank).

Kruger (1991:208-209) meen deurdat Postma vroue as nederig, geduldig, teruggetrokke, onderdanig en diensbaar beskou het, het hy die volksmoeder tot martelaar gereduseer. Brink (1990:280) meen dat Postma die konsep *volksmoeder* uitbrei tot `n “moeder wat in diens van die volk staan”.

2.2.6 Die volksmoederlike rol

Vroue het by volksmoederlike kenmerke berus, wat tot hul eie verstoktheid bygedra het (Brink 2004:3). Hul uiteindelijke afsondering in die voorstede, veral onder die hoë-middelklas, het veroorsaak dat hulle nooit in hul verveelde toestand aangemoedig is om hul plek binne die wyer wêreld in te neem nie. Hul protes is gesmoor nog voor hulle kon protesteer (Clayton 1989:2).

Die konsep *volksmoeder* het uitgedien geraak en nuwe definisies is nodig om die Afrikanerkultuur te herbou (Van Niekerk 1996:141). Die rekonstruksie van die volksmoeder moet plaasvind. In *Die jogger* (1997) is Ilse en Noni dekonstruksies, in teenstelling met die kombinasie van `n konstruktiewe en dekonstruktiewe beeld van die volksmoeder in *Die jaar van die vuur-os* (1952), waar Gillian, `n Engelse vrou, die Generaal met haar humorsin bekoor, in teenstelling met Emma, sy skoondogter, wat `n konstruksie van die volksmoeder is. Nelie, in *Ousus* (1934), is `n voorbeeld van `n tipe ideologiese volksmoeder, dus `n konstruksie van die volksmoeder. In hoofstuk 3 is daar `n vergelyking tussen Nelie in *Ousus* (1934) en Gillian en Emma in *Die jaar van die vuur-os* (1952).

2.3 `n Toepassing op Langenhoven se *Die vrou van Suid-Afrika* (1918)

Hierdie afdeling gaan na of Langenhoven se teks oor sekere eienskappe beskik, soos of die volksmoeder in die ou Afrikaanse drama `n plaasvervanger binne `n patriargale ruimte is, hoe Maria as volksmoeder kwalifiseer, wat haar volksmoederkenmerke is en watter tipe volksmoeder sy is. Hiermee skenk ek aandag aan die opvallendste kenmerke wat by Maria voorkom.

Die sentrale probleem vir hierdie hoofstuk, soos reeds aangedui, is om na te gaan hoe die vrouefigure se kenmerke binne die teks aangewend word om die volksmoeder te konstrueer. Hiermee wil ek hoofsaaklik in hierdie hoofstuk

na die kenmerke kyk wat 'n dramaturg soos Langenhoven in *Die vrou van Suid-Afrika* (1918) gebruik om die volksmoeder uit te beeld.

2.3.1 Maria as komplekse plaasvervanger binne die patriargale ruimte

Die vrou is die plaasvervanger van die ruimte wat die patriarg vir haar skep (Spivak 1988:294-295). In *Die vrou van Suid-Afrika* (1918) staan die volksvader, Kruger, teenoor die volksmoeder, Maria. Maria en President Kruger bevind hulself polities in dieselfde posisie. Maria vat die Britse Imperialisme aan. Britse afgevaardigdes het, deur middel van swak hantering van sake aan die Kaap, grensboere benadeel: "Dit was die werk van diegene waar die handelwys van jou uitlander-regering ons onder in gedryf het" (Langenhoven 1921:9). Kruger vat Britannia aan (Langenhoven 1921:30).

Later staan Maria teenoor die patriarg, verteenwoordig deur haar man Hendrik, omdat sy binne die ruimte inpas wat die patriarg vir haar geskep het. Sy daag 'n stelsel namens haar *volk* uit. Sy is 'n ongewone plaasvervanger. Sy oorvleuel met die Britse ideaal, in die vorige afdeling genoem. Net soos die Britse vroue van die 18de eeu, beskou die ideoloë van die 20ste eeu Maria as 'n hoeksteen van die huishouding. Vroue in Kanada, Frankryk en Amerika het tot hierdie norm gekonformeer (Brink 1990:273, 274). Maria konformeer, maar die Afrikanervrou bly 'n unieke volksmoeder onder setlaarsvroue.

2.3.2 Hoe Maria as volksmoeder kwalifiseer

Die volksmoeder se posisie binne die indeling van die sentrum en periferie help om te bepaal watter soort volksmoeder binne `n dramateks voorkom. Maria tree sterk op wanneer sy haar man bemoedig om teen die Britse Imperialisme te veg: “Vir sy land sal my man veg” (Langenhoven 1921:22). Hierdeur vind die konstruksie van die volksmoeder plaas. Die Afrikanervrou het gedurende die Anglo-Boereoorlog (1899-1902) `n sterk posisie gehad, soos reeds in die inleiding genoem, maar die ideologiese tipering van die Afrikanervrou in die tyd toe hierdie drama geskryf is, marginaliseer Maria binne die konsep *volksmoeder*.

`n Dubbele inkleding vind plaas. Bhabha (1985:153) skryf:

In the doubly inscribed space of colonial representation where the presence of authority – the English book – is also a question of its repetition and displacement...

Bhabha bedoel binne die Britse koloniale konteks het die Britse regering se afgevaardigdes in Indië slegs dit oor Indiërs geskryf wat hulle wou en hul boeke gebruik om die gekoloniseerdes soos hulle te laat dink. Hulle is die gesag en so is die boek (hul standpunt) ook die gesag. Die verskil tussen die bogenoemde situasie en Maria se mense se situasie is dat Maria en haar mense blanke gekoloniseerdes is, dus ook wit en met `n tipe Europese

kultuur, nie veel anders as die Britte se kultuur nie. Die ooreenkoms is dat Britse Imperialisme ook hier, uit Maria se oogpunt alles van haar mense wil wegneem (Langenhoven 1921:21) en ook vergelykbaar is met “colonial representation”.

Die eerste inkleding is dus die wyse waarop Britse Imperialisme vir Maria as `n blote vrou, die vyand of Afrikaanssprekende blanke persoon beskou wat sy posisie kan inneem. Die tweede inkleding geskied deur Maria se man, Hendrik, `n ander soort gesagsfiguur wat haar verplaas vanaf haar oorspronklike, raadgewende posisie na `n swakker posisie. Die patriargie reserveer `n ruimte vir die volksmoeder:

Maria: Ons is getroud, ek en Hendrik. Ons het mekaar baie lief en ons is gelukkig. Ons het ons huisie hier kom bou en ons maak ons kindertjies groot en om ons huisaltaar het die liewe Here ons geseën

(Langenhoven 1921:19).

Die “huisaltaar” is Maria se gereserveerde ruimte. Dit beteken dat Maria na die periferie toe beweeg, want sy gee haar patriotiese, sterk aard prys deur die altaar te nader en haarself aan die *volk* te offer (Langenhoven 1921:26). Die konstruksie van die volksmoeder behels dat sy haar eertydse posisie as haar man se gelyke prysgee.

2.3.3 *Maria as konstruksie van die konsep volksmoeder*

Die konstruksieproses herbedink die kenmerke van die vrou. In die volgende paragrawe wil ek die volksmoederkenmerke, wat in die teoretiese uiteensetting genoem is, op die vrouefiguur Maria, toepas.

2.3.3.1 *Maria as `n Moeder Maria*

Maria ontwikkel tot `n Moeder Maria-figuur. Maria is verbandhoudend met die Maagd Maria, Jesus Christus se moeder. Die Maagd Maria het oor `n reeks goeie eienskappe beskik. Die reine aard van Maria verwys na die maagdelike geboorte van Jesus. Dit wil voorkom of die intellektuele Afrikaner graag Afrikaanse jongvroue gelyk wou stel aan Christus se moeder. Hiermee bedoel ek een moontlike interpretasie is dat intellektuele geglo het dat as die Maagd Maria soveel goeie eienskappe gehad het en ook `n maagd was, sy geskik sou wees as Jesus se moeder. Die Afrikanervrou kon, deur haarself rein te hou, soortgelyke eienskappe as Maria besit en was nou geskik om moeder van die *volk* te wees. Langenhoven se Maria as Moeder Maria-figuur, stem ooreen met Van Niekerk (1996:147) se idee dat die Afrikanerman die volksmoeder in die burgerlike godsdiens opneem: “the civil religion reserved a special place of honour for the Afrikaner women. She complemented the men’s practical execution of God’s will in Afrikaner history by providing the moral sustenance”. Maria ondersteun haar man in sy besluit om aan die Basoetoeoorloë deel te neem: “Nadat jy alles van ons geneem

het, probeer jy [Britse Imperialisme] om ons hoop en ons moed te verdryf. Maar my plek is by my man” (Langenhoven 1921:21).

Maria is `n heldhaftige volksmoeder. Sy dra die sentrale denkwyse oor, naamlik dat God die *volk* ophef, dat die volksmoeder die *volk* rein hou en die genade van God verseker (Van Niekerk 1996:147). Dit is belangrik dat Maria die Afrikaner se Maria-figuur is, want hulle kan nou die Wet hou: “Maria: Goddank, ons het hom nog” (Langenhoven 1921:20). Maria praat eintlik van “Die Wet van God” (Langenhoven 1921:20). God sal ingryp, aangesien Maria, die vrou, volksbesit is. Hendrik glo: “Ons hou hom omdat elkeen van ons sy Maria het” (Langenhoven 1921:20).

2.3.3.2 *Hoop op `n nuwe toekoms*

Hoop, die personasie, maak Maria, ter wille van die heropbou van die Afrikanergroep, tot `n volksmoeder: “So lank as jy leef sal ek altyd, altyd weer kom. Jou land is my land, jou nasie my liefde, jou leed my jammer, jou lief my lewe” (Langenhoven 1921:11). Langenhoven wou in hierdie gedeelte die Afrikaner in 1918 ophef, sodat hy sy hoop op die toekoms kon vestig: “Vir jou, hartlief, moet jou hoop altyd vrolik wees soos die sonneskyn” (Langenhoven 1921:11). As heldhaftige volksmoeder daag Maria haar man uit om te besluit aan wie hy lojaal is: “Kyk vir hom, Hendrik. `n Afrikaner wat hom verkoop het aan die vyand van sy nasie om sy nasie te onderdruk. Kies om te word wat hy [Cloete] is, Hendrik” (Langenhoven 1921:14). Cloete het

by die Britse spesiale magte aangesluit. Hy heet nou Britse Spesiale Kommissaris Luitenant-Kolonel Cloete.

2.3.3.3 Die idee van die jonger geslag wat die toekoms verseker

Die idee van die jonger geslag wat die toekoms verseker, word bekend gestel in Maria en Hoop se gesprek. Hoop se woorde spreek die kommer van oorlewing en voortbestaan aan: as die mense voel dat hulle nie meer hoop het nie, is dit vir die Afrikanervolk soveel moeiliker om te oorleef: “Hoop: Ou moeder Maria, ek het jou kom vaarwel seg” (Langenhoven 1921:61). Uit die intellektuele se oogpunt, dien Maria as `n heilige moederfiguur. Die rede hiervoor is dat sy die *volk* rein moet hou. Soos hierbo bespreek, moet sy self oor goeie waardes beskik en heilig wees, volgens die beskouing wat intellektuele van die Maagd Maria het. Maria is in bogenoemde gedeelte al te oud en kan niks meer vir die Afrikanervolk doen nie.

Hoop stel voor die ou Maria het geen hoop meer vir die toekoms nie: “dat jy geen plekkie vir my meer kan hê in jou arme ou verlamde hart nie” (Langenhoven 1921:61). Iemand moet die oorlewing van die godsdiens of siel van die *volk* waarborg: “Maria: My dogter van ewigdurende jeug – versmaai die verwelkte plant dan die verfrissende reënbui? Hy het dit meer nodig” (Langenhoven 1921:61). Die toekomstige volksmoeder en ander sal meer baat vind by Hoop. Die volksmoeder is van haar nietigheid bewus,

daarom dra sy haar idees oor. Daar is `n jonger toekomstige volksmoeder, haar kleindogter, wat die toekoms kan verseker.

Vader Tyd lei haar kleinkind aan die hand: “Die Vrou van Suid-Afrika is nie dood nie. Hier is die Vrou van Suid-Afrika” (Langenhoven 1921:65). Dit suggereer Maria se kleindogter is voortaan die hoop op die toekoms. Sy sal die groep teen invloede van buite beskerm.

2.3.3.4 Die heldhaftige volksmoeder se las

Die heldhaftige volksmoeder tree vreesloos op: “Maria: Ek vrees nie; ek hoop” (Langenhoven 1921:20). Sy laat haar nie deur die Imperialisme afskrik nie: “Die storm wat daar aankom sal die Britse vlag omwaai” (Langenhoven 1921:20). Sy erken die las van die heldhaftige volksmoeder is swaar: “Is dit nie heerlik om die reg te hê om tot daardie altaar te nader om jou alles te offer nie?” (Langenhoven 1921:26). Sy erken: “dis vir die man om te stry; dis vir die vrou om te ly” (Langenhoven 1921:26). Die Afrikanervrou word `n simbool van die martelaar in diens van die *volk* (Kruger 1991:138-139). Die volksmoeder ly sodat die *volk* kan voortbestaan. Maria se heldhaftige optrede word in hoofstuk 4 kortliks met Anna de Witt se optrede in Opperman se *Donkerland* (1996) vergelyk.

2.3.3.5 Die verband tussen waagmoed en die onafhanklikheidsgevoel

Maria hou die droom van haar *volk* as `n onafhanklike Afrikanervolk in gedagte (Langenhoven 1921:26). Maria dra die onafhanklikheidsgevoel uit. Sy tree as hoeder van die *volk* se belange op om sodoende onafhanklikheid te handhaaf. Sy noem onder andere die historiese bewegings van die Hugenote wat na Suid-Afrika moes kom om die vervolging van die Rooms - Katolieke Kerk vry te spring en die Trekkers wat onder die Britse invloed wou uit: "Uit Europa het ons gevlug vir ons geloof, uit die Kaapland vir ons vryheid" (Langenhoven 1921:11). Die onafhanklikheidsgevoel kom dus by die volksmoeder, haar Europese voorouers, asook die hedendaagse groep voor.

Waagmoed is `n ander kenmerk wat binne die volksmoedergesprek voorkom (Van Niekerk 1996:147). Britse Imperialisme, die personasie, spreek Maria en Hendrik aan: "Julle nasie moet ondergaan of hoger klim" (Langenhoven 1921:12). Maria sal eerder sterf voor sy onder Britse gesag staan: "Klim? Onder jou? Delg ons maar uit" (Langenhoven 1921:12). Die volksmoeder en haar *volk* kan nie `n onafhanklikheidsgevoel ervaar sonder om die nodige waagmoed te besit om onafhanklikheid te bereik nie.

Die voorstelling van Maria in die drama toon `n duidelike ideologiese onderbou. Die bestaan van `n variasie op die konsep *volksmoeder* of *moederfiguur* in die Nederlandse letterkunde word nagegaan.

2.4 `n Nederlandse verkenning

Die doel met die verkenning van die Nederlandse- en Vlaamse literatuurgeskiedenis, is om aan te toon hoe die moederfiguur binne hul letterkunde bevestig of weerlê word. Hoe verskil die Afrikaner se volksmoeder van die moederfiguur binne die Nederlandse literatuur? Die kern wat my vraag onderlê, is: is die volksmoeder as verskyningsvorm in sommige dramas uniek aan die Afrikaanse drama?

2.4.1 Nederlandse literatuurgeskiedenis

Daar bestaan twee Nederlandse- en Vlaamse literatuurgeskiedenis, naamlik Schenkeveld-Van der Dussen se *Nederlandse literatuur: een geschiedenis* (1993) en Erenstein se *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (1996). Eersgenoemde is hoofsaaklik `n literatuurgeskiedenis en belig die Nederlandse- en Vlaamse literatuurgeskiedenis vanuit meer as een hoek. Erenstein se werk sluit hoofsaaklik die teatergeskiedenis en dramatekste in en fokus op teaterkuns tot en met die negentigerjare.

2.4.2 Die Vlaamse Nasionalisme

Nasionalistiese denkers, soos J.F. Hemers was bekommerd dat die Nederlandse (Hollandse- en Vlaamse) jeug teen 1812 hul vaderlandsgevoel verloor het. Denkers het planne beraam sodat die jeug weer hul voorouers se kultuurpeil kon bereik (Kloek in Schenkeveld-Van der Dussen 1993:420). Die gevoel versterk nadat Frankryk in 1811 `n Nederlandse gebied inlyf. `n Tweede kwelling was dat, indien hulle selfregering op staatkundige gebied sou prysgee, die Hollandse nasie sou ophou bestaan. Sodoende moes die jonger geslag waardig genoeg optree om hulself `n volk te kon noem (Kloek in Schenkeveld-Van der Dussen 1993:421). Literatuur was die middel tot die doel om `n vurige Nasionalisme aan te wakker. Die doelstellings was:

- 1) Spesifieke Nederlandse eienskappe moes tot uiting kom;
- 2) Die Nederlandse onderwys sou die foute van die voorsate regstel;
- 3) Die eietydse idealisering van die vroeë vaderlanders van die 17de- en 18de eeu.

2.4.3 Vergelyking tussen die Vlaamse Nasionalisme en Afrikanernasionalisme

Daar bestaan `n raakpunt tussen die Vlaamse Nasionalisme en Afrikanernasionalisme. Die Vlaamse Nasionalisme handel oor `n uiterste geromantiseerde visie van die verlede, maar het Nasionalisme suksesvol

aangekweek (Kloek in Schenkeveld-Van der Dussen 1993:424). Die raakpunt tussen die Vlaamse Nasionalisme en die Afrikanernasionalisme is die feit dat die Romantiek albei beïnvloed het (Coetzee 1993:197-198). Hoewel Romantiek binne albei voorkom, is die onderbou binne die Afrikaanse literatuur uiters ideologies, terwyl Vlaamse Nasionalisme `n uiters kulturele aspek bevat.

In Vlaandere was dit die filoloë (mense wat die taalwetenskap en linguistiek bestudeer) wat die toon vir die Vlaamse Beweging aangegee het (Gobbers in Schenkeveld-Van der Dussen 1993:453). Die opkoms van `n Vlaamse Beweging vind plaas na die onafhanklikheidswording van België vroeg in die 1830`s toe die Noord-Nederlanders na die vroeë Hollandse Republiek terugtrek (Ruitenbeek in Erenstein 1996:378).

Filoloë en ideoloë het ook `n aandeel in die Afrikanernasionalisme gehad. Die humorsin en idiome binne die Vlaamse klugte van die rederykers¹ stem met die Afrikaanse idiome ooreen. Die rede hiervoor is dat die dialek wat die matrose na die 18de-eeuse Kaap gebring het Wes-Vlaams was.

¹ Die rederykers het die rederykerskuns beoefen, waarvolgens hulle die gehoor op grond van hul welsprekenheid moes oortuig. Hierdie kuns het uit die klassieke retoriek ontwikkel. Hulle het hul woordkuns aangewend om standpunte en leerstellings aan die publiek oor te dra. In: Schenkeveld-Van der Dussen, M.A. (hoofred.) 1993. *Nederlandse literatuur: een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff Uitgevers, 10-11.

Die kulturele aard van die Vlaamse letterkunde kom uit die rederykerstradisie (Gobbers in Schenkeveld-Van der Dussen 1993:453). Binne die Afrikaanse letterkunde is daar by die Duitse Romantiek, in die struktuur van die plaasroman, stilgestaan: die man word deel van die grond wat hy bewerk (Coetzee 1993:199).

In Vlaandere het Hendrik Conscience as vurige Vlaamse Nasionalis die militante Vlaamsgesindheid met Belgiese staatslojaliteit versoen. Die Vlaamse Beweging wou die Vlaamse publiek deur volksopvoeding en stigting geestelik en moreel ophef (Gobbers in Schenkeveld-Van der Dussen 1993:453). Die Afrikanernasionalisme wou ook die volk ophef, maar het idees oor ras en geslag bevat.

Hoewel Nederland nie soseer op geslag binne die Nasionalisme gefokus het nie, het die hoofse minners `n sekere idee van manlikheid en vroulikheid uitgebeeld. By manlike- en vroulike figure word skelwoorde uitgelaat en woede getem (Willaert in Schenkeveld-Van der Dussen 1993:10). Die ridderlike ideaal en adellike manlikheid het reeds in die 10de eeu in Nederland vatplek gekry en in die 11de eeu `n bloeitydperk beleef (1170-1275) (Knuvelder 1962:12). In `n epiese gedig, "Renout van Montalbaen" (s.j.), word die elemente, geduld en edelmoed by die vroulike karakter, Aije, uitgebeeld (Knuvelder 1962:17-18). Knuvelder noem egter voorbeelde van werke waarbinne vroue geen prominente posisie inneem nie.

2.4.4 Die ridderlike ideaal

Ridderlike romans soos `n anonieme outeur se *Lanseloot* (1260) , *Lanseloot van der Hagedochte* (1240-1250) en die *Eneasroman* (1174) deur Van Veldeke se letterkundige elemente is na Nederland uitgevoer vanaf die Brits-Keltiese streke (Janssens in Schenkeveld-Van der Dussen 1993:24). Janssens meen *Lanseloot* (1260) en *Walewein* (1215 - deur Pennic begin en deur Pieter Vostaert voltooi) toon sekere Keltiese elemente soos betowering. Die bese vrou wat deur Prins Roges se tante in `n padder verander word, is `n voorbeeld van betowering met `n teenmiddel as tema. Daar is ook `n soektog na drie objekte (Janssens in Schenkeveld-Van der Dussen 1993:24). Die kulturbesef in die ridderroman was dat `n spieël voor die aristokrasie gehou moes word. Die kulturbesef verwys na die feit dat Van Veldeke sy *Eneasroman* (1174) met die doel geskryf het om die aristokrasie en algemene publiek, wat nog nie die ideale van hoofsheid en ridderlikheid binne die destydse 12de-eeuse Nederduitse gemeenskap geken het nie, in hierdie *nuwe* ideale op te voed. Die spieël wat hy voor die aristokrasie gehou het, was `n figuurlike refleksie op, of ontmaskering van die 12de-eeuse aristokrasie se tekortkominge, volgens die nuut ingevoerde ideale uit Keltiese lande, waaraan die Nederlanders en Duitsers nou, volgens die minnesangers wat in die vroeë Middeleeue werksaam was, moes voldoen. Manlike- en vroulike ideale was liefde, hoofsheid en ridderlikheid. Hiervolgens sou mans vroue beter behandel en was `n groot manlike ego

aanvaarbaar. In werklikheid is die ideale nooit toegepas nie (Willaert in Schenkeveld-Van der Dussen 1993:10, 11). Die vrou het onder die dekmantel van beskerming veel mishandeling verduur en sy is ingeperk.

Die kryger verander in 'n verfynde ridder, terwyl die vrou wat ook eers 'n kryger kon wees nou 'n deftige dame is. Sommige Keltiese elemente, soos betowering het in die Arthurroman, *Walewein*, oorleef, maar hierdie teks en die verhaal, *Lanceloot*, voer eerder die hoofse ideaal soos selfbeheersing, moed en mildheid in. Mistieke Godservaringe is uitgesluit en owerspel is as ongunstig beskou (Janssens in Schenkeveld-Van der Dussen 1993:27).

Teen die 13de eeu word aan die beeld van die vrou geskaaf. Die Middelnederlandse tonele, *Esmoreit*, *Lanseloot* en *Gloriant* speel in die wêreld van die ridderromans af. Van Hulthem werk omstreeks 1410 hieraan. Daar is altyd die stereotipe liefdespaar: Esmoreit en Damiër, Gloriant en Florentijn, Lanseloot en Sanderijn (Van Dijk in Schenkeveld-Van der Dussen 1993:65). Die subtema is die verhewe liefde bo ander aardse dinge. Die vrou is onbereikbaar en verhewe. Die burgerlike moraal om te trou word as gunstig uitgebeeld in teenstelling met die hofmoraal waar 'n man 'n vrou vir hom neem (Van Dijk in Schenkeveld-Van der Dussen 1993:66).

2.4.5 Die gewone volkse karakters en figure

Die “rederijkerij” het hul standpunte in die vorm van beredeneerde toesprake gestel. Dit moes swartgalligheid onder burgers bestry. Hulle het as literêre diplomate en seremoniemeesters voor stadsburgers opgetree. Stadsrederykers het tot burgers se selfbeeld bygedra. Rederykers op die platteland was volks. In die stede was hulle die “beschawingsinstituut” (Pleij in Schenkeveld-Van der Dussen 1993:123-124). Die stadsrederyker wou tussen die beskaafde samelewing en die leefwyse wat nie daarby sou inpas nie, onderskei. Die plattelandse rederykers was die volk se stem. Hul het griewe namens die volk gelug. Alles was tydelik en ydel, was hul argument, terwyl die stad sosiale snobisme aangemoedig het (Pleij in Schenkeveld-Van der Dussen 1993:123-124).

’n Voorbeeld van Cornelis Everaert se werk uit die vyftienhonderds is gekies om die volkse tipes toe te lig. In sy *Esbatement van den visscher* (1530-31) is die figure volks, deurdat hulle volkse gesegdes gebruik: “De Man: Suer broot, salich broot!” (Mak 1950:17). Die man is ’n volkse tipe. J.J. Mak (1957:83) skryf dat ’n nuwe kultuurbesef (na 1517) skrywers beweeg het om vroulike karakters in dramas in te bou wat manlike karakters aan die pen laat ry het, terwyl mans as rokjagters en grootpratery uitgebeeld is. Die anonieme Vlaamse outeur van *Een esbatement van de schuyfman* (omstreeks 1567) vereenselwig die wyse vrou met krassende optrede in die Nederlandse

denkwyse. Dit beteken in die Afrikaanse segswyse dat sy hard praat of raas. Sy tree onverfynd en ongekunsteld op. Die schuyfman kla dus sy raas te veel (Stoett 1932:4).

Ter opsomming: vroue in die Afrikaanse literatuur is eerder volgens die ideologiese besef teen die 20ste eeu in dramas ingebou, in teenstelling met die rederykersklugte uit die vyftienhonderds in Nederland.

2.4.6 Die twintigste-eeuse literatuur en teaterlewe in die Lae Lande

Teen die 20ste eeu is die vrou alreeds anders as die Nederlandse vrouefigure in Middelnederlandse klugte uitgebeeld as gevolg van sosiale omwentelinge.

Gedurende die agtienhonderds en in die begin van die 20ste eeu is daar nog geen tekens van feministiese benaderings of 'n genderperspektief in Nederlandse dramas soos Herman Heijermans se *Ghetto* (1898) en *Op hoop van zegen* (1900) te bespeur nie (Van der Zalm in Erenstein 1996:534, 536). Eers in 1955 konsentreer die Vlaming, Hugo Claus op die vrouefigure in sy teks, *Een bruid in de morgen* (1955). Hy fokus op die suster, Andrea, en op die adellike ideaal wat haar moeder by haar ingeprent het. Sy glo sy is die dame en haar broer die ridder (Claus 1982:64). Soos in Marcellus Emants se *Domheidsmacht* (1904) is die bogenoemde twee vroue aan die ridderlike ideaal uitgelewer, soos in die vorige afdeling bespreek.

Teen 1972 bied die Mickery teatergroep alternatiewe teater aan. Dit kom voor of hulle hul verwerkings uit `n feministiese oogpunt ondersoek, soos *Who is afraid of Virginia Woolf?* (Schoenmakers & Jager in Erenstein 1996:766). Daar is egter nêrens openlike kritiek op die Nederlandse moederfiguur nie, tog weerlê dit die adellike idee van die vrou as `n dame deurdat die teatergroep `n vroulike karakter vir die verhoog skep wat haar man treiter.

Na Claus is dit Fabre wat die volgende groot deurbraak in die Vlaamse teater maak. Hy bied `n trilogie van teaterstukke aan. Dit ontbloom die mens se oppervlakkige individualiteit, gebaseer op die moderne Kunstgeskiedenis (Decreus in Erenstein 1996:815). Sy opvoering heet *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982). Een afdeling is *The minds of Helena Troubleyn (Das Glas im Kopf wird vom Glas)*, waarin die aktrise, Els Deckenklier, gedurende die hele voorstelling op `n voetstuk, agter op die toneel, met haar rug na die gehoor staan (Decreus in Erenstein 1996:815). Sy is totaal naak, behalwe vir haar balletskoene. Meisies in driehoekige gelid tree voor op die verhoog aan. Hulle is van hul oppervlakkige identiteit gestroop en in uniform geklee. Die blonde, naakte vrou is totaal van haar moontlike identiteit gestroop. Die skoene aan haar voete is niksseggend, want sy kan nie wys waartoe sy in staat is nie. Sy het haar vorige funksie (vroulike rol, posisie in die samelewing en in die teaterkuns verloor). Sy het wel voorheen `n funksie gehad as die leser haar skoene in ag neem (die rol

wat vroue voorheen in die teater en kunste gespeel het). Hierdie uitbeelding beskou die identiteit aan vroue toegeken as kunsmatig en is van denkbeeldige aard.

Die Post-modernisme en Dekonstruktivisme lei tot die blootlegging van die instelling van genderrolle. Dit konsentreer op die stand van sake van vroue in Nederland. Teen 1987 word *De Kersentuin*, 'n vertaling van Tsjekov se werk, opgevoer (Kolk in Erenstein 1996:826). *De Art & Pro* (Artikelen en Projekten), wat in 1955 gestig is, bied 'n ander visie op geslag en seksualiteit (Kolk in Erenstein 1996:826). Mieke Kolk in Erenstein (1996:827) skryf uit die oogpunt dat identiteit op sosiale-, psigologiese- en kulturele gebied bepaal word. Die algemene ontleding van Tsjekov se doelwitte is dat die post-moderne mens nie net deur klas, etnisiteit, geslag of seksualiteit gekenmerk word nie, maar ook deur taal en beeldvorming waar hulle hul moet laat inpas binne 'n kultuur wat norme en waardes stel (Kolk in Erenstein 1996:830).

By die ontbreking van wye rokke en elegante kostuums het die gender-etiket verdwyn. Vrouefigure is ewe ondernemend as mansfigure, net so gefrustreerd en magteloos. Gender is 'n toevallige kenmerk of lewenswyse. Die vrou trek verskillende soorte vroue-uitrustings aan, maar dit laat haar juis sonder identiteit. Die idee van die vroulike is in werklikheid 'n reeks maskerades (Kolk in Erenstein 1996:830). Die dogterfiguur druk haar hande teen onsigbare mure vas (die vrou wat in 'n figuurlike tronk geleef het; die

frustrasie dat sy nie uit haar omstandighede kan ontsnap nie). Sy pas by niemand nie en haar identiteit is haar funksie.

Die ma is `n klassieke vrouetipe (moederfiguur). Indien die dogter nie soos die ma optree nie (in die benouende omstandighede) kan sy nie as die adellike moederfiguur kwalifiseer nie (Kolk in Erenstein 1996:831). Die vrouefiguur in Nederland en Vlaandere het dus met verloop van tyd `n verandering ondergaan, wat haar identiteit betref. Dit weerlê die ou Nederlandse moederfiguur en stel haar teenoor die nuwe vrouefiguur.

`n Soortgelyke beweging het in die Afrikaanse drama voorgekom. Hiermee wil ek in latere hoofstukke aan die ontwikkeling van die volksmoeder vanaf haar konstruksie, dekonstruksie tot en met haar rekonstruksie aandag gee. In hoofstuk 3 wil ek ook die konstruksie van die volksmoeder, Emma, se stiltes in die teks met die Nederlandse vrouefigure en -moederfigure in Emants se *Domheidsmacht* (1904) en Heijermans se *Op hoop van zegen* (1900) se stiltes vergelyk.

2.4.7 Heijermans se *Op hoop van zegen* (1900)

In die volgende paragrawe wil ek ten eerste vasstel of daar `n Nederlandse moederfiguur bestaan. Ten tweede wil ek Heijermans se teks met ander Nederlandse- en Vlaamse tekste vergelyk om die universaliteit van die

afleiding dat daar wel `n moederfiguur in die Nederlandse letterkunde bestaan, te toets. Ten derde wil ek vasstel of die volkse tipe vroue teenoor die adellike vrou staan en laastens wil ek `n vergelyking tref tussen die Nederlandse- en Vlaamse moederfiguur en die Afrikanervolksmoeder in Langenhoven se teks.

Die vermoede is tans dat daar wel `n moederfiguur in die Nederlandse literatuur bestaan, eerder as `n volksmoeder soos in die Afrikaanse literatuur.

2.4.7.1 Die volkse vrou

In *Op hoop van zegen: spel van de zee in vier bedrijven* (1900) is alle vrouepersonasies volkse tipes. Een vrouefiguur staan uit. Sy is geen hooffiguur nie, maar ontwikkel meer as die ander. Kniertje kom die meeste as volkse tipe voor. Sy gebruik streekstaal, wanneer Jo haar seun, Geert, eerder as Barend verkies om op die see uit te vaar, terwyl sy graag haar seun, Barend, as suksesvolle man wil sien:

Kniertje: Scheld nou niemeer voor grutter. Da's niet goed

(Heijermans 1972:24).

“Grutter” word hier deur Jo eerste as `n skelwoord gebruik om Barend as `n deugniet te beskryf:

Jo: Waarom mot de grutter ze hebbe? 'k Zou toch mene dat Geert as [als] oudste...

(Heijermans 1972:24).

Jo, haar niggie, blyk ook nie van Barend te hou nie. Sy glo Barend, Kniertje se jonger seun, is hopeloos. Die woord “grutter” verwys na `n meulenaar in die Nederlandse taal, wat bone, meel ensovoorts verkoop (Koenen s.j.:384). Hy is van geen hoë aansien binne die gemeenskap nie en dit is moontlik wat Jo van Barend dink, betreffende sy posisie as jeugdige visserman binne die gemeenskap.

2.4.7.2 Kniertje as moederfiguur

Kniertje ontwikkel tot verteenwoordiger en versorger van die vissersgemeenskap. Kniertje se volkse gewoontes tree na vore. Haar emosies is verbasend kalm nadat sy hoor haar twee seuns het verdrink. Voor hul uitvaar op see praat sy met Jo en Marietje:

Ook goed. Laat 'm geweest zijn wat-ie was. Maar over 'n uur ben 'k 'm kwijt – over 'n uur. – Je mot nooit kwàad van mekaar gaan

(Heijermans 1972:24-25).

Die volkse gewoonte van die vissers behels dat die visser en sy vrou mekaar in vrede afsien, ingeval die man op see sterf. Die feestelike atmosfeer is `n verskoning vir die weemoed van die volkse vrou:

Saart komt direk...en de jonges magge ook wel 'n slokkie

(Heijermans 1972:25).

Al die vroue drink om `n feestelike atmosfeer te skep. Die onsekerheid of hulle hul mans weer sal sien, is te groot. Net voor die mans se uitvaart sing Geert `n seemansporlied. In Nederlands dui die woord “porren” op “wekken” asook “daar is hij wel voor te porren”, wat daarop kan dui dat iemand te vinde is vir aanpor (Koenen s.j.:860):

*Geert: Rijzen, rijzen, laat je niet nooien,
Stuurboordskwartier spring uit je kooien!
Je kan an dek wel zwemmen gaan.
De regen is goed, en de wind is gedaan.
't Is rijzen, 't is rijzen,
't Is rijzen voor stuurboordskwartier! 'bis*

(Heijermans 1972:29).

Dit dui daarop dat die gety reg is as hulle uitgaan op see en hy moedig nou die seemanne aan (por hulle aan). Daantje en Geert se uitgelatenheid of

manhaftige optrede ontset Kniertje. Sy verwens die mans se gesing, want sy beskou dit as `n voorbode dat iets kan skeefloop: “Kniertje, *angstig*: Toe, jullie motte niet zo uitgelate zijn. Da’s niet goed” (Heijermans 1972:29).

Dit demonstreer ook hoe Kniertje die gemeenskap rig en hoe sy as vissersmoeder optree. Sy stuur haar seuns op die visvangs uit, welwetend dat hulle kan omkom. Daarom gedra sy haar soos tydens `n begrafnis om sodoende nie onvanpas op te tree nie. In hoofstuk 3 word Kniertje se stiltes (haar lyftaal en optrede) met die stiltes van Emma en Gillian se geaardheid in *Die jaar van die vuur-os* (1952) vergelyk.

Gedurende die storm staan hierdie vissersvroue saam. Jo lees uit die *Katolieke Illustrasie* voor (Heijermans 1972:44). Die vroue sorg gedurende die nag vir mekaar. Clementine bring kos vir Kniertje en Jo:

'k Heb 'n bordje soep meegebracht en zes eieren – nou dan...

'k Breng je 'n bordje *kalspoulet*, Knier – om van te smullen

(Heijermans 1972:44, 45).

Dit toon samesyn onder die vroue. In teenstelling hiermee voel Joe in haar smart deur die ander vroue uitgesluit. Hulle probeer vrolik wees, maar Jo voel dit is onvanpas. Sy glo hulle is onsensitief om so terloops van vorige verdrinkings te praat. Marietje praat ewe terloops: “Nee – nou dacht 'k niet an Mees – nou dacht 'k an me broertje...die toen ook verdronken is” (Heijermans

1972:55-56) (“nu” binne hierdie dialek as “nou” uitgespreek). Jo reageer hewig hierop: “*nerveus*: Jullie schijne ’r plezier in te hebbe” (Heijermans 1972:56). Daarna raak sy heeltemal ontsteld: “Jullie zijn ellendeling – Jullie zijn” (Heijermans 1972:58).

Onder hierdie omstandighede toon Kniertje haar medelye met Jo. Sy probeer op moederlike wyse verduidelik dat Jo oorspanne: “overspannen – de laatste twee dage” is (Heijermans 1972:59). Kniertje verstaan Jo se angs dat sy Geert (Kniertje se seun) nooit weer lewend sal sien nie noudat die *Hoop van zegen* (die vissersboot) in ’n storm beland het. Dit is treffend waar Kniertje namens Jo bid en leiding neem:

O barmhartige God, ik hoop met een vast vertrouwen...

(Heijermans 1972:61).

2.4.7.3 Die volkse vroue se leefwyse en implikasies hiervan

Die implikasies van volkse vroue se leefwyse is reeds sigbaar. Hulle is gewoond om ’n nagwaak te hou as die mans op see is: “Jo: De avond is nog zo lang en zo akelig... Ja...?” (Heijermans 1972:49). Die ander vroue gaan egter soos gewoonlik voort; ten sypte van die onsekerheid of hulle hul geliefdes weer sal sien. Marietje beweer sy het ’n voorbode gehad dat die mans nie hul seevaart sal oorleef nie:

d'r wier op de ruite geklopt – éénmaal – toen ben ik blijve legge – toen nòg is – toen ben 'k opgestaan – niks te zien – niks. En zó as 'k weer lee, wier d'r weer geklopt – zo – *klopt op de tafel* en toen heb 'k Mees z'n gezicht gezien – zo bleek as²...

(Heijermans 1972:50-51).

Sy glo sy het Mees se gesig by haar venster gesien. Die geloof in voorbodes is `n kenmerk van die volkse tipe vroue wat geweldige rampe moet hanteer. Hierdie tipe is ook so ongekunsteld soos die vroue in *Een esbatement van de schuyfman* (1567) wat die mans aan die pen laat ry (Mak 1957:83).

Die volkse tipe vrou is gehard en iemand soos Saart sou saam met haar man op die diepseevisvangs uitgaan (Heijermans 1972:52):

Ik heb ménig nachie an boord geslape toen me man nog leefde en mènig tochie meegemaakt...

Hulle werk direk saam met hul mans, soos Giliomee noem, waar vroue nou by hul mans se besigheid betrokke was (Giliomee 2003:2).

`n Enkele ooreenkoms wat die Middelnederlandse volkse vrouefigure met die vrouefigure in *Op hoop van zegen* (1900) deel, is hul ongekunstelde aard . In

² Hier word "als" met "as" afgewissel. Dit word nie altyd presies in dieselfde hoedanigheid gebruik nie.

die volgende gedeelte volg `n bespreking van bogenoemde Middelnederlandse tekste. Daarna volg `n vergelyking tussen die tekste van Heijermans, Emants en Langenhoven.

2.4.8 *Cornelis Everaert se Esbatement van den visscher (1530-1531)*

Die oudste teks wat bespreek word, is Cornelis Everaert se *Esbatement van den visscher* (1530-1531). Dit is `n Noord-Nederlandse klugspel.

Everaert beeld volkse burgers uit. Alle lede van die vissersgemeenskap werk saam: "Man: Sy moetent beslaeven cleen ende groot,/ Die visschen willen in desen vliet" (Mak 1950:17). Klein en groot, oud en jonk moet hard werk, anders verloor hulle die vangs. Die personasies praat die gewone mens se taal en hulle bespreek hul alledaagse bedrywighede en gebeure.

Everaert konsentreer op die man- en -vrouverhouding. Die vroulike personasies besit `n raadgewende hoedanigheid en vroue bevind hulself in `n sentrale posisie. Die biegenema is prominent. Uit die genderperspektief word die allegoriese sinspeling op gemeenskapslede, in die vis- en krap beelde, op nuwe wyse beskou. Dit tree na vore dat die vrou se woorde: "Wyf: Tscynt dat de tonghe ten besten wil spreken/ Om tsaemen met accoorde te verlyckene" (Mak 1950:21).

Die “woester” en “scelvisch” (Mak 1950:21) waarna haar man verwys, besit ook tongagtige dele wat iets wil openbaar. Dit sinspeel op die biegenema. Die figure binne die gemeenskap moet biegen. Die vrou wil ook biegen. Sy het verhoudings met twee ander mans gehad. Sy is gereed om dit te doen, want die donderslag in die agtergrond beklemtoon hoe senuagtig sy is: “Wyf: Een donderslag,/ Alzoo my dochte, met fellen oreeste” (Mak 1950:21). Sy besluit om die waarheid te vertel. Na sy oor haar twee verhoudings buite die eg, asook haar twee seuns by die kapelaan en `n ander man respektiewelik, biegen, weier haar man om oor sy eie tekortkominge te biegen. Een moontlike interpretasie is dat die heersende kultuurperspektief haar tot Nederlandse moederfiguur maak. Sy moet `n voorbeeld aan ander vroue in haar posisie stel: “So salhu gheschieden voorspoet ende duecht” (Mak 1950:33). Die dramaturg skryf vir plattelandse vroue en wil sekere waardes (soos om trou aan hul mans te wees) uitdra. Deur nederig te bly: “De welcke vruecht hulieden wil gheven” (Mak 1950:33), laat sy haar man toe om te swyg. Sy weet haar man sal sy stiefseuns sleg behandel: “Es beter dan metter waarheyt te houdene ghekyf” (Mak 1950:32), terwyl die man voel hy moet met haar uithou: “Wye dat ghy zyt, man ofte wyf,/ Esser tusschen hulieden hyet secreits ghebuert” (Mak 1950:32-33). Nadat sy erken die twee seuns is nie syne nie (Mak 1950:25), besef sy haar man sal nooit biegen nie en is hy swakker as sy vrou: “Nu ghy zyt wetende de secreten myn,/ Dat ic niet en mach weten de secreten dyn?” (Mak 1950:27).

Sy begin selfgeldend optree en besef hy is lamsakkig. Sy lê sy foute bloot, veral dat hy te gou oordeel: “Dat sallic doen zonder verdrach,/ In dien ghy my ghevet audiencie/ Ic weet wel, ghy gheven zult sentencie/ Dat waerachtich wort myn bediet” (Mak 1950:30). Sy weet hy oordeel oor haar, terwyl sy sonder uitstel bieg. Sy sal nie toelaat dat hy haar verder verneder nie. Die volkse tipe vrou besit dus `n selfgeldende aard in die Middelnederlandse klugspele, asook groter raadgevende mag as in sommige 18de- en 19de-eeuse Nederlandse dramas. Knuvelder (1962:437) meen juis dat die oud-Hollandse klug verdring word deur die sangspele en pantomime. Dit laat die vermoede ontstaan dat tonele van 1766 tot 1825 ander doelstellings as die klugspele gehad het, wat gevolglik die vrou nie meer in so `n goeie lig stel nie. `n Voorbeeld hiervan, is die sedespel, *Fanny of het gelukkig berouw* (1770), deur Cornelis van Hoogeveen, gebaseer op *De vriendschap* (1706) deur Martinus van der Winden, waar die fokus eerder is op troue vriendskap en om die skurk aan die pen te laat ry (Knuvelder 1962:436). P.T Helvitijs van den Bergh se toneelspel, *De neven* (1837), beweeg in die sfeer van die aristokrasie van geboorte en die goeie waardes wat die edelvrou besit (Knuvelder 1962:493). Dit impliseer dat edele ideale wat mans en vroue moet nastreef binne hierdie gemeenskap in die dramateks waarskynlik steeds binne die adellike sfeer val, soos in Emants se toneel, *Domheidsmacht* (1904), wat weereens vroue se beweegruimte inperk.

2.4.9 Een esbatement van de schuyfman (1567)

Die akademikus, Leendertz, vermoed dat die skrywer van hierdie klugspel se handskrif uit Gent afkomstig is, asook die taalgebruik: spelling *ou* vir *oe*, *au* vir *ou* en *zou* vir *zij* (Mak 1950:vi-vii). Die dramaturg was dus `n Wes-Vlaming. Hierdie anonieme outeur se teks is een van die grootste bydraes tot die Vlaamse- en Nederlandse skryfkuns (Knuvelder 1962:158).

Die vrouefigure in hierdie drama is soos die vissersvroue in die bogenoemde drama ook volkse tipes. Die vraag is: bestaan daar `n Wes-Vlaamse moederfiguur en wat openbaar dit betreffende die moederfiguur? Die rederykers het `n sekere kulturbesef geopenbaar (Mak 1957:83). Dit beeld volkse vroue binne die plattelandse burgery uit. Die landloper of “schuyfman” kla dat die vrou in die herberg raas (luidrugtig is): “Wadt, dit wijff raest” (Stoett 1932:4). Die vrou gebruik die houtpapegaaï (deur mans gebruik in `n spel waartydens hulle `n houtpapegaaï van `n tak moet afskiet) as `n metafoor om `n deel van die tema te verduidelik. Die houtpapegaaï metafoor verwys na *wedywering* of die *ideale ouderdom vir `n vrou* (90 jaar). Sy sinspeel met ander woorde op tyd: “Dat wordt te sincxen elff weecken,/ Dat mijn man de papegaj aff schoot” (Stoett 1932:4). Dit veroorsaak ook `n komiese effek wat later deel uitmaak van die feit dat die vrou hierdie mans aan die pen wil laat ry, maar ook die vrou as belaglik voorstel.

Die twee mans wat op die dorpie opdaag meen sy rammel en klets. Die dowe vrou en ouer vrou gebruik volkse gesegdes: “Een dove vrou: Godt weet, dats waer,/ De groesse was wel te tije afgesmeten” (Stoett 1932:4). Die gras is wel goed, wat gesny is, sodat dit vuurmaakhout word. Die ander vrou verwys na die heidepag wat verdoen is, wat gemaai word (Stoett 1932:4). Hierdie beelde in die teks kom uit die volkse leefwyse.

Hulle is beslis twee volkse vroue. Dit is moontlik dat die vroue nie die twee mans daar wil hê nie. Die landloper en sy vriend, Sloeff, wantrou die vroue. Hulle vrees die vroue hou hul dop: “Sloeff: Tuert, baes, tuert!” (Stoett 1932: 5). Al hoor die dowe vrou niks, spioeneer die diensmeisie op hulle. Die landloper moet kyk dat die vroue nie hul plan agterkom nie, waardeur hy en sy vriend die gemeenskap om die bos wil lei (Stoett 1932:5). Die vroue laat die mans uiteindelik aan die pen ry. Die vroue is vanuit `n genderperspektief in staat om as slinkse tipes die gemeenskap te rig en as moederfigure hulle teen indringers te beskerm. Hiermee het ek die bestaan van moederfigure binne die Vlaamse letterkunde vasgestel.

In die bogenoemde gedeelte is volkse vrouetipes ontleed, maar daar is ook die adellike idee van die vrou. Adellike vroue word met die volkse tipe vergelyk om variasies van die moederfiguur aan te toon.

2.4.10 Heijermans en Claus se benaderings

Sekere kontraste en verskille tussen die vroulike personasies in Heijermans se *Op hoop van zegen* (1900) en Claus se *Een bruid in de morgen* (1955) kom voor. Die volkse tipe in Heijermans se teks aanvaar die verantwoordelikheid om vir die gemeenskap te sorg. Jo vang `n konyn, sodat sy en die ander kan eet (Heijermans 1972:7). Die moeder, Madeleine Pattini, in Claus se teks mergel haar nie uit om saam met die mans werk toe te gaan nie. Die huis is haar beweegruimte. Sy beweeg binne haar klein vriendekring. Sy is geen volkse tipe nie. Sy is die adellike tipe dame wat glo dat sy van haar man afhanklik moet wees. Gevolglik minag sy haar man, Henri Pattini wat passief is, en sy kom dominant voor:

Of wil je weg? Is het dat? Krijg je weer de jeuk in je oude knieën en wil je de straat op? Zeg het mij maar als het dát is. Daar, daar is de deur.

Ga maar. Laat mij alleen achter in dit kaal huis, alleen om alles op te knappen, zoals ik al vijftwintig jaar doe

(Claus 1982:37).

Die hoofkontras is in die Nederlandse dramaturge se benaderings tot die moederfiguur. Die een is volks en die ander is adellik. `n Ander kontras is dat Kniertje `n sterker vrou is; deurdát sy die gemeenskap se handeling rig. Sy benadeel egter haarself; deurdát sy Barend, haar seun, tot iets wil maak wat hy nie is nie, ter wille van die gemeenskap se opvatting oor hom. Sy hou vol:

“Je komt ’r niet uit” (Heijermans 1972:41). Sy vrees die gemeenskap se oordeel oor haar twee seuns, Barend en Geert: “O – en nou durf ik ’t dorp niet doorgaan – om ze genacht te zeggen – de schànde – de schànde” (Heijermans 1972:43). In hierdie opsig stem dit baie met die ander vrou in Claus se teks, Madeleine Pattini, ooreen. Die moeder voel dat die gemeenskap haar sou uitjou oor haar man nooit weer die klavier wou speel nie (Claus 1982:50).

Kniertje is ’n volkse moeder, terwyl Madeleine ’n adellike tipe vrou is. Die moeder erken sy was voorheen aan baron Lemberecht verloof (Claus 1982:61). Sy is as ’n dame opgevoed. Sy is gedwing om volgens absolute strukture te leef. Daarom stel haar man haar teleur met die chaos waarin hy lewe:

De Moeder: Ik ken je, Pattini, je wil weer ruzie maken, je wil mij op de zenuwen werken, je wil alles laten mislukken

(Claus 1982:37).

2.4.11 Ooreenkomste en kontraste tussen vroulike personasies in die Nederlandse- en Afrikaanse dramatekste

Een ooreenkoms tussen die twee letterkundes is die feit dat Nasionalisme binne die Vlaamse- en Afrikanergemeenskappe opgevlam het: in Suid-Afrika

teen 1918 en in Vlaandere, vir die eerste keer, teen 1813, beide as gevolg van historiese- en/of politieke faktore.

Tweedens bestaan daar `n ooreenkoms tussen die moederfiguur in die Nederlandse letterkunde en die volksmoeder binne die Afrikaanse letterkunde, ten opsigte van die volkse aard waaroor albei beskik. In die bespreking is reeds genoem dat daar `n Nederlandse volkse tipe moederfiguur voorkom, wat gewone taal of growwe taal gebruik. Waar Kniertje en Jo in *Op hoop van zegen* (1900) na iemand as `n “grutter” verwys (Heijermans 1972:24). In teenstelling hiermee gebruik Maria in *Die vrou van Suid-Afrika* (1918) nooit growwe taal nie. Beide soorte volkse vroue leef egter op die platteland, in bogenoemde twee tekste. Hulle is geensins stadsbewoners nie. Kniertje woon as vissersvrou aan die kus van die Noordsee op `n vissersdorpie. Maria woon in Suid-Afrika, in die tyd net na die Groot Trek (1836-1838), op `n plaas saam met haar man, Hendrik.

Derdens moet die variasie op die voorstelling van die vrou binne die Nederlandse letterkunde in ag geneem word. In Emants se *Domheidsmacht* (1904) beheer die vrou, Marie ter Voorst, die hele huishouding. Al is haar man, Herman ter Voorst, soms lang tye afwesig van die huis, word Marie ter Voorst deur die ideaal van die gemeenskap beïnvloed. Die adellike idee is die naaste aan `n ideale beeld vir mans en vroue - dit is sedert die 10de eeu in Nederland gebruik om die optrede van die hoër stande te rig. Alfred ter Voorst behandel sy suster, Clara ter Voorst, met baie min of geen respek as

hy besef sy stel geensins in baron Van Echten belang nie: “Net of jij niet weet, dat je barones Echten tot Horve moet worden” (Emants 1955:10). Hy val haar intellektualiteit aan, omdat sy nie aan die voorskrifte van die Nederlandse adellike dame voldoen nie. Die milieu is 1904, wat vroue se strewe na stemreg in Nederland uitbeeld. Alfred meen haar geleerdheid irriteer baron Echten tot Horve: “geleerde vrouwen kan de baron evenmin uitstaan als geleerde vlooiën. Dat heeft ie [hij] verleden week nog op de soos verklaard” (Emants 1955:10). Hier verwys Alfred na Clara se sosialistiese en demokratiese gesindheid, “dat je socialiste of ten minste vrijzinnig demokraat ben” (Emants 1955:10) wat `n groot bron tot kommer was vir adellikes in Europa as gevolg van sosiale omwentelinge in, onder andere, Rusland. Die baron is nie gewoond aan vroue soos Clara nie.

Die baron verskil self van Clara se beskouing. Hy glo dat sy in die huislike lewe hoort, andersins voldoen sy nie aan die adellike ideaal van die dame wat die hoofse minners voorgestel het nie. Hierdie ideaal was nie om `n nasie te bou nie, maar het gepoog om die hoër- en laer stande binne `n geïndustrialiseerde samelewing te laat voortleef. Dit stem met die ridderroman ooreen waar Clara in haar moeder se gedagtes `n los vrou is omdat sy in `n woonstel bly, waar sy nie meer die eerbare liefde (soos in die ideaal van die dame van die hofse minnaars) toon nie. Van Dijk in Schenkeveld-Van der Dussen (1993:66), soos reeds genoem, verwys na Sanderijn as die argetipe van die dame in *Lanseloot* (1410). Dit stem

gedeeltelik ooreen met die Afrikaners se ideologie van die eerbare liefde, wat deur middel van die Romantiek na Suid-Afrika verplaas is. In hoofstuk 3 word Clara en Marie in *Domheidsmacht* (1904) se gedagtes en optrede met Emma se stiltes in *Die jaar van die vuur-os* (1952) vergelyk.

Die kontras tussen die twee nasionalismes is die feit dat volksopvoeding ter wille van 'n algemene doelstelling ingestel is in die Vlaamse Nasionalisme, sonder die konnotasie van die genderideologie wat die Afrikanernasionalisme dra. Daar is geen twyfel dat Vlaamse Nasionalisme in België ten toon gestel is nie. Dit duik op in werke soos *De twee grenadiers of het misverstand* (1813) waar krete vir Prins Willem van Oranje en die Vaderland opgeklank het (Ruitenbeek in Erenstein 1996:374-375). Daar is geen twyfel dat hulle net so sterk soos die Afrikaner sou optree nie en die teater het hier ook 'n doel gedien:

Aangezien het theater tevens gezien werd als het instrument van volksopvoeding bij uitstek, was de schouwburg nu het uitgelezen middel om de vaderlandse verlichting (alsnog) tot stand te brengen

(Ruitenbeek in Erenstein 1996: 377).

Hierdeur wou hulle oorspronklike Belgies-Vlaamse toneelstukke skep, baie soos Afrikaners ook vertalings wou uitskakel.

Daar bestaan `n kontras tussen die wyse waarop die twee tipes nasionalisme binne die onderskeie gemeenskappe funksioneer. Kniertje en Jo sorg vir hulself en werk saam met hul mans (Heijermans 1972:52). Saart en Truus het saam met hul mans op see gegaan en met die visvangs gehelp. Die ooreenkoms ontstaan waar Maria haar man na sy dood stuur (Langenhoven 1921:14, 25). Die vroue is gelyk in hul waagmoed. Maria is die waardin van die *volk* se voortbestaan (Langenhoven 1921:2). Sy verwoord die patriargiese idees. Die moederfiguur in Heijermans se teks ontwikkel tot `n gemeenskapsmoeder. `n Baie sterk ideologiese onderbou, soos in die Afrikaanse letterkunde, ontbreek.

2.5 Gevolgtrekking

Die Afrikanervrou het aanvanklik in die 18de eeu `n sterk posisie in die gemeenskap gehad, maar sy het stelselmatig vanaf die vroeg 20ste eeu tot en met die vyftigerjare haar posisie verloor. Ideoloë en dramaturge het die Afrikanervrou tot `n volksmoeder gemaak. Dus verskyn sy as volksmoeder binne die Afrikaanse letterkunde. Die volksmoeder beskik oor `n reeks kenmerke wat deur bestaande kenmerke van die vrou opgebou is.

In *Die vrou van Suid-Afrika* (1918) ontwikkel Maria tot `n Maria-figuur wat die *volk* behoed en bewaar; sy verseker hul hoop op `n toekoms. Die ou Maria dra die taak aan haar kleindogter oor, om as nuwe volksmoeder, die

voortbestaan van die *volk* te verseker. In hierdie hoofstuk is vasgestel dat die Nederlandse vrouefigure binne die Middelnederlandse klugte, *Esbatement van den visscher* (1530-31) en *Een esbatement van de schuyfman* (1567), volkse tipes is. Heijermans se drama, *Op hoop van zegen* (1900), toon ook volkse vrouefigure. In Claus se *Een bruid in de morgen* (1955) en Emants se *Domheidsmacht* (1904) kom adellike vrouefigure voor. Dus bestaan daar `n moederfiguur binne die Nederlandse letterkunde. Daar kom eerder `n Vlaamse Nasionalistiese- en Nederlandse kulturbesef (`n strewe om kultureel `n aanvaarbare beskawingspeil te bereik), as `n suiwer ideologiese Nasionalistiese onderbou by die Nederlandse volkse moederfiguur voor. Die Nederlandse adellike ideaal perk egter die vrou net soveel in as wat die volksmoederideaal die Afrikanervrou inperk.

In hoofstuk 3 sal ek die gemeenskap se verwagtinge van die volksmoeder, die variasies op die volksmoeder, asook die verhouding tussen die patriarg en volksmoeder binne die plaasdrama bespreek.