

Die verwerkingsproses ten opsigte van toneelkeuse met verwysing na die rolprent *Roepman*

Elbie Adendorff, Adean van Dyk

Adean van Dyk en Elbie Adendorff, Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

Die herskrywing van literêre romans na draaiboeke vir verfilming is 'n populêre keuse onder filmmakers. Afrikaanse films beleef tans 'n opbloeitog, tog is die aantal filmherschrywings van Afrikaanse romans min in vergelyking met die totale aantal films wat vervaardig word. Tradisioneel word die studie van filmverwerkings vanuit 'n literêre domein gedefinieer en die draaiboek en uiteindelijke film staan sekondêr tot die literêre roman as bronteks. Die studie van die verwerking van 'n roman na 'n draaiboek is een waaroor tot dusver, in vergelyking met studies in letterkunde en filmkunde, min geteoretiseer is. Daar is min Afrikaanse bronne oor die praktyk van verwerkings beskikbaar. Die draaiboekskrywer, as verwerker of herskrywer van die roman vir die filmmedium, moet verskeie verwerkingsprobleme gedurende die proses oorkom, insluitend die probleem van toneelkeuse en die vlak van getrouheid aan die bronteks. Die verwerkingsproses is nie so eenvoudig as om bloot die verhaal oor te skryf nie. Die draaiboekskrywer dra die verantwoordelikheid om die roman in gedagte te hou terwyl hy¹ die verhaal vir die filmmedium herskryf. Verskeie kritici en akademici is dit eens dat die draaiboek uiteindelik as 'n aparte teks van die roman moet staan, maar steeds die essensie van die romanverhaal moet behou omdat dit die teks is waarmee die filmkyker die film vergelyk. Dit is net een argument in die verwerkingsdiskoers en in die praktyk is die draaiboekskrywer (en/of regisseur) verantwoordelik vir die besluit hieroor. Die vraag na hoe die proses van die kies van tonele plaasvind, asook die vlak van getrouheid aan die oorspronklike teks tydens die verwerking van 'n roman na draaiboek, word in hierdie artikel krities ondersoek. Die onlangse 2010-verfilming van Jan van Tonder se *Roepman* (2004) dien prakties as voorbeeld van 'n verwerkte draaiboek wat getrou bly aan die essensie van die oorspronklike teks. De Jager en die mededraaiboekskrywers se draaiboek (2010) word in die artikel prakties gebruik as voorbeeld van 'n onlangse Afrikaanse filmverwerking, spesifiek met verwysing na die proses van toneelkeuse en die probleem van getrouheid aan die roman. Met hierdie artikel bied ons 'n oorsig oor die verwerkingsproses van roman na draaiboek met *Roepman* as voorbeeldteks. Ons trek geen parallele met ander films of draaiboeke nie.

Trefwoorde: filmverwerking; literêre teks; intertekstualiteit; vertaling; *Roepman*; Jan van Tonder; draaiboek; draaiboekskrywer; romanherschrywing

Abstract

The adaptation process with regard to scene selection with reference to the film *Roepman*

The adaptation of literary novels to screenplays is popular among film-makers. The production of Afrikaans films is undergoing a revival, but Afrikaans film adaptations are scarce relative to the total number of films being produced. Traditionally the study of film adaptation is defined from a literary domain, implying that the adapted screenplay and film retain a secondary value to that of the novel. The adaptation process of novel to film is one that has been seldom theorised in Afrikaans, particularly in comparison with literary studies and film studies. Only a few academics have written about Afrikaans film adaptations.

The scriptwriter, as adapter or rewriter of the novel for the film medium, must overcome several challenges concerning the adaptation process, including that of scene selection and fidelity to the source text. One can't simply rewrite the novel's story for the film medium. The scriptwriter, however, has the responsibility of keeping the novel's story in mind while rewriting or adapting it for the film medium. Several critics and academics agree that the adapted screenplay eventually has to exist separately from the novel, but must still contain the original story's essence because it is the text with which the film viewer will compare the film. This is only one argument in the discourse of film adaptation and in practice the scriptwriter (and/or director) is responsible for the decision on the level of fidelity. This article asks how the process of scene selection and issues of fidelity are approached during the adaptation process from novel to script.

The recent 2010 film adaptation of Jan van Tonder's 2004 novel *Roepman* (translated into English in 2006 as *Stargazer*) will serve as an example of an adapted screenplay that endeavours to remain true to the essence of the original text, but also acknowledges the film as a new medium and the film audience as a new audience. Issues of scene selection and fidelity as found in the adaptation process will be discussed in reference to the *Roepman* screenplay.

In adaptation studies novels are traditionally considered to be superior to the screenplay adaptation and by implication its film. According to Van Jaarsveld (2012:307), if film narrative is defined from a literary position, the film, based on its own unique characteristics, will always be placed secondary to the literary text on which it is based. We are of the opinion that the scriptwriter should consult film models and theory during the adaptation process, along with the traditional literary and adaptation theory. The scriptwriter must take into consideration that the screenplay text must succeed in a new medium – film – and film models provide crucial insights into this new medium. The scriptwriter must consider the novel, or any other source being adapted, only as a guide (Field 2005:258). The adapted screenplay must be seen as an original screenplay, based on the source text (Field 2005:258). The screenwriter, therefore, is free to create a new story, inspired by the source text's story (Krevolin 2003:10).

Even though scene selection during the adaptation process and issues concerning fidelity are discussed separately in this article, they are in fact dependent on each other. The scriptwriter can't determine which scenes from the original story he should keep and which he should regard as unimportant for the new text without giving thought to issues of fidelity and its criticism. Robert McKee (1998) provides a film model on how the scriptwriter should approach the process of scene selection. Even though McKee does not address film

adaptation, his theory on the creation of scenes is applicable to the adaptation process because the scriptwriter adapting a novel is also busy with a creative process. Resources not found in traditional adaptation or literary theory, such as McKee (1998) and Field (2005), offer insight into the field of practical scriptwriting and should therefore not be neglected by the scriptwriter in the process of adapting a literary text. The scriptwriter as adapter or rewriter of the novel's story should consult literary theories in order to fully grasp and interpret the story, but should also consult research from creative sources, such as theories on scriptwriting, as the adaptation process is a creative one. McKee's theory on scene creation, and by implication scene selection, is therefore used in this article to look at how *Roepman's* scenes were chosen and adapted for the screenplay.

Events in the novel gain new focus in the screenplay and certain story elements, including scenes and the importance of characters, differ in the two texts. Some of the novel's plot lines and themes must also be altered, or left out completely, to fit the new text's story. Piet de Jager (2012), *Roepman's* producer and one of the scriptwriters, supports this idea by stating that in order for the screenplay's story to work some scenes and characters from the novel had to be cut.

The scene selection process is vital during adaptation. Field (2005:162) argues that the scene is the single most important element in a screenplay, since it is where something specific happens. McKee (1998:33) explains that the scriptwriter must be aware of the structure of a scene, which he defines as a "selection of events from the characters' life stories that is composed into a strategic sequence to arouse specific emotions and to express a specific view of life". These events bring changes to a character's life, which forms the building blocks of a scene. These story events create meaningful change "in the life situation of a character that is expressed and experienced in terms of a value" (McKee 1998:33). A scene should be broken down according to the positive or negative values it is made up of (expressed in positive and negative numeric values) in order to determine which scenes should be kept and which should be discarded. These story events must, however, consist of changes achieved through conflict for them to contribute to the screenplay's story – which McKee calls a true event. What McKee is describing is change motivated by conflict which results in either a positive or a negative value. It is this story event driven by conflict that ultimately can be described as a scene. The scriptwriter can therefore determine if and how his chosen scenes build and flow in accordance with the bigger three-act structure of the story.

The scriptwriter must shift, exclude or add scenes to the screenplay in order to build on the story it is telling. The screenplay ultimately must take on a new shape and become only about itself (Field 2005:260). The question of fidelity to the source text must be asked early in the adaptation process. Some film critics feel that the scriptwriter does not have to be faithful to the source text and that it should serve only as a starting point or inspiration for the new story being told in the screenplay, but that the essence of the original story should be kept. De Jager (2012) does not agree with this notion and feels that the issue of fidelity is complex in the sense that the kind of novel should determine the level of fidelity: because *Roepman* can be read as a literary novel it should enjoy a more faithful film adaptation than a novel with less literary merit.

Ultimately the novel cannot merely be rewritten as a successful screenplay and filmed as such. The story needs to be adapted for the film medium, which, like the novel, has its own unique characteristics. The story written in the screenplay must be able to exist independently from the novel's and read as a new story merely inspired by or based on the

original – even if the new story strives to remain as faithful as possible. For the successful adaptation of said story the scriptwriter must find a way to select which scenes from the original should be included in the new story, as well as decide how faithful the new story should be to the original. The screenplay's plot structure, primary theme, characterisation and playing running time should also be kept in mind when making decisions regarding scene selection and fidelity. The scriptwriter should realise early on that the original story probably cannot be told in its entirety in the new text.

Roepman is used in this article as a recent Afrikaans film adaptation which endeavours to stay as faithful to the novel as possible, but succeeds in telling a new story for a new audience in a new medium, while acknowledging the characteristics of film. Ultimately we find that due to the changes made to the story the *Roepman* screenplay exists independently from the novel, but can be studied in unison with the original.

Keywords: film adaptation; literary text; intertextuality; translation; *Roepman*; Jan van Tonder; screenplay; scriptwriter; novel adaptation

1. Agtergrond

In 2011 draai die film *Roepman*, die filmweergawe van Jan van Tonder se 2004-roman met gelyknamige titel, in nasionale en sommige internasionale teaters. Erasmus (2004:10) skryf dat *Roepman* 'n verhaal van grootword en van die verlies van onskuld is, maar ook van geborgenheid en grootword in 'n gemeenskap waar mense na mekaar omsien. Burger (2004:13) sê dat die roman "boei en skok" met sy blik op die vroeë 1960's, soos ervaar in 'n spoorwegbuurt in Durban uit die oogpunt van 'n kind. Tamas sluit in politiek, rasse-onrus en die armoede van 'n groot gesin in dié buurt, asook kindermolestering en die verlies van onskuld. Van Tonder se roman is een wat ernstige kwessies aanspreek en 'n verhaal vertel wat ernstige en aktuele vrae aan die leser stel. Hoe gaan mens te werk om so 'n verhaal te verfilm? Met al die karakters, gebeure en temas wat 'n literêre roman aanspreek, is die taak van die draaiboekskrywer en regisseur om die verhaal van die roman in die filmmedium verwerk nie 'n maklike een nie.

Die terme *herskryf*, *verwerk*, *aanpas*, *omsit* en *adapteer* is uitruilbare terme vir die proses waarin die roman na draaiboek verwerk word, afhangend van die teoretikus se voorkeur. Breed (2007) kies byvoorbeeld *herskryf*, terwyl Van Jaarsveld (2012) *verwerk* verkies en Bloemhof (1995) *omsit*. Vir Stam (2005:4) sluit die volgende terme hierby aan: "translation, actualization, reading, critique, dialogization, cannibalization, transmutation, transfiguration, incarnation, transmogrification, transcoding, performance, signifying, rewriting, detournement" – wat, volgens Stam, elk op 'n ander dimensie van filmverwerking dui. Jameson (2011:215) voeg "borrowing", "intersecting" en "transforming" ook by die lys. Hierdie artikel maak gebruik van die term *verwerk* (en *filmverwerking*), wat die sodanige herskrywing en intersemiotiese omskakeling van een medium na 'n ander, nuwer medium by dié term insluit.

Die verwerkingsproses van roman na draaiboek is nie eenvoudig nie. 'n Roman is 'n komplekse medium waarin karakters nie net implisiet ontwikkel deur hul eie handeling en wat hulle sê en dink nie, maar ook eksplisiet deur ander karakters se dialoog. Die verteller bemiddel betekenis deur sy oogpunt. Tog is filmverwerkings 'n baie populêre keuse onder filmmakers. Hollywood en ander filmmakers se vertrouwe in die sukses van filmverwerkings is

so groot dat klassieke romans menigmaal al vir die silwerdoek verwerk is. John Harrington (Davies 2011:15) beraam dat 'n derde van alle films wat al ooit gemaak is, verwerkings van romans is, en as ander literêre bronne soos dramas en kortverhale ook ingereken word, die totaal om en by 65% kan wees. Davies (2011:15) is van mening dat die meeste klassieke literêre voorgeskrewe werke in die VSA reeds vir die silwerdoek verwerk is.

Tussen 1916 en 2010 is daar byvoorbeeld al meer as 200 weergawes van Conan Doyle se *Sherlock Holmes* en 50 weergawes van Shakespeare se *Romeo en Juliet* verfilm. In 2012/2013 is 26 van die mees na uitgesiene Hollywood-films verwerkings van romans, byvoorbeeld J.R.R. Tolkien se *The Hobbit*, Yann Martel se *The life of Pi*, Jack Kerouac se *On the road*, en Stephen Chbosky se *The perks of being a wallflower*, asook die twaalfde filmweergawe van Leo Tolstoy se *Anna Karenina*, die draaiboek verwerk deur die bekende dramaturg Tom Stoppard; die sesde filmweergawe van F. Scott Fitzgerald se *The great Gatsby* en die dertigste film- of televisieweergawe van Victor Hugo se *Les Misérables* (Movies based on books 2012; McCrum 2012; Lombardi 2013; Corliss 2012). Bristol (2012) meld dat elf filmverwerkings onder meer vir die 2012-Oscar-toekennings in verskeie kategorieë genomineer is, terwyl die 2013-Oscar-toekennings elf filmverwerkings insluit (Oscar Nominees 2013; Triska 2013).

Voorbeelde van Afrikaanse romans wat verfilm is, sluit in: Tryna du Toit (1948) se *Groen koring* (verfilm as *Debbie* in 1965), C.M. van den Heever se *Somer* (1935) (verfilm as *Somer* in 1975), Dalene Matthee se *Fiela se kind* (1985) (verfilm as *Fiela se kind* in 1987) en *Kringe in 'n bos* (1984) (in 1988 in Engels verfilm as *Circles in a forest*), asook Karel Schoeman se *Na die geliefde land* (1972) (in 2002 in Engels verfilm as *Promised land*) (Botha 2012). Deon Meyer (2000) se *Orion* is as 'n televisiereeks verfilm. Marlene van Niekerk se 1994-roman *Triomf* is in 2008 verwerk deur filmregisseur Michael Raeburn (Kuper 2009) en met gelyknamige titel verfilm. Albert Blake se kortverhaal "Boereverraaier" is in 2012 deur Sallas de Jager tot die vollengtefilm *Verraaiers* verwerk. Die kortverhaal dien volgens Fitzpatrick (2012) net as inspirasie vir die draaiboek, omdat die draaiboek net gedeeltelik op dié "ware verhaal" gebaseer is. Derick van der Walt se 2008-jeugroman *Lien se lankstaanskoene* is in 2012 tot draaiboek verwerk. Tesame met die 2010-verfilming van Marita van der Vyver se *Die ongelooflike avonture van Hanna Hoekom* (2002) is dit die tweede draaiboekverwerking van 'n voorgeskrewe jeugroman wat in samewerking met die TV-kanaal kykNET en Spookasem Films opgelewer is (Anon. 2012).

Ten spyte van groeiende belangstelling in en vervaardiging van Afrikaanse films, bereik min Afrikaanse filmverwerkings die silwerdoek. Soortgelyk word minder Engelse romans in Suid-Afrika verfilm in vergelyking met die aantal Engelse films wat vervaardig word.

Die minimale verfilming van romans is nie uniek aan Suid-Afrika nie. In Afrika is dit volgens Emenyonu (2010:x) opvallend dat, alhoewel die filmbedryf in lande soos Algerië, Kameroen, Egipte, Ghana, die Ivoorkus, Marokko, Nigerië en Senegal sterk is, daardie filmindustrieë nie belangstelling toon in die konvensionele verhouding tussen letterkunde en die film nie. 'n Menigte Afrika-romans is al uitgesonder vir hul komplekse, boeiende en verheffende temas en intriges wat goeie en opwindende rolprente sou maak as dit tot rolprent verwerk sou word. Emenyonu (2010:x) is van mening dat die filmbedryf en rolprentprodusente in Afrika blind is vir die feit dat literêre werke uit Afrika 'n vrugbare bron vir rolprente is, veral in die lig daarvan dat kreatiewe literêre werke uit Afrika sedert die middel van die 20ste eeu internasionale lofprysing ontvang. Emenyonu (2010:x–xi) beweer dat die filmweergawes van literêre werke die kreatiewe werk sal populariseer en as katalisator sal optree vir die

verbetering van die leeskuiluur (wat in sommige Afrika-lande nie bestaan nie of baie laag is), asook belangstelling sal kweek in literêre studies.

Ten spyte van die feit dat die draaiboeklels en romanteklels onafhanklik van mekaar staan (Field 2005:263), deel hul volgens Breed (2007:5) 'n narratief. Breed (2007:5) is van mening dat 'n roman 'n baie sterk narratief vir 'n film vorm, daarom kan en moet meer Afrikaanse tekste verfilm word. Hierdeur kan die verhaal se waarde verhoog word en kan die Afrikaanssprekende se identiteitsbelewenis aan ander kulture gekommunikeer word.

Aangesien die draaiboekskrywer met twee verskillende mediums werk, moet hy die limiete van veral die filmmedium in ag neem. Die verskille tussen die roman en film is 'n probleem wat hy vroeg moet aanspreek.

2. Uitdagings van die verwerkingsproses

Een van die grootste verskille tussen letterkunde en film is dat letterkunde 'n verhaal deur middel van woorde oordra, terwyl die film 'n visuele medium is. Davies (2011:15) voer aan dat die grootste verskil tussen die roman en die film is dat visuele beelde ons persepsies direk stimuleer, terwyl die geskrewe woord dit indirek doen. Volgens Davies (2011:16) bied film ons nie dieselfde vryheid van interaksie wat 'n roman bied om die intrige en karakters self in die verbeelding te visualiseer nie.

Kittredge en Krauzer (1979:5–6) beweer dat een van die grootste bates van 'n filmverwerking die kyker se vermoë is om die visuele realisering van die verhaal op die skerm te kan vergelyk met dit wat hy hom tydens die lees van die roman verbeel het. Die romanherschrywing kan só treffend wees dat dit die leser se aanvanklike verbeelding van die literêre gewee vervang.

Nog 'n beduidende verskil is dat 'n roman nie aan enige tydlimiete gebonde is nie en die leser die roman oor so 'n kort of lang periode soos hy wil, kan lees. Daarteenoor word die gebeure in 'n film gewoonlik tot twee uur saamgepers. Wanneer Alfred Hitchcock (aangehaal in Kittredge en Krauzer 1979:1) kommentaar lewer op die beperkte tydsduur van 'n rolprent, wys hy op 'n ooreenkoms tussen rolprente en 'n literêre subgenre, die kortverhaal: “[T]he nearest art form to the motion picture is, I think, the short story. It’s the only form where you ask the audience to sit down and read it in one sitting.”

Die boodskap van 'n roman word deur een persoon beheer, naamlik die skrywer, terwyl die boodskap wat ons van 'n film kry, die resultaat van die samewerking van 'n span mense is.

Bloemhof (1995:10–1) verwys na die probleem van literêre vooroordeel: “Gevollik vind daar dan soms 'n oorbeklemtoning van die verskille tussen byvoorbeeld romans en hul rolprentomsettings plaas, met die oorspronklike literêre teks wat gewoonlik voorkeur geniet as die ‘superieure entiteit’ van die twee.” Van Jaarsveld (2012:307) sluit hierby aan met die argument dat as die filmnarratief vanuit 'n literêre domein gedefinieer word, die film, gebaseer op sy eie unieke eienskappe, altyd sekondêr sal staan teenoor die literêre werk waarop dit gebaseer is.

Die verskille tussen die skryfhandeling van die draaiboekskrywer teenoor dié van die romanskrywer is volgens McKee (1998:6) ook noemenswaardig: as 'n draaiboekskrywer nie

daarin slaag om die gehoor met die suiwerheid van die dramatiese toneel te beïndruk nie, kan hy nie, soos die romanskrywer in 'n skrywerstem, of die dramaskrywer in monoloog, agter sy woorde skuil nie. Die draaiboekskrywer kan nie 'n laag verklarende of emosiebelaaide woorde oor 'n onlogiese toneel, vlekkerige motivering of kleurlose emosie smeer en die gehoor eenvoudig *vertel* wat om te dink of voel nie.

Tydens die herskrywingsproses moet tegniese verskille tussen die mediums ook in gedagte gehou word. Die kamera dien by die film as tussenganger. Dit is vergelykbaar met die vertelinstansie in verhale, wat beteken dat die kamera die belangrikste draer van die vertelfunksie is (Adendorff s.j.). Die kamera word volgens Bal (1985:101) die instansie wat "sien" en is vergelykbaar met die romanfokalisator, wat beskryf word as die agent wat sien.

Daar is duidelike verskille tussen die roman en die rolprent as medium; verskille wat die draaiboekskrywer en regisseur moet aanspreek as deel van die herskrywingsprobleem. Siende dat die verskille in mediums belangrik is, moet die draaiboekskrywer ook bewus wees van die ooreenkomste tussen die mediums. Van Zyl (s.j.:1) en Mayne (1988:4) wys onder meer op die ooreenstemming met die narratiewe elemente van prosa. Die draaiboek as teks kan direk met die romanteks vergelyk word. Daarom is dit nodig om die draaiboek as teks te definieer.

3. Omskrywing van draaiboek

Die toegang tot 'n draaiboek is vir enige filmstudent 'n nuttige bron, maar omdat 'n rolprent gewoonlik van die finale draaiboek afwyk, is dit problematies om die draaiboek as die enigste teks te hanteer.

Bloemhof (1995:28) gebruik Marcus se omskrywing van 'n draaiboek (*screenplay*) of scenario en definieer dit as "die bloudruk vir 'n film wat 'n beskrywing van die gebeure, toneelmatige aanwysings en dialoog aanbied in die volgorde soos wat beoog word om dit in die eindproduk te realiseer". Hierdie definisie skenk volgens Bloemhof (1995:28) min aandag aan kamerabewegings en ander tegniese bewegings. Hy sien die draaiboek as 'n teks wat in 'n vloeibare toestand verkeer, aangesien veranderings en aksentverskuiwings gedurende verfilming plaasvind. Field (2005:15) argumenteer dat die draaiboek net in vergelyking met die roman gedefinieer kan word. Volgens Field (2005:19) speel die gebeure in 'n roman binne die hoofkarakter/protagonis se kop af "within the mindscape of the dramatic action". Daarteenoor handel die draaiboek met prente, daarom kan die draaiboek gedefinieer word as "a story told in pictures, in dialogue and description, and placed within the context of dramatic structure" (Field 2005:19–20). Net soos in die geval van alle letterkundige vorme, is daar geen neergelegde "riglyne" waaraan die draaiboek moet voldoen nie, en die aanbieding daarvan kan so uniek wees soos 'n skrywer se persoonlike skryfstyl (Bloemhof 1995:28).

Die draaiboek moet volgens Bloemhof (1995:30) onderskei word van die skietteks (*shooting script*), wat die uiteindelige teks is wat tydens verfilming gebruik word: dit is in wese die finale draaiboek soos aangepas deur die regisseur en, in mindere mate, die kameraman. Bloemhof (1995:30) verwys na Marcus se onderskeid tussen die skietteks en die draaiboek en noem dat alhoewel die skietteks, filmtegnies gesproke, meer gedetailleerd is as die oorspronklike draaiboek, *draaiboek*, *skietteks* en *filmtranskripsie* (*film script*) dikwels as uitruilbare terme gebruik word. Soms is hulle in die praktyk moeilik onderskeibaar. Die filmtranskripsie is die draaiboek van 'n rolprent wat ná verfilming afgehandel is, geskryf

word. Die filmtranskripsie is, volgens Bloemhof (1995:31), nie afhanklik van faktore voor of tydens verfilming (soos beskrywings van die draaiboekskrywer, die regisseur se “bedoeling”, instruksies aan akteurs, ens.) nie. Charles Altman is volgens Bloemhof (1995:31) van mening dat 'n kopie van die rolprent self al is wat nodig is vir 'n voldoende *film script*.

Hierdie artikel maak gebruik van die *Roepman*-draaiboek soos geskryf voor verfilming om die toneelkeuse tussen draaiboek en roman effektief te vergelyk. Die draaiboek wat in dié artikel gebruik word, is die veertiende uit altesaam 15 draaiboekmanuskripte² soos aan ons verskaf deur Piet de Jager, *Roepman* se produksieleier en mededraaiboekskrywer. Hierdie draaiboek is baie na aan die uiteindelige film (hoewel nie identies nie) en dien as getroue bron.

Indien die draaiboekmanuskrip, of uiteindelige skietteks, veel meer tydens verfilming en redigering verander het, sou die spesifieke draaiboek steeds as betroubare bron kon dien. Die vloeibare toestand van die draaiboek beteken dat die uiteindelige rolprent, hoewel 'n afsonderlike “teks”, navorsing oor toneelkeuse kan verryk deur saam met die finale draaiboek bestudeer te word. Indien die draaiboek wat in dié artikel gebruik word, meer van die uiteindelige film verskil het, sou die verwerkingproses tussen draaiboek en film en die verskille in die twee mediums meer aandag geniet het. Hierdie artikel hou sigself besig met die *Roepman*-draaiboek slegs ten einde die toneelkeuseproses en getrouheid aan die oorspronklike teks te illustreer, met ander woorde om die proses van verwerking van roman na draaiboek te verduidelik, en in 'n mindere mate met die verskille tussen die draaiboek en die verfilmde produk.

4. Die verwerkingsproses van roman na draaiboek

Hierdie artikel stel ondersoek in na die proses van toneelkeuse van die roman na die draaiboek wat deel vorm van die besluite wat die draaiboekskrywer moet neem, en tweedens die kwessie van getrouheid aan die oorspronklike teks wat die draaiboekskrywer moet aanspreek. Die artikel ondersoek hoe 'n draaiboekskrywer te werk sou gaan om 'n roman in 'n draaiboek te verwerk, spesifiek met verwysing na toneelkeuse en getrouheid aan die oorspronklike teks, terwyl *Roepman*³ prakties as voorbeeld dien van 'n onlangse herskrywing in die Afrikaanse literêre en filmbedryf.

Die proses van verwerking na 'n draaiboek is kompleks. In die proses moet die draaiboekskrywer (hetsy alleen of in samewerking met die regisseur) besluite neem oor hoe hy die taak van verwerking gaan aanpak. Die probleem van toneelkeuse van die roman na die draaiboek en van getrouheid aan die oorspronklike teks vorm deel van die besluite wat die draaiboekskrywer moet neem.

Internasionaal het baie kritici, akademici en draaiboekskrywers al oor die herskrywing- of filmverwerkingsproses geskryf, tog wys Van Jaarsveld (2012:309) daarop dat filmverwerking in vergelyking met letterkunde en filmkunde 'n navorsingsveld is waarbinne min geteoretiseer is. Weens 'n gebrek aan metodologiese ondersoeke na filmverwerking as genre uit eie reg is die studie van filmverwerking vir dekades vertraag (Van Jaarsveld 2012:309). Sy argumenteer dat daar 'n kontroversie rondom filmverwerking is en dat dit essensieel vasgevang is in “die misvatting rondom die oogmerk van filmverwerking asook ten opsigte van die transformasieproses”. Hiermee bedoel sy dat die klem op die roman as basis van die verwerkingsproses geplaas word en dat kritici vir jare vasgevang was in die

filmverwerkings as “onlosmaaklike uitvloeisels” van die bronteks. Eers sedert die 1990’s het die klem begin verskuif na die filmverwerking as entiteit uit eie reg (Van Jaarsveld 2012:309).

Daar bestaan ’n groot leemte in hierdie navorsingsveld in Afrikaans en slegs enkele bronne oor die herskrywingsproses is in Afrikaans beskikbaar. Die twee bronne wat in hierdie artikel benut is, is E.J. Bloemhof se PhD-proefskrif, “Die omsetting van verhaal tot draaiboek en van draaiboek tot film” (1995) en C.A. Breed se MA-verhandeling, “Die herskryf van die roman *Die swye van Mario Salviati* van Etienne van Heerden as ’n draaiboek, met spesifieke fokus op identiteit, hibriditeit en liminaliteit” (2007).

Breed se studie poog om die verskillende verwerkingsprobleme wat die draaiboekskrywer tydens die verwerkingsproses moet deurmaak, te beskryf ten einde self ’n roman in ’n draaiboek te herskryf. Alhoewel haar studie ’n kosbare bron oor die verwerkingsprobleem is, maak sy gebruik van ’n literêre, en nie ’n kreatiewe skryfmodel nie, omdat sy uiteindelik van Roland Barthes se strukturele verhaalanalise (1977) gebruik maak. Volgens Breed (2007:38) gebruik etlike navorsers en akademiërs hierdie metode om literêre modelle te gebruik wanneer hulle ’n vergelyking tref tussen die draaiboek en die roman waarop die draaiboek gebaseer is. Sy noem dat die “voordeel van hierdie verhaalanalise is dat dit, hoewel dit nie ’n skryfkunsmodel is nie, ’n literêre metode is om die belangrikste karakters, temas, tendense en veral verhaalgebeure in die verhaal te identifiseer”. Ons is van mening dat hoewel literêre modelle, soos Barthes se strukturele verhaalanalise, nuttig is tydens die herskrywingsproses, dit, nes Breed dit staaf, eerder ná die verwerkingsproses gebruik moet word om die voltooië draaiboek aan die roman te meet. Ons gaan van die standpunt uit dat die draaiboekskrywer verkieslik ’n filmmodel moet raadpleeg tydens die herskryfproses. Die draaiboekskrywer moet in gedagte hou dat die teks in ’n nuwe medium, die rolprent, moet slaag en daarom filmmodelle tydens die herskryfperiode moet raadpleeg. Field (2005) is van mening dat die draaiboekskrywer wat ’n roman na ’n draaiboek verwerk, die roman, of enige bronmateriaal, as blote gids moet sien en so moet hanteer. Die draaiboek moet volgens Field (2005:258) as ’n *noorspronklike teks* (“originalscreenplay”) gesien word, gebaseer op die bronteks. Field ondersteun Krevolin (2003:10) wanneer Krevolin sê dat die draaiboekskrywer vry is om ’n nuwe verhaal te skep, geïnspireer deur die bronteksverhaal.

Hierdie artikel hou sigself net met die verwerkingsprobleem van toneelkeuse en die getrouheid aan die bronteks besig, daarom gebruik ons ’n filmmodel, soos voorgestel deur McKee (1998) om te bepaal hoe die draaiboekskrywer met die proses van toneelkeuse te werk behoort te gaan. Alhoewel McKee nie oor die herskrywingsproses as sodanig skryf nie, is sy teorie oor toneel en verwante terme op die toneelkeuseproses van toepassing, omdat die draaiboekskrywer besig is met ’n kreatiewe proses om ’n nuwe teks te skryf. Alhoewel bronne soos McKee en Field nie literêre bronne is nie, lewer hulle insigte wat voortspruit uit hulle ondervinding in die praktyk. Ons is van mening dat alhoewel die draaiboekskrywer as verwerker van ’n roman literêre bronne moet raadpleeg om te verseker dat hy die teks ten volle verstaan en korrek interpreteer, hy besig is met ’n kreatiewe proses en daarom nie insigte uit die praktyk van draaiboekskryf kan ignoreer nie. McKee se voorstelling van hoe om draaiboektonele te skryf, word daarom aangewend op *Roepman* om hipoteties voor te stel hoe die draaiboekskrywer as verwerker of herskrywer te werk kan gaan om tonele uit die roman te kies en te verwerk. Ons argument berus daarop dat ’n draaiboekskrywer beide literêre en kreatiewe skryfmodelle (filmmodelle) moet raadpleeg tydens die verwerking van ’n roman na ’n draaiboek om sodoende die essensie van die romanverhaal vas te vang, maar steeds ’n nuwe teks (die draaiboek) wat onafhanklik van die roman staan, skep.

4.1 Die verwerkingsprobleem

Die keuse om populêre en/of literêre romans te verfilm, is een wat baie filmmakers maak. Vir draaiboekskrywers is dit 'n algemene praktyk om romans as visuele tekste te verwerk. Breed (2007:12) beweer dat bestaande literatuur op hierdie gebied nie net aan die draaiboekskrywer 'n idee bied van moontlike probleme wat verwag kan word tydens die skryfproses nie, maar ook 'n moontlike metodiek om te volg wanneer daar oor die oorspronklike teks besin word.

Die verwerking van 'n roman na 'n draaiboek is in die praktyk die vertaling en interpretasie van 'n verhaal van een spesifieke medium na 'n ander, naamlik van 'n geskrewe medium na 'n oudiovisuele medium. Hierdie vertaling impliseer volgens Breed (2007:13) 'n hele paar "aanpassings", omdat dit selde moontlik is om 'n roman in die geheel getrou te omskep in 'n draaiboek. Field (2005:258) is dit hiermee eens as hy sê "you can't adapt a novel literally and have it work". Dit is in die draaiboekskrywer se eie belang om die unieke eienskappe van beide teksvorme in ag te neem tydens die verwerkingsproses.

Die volgende kwessies en probleme word deur Breed (2007:15–32) geïdentifiseer en onderskei as dié wat die draaiboekskrywer in ag moet neem tydens die verwerkingsproses: die omvang van die teks; die aanbieding; die verskil in verhouding tussen die romanskrywer en die leser, en die draaiboekskrywer en die kyker; tydsaanduiding; ruimteaanduiding; fokalisasie; die verskil in betrokkenheid tussen die leser van 'n roman en die kyker van 'n film; die verskil in etiese uitdrukking; die seleksie wat die draaiboekskrywer moet maak en die kwessie van getrouheid aan die oorspronklike teks. In haar MA-verhandeling is Louw (2004) van mening dat die draaiboekskrywer die volgende aspekte in gedagte moet hou: die narratiewe aspekte; die verskil in vertelinstantie en fokalisasie; die verskille in die verhaal; verhaalgebeure; tyd; ruimte en tema.

Die probleem van die seleksieproses, tesame met dié van getrouheid aan die oorspronklike teks, vorm een van die mees problematiese kwessies tydens die verwerkingsproses, omdat die draaiboekskrywer direk met die oorspronklike teks (bronteks) werk om te bepaal watter tonele belangrik en dramaties is en in die draaiboek behoue moet bly. Daarom moet die draaiboekskrywer eers die roman interpreteer voor hy met die toneelkeuseproses kan begin.

4.2 Die seleksieproses deur die draaiboekskrywer

Die verwerking van 'n roman impliseer 'n intertekstuele proses waartydens die draaiboekskrywer nie kan wegkom van die oorspronklike teks nie (Breed 2007:28). Dit is die teks waaruit hy die draaiboek, dus sy eie teks, skep, maar ook die teks waarmee die kyker die rolprent gaan vergelyk. Wat belangrik in die verwerkingsproses is, is die keuse van sekere aspekte uit die roman. Gebeure in die roman kry in die draaiboek nuwe fokus, en sekere verhaalelemente, insluitend die belangrikheid van karakters, verskil in die twee tekste. Breed (2007:28) wys daarop dat sommige van die roman se verhaallyne en temas uit die draaiboek weggelaat of verander moet word om die temas en verhaallyne van die draaiboek te ondersteun en te belig. De Jager (2012) ondersteun hierdie aanname van Breed, omdat hulle as draaiboekskrywers sekere tonele en/of karakters uit die finale draaiboek weggelaat het om juis die belangrikste tema te belig. Die toneelkeuseproses is derhalwe 'n belangrike element in die skryf van die draaiboek.

Field (2005:161) beweer dat goeie tonele 'n goeie rolprent maak: "When you think of a good movie, you remember *scenes*, not the entire film." Volgens Field (2005:162) is die toneel die

enkele belangrikste element in 'n draaiboek: "It is where something happens – where something *specific* happens. It is a particular unit, or cell, of dramatic (or comedic) action – the place in which you tell your story."

McKee (1998) verskaf 'n uiteensetting van 'n "toneel". Hy is van mening dat voor die draaiboekskrywer na die skep van tonele (of die toneelseleksieproses) kyk, hy bewus moet wees van die *struktuur* van die verhaal in die draaiboek. *Struktuur* word deur McKee (1998:33) beskryf as 'n seleksie van gebeurtenisse vanuit die karakter se lewensverhaal wat in 'n strategiese volgorde geplaas word om spesifieke emosies op te wek en om 'n spesifieke lewensuitkyk uit te beeld. Hierdie gebeurtenisse ("events") beteken uiteindelik verandering in die karakter se lewe. Dit is dan dié gebeurtenisse waaruit tonele opgebou word, omdat storiegebeurtenisse ("story events") betekenisvolle verandering in die lewensituasie van die karakter skep en gemeet word in terme van waarde ("value") (McKee 1998:33). Om verandering betekenisvol te maak, moet die draaiboekskrywer dit uitdruk in terme van storiewaardes, wat gedefinieer word as "the universal qualities of human experience that may shift from positive to negative, or negative to positive, from one moment to the next" (McKee 1998:34). Hierdie waardes kan numeries uitgedruk word, wat veral nuttig is wanneer die draaiboekskrywer bepaal watter tonele in die draaiboekteks behou gaan word en hoe dit visueel uitgebeeld moet word (sien tabel 1). Hierdie waardes, wat in terme van binêre kenmerke beskryf word, is byvoorbeeld: lewendig (positief)/dood (negatief), liefde (positief)/haat (negatief), vryheid (positief)/slawerny (negatief). Dit kan moralisties (goed/boos), eties (reg/verkeerd), of net eenvoudig met emosionele waarde gelaai wees.

McKee (1998:34) argumenteer dat die gebeurtenis (of versameling gebeurtenisse), hoe kragtig dit ook al mag wees, nie kwalifiseer as 'n storiegebeurtenis as dit per toeval gebeur nie. 'n Storie kan nie deur toevallige gebeurtenisse opgebou word nie, maak nie saak hoe waardebelaai dit is nie. Die verandering in 'n storiegebeurtenis moet volgens McKee (1998:34) betekenisvol wees: "A Story Event creates meaningful change in the life situation of a character that is expressed and experienced in terms of a value and achieved through conflict." Wat hy beskryf, is verandering gemotiveer deur konflik wat die positiewe of negatiewe waarde van die storiegebeurtenis bepaal. Dié storiegebeurtenis word 'n "true event" genoem. Dit is hierdie storiegebeurtenis wat gedrewe word deur konflik, wat uiteindelik beskryf word as 'n toneel ("scene"): "A Scene is an action through conflict in more or less continuous time and space that turns the value-charged condition of a character's life on at least one value with a degree of perceptible significance. Ideally, every scene is a story event." Oor wat 'n toneel is en die rol van konflik daarin in verhouding tot die waardes wat aan die toneel toegeken word, skryf McKee (1998:233) dat 'n toneel rondom begeerte, aksie, konflik en verandering verenig moet word. De Jager (2012) is van mening dat dit vir hom tydens die herskrywingsproses belangrik was om by hierdie argument van McKee te hou, omdat dit die natuurlike progressie van die tema van Timus se verlies en onskuld bou.

Die draaiboekskrywer se taak is om met elke toneel te bepaal watter waarde op die spel is in die karakter se lewe op die gegewe moment. Is dit byvoorbeeld liefde? Waarheid? Hy moet bepaal wat die toneel se waarde aan die toppunt daarvan is: positief/negatief/elemente van beide? Daarna bepaal hy wat die waarde van die toneel aan die onderpunt daarvan is en vergelyk dit met die toppunt se waarde. As die toneel se twee onderskeie waardes dieselfde is, benodig die toneel hersiening. McKee (1998:36) is van mening dat as die waardebelaaidetoestand ("value charged condition") van 'n karakter se lewe onveranderd bly, niks betekenisvol gebeur het nie. Alhoewel die toneel aktiwiteit bevat, verander dit nie in waarde nie – dit is 'n niegebeurtenis ("nonevent"). As 'n toneel nie 'n "true event" is waarin die waarde verander nie en 'n niegebeurtenis is, moet die toneel gesny word. 'n Toneel wat

byvoorbeeld met 'n negatiewe waarde begin (byvoorbeeld -2) en met dieselfde waarde eindig (-2), is 'n niegebeurtenis en dra niks tot die draaiboekverhaal by nie. Die verandering wat in die toneel moet plaasvind om 'n "true event" te wees, word in die gebeurtenisse waaruit die toneel opgebou word, in numeriese waardes weerspieël: die negatiewe waarde moet groei tot 'n positiewe, of die positiewe moet afneem tot 'n negatiewe – 'n negatiewe waarde kan selfs verder daal (so byvoorbeeld kan 'n -2 daal tot 'n -5) en 'n positiewe waarde kan soortgelyk styg na 'n hoër positiewe waarde (byvoorbeeld +1 kan styg tot +5). Hierdie verandering in numeriese waarde wat aan die toneel gekoppel word, dui op die negatiewe of positiewe ervaring wat deur die karakter in die toneel (gewoonlik die protagonis) op daardie moment ervaar word. 'n Toneel waarin die protagonis byvoorbeeld verneder word, sal deur 'n negatiewe waarde aangedui word op grond van 'n subjektiewe skaal soos deur die draaiboekskrywer bepaal (byvoorbeeld -1). Indien die protagonis verdere negatiewe ervarings ondergaan – veronderstel hy word aangerand – word die numeriese waarde aangepas om die karakter se ervaringsvlak te weerspieël – die numeriese waarde sal nou verder daal, na byvoorbeeld -6.

As die finale gebeurtenis van die toneel byvoorbeeld 'n positiewe waarde van +3 het, beteken dit nie dat die spesifieke toneel hierdie getal as 'n totale storiewaarde het nie, maar net dat verandering (deur middel van begeerte, aksie, konflik, of blote verandering) plaasgevind het. Hierdie storiewaardes word subjektief deur die draaiboekskrywer bepaal, wat sou beteken dat verskeie draaiboekskrywers dieselfde verhaal met ander tonele kan skryf (of dieselfde tonele kan gebruik, maar dit anders skryf) omdat hul toekenning van storiewaardes aan tonele, en die gebeure waaruit dit bestaan, kan verskil.

Soortgelyk verduidelik Field (2005:162) dat die doel van 'n toneel tweevoudig is: óf dit beweeg die verhaal vorentoe óf dit openbaar inligting oor een of meer karakters. As die toneel nie een, of albei, hiervan vervul nie, hoort die toneel nie in die draaiboek nie. Te veel inligting in 'n toneel verswak volgens Field (2005:165) die narratief. Ons, asook De Jager (2012), is van mening dat 'n toneel soms by die draaiboekverhaal ingesluit is net om as vooropstelling tot die volgende, of 'n latere, toneel te dien: nes die leser van 'n roman benodig die filmkyker genoeg konteks om te verstaan waarom iets in 'n toneel gebeur. Daarom kan 'n toneel as vooropsteller van ander tonele in filmverwerkings voorkom. Die probleem van tonele met die uitsluitlike doel om konteks te bied en as vooropstellers vir ander tonele te dien, is dat sulke tonele soms onnodig tyd van die rolprent in beslag neem. Field (2005:165–6) wys verder daarop dat daar basies twee soorte tonele is: in die een gebeur iets visueel, soos 'n aksietoneel, en die ander is 'n dialoogtoneel tussen twee of meer karakters. Die meeste tonele is 'n kombinasie hiervan, omdat daar in 'n dialoogtoneel gewoonlik iets aan die gebeur (aksie) is en in 'n aksietoneel daar gewoonlik ook dialoog is. Tonele verander gedurig en is volgens Field (2005:165) onontbeerlik vir die draaiboek, omdat die toneel die kern van die gebeure (aksie) is.

Aangesien die draaiboek (die doeltteks) apart van die roman moet kan staan, moet die draaiboekskrywer wat besig is met 'n filmverwerking, die waardes van tonele in berekening bring tydens die toneelkeuseproses. De Jager (2012) beklemtoon die rol en toepassing van McKee se waardetoekenning in die verwerkingsproses van *Roepman*. Hy voel dat die draaiboekskrywer as verwerker dit nie moet misken nie. Soos reeds genoem, is die toekenning van storiewaardes subjektief en is dit onmoontlik om vas te stel hoe De Jager, De Jager en Van Tonder (2010) die struktuur van hulle draaiboek opgebou het. 'n Hipotetiese voorbeeld van hierdie proses word as illustrasie voorgestel. Die storiewaardes in tabel 1 is nie die waardes wat De Jager e.a. (2010) aan die gebeurtenisse toegedien het nie,

maar dien as voorbeeld van hoe die draaiboekskrywer tonele op grond van die verandering wat gebeur in die toneel teweeg bring, moet opstel:

Tabel 1. 'n Voorstelling van die opvolg van tonele op grond van toegekende storiewaardes

Toneel	Gebeurtenisse waaruit die toneel opgebou word	Implikasies van gebeurtenis in toneel	Doel van toneel	Storie-waarde	Gevolg
93	<p>Timus wil vir Joepie vertel dat Joon hom weer gered het, maar Joepie wil hom nie glo nie.</p> <p>Hein daag op en vertel vir Joepie dat Timus "gisteraand vir die eerste keer skuim gepis" het (De Jager e.a. 2010:49). Joepie "kyk Timus aan asof hy die goddom betree het" (De Jager e.a. 2010:49).</p> <p>Hein nooi vir Timus na die vlei om na pornografiese tydskrifte te kyk.</p> <p>Joepie vra waarom Hein se gesprek gegaan het en Timus antwoord: "Ek sal jou sê as jy kan skuim pis" (De Jager e.a. 2010:49).</p>	<p>Toneel begin met 'n negatiewe storiewaarde, omdat Joepie nie vir Timus glo nie.</p> <p>Storiewaarde vermeerder: Timus se gelyke (Joepie) sien vir Timus as 'n "man".</p> <p>Storiewaarde vermeerder: Timus word as Hein se gelyke en vriend gesien.</p> <p>Storiewaarde vermeerder: Timus se sosiale status word verhoog.</p>	<p>Die toneel beweeg die verhaal vorentoe en dien as vooropstelling van latere tonele: Hein probeer Timus se vertrouwe wen, wat uiteindelik teen hom gebruik word wanneer Hein hom molesteer.</p>	-1 0 +2 +3	Toneel begin met 'n negatiewe waarde, maar positiewe verandering vind plaas wat veroorsaak dat die toneel met 'n positiewe waarde eindig.
94	Timus hardloop en val. Hy kyk verleë of iemand gesien het.	Timus is verleë, dus het die toneel 'n negatiewe	Die toneel dien as vooropstelling van die volgende toneel en	-1	Vooropstelling: Die toneel staan alleen omdat dit na die volgende

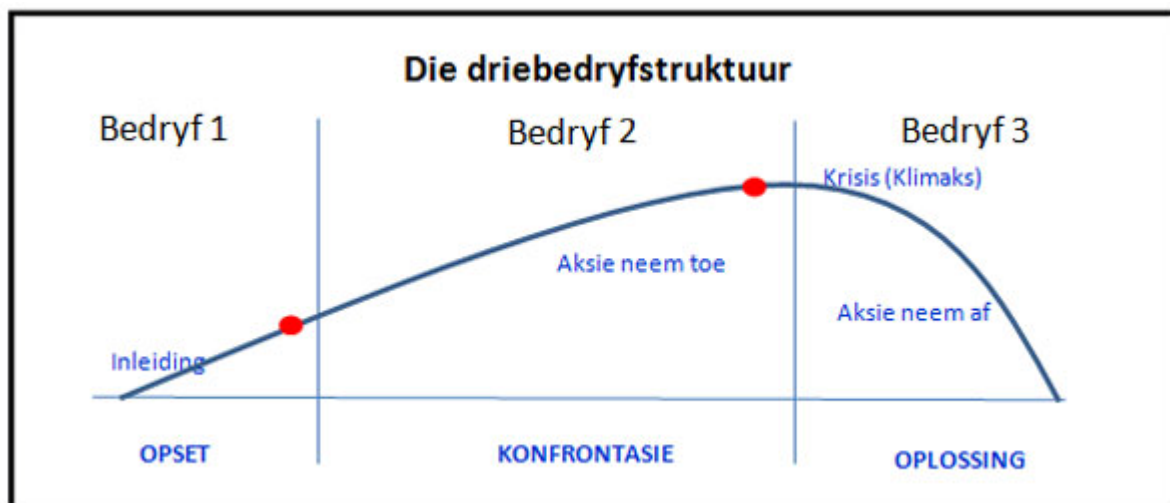
		storiewaarde.	openbaar inligting oor die karakter: Timus is opgewonde om vir Hein by die vlei te ontmoet. Dit getuig ook van sy kinderlikheid, omdat hy verleë rondkyk wanneer hy val.		toneel lei.
95	Hein se vriende keer Timus voor en boelie hom: Timus word geforseer om water te drink sodat hy weer skuim kan urineer.	Toneel begin met 'n negatiewe storiewaarde omdat Timus verneder word. Konflik vermeerder: Timus word meer verneder, dus neem die storiewaarde verder af.		-2	Toneel begin met negatiewe waarde en neem nog af weens konflik, maar verandering vind plaas wat die waarde laat styg:
	Timus begin huil en urineer in sy broek.	Storiewaarde neem toe weens Hein wat Timus beskerm. Joon tree in as reddersfiguur en red Timus. Storiewaarde neem toe. Die toneel eindig met 'n positiewe storiewaarde, tog word verdere konflik in Hein se slotwoorde gesuggereer.	Openbaar karakter: Hein word as antagonist uitgeken en beweeg die verhaal vorentoe. Openbaar inligting oor Joon en Hein en dien ook as vooropsteller van verdere tonele.	-4 -2 +1	Die protagonis word deur Joon gered. Verandering vind plaas omdat die protagonis se ervaring van negatief na positief verander.
	Hein daag op en beskerm Timus: "Dis my pël dié, verstaan jy?" (De Jager e.a. 2010:52). Hy wys vir Timus die pornografiese tydskrifte. Joon daag onverwags op, neem Timus en was hom skoon: "Nou sal niemand weet nie." Hein reageer deur te sê: "Ek sal jou kry, Sterrekyker" (De Jager e.a. 2010:53).				

McKee se siening dat 'n toneel uit konflikgedrewe storiegebeurtenisse bestaan, word duidelik in bostaande voorbeeld geïllustreer. Die verloop van een toneel na 'n ander wys dat

elke toneel met 'n negatiewe storiewaarde begin en met 'n positiewe storiewaarde eindig. Die toneel is 'n storiegebeurtenis, omdat dit waarde tot die karakter se verhaal toevoeg – dit is 'n “true event”. De Jager (2012) is dit eens met hierdie argument en het die belang van Timus se verlies van onskuld as primêre tema in die uiteensetting van tonele in ag geneem – in die voorbeeld hier bo wys Hein sy skynbare belangstelling in en beskerming van Timus. Die gebeurtenisse in die drie tonele wys daarop dat Hein Timus se vertrouwe probeer wen, maar uiteindelik lei dit tot Hein wat Timus molesteer. Die uitbeelding van Joon as reddersfiguur wat skielik op die toneel opdaag en Timus red, word by die tema en toneelseleksie geïnkorporeer.

Die aanhoudende progressie in storiegebeurtenisse van een toneel na die ander moet op grond van die driebedryfstruktuur gebou word. Ons dra kennis van die kritiek teen die driebedryfstruktuur, asook die moontlikhede van ander strukturele modelle wat 'n draaiboekskrywer alternatiewelik kan gebruik. Weens De Jager e.a. (2010) se steun op die driebedryfstruktuur is dit vir ons van belang vir hierdie artikel.

Die driebedryfstruktuur word visueel deur die volgende grafiek voorgestel:



Figuur 1. Die driebedryfstruktuur, soos deur Moura (s.j.) voorgestel

Die driebedryfstruktuur verdeel die verhaal in drie afsonderlike afdelings – 'n begin, 'n middel en 'n einde – wat op mekaar bou. Die primêre doel van die driebedryfstruktuur is om die draaiboekskrywer te help om sy idees oor hoe die verhaal

vertel moet word, te orden. So kan beoordeel word wanneer en waar dit die beste is om belangrike insidente of gebeurtenisse te plaas om maksimale impak te bereik (Howard en Mabley 1993:25). Field (2005:200) beskryf die driebedryfstruktuur as 'n uiteensetting van elke bedryf as 'n geheel van dramatiese gebeure wat bymekaargehou word deur die dramatiese konteks van die opset, konfrontasie en oplossing van die verhaal. De Jager (2012) is dit eens dat die driebedryfstruktuur in berekening gebring moet word tydens die toneelkeuseproses.

Die eerste bedryf van 'n draaiboek behels die opstelling van karakters en die verhaal, wat baie sterk op die tydruimtelike aspekte fokus om die kyker baie vinnig daarvan bewus te maak. Die konflik wat die verhaal vorentoe laat beweeg, word hier bekendgestel. Aan die einde van die eerste bedryf moet die protagonis/hoofkarakter se doel gevestig wees, asook

'n vermoede van watter struikelblokke hy gaan moet oorkom (Howard en Mabley 1993:25). Bedryf 1 eindig met die eerste intrigepunt (plotpunt of draaipunt) van die verhaal, wat definitiewe verandering in die protagonis se verhaal tot gevolg het. Field (2005:26) definieer 'n intrigepunt as "any incident, episode or event that hooks into the action and spins it around in another direction". Die eerste intrigepunt veroorsaak 'n toename in die aksie wat na die tweede bedryf toe beweeg, waar die tweede intrigepunt weer die aksie na die derde bedryf lei. 'n Intrigepunt is volgens Field (2005:26) altyd 'n funksie van die protagonis. Ná die eerste intrigepunt (in die eerste bedryf) is daar geen terugdraai vir die protagonis nie. In die *Roepman*-draaiboek (2010) is die eerste intrigepunt die toneel waar Joon die eerste keer vir Timus red: ná Hein en sy maats vir Timus spot weens sy kinderlike onkunde oor 'n kondoom wat in die hawe se water dryf, kap Timus sy kop teen 'n uitstaande stutpaal en val in die water. 'n Oomblik later kom Joon op die toneel aan en red vir Timus: "Hy gryp Timus se hand en lig hom uit die water. Timus staan voor Joon, kyk in verwondering op na dié se gesig" (De Jager e.a. 2010:9).

Die tweede bedryf, sê De Jager (2012), dryf die aksie wat groei tot by die verhaal se klimaks. Dit is die bedryf waarin die grootste deel van die konfrontasie uitgebeeld word. Howard en Mabley (1993:24) beweer dat die doel van die bedryf is om op die gehoor se emosionele betrokkenheid voort te bou. Die subintriges, of sekondêre storielyne bykomend tot die primêre storielyn van die protagonis, word hier ingestel. Terselfdertyd brei die bedryf uit op die struikelblokke wat die protagonis moet aanpak om sy doel te bereik. Die karakter verander en ontwikkel gedurende hierdie bedryf, of intense druk word op die karakter geplaas sodat hy verandering in die derde bedryf ondergaan (Howard en Mabley 1993:25). Die tweede intrigepunt word in die tweede bedryf aangetref, wat die verhaal se klimaks in die derde en laaste bedryf inlei. Net soos die eerste intrigepunt, affekteer intrigepunt twee die protagonis deur die rigting waarin hy beweeg, te verander sodat daar méér by intrigepunt twee op die spel is, aangesien dit dikwels 'n krisisoomblik is waar daar geen hoop te vind is nie (Moura s.j.). In die *Roepman*-draaiboek is die tweede intrigepunt die toneel waar Hein vir Timus molesteer.

Die derde bedryf bevat die klimaks en stel die verhaal se afloop voor. Die bedryf draai om die oplossing van die konflik. In hierdie bedryf word die hoofverhaal (die protagonis se verhaal) en al die sekondêre storielyne opgelos, elkeen met 'n sin van finaliteit – 'n gevoel dat die konflik verby is (Howard en Mabley 1993:25). Hierdie bedryf is gewoonlik die kortste van die drie, omdat die protagonis na die tweede intrigepunt van die draaiboek amper teen die antagonis te staan kom en ná hierdie uiteindelijke konfrontasie die afloop volg (Moura s.j.). Die klimaks in die *Roepman*-draaiboek is die toneel wanneer Joon aan die hande van Hein en Zane sterf. Timus word hierdeur nog verder ontnugter en die gehoor word daarvan bewus dat hy sy onskuld verloor het. Deur middel van Timus wat vertel wat met die res van die karakters gebeur, word die sekondêre, bykomende storielyne ook opgelos.

De Jager (2012) eggo McKee se mening dat as bedrywe 2 en 3 op dieselfde "emosionele vlak" (storiewaarde) eindig,⁴ daar geen klimaks in die verhaal is nie en daar dan nie 'n storie geskep is nie. 'n Voorbeeld van hoe storiewaardes op *Roepman* se driebedryfstruktuur van toepassing kan wees, word as volg uitgebeeld:

Tabel 2. Storiewaardes vir *Roepman* se driebedryfstruktuur

Bedryf	Moontlike intrigepunt (draaipunt)	Storiewaarde van draaipunt
1	1: Joon red Timus uit die water.	+4
2	2: Hein molesteer Timus.	+8
3	3: Klimaks: Joon sterf. Afloop: Die gebeurtenisse na Joon se dood. Einde: Ant Rosie is weg en Timus (buitestem) lig die kyker in wat van die familie word. Alle konflik word opgelos met 'n gevoel van finaliteit in die hoofverhaal en die sekondêre, bykomende storielyne.	+10 Storiewaarde neem af. 0

Uit die tabel kan gesien word dat die tweede en derde bedrywe nie op dieselfde emosionele vlak eindig nie. Daar is 'n logiese emosionele opbou vanaf die tweede draaipunt na die verhaal se klimaks in die derde bedryf, waarna die emosionele waarde afneem in die verhaal se afloop (sien figuur 1).

Die draaiboekskrywer moet die driebedryfstruktuur in gedagte hou tydens die toneelkeuseproses, asook hoe die tonele binne hierdie struktuur emosioneel gaan opbou tot die klimaks van die verhaal. Daarom moet die draaiboekskrywer besef dat 'n blote oppervlakkige verwerking nie moontlik is nie, maar eerder 'n verwerking van die verhaalstruktuur om dit op 'n dramatiese en geslaagde manier in die filmmedium te vertel. Teoretici verskil oor die vraag of toneelkeuse uiteindelik afhang van die draaiboekskrywer se besluit oor getrouheid aan die oorspronklike teks. Field (2005:258) argumenteer dat die draaiboek gesien moet word as 'n oorspronklike draaiboek en die bronteks bloot as inspirasie, terwyl Breed (2007:29) van mening is dat die draaiboekskrywer die "essensie van die teks [moet] behou, maar tog steeds 'n teks skep wat onafhanklik as geloofwaardige teks kan bestaan". Gustav Kuhn, vervaardiger van die 2012-rolprent *Lien se lankstaanskoene*, noem dat die grootste uitdaging tydens die herskrywingsproses is om die roman se stem te behou: "The challenge [is] staying as true to the novel as possible, yet finding its cinematic voice and the balance between the two" (Anon. 2012). Volgens De Jager (2012) volg die *Roepman*-draaiboek doelbewus dieselfde struktuur as dié van die Van Tonder-roman. Weens die beperkte speelyd en ander faktore in die verwerkingsproses, soos die vooropstelling en kontekstualisering van tonele (wat in die oorgebruik daarvan na oortollige tonele lei óf betekenisloos word waar konteks ontbreek) en die uitbeelding van die primêre draaiboekverhaal van 'n film, is elke bedryf in vergelyking met die roman s'n verkort, terwyl die essensie van die roman steeds behou is (De Jager 2012).

4.3 Getrouheid aan die oorspronklike teks

Volgens Breed (2007:29) word die draaiboekskrywer vroeg in die verwerkingsproses met die volgende vraag gekonfronteer: "Hoeveel getrouheid is die draaiboek dan aan die oorspronklike teks verskuldig?"

Field (2005:260) wys op die skakel tussen toneelkeuse en getrouheid aan die oorspronklike teks. Die draaiboekskrywer moet tonele uit die roman skuif of uitlaat, of tonele byvoeg, om die hoofstorielyn van die draaiboek te volg. Hy moet versigtig wees en waak teen “invention for its own sake”, waarmee Field (2005:260) bedoel dat as die toneel uit die roman binne die konteks van die draaiboek werk, dit so behou moet word. Field (2005:260) herinner die draaiboekskrywer dat hy besig is om die roman met opset op te breek om ’n draaiboek daaruit te maak, daarom gaan hy nuwe tonele moet skryf, of ’n manier moet vind om twee of drie tonele uit die roman in een toneel in die draaiboek te herskryf – wat daarop neerkom dat die draaiboek ’n vorm van sy eie moet aanneem – “[T]he screenplay becomes only about itself.” Die geheim van die verwerking lê vir Field (2005:261) daarin dat ’n balans tussen die karakters en die situasie gekry moet word, maar dat die integriteit van die oorspronklike storie steeds behoue bly.

Krevolin (2003:10) voer aan dat die enigste bepalende faktor of ’n verhaalelement uit die oorspronklike teks in die draaiboek behou moet word, is of dit ’n positiewe bydrae gaan lewer tot die kwaliteit van die nuwe teks en verhaal: “If it makes for a good story, it stays. If not, it must be trashed!” Volgens Krevolin (2003:11) is die draaiboekskrywer geen getrouheid aan die oorspronklike verhaal verskuldig nie: “You need the original text to get started and to inspire you, but now that you are moving into the world of scripts [...] new rules apply ...” Hy is van mening dat die sleutel tot ’n suksesvolle verwerking nie is om ’n verbale en getroue transkripsie van die bronteks, wat op verskeie vlakke onmoontlik is, te gee nie, maar om die essensie (“truth”) van die oorspronklike teks op die skerm weer te gee.

De Jager (2012) stem nie met Krevolin se siening saam dat die draaiboekskrywer geen getrouheid aan die oorspronklike verhaal verskuldig is nie: “Die draaiboekskrywer skuld die romanskrywer alles. [Selfs] as jy ’n analogie maak, moet die analogie so getrou wees as wat die medium dit kan akkommodeer.” De Jager stem wel saam met teoretici soos McFarlane (1996:8–12) wat voel dat die graad van getrouheid aan die oorspronklike teks ’n baie meer komplekse dilemma is. McFarlane (1996:8–9) argumenteer dat getrouheidskritiek afhang van die gedagte dat die teks ’n enkele, korrekte betekenis aan die leser oordra en dat die draaiboekskrywer of filmmaker dit op een of ander manier geskend het. McFarlane (1996:9) noem dat daar soms ’n onderskeid getref word tussen praktyke van absolute getrouheid aan die teks en verwerking wat getrou bly aan die gees of essensie van die roman (soos Field argumenteer), terwyl De Jager (2012) voel dat die aard van die roman die mate bepaal waarin die draaiboekskrywer aan die oorspronklike teks getrou moet bly. Aangesien die roman *Roepman* “ernstige [literêre] temas” aanspreek wat daartoe lei dat dit as ’n literêre teks gelees word,⁵ vereis dit volgens De Jager (2012) meer getrouheid aan die oorspronklike teks. Met “literêre temas” word bedoel dat die sentrale idee(s), wat direk of indirek in die roman uitgebeeld word, in die draaiboek behoue moet bly (*Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* 1977:913). Een so ’n tema in *Roepman* wat De Jager (2012) in die draaiboek behou het, is Timus se ontnugtering en die verloor van sy onskuld. Ander draaiboekskrywers en kritici kan vra watter “literêre temas” vir hulle belangrik is en waarom hulle behou moet word in die verwerkingsproses.

Geoffrey Wagner (in Breed 2007:31) stel drie kategorieë voor waarin die draaiboek volgens getrouheid gekategoriseer kan word:

- Die transposisionele draaiboek, waarin die roman “direk” vir die skerm verfilm word. Omdat ’n roman heelwat kompleks is as die draaiboek, is hierdie verwerking selde moontlik. ’n Kortverhaal sou ideaal wees om as ’n transposisionele draaiboek herskryf te word omdat minder komplekse verhale met meer getrouheid aan die oorspronklike teks

as draaiboek herskryf kan word. Volgens Bloemhof (1995:70) ag Wagner dié metode die geringste van die drie, omdat Hollywood-herskrywings van die 1940's en 1950's as boekillustrasies beskou kan word omdat die films, gebaseer op klassieke tekste, dikwels begin het met 'n openingstoneel wat toon hoe die bladsye van die oorspronklike teks omgeblaai word "sodat dit sou voorkom asof die woorde, op 'n baie letterlike vlak, in beelde omskep word". Wagner argumenteer dat transposisie in die praktyk tot die reduksie van die oorspronklike teks lei. T.B. Clarke (in Bloemhof 1995:71), draaiboekskrywer van die 1958-verfilming van *A tale of two cities*, bewoord dié probleem soos volg: "Dickens let his dialogue run. A film must move. So I had often to condense two pages of dialogue into a couple of lines and, at the same time, to contrive that those two lines remained in 'character'."

- Die verklarende draaiboek, waarin die oorspronklike teks aangepas en gewysig word, met behoud van die essensiële. Breed (2007:31) wys daarop dat 'n goeie voorbeeld van so 'n film Victor Flemming (1939) se *Gone with the wind* is, waar die roman en film met dieselfde toneel begin en eindig en waarvan belangrike karakters en die minder belangrike verhaallyne in die roman in die film weggelaat is. In hierdie tipe draaiboek word die essensiële verhaalelemente met noukeurigheid bepaal en in die draaiboek herskryf.
- Die analogiese draaiboek, waarin die draaiboek op verskeie wyses van die oorspronklike teks afwyk. Die 1979-film *Apocalypse now* is 'n bekende analogie van die Joseph Conrad novelle, *Heart of darkness*. Francis Coppola (regisseur) en John Milius se draaiboek wyk baie van die oorspronklike verhaal af en Conrad se verhaal dien bloot as inspirasie en struktuur vir die oorlogfilm (*Apocalypse now* 2012). Conrad se verhaal speel byvoorbeeld in die Kongo van die 1890's af, terwyl die Milius-draaiboek en film tydens die Viëtnam-oorlog in die laat 1960's afspeel.

Bloemhof (1995:17–72) wys op 'n vierde omsettingsvorm wat Wagner onderskei, naamlik kommentaarlewering. Die eindproduk hiervan is gewoonlik 'n wysiging van die oorspronklike teks en hierdie tipe omsetting behels gewoonlik 'n herstrukturering van die oorspronklike gegewe of 'n klemverskuiwing. Wagner verwys byvoorbeeld na wysigings van sommige literêre tekste se eindes "waardeer die oorspronklike teks se einddruk radikaal omvorm kan word" (Bloemhof 1995:71). Soms word 'n aspek van die verhaal belig wat in die oorspronklike teks slegs van marginale belang was.

Dit is ooglopend dat met die lees van die *Roepman*-roman en daarna met die kyk van die rolprent, dit blyk dat die film redelik getrou aan die oorspronklike teks bly. De Jager (2012) voer aan dat hulle van die begin af geweet het dat hulle getrou aan die oorspronklike verhaal wou bly. Hy is van mening dat as die oorspronklike teks 'n letterkundige roman is, die draaiboekskrywer 'n groter verpligting het om die letterkundige temas te bewaar. Ten spyte van die feit dat van die oorspronklike karakters weggelaat of gewysig is in die filmweergawe, word die essensiële verhaalelemente van *Roepman* behou. Ons meen dat *Roepman* se draaiboek as 'n verklarende draaiboek gesien kan word, juis omdat die draaiboek en uiteindelijke film na aan die essensie van die oorspronklike Van Tonder-verhaal bly, maar wel aangepas is om die filmmedium te pas.

De Jager het vir Jan van Tonder in die verwerkingsproses betrek waarin Van Tonder die eerste draaiboekmanuskrip geskryf het, waarna Piet de Jager en Sallas de Jager draaiboek nommers 2–15 voor verfilming geskryf het (De Jager 2012). Van Tonder se opinie is met elke draaiboek oorweeg, waardeur hy kon help sny en beplan aan die storie wat die nuwe

teks vertel. De Jager (2012) beklemtoon dat Van Tonder se insette nuttig was, maar dat die draaiboek onafhanklik van die roman moet staan en besluite op grond van die filmmedium geneem is. Hierdeur is McFarlane (1996) se kritiek oor die getrouheidsprobleem vrygespring en Field (2005) se siening dat die roman slegs as inspirasie vir die draaiboekteks dien, ondersteun. Sekere tonele wat kon bygedra het tot die uitbreiding en ontwikkeling van die storie kon weens die beperking van die filmmedium nie ingesluit word nie.

Die verwerkingsiklus van De Jager en De Jager en Van Tonder word visueel deur die volgende skema (figuur 2) uitgebeeld:



Figuur 2. Verwerkingsiklus

Uiteindelik was Van Tonder van mening dat die draaiboek en film sy verhaal beter vasvang omdat dit soveel verslank het (De Jager 2012).

5. *Roepman*: 'n Vergelyking tussen die roman en die draaiboek

Hierdie afdeling ondersoek die romaninhoud om dit waar van toepassing met die draaiboek te vergelyk. Sodoende word die vraag gevra of die filmweergawe se verhaal getrou aan die oorspronklike verhaal is deur die behoud van die essensie van die oorspronklike, maar ook as film suksesvol is deur die aanpassing vir die filmmedium.

5.1 *Titel*

Die titel verwys na Joon, die roepman, wat moet sorg dat die spoorwegwerkers betyds wakker gemaak word vir hulle skofte. Die romanleser word gou hiervan in kennis gestel as Timus al op bl. 11⁶ vertel wat 'n roepman is en dat Joon hulle roepman is. Timus se kinderlike vertroue in Joon, en ook wat Joon simboliseer, is van die begin af duidelik: "Maar die spoorweë kan gerus wees – Joon is ons roepman" (12). Die roepman, Joon, is nie die hoofkarakter nie, maar staan as titelkarakter eerder as simbool in die verhaal en dit wat Timus in die verhaal deurmaak.

Omdat die film dieselfde titel gebruik, dui dit reeds op die intertekstuele verhouding tussen die draaiboek en die roman. Timus se buitestem ("voice over") lig die kyker in toneel 5 van dieselfde in: "Roepmanne maak mense wakker om te gaan werk. Ons roepman se naam is Joon" (De Jager e.a. 2010:2). Omdat die film die roman se titel behou, word die allegoriese rol van Joon as 'n soort Christusfiguur in die draaiboek en film ook beklemtoon. Hierdeur word dit vir die filmkyker duidelik gemaak dat Joon 'n belangrike rol speel in die protagonis, Timus, se verhaal.

5.2 *Inhoud en tematiek*

Adendorff (2007:2) som die romaninhoud en tematiek soos volg op: "Dit is 'n verhaal wat handel oor die verlies van onskuld en oor die waarheid oor die staat, die kerk, die onderwys, die gemeenskap en die lewe." Sy verwys verder na die tema van armoede en genade en die gebrek daaraan, asook na die feit dat die verhaal oor die politieke omstandighede van die Verwoerd-era en die apartheidstaat handel. Dit is volgens Adendorff (2007:2) 'n verhaal wat kritiek uitspreek oor die kerk omdat dit meegedoen het met die staat om mense te onderdruk, en teen die onderwys omdat dit nie vrye denke teen die regering toegelaat het nie en deur die regering misbruik is.

In die verwerking van letterkundemedium na filmmedium is dit onmoontlik om alle temas in die oorspronklike teks aan te spreek. Daarom fokus die draaiboekskrywer (soms in samewerking met die regisseur) daarop om net enkele temas in die film aan te spreek. In die besluit om getrou aan die oorspronklike teks te bly, of nie, moet die draaiboekskrywer probeer om deur die keuses van hierdie temas steeds die gees van die oorspronklike verhaal vasvang.

De Jager (2012) beklemtoon dié probleem soos ondervind gedurende die herskrywing. Die verlies van Timus se onskuld en die allegorie wat Joon as 'n soort Christusfiguur skep, was vir die skryfspan die belangrikste tema. In die geval van die *Roepman*-film, bevestig De Jager (2012), het die politiek van die tyd net as agtergrond tot die verhaal gedien.

Ons keer terug na die roman en die seleksieproses om ondersoek in te stel of die sterk politieke tema nie in die draaiboek afgewater is nie.

Die politieke omstandighede van die Verwoerd-era, wat veral ná Verwoerd se moord tot klimaks in die verhaal gedryf word, speel duidelik 'n belangrike rol in die roman. Ná Verwoerd se moord sê Timus dat alles soos altyd aangaan en dis net Pa wat anders lyk (165). Hy lewer kommentaar oor die lokasiemense se tromme wat “kedoem-kedoem-kedoem” en dat hy nie verstaan waarom nie, “want hulle maak nooit in die week musiek nie” (165). Die politieke onrus en Timus se kinderlike onskuld word in hierdie toneel vasgevang, tog is dit nie na die film oorgedra nie. Nog 'n toneel wat die politieke onrus baie goed uitbeeld en weens die besluit om op een tema in die film te fokus, nie ingesluit is nie, handel oor Gladys wat die nag van die Verwoerd-moord deur die polisie weggeneem word om ondervra te word: “Daar's moeilikheid in die land, mevrou, ons sorg maar dat julle veilig is. Hoor mevrou daai dromme?” en “Mens kan nooit te versigtig wees nie, mevrou, die swartgoed is onrustig” (167), asook “They say the Communist killed him, [...], so we are all guilty” (171). Daarteenoor is 'n toneel wat vroeër in die roman gevind word, van Pa wat sê dat Boytjie van die werf moet afkom, wel in die draaiboek ingesluit. Timus se onskuld oor die politiek word op bl. 63 in sy kommentaar oor Boytjie vasgevang. De Jager (2012) is van mening dat hy graag hierdie toneel in die film wou behou het, maar dat dit weens gebrek aan speelyd en die film se fokus wat nie op die politiek val nie, geskrap is. De Jager (2012) noem dat hierdie toneel nie gesny is as gevolg van die sterk politieke tema en rassistiese woorde wat dalk aanstoot kan gee nie, omdat die verhaal kontekstueel in 'n tyd plaasvind waar mense so gepraat en opgetree het: “Dit is *period*” (De Jager 2012) en tydsgebonde.

De Jager (2012) voer aan dat die draaiboekskrywers ten opsigte van die tema gevoel het dat die verlies aan onskuld die primêre tema was wat hulle moes oordra. Omdat die politiek net as agtergrond van die verhaal dien waarteen Timus se ontnugtering plaasvind, kan dit nie die hoofverhaal oordonder nie. De Jager (2012) meen dat die kuns van onderbeklemtoning as skryftechniek (in hierdie geval om subtiel na die politieke kwessies van die tyd te verwys) vir hom as draaiboekskrywer van groot belang was: “Ons het gevoel ons klap na elke rigting [kontekstueel na die Afrikaner in die 1960's] toe en hoe meer subtiel jy klap, hoe netjieser kom die klap deur.” Dit was vir De Jager belangriker om getrou aan die verhaal se karakterisering te bly, want as die kyker sien wat in die kontekstuele omgewing gebeur en dit hom ontstig, maar sy aandag by die karakter bly, dan is dit 'n beter storie. Die filmtoneel waar ouma Makkie vir Boytjie op haar skoot tel (72), getuig van hierdie tegniek: Die politiegelaaide woord wat ouma Makkie gebruik, dui kontekstueel op die tyd waarin die verhaal afspeel, asook op die politieke ideologie waarin die karakters vasgevang is. Tog, hóé ouma Makkie dit doen, tesame met wat ons van haar karakter weet, dui meer op haar karakterisering en karakteruitbeelding wat teen die patriargale politieke sisteem staan, soos deur Abram gesimboliseer, as op die politiek. So word haar ideologiese verwysing liefkosend. Net so kan die beduidende tema van kritiek teen die kerk binne konteks van die tydruimtelike verhaalgegewens uitgelig word, omdat dit meegedoen het om mense te onderdruk. Die draaiboek lig hierdie tema nie as die primêre tema uit nie, maar tonele soos Abram wat Erika en Salmon se verhouding opbreek omdat Salmon in Abram se oë aan die verkeerde kerk behoort (110), dui wel op die rol daarvan in die draaiboekverhaal. Erika wat haar Bybel gevolglik weggooi en selfmoord probeer pleeg deur aan die kerkklok se ketting te hang, span saam om kritiek teen die kerk, wat in die verhaal deur Abram gesimboliseer word, te lewer. So word die sterk patriargale ideologie van die tyd subtiel aangespreek. De Jager (2012) wys daarop dat dit blote persoonlike oordeel is en dat 'n ander draaiboekskrywer dalk dieselfde draaiboek met sterker taal en sterker politiek sou kon skryf.

5.3 Ruimte en tyd

Die ruimte van die arm spoorwegbuurt in Durban in die konteks van die 1960's van Verwoerd en apartheid sluit nou aan by die temas waarna reeds verwys is. Hierdie tema vorm nie deel van die sentrale tema waarop gefokus is nie, maar tog is dit belangrik om te sien hoe die film sekere tonele aangepas het om getrou aan die oorspronklike verhaal te bly.

Adendorff (2007:5) lig byvoorbeeld Gladys se reaksie uit nadat sy van Verwoerd se moord hoor: in haar kaia skree sy "Woerwoerd, Woerwoerd, Woerwoerd!" Sy reageer waarskynlik uit woede en frustrasie en dalk verligting, omdat sy weet dat swart mense hierna gearresteer sal word en klopjagte sal plaasvind. Die film beeld dié toneel anders uit: in plaas daarvan dat Gladys in frustrasie in haar kaia huil en Verwoerd se naam uitroep, neem sy Verwoerd se portret en sê: "Woerwoer, I must clean you", spoeg in sy gesig en probeer die portret skoonvryf, waarna sy die portret laat val en begin huil (De Jager e.a. 2010:90, toneel 156). Die draaiboek se akteurinstruksies lees: "Gladys smyt die portret terug in die glaskas. Sy draai weg, word oorkom deur jarelange emosie. Sy sak op haar knieë neer, gesig teen die blink blokkiesvloer."

Daarteenoor speel Timus se ouers, wat verskillende politieke sienings handhaaf, 'n groter rol in die roman as in die film. Volgens Adendorff (2007:6) lug Ada haar politieke mening graag, al is dit teen Abram se siening: "Ma is 'n Sap. Sy sê alle mense het regte" (17). Abram glo weer aan die regverdigheid en die veiligheid van die staat: "Pa sê altyd as die polisie in die omtrek is, kan mens gerus wees, daar sal nie fout kom nie" (166). Weer eens spreek die draaiboek die politiek baie subtiel, maar wel effektief, aan, byvoorbeeld as Timus en Hein oor politiek praat (De Jager e.a. 2010:84, toneel 141):

TIMUS

Ek weet nie wat politiek is nie. Lyk my mens besluit net of jy Nat of Sap is, dan hou jy nie van die ander nie. Mammie is 'n Sap – hulle praat van Bantoes en Indiërs.

Timus se onskuld plaas die aandag terug op sy karakterisering. Gevolglik het dié toneel drie doelwitte: (i) Dit wys op die politieke ideologie van die tyd; (ii) dit wys op die verskille tussen Abram en Ada; en (iii) dit wys op die kinderlike onskuld van Timus, wat van uiterste belang is, omdat die kyker simpatie met hom as protagonis moet hê wanneer hy sy onskuld verloor, sodat die verhaal emosioneel suksesvol kan wees.

Oor die ruimte waarin die roman afspeel, is Adendorff (2007:7) van mening dat Ada die atmosfeer daaraan verbonde goed saamvat: "[D]is hierdie gat, dis g'n plek om kinders in groot te maak nie" (45). Hierdie "gat" is 'n ruimte waarin Timus bure hoor skree, sien hoe Zane vlermuis slaan, hoe Elias vir Beauty slaan en hoe Zane vir Helen slaan. Dit is 'n ruimte van geweld. Tog is daar positiewe aspekte in die ruimte: in die roman word Timus bederf deur Braam wat vir hom stories in die bad vertel; Mara koop vir hom roomys; ouma Makkie vertroetel hom; en Joon beskerm en sorg vir hom. Alhoewel die draaiboek meer op die karakterisering fokus, kom elemente van hierdie positiewe en negatiewe pole van die ruimte waarin Timus hom bevind, tog deur: in die draaiboek vertel Braam nie vir hom stories in die bad nie, maar ontferm hy hom oor sy klein boetie en vertel hom hoe om skuim te pie

om Hein te beïndruk (toneel 46, bl. 27). Joon beskerm en red hom verskeie kere, en ouma Makkie bederf hom en beskerm ook sy kinderlike onskuld teen Abram.

Ten opsigte van die einde verskil die draaiboek van die roman: in die roman verlaat Timus die ruimte waarin hy grootgeword het omdat Abram bevordering gekry het. Adendorff (2007:7–8) wys daarop dat dit 'n ander Timus aan die einde van die roman is: “Ek moet mooi loop, dis wat sy sê, maar ek loop sommer 'n rigting in. Ek wil net weg” (196) en “Ek weet nie wie daar nog is om te groet nie. Dit maak nie saak nie” (197). Uiteindelik loop hy na al die plekke waar hy gespeel het en alles lyk vir hom anders: “By die kerkplek in die bos kan ek nie glo dat ek bang was nie” (197) en “Die vlei wat altyd vir my gelyk het asof hy sonder end was, is sommer 'n stuk veld met 'n vuil waterstroompie” (197). Volgens Adendorff (2007:8) het Timus sy onskuld verloor “want nou kan sy verbeelding nie meer die speelplekke omtower in meer as wat dit regtig is nie”. Weens 'n film se struktuur, beperkte speelyd en ander faktore wat die verwerking kompliseer, soos die vooropstel en kontekstualisering van tonele en die aanvanklike redusering van karakters en sekondêre verhaallyne, is daar nie tyd om so 'n lang afloop te neem soos in die roman nie. Na Joon se dood en Timus en Abram wat voor Joon se huis staan met die wete dat sy ma, ant Rosie, nie daar is nie, lig die buitestem van Timus die gehoor in dat hulle trek en wat hierna van die gesin word. Die uitbeelding van Timus se verhaal na die klimaks van Joon se dood en ant Rosie se magiese verdwyning word minder direk, maar tog effektief, in die draaiboek uitgebeeld, omdat die essensie van die roman se afloop steeds aan die filmkyker gekommunikeer word.

5.4 Karakterisering

Volgens De Jager (2012) is dit belangrik om die karakterisering op een lyn te bring met die tema wat die draaiboek primêr moet uitbeeld. Dit is vanselfsprekend dat, afhangend van die omvang van die roman, nie al die karakters in die draaiboek ingesluit kan word nie. Daar moet eerstens 'n lys van die karakters wat binne die beperkte speelyd van die film die verhaal gaan uitbeeld, opgestel word, terwyl die minder belangrike karakters geskrap moet word. Tweedens moet, indien nodig, 'n manier gevind word om belangrike elemente wat die minder belangrike karakters na die verhaal toe bring, steeds in die draaiboek te behou, sodat die draaiboek die essensie van die oorspronklike teks behou. In die roman staan 'n groot gesin sentraal en het sommige karakters belangriker rolle as ander, en dit was duidelik nodig om tydens die verwerkingsproses karakters te skrap. De Jager en mededraaiboekskrywers het die probleem van oortollige karakters oorkom deur verskillende karakters in enkele karakters te kombineer.

In die *Roepman*-draaiboek vervul die volgende karakters die belangrikste rolle en dra by tot die verhaal waarin Timus sentraal staan in die tema van die verlies van onskuld:

- Timus
- Joon en ant Rosie
- Abram, Ada en ouma Makkie
- Braam, Rykie en Erika
- Hein en Zane
- Gladys en Boytjie
- Salmon en Vic
- Melinda en die Gouwse

Timus se rol as protagonis moet net so duidelik in die draaiboek uitstaan as in die roman. In die roman is hy beide die ek-verteller en die fokalisator wat aan die lesers vertel wat hy sien.

Die kwessie van die ek-verteller in die roman word oorbrug deur Timus as 'n buitestemverteller (V.O., of "voice over") in die draaiboek aan te wend (De Jager e.a. 2010:5):

TIMUS (V.O.)

Ons is die Rademans. Dis my sussies, Rykie en Erika ...

In die film word die fokalisasie deur die kamera gewys, omdat die kamera pertinent vir die gehoor wys wat gesien word. Die kwessie van hoe Timus deurgaans sien wat gebeur, word in die film effektief deur middel van kamerahoeke en -tegnieke uitgebeeld. Die draaiboek moet dit pertinent sê, omdat die draaiboek die bron van die uiteindelijke skietteks vorm, waarin meer aandag aan kamerawerk gegee word. So is Timus in elke toneel van die film, omdat die kyker slegs kan sien wat hy sien. Hy volg byvoorbeeld vir Gladys om te sien wat sy doen (De Jager e.a. 2010:68):

66 INT. RADEMAN-GANG – DAY

Timus volg haar stilletjies na die sitkamer, waar hy om die kosyn staan en loer.

67 INT. RADEMAN-SITKAMER – DAY

GLADYS merk TIMUS nie op nie. Sy sing saggies – 'n Zoeloe-liedjie. Sy werk singend en byna dansend, stof af, lig hier en daar iets, vryf die blink. By die show-case steek sy vas, verbaas.

Verwoerd se portret staan skeef.

Timus as buitestanderfiguur word hierdeur beklemtoon. Sy nuuskierigheid oor die lewe en ander karakters laat die kyker sien wat in die buurt aangaan en so word die verhaal van sy ontnugtering opgebou. Hy is heeltid op sy eie doenig met iets, maar wanneer hy saam met sy ouer broer en susters is, is dit duidelik dat hy 'n laatlam is wat nog sin probeer maak van die lewe. In die roman bevind Timus hom in 'n fase waar hy probeer sin maak van die lewe en op die grens tussen kindwees en puberteit staan. Sy nuuskierigheid oor sy eie seksualiteit kan as voorbeeld uitgelig word: hy vra byvoorbeeld vir Braam wanneer hy begin skuim pie het (De Jager e.a. 2010:26).

De Jager se mening dat die karakters op een lyn gebring moet word met die draaiboek se sentrale tema, is belangrik. Weens die filmmedium se beperkings, veral ten opsigte van speelyd en uitdagings wat die toneelkeuse inhou, is daar nie tyd vir 'n lang afloop na die verhaal se klimaks soos in 'n roman nie. Vergelyk byvoorbeeld weer *Roepman* se afloop in die roman en in die draaiboek onderskeidelik: in die roman se laaste hoofstuk (bestaande uit drie en 'n halwe bladsye) word die volgende gegewens deur Timus weergegee:

- Pa het 'n bevordering gekry en woon al in Stanger.
- Timus, Ma en ouma Makkie gaan saam, terwyl die meisiekinders in Durban bly.
- Rykie is met Karel getroud en het haar baba gehou.
- Braam gaan saam met Martina Pretoria toe trek.
- Erika gaan matriek dop en gaan as gevolg hiervan saam Stanger toe.
- Gladys gaan nie saam Stanger toe nie.
- Die kerkklok se ketting is vervang met 'n knoppie.
- Zane en Helen gaan trou.
- Hein het matriek gedop.
- Ruben het weggeloop.
- Daar het nie weer 'n roepman in Joon se plek gekom nie.
- Timus het niemand vertel wat hy gesien het nie.
- Timus wens dat hy vir ant Rosie kan sê dat hy spyt is oor Joon se dood: "Selfmoord, sê party mense. Wie sal my glo as ek sê dit is nie so nie? Wat sal dit help as hulle my glo?" (197).
- Timus pie nooit meer buite nie.

In die draaiboek, ná Joon se dood en nadat Timus en Abram vir Harry Gouws inlig dat ant Rosie nie in haar huis gaan wees nie, lig Timus deur middel van 'n buitestem die kyker in van die gebeure wat volg (De Jager e.a. 2010:110–1):

TIMUS (V.O.)

Pappie sê hy't gehoor daar gaan nie 'n roepman in Joon se plek kom nie. Die spoorweë het besluit die tyd van wakker maak, is verby, mense weet goed genoeg hulle moet gaan werk. Wat maak dit saak? Daar sal tog nooit weer iemand soos Joon wees nie.

(oomblik)

Ons gaan Stanger toe trek – Pappie het bevordering gekry. Net ek en ouma Makkie gaan saam. Rykie en Erika wil bly waar hulle is; hier in Durban. Gladys ook. Braam is klaar weg, Pretoria toe; om van Melinda te loop vergeet, sê Ouma.

(oomblik)

As ek wakker word van nagmerries oor treintrokke en bloed en goed, kyk ek na die donker tot ek ant Rosie se gesig sien, dan hou ek op om bang te wees. Ek is bly ons gaan weg na 'n plek toe waar niemand weet wat gebeur het en wie se skuld dit alles was nie.

(oomblik)

Ek pie nooit meer buite nie. En in die lêwwetrie mik ek weg van die water af na die kant van die bak.

Hieruit is dit duidelik dat die draaiboekskrywer net gegewens wat belangrik in die uitbeelding van die tema is, behou het deur Timus in een minuut en dertien sekondes te laat vertel. Timus se karakterontwikkeling kom na vore wanneer die roman se laaste sin as die draaiboek se laaste sin herhaal word. Die feit dat Timus nie meer buite urineer nie en in die toilet na die kant van die bak mik, dui op sy ontnugtering, asook op die skade wat aangerig

is. Hierdie laaste spreekbeurt van Timus vervang die hele laaste hoofstuk van die roman, wat vir die filmkyker nie net sê wat verder gebeur nie, maar ook dat Timus nie weer dieselfde gaan wees nie. Die verandering wat Timus ondergaan, word dalk nie visueel uitgebeeld nie, maar deur middel van die buitestemtegniek word sy transformasie en ontnugtering gesuggereer: Timus se kindwees is van hom weggeneem en die gevolge van die sosiale geweld waaraan hy blootgestel is, word weergegee.

Oor die verlies aan karakters in die draaiboek is De Jager (2012) van mening dat dit weens die beperkings van die filmmedium nie anders kan nie. Nes in die geval van toneelkeuse is daar nie genoeg speelyd om baie karakters te ontwikkel nie, en daarom moes elke tweeling in een karakter ontwikkel word. Die essensie van die tweeling is in die enkele karakter behou. So is Rykie in die draaiboek nie swanger nie, maar Melinda is, terwyl Rykie 'n baie sterker karakter in die draaiboek word. De Jager (2012) het die volgende oor hierdie kwessie te sê:

Dit is 'n dubbele krisis in dieselfde gesin. Ons moes kies tussen [Rykie] en Erika se ellende, toe maak ons vir Melinda swanger en vat [vir Helen] wat Zane aangerand het, wat eintlik die swanger een was, weg en ons gee vir Melinda die babatjie om te dra en ons vat die swangerskap weg van Rykie af. [Hier word] Rykie en haar sussie se karakter gemeng as een. Rykie word uiteindelik die sterk karakter wat haar Pa uitdaag, want iemand moet vir Pa uitdaag.

In die roman is daar twee ontwikkelde antagoniste in die karakters van Hein en Ruben. Die draaiboek het die twee karakters as een antagonis in Hein saamgevat. Zane verkry in die draaiboek 'n ander rol, omdat Melinda in die moeilike situasie van swangerskap geplaas moes word om sodoende die essensie van die roman te behou (De Jager 2012). As gevolg hiervan kry Zane in die draaiboek 'n nuwe motivering, omdat dit nie dieselfde Zane van die roman is nie. Die draaiboek behou die essensie van twee verskillende antagoniste in die karakters van Hein en Zane.

De Jager (2012) is van mening dat 'n verhaal 'n baie sterk antagonis benodig, maar dat hy subtiel ontwikkel moet word. Die kwessie van toneelkeuse speel in hierdie ontwikkelingsproses ook 'n rol: in die oorspronklike teks slaan Zane gereeld vlermuise. Hambidge (2004:6) verwys na die simboliek van ant Rosie wat die vlermuise optel as voorbereiding op die aborsie en Joon se dood. Hierdie tonele is nie in die finale film ingesluit nie, maar dit was wel in die draaiboek ingesluit en is verfilm. Die rol van vlermuisslaner is aanvanklik in die draaiboek aan Hein gegee: in toneel nr. 90 (De Jager e.a. 2010:46) betrap Timus vir Hein (die "VLERMUISSLANER") met die kabel wat "FLUIT deur die lug en TIK as dit die grond tref. Nou en dan is daar 'n dowwe KLAPGELUID." De Jager (2012) argumenteer dat die leser in die roman weet waarom Zane die vlermuise geslaan het, omdat hy konteks het. In die film, daarenteen, weet die kyker sonder hierdie konteks nie waarom Hein die vlermuise slaan nie. De Jager lig die belang van die toneel se ontwikkeling ("establishing") uit: "As jy 'n toneel uit die bloute inbring sonder dat jy 'n voorafgaande kontekstuele ontwikkeling daarvan het, dan raak die toneel sinloos."

6. *Roepman* die rolprent: die toneelkeuse by die film

Dit is duidelik dat die proses van toneelkeuses nie 'n eenvoudige taak is nie en dat die draaiboekskrywer baie faktore in ag moet neem voor die seleksie gemaak kan word,

insluitend: die sentrale draaiboektema, karakterisering, die opbou van die driebedryfstruktuur en die waardes van tonele.

De Jager en medeskrywers (2012) se keuse om die verlies van onskuld die sentrale tema in die draaiboek te maak, hou verband met die behoud van die essensie van die oorspronklike teks: Adendorff (2007:11) wys daarop dat die verlies van onskuld die hoofmotief in die roman vorm. Die draaiboekskrywers (De Jager e.a. 2012) het die taak gehad om die essensiële tonele in die roman aangaande die tema “verlies aan onskuld” te identifiseer en te interpreteer voor dit vir die filmmedium verwerk kon word en uiteindelik in die draaiboek herskryf is.

Adendorff (2007) lig kerntonele wat verband hou met die tema “verlies van onskuld” in die roman uit. Onderstaande tabel dien as voorbeeld van ’n vergelyking tussen hierdie tonele in die roman en hoe dit in die draaiboek herskryf is.

Tabel 3. Die verlies van onskuld in *Roepman*: ’n vergelyking tussen roman en draaiboek.

Toneel in roman	Toneel in draaiboek	Toneelnommer
<p>Ouma Makkie verduidelik wat onskuld is:</p> <p>“Onskuld is iets wat 'n mens eers ken as jy dit kwyd is” (23).</p> <p>Onskuld is ’n hemelse kwaliteit: “... ons kry dit eendag in die hemel terug” (23).</p> <p>Onskuld is genade: “Ons moenie, Awerjam, ek en jy wat nie meer daardie gawe het nie, dit van hom probeer wegvat nie. Onskuld is pure genade, en die Here weet, dit duur nie” (22).</p>	<p>Ouma Makkie: “Onskuld is iets wat mens eers leer ken as jy dit kwyd is” (43).</p> <p>Ouma: “... eendag in die hemel kry ons dit terug” (43).</p> <p>Ouma: “Ons moenie, Awerjam, ek en jy wat nie meer daardie gawe het nie, dit van hom probeer wegvat nie. Onskuld is pure genade, en die Here weet, dit duur nie” (42).</p>	<p>84</p> <p>84</p> <p>84</p>
<p>Timus ontwikkel later as sy portuur:</p> <p>“Al my maats is my voor. Myle. Gebreekte stemme, hare tot in die kieliebakke, baard, nét sulke peesters” (7).</p>	<p>Hierdie toneel ontbreek.</p> <p>Timus se ontwikkeling teenoor sy portuur word nie uitgebeeld nie. In sy verhouding met Hein en ook met sy eie liggaam is dit duidelik dat hy op die drumpel van puberteit staan.</p> <p>Die liminaliteit oor sy seksuele ontwikkeling word nie sterk ontwikkel nie.</p>	
<p>Niemand het tyd om Timus te leer oor seks of geslagtelikheid nie.</p> <p>Timus vra Braam wanneer hy begin</p>	<p>Timus aan Braam: “Wanneer het jy begin skuim pie?” (26).</p> <p>“Timus is benoud, maar hy het</p>	<p>46</p> <p>87</p>

<p>skuim pie het.</p> <p>Timus probeer Hein met waspoeier fop.</p> <p>Timus vra vir Hein wat 'n effie is.</p> <p>Hennie wys vir Timus 'n foto van 'n kaal man en vrou:</p> <p>Timus: "Ek het in my lewe nog nie so iets gesien nie" en "Hein het my al baie vertel wat mans en vrouens met mekaar doen, en ek kan partykeer my ore nie glo nie, maar die kiekie het ek met my eie oë gesien" (31).</p> <p>Hennie: "Daai laaitie kan nog nie eers skuim pis nie en hy's klaar jags" (31).</p>	<p>geen gebrek aan urine nie. Dan begin die skuim blink" (45).</p> <p>Timus aan Hein: "Wat's 'n effie?" (9).</p> <p>Hierdie toneel ontbreek.</p> <p>Timus se seksuele nuuskierigheid teenoor die vroulike geslag word minimaal ontwikkel en uitgebeeld, tog word dit aangeraak:</p> <p>Hein vra Timus of hy al "warm gevry" het. Timus antwoord: "[Elsje is] nou Voete se girl. Ek is klaar met vroumense" (83).</p> <p>Hy loer byvoorbeeld af hoe Gladys bad: "Gladys se kaal lyf is nat en blink. Sy seep haar lyf in. Haar borste wieg" (43).</p>	<p>24</p> <p>141</p> <p>43</p>
<p>Timus het 'n onskuldige bewondering vir sy pa:</p> <p>Hy het sy pa gaan help bome afkap: "Dis vir my lekker om te sien hoe Pa se spiere span as hy werk. Hy weet net hoe om die byl in te lê sodat die stam presies val waar hy hom wil hê (...)" (169).</p>	<p>Pa wat bome afkap vorm nie deel van die draaiboekverhaal nie. So ook nie die groot Wildevy-boom in die erf nie, wat die patriargale Afrikaner simboliseer (Adendorff, 2007:13). Die patriargale bestel word wel deur Abram en sy verhouding met die kerk uitgebeeld.</p>	
<p>Abram het min ruimte vir Timus as kind en het nie tyd vir sy stories of verbeeldingwêreld nie:</p> <p>"Die lewe is nie 'n storie nie, Timus, hoeveel keer moet ek dit nog vir jou sê" (7).</p>	<p>Pa: "Timus, hoeveel keer moet ek nog vir jou sê die lewe is nie 'n storie nie?" (19).</p> <p>Pa: "As dié nog een van jou stories is, Timus, slaan ek op hierdie heilige Sondag jou verbeelding skoon uit jou uit" (106)</p>	<p>37</p> <p>178</p>
<p>Abram wil hê Timus moet grootword en verantwoordelik word:</p> <p>"Wanneer gaan jy begin verantwoordelikheid aanleer, Timus?" (8).</p>	<p>Dit word gesuggereer deur Abram se optrede teenoor Timus.</p> <p>Pa: "Timus, hoeveel keer moet ek nog vir jou sê die lewe is nie 'n storie nie?" (19).</p>	<p>37</p>
<p>Sy gesin wil vir Timus onskuldig hou:</p>	<p>Hierdie toneel ontbreek.</p>	

<p>Timus vra vir Braam oor die koerantbolle in die badkamer: “Nee, los, dis die meisiekinders se goed.’ Hoekom sal hy eers maak of hy nie weet nie en dan weet hy skielik, maar wil my nie sê nie?” en “Lyk my almal kyk altyd hoe lank hulle jou dom kan hou sodat hulle slim kan lyk” (79).</p>	<p>Rede hiervoor kan gebrek aan speelyd, die vooropstelling van tonele, asook om by die primêre draaiboekverhaal te hou, wees. Die ontwikkeling van Timus se seksuele bewustheid is nie belangrik vir die draaiboekverhaal nie.</p>	
<p>Ma en Braam verbied Timus om met Hein te praat omdat sy weet dat hy ’n slegte invloed op Timus het.</p>	<p>Braam aan Timus: “Jy moet wegbly van Hein af” (26). Hein word die primêre antagonis in die draaiboek.</p>	46
<p>Ouma Makkie is die grootste beskermer van Timus se onskuld: Sy beskerm Timus teen Abram se genadelose manier van omgaan met Timus. Sy luister aandagtig na wat hy sê: “Ouma hoor elke woord wat ’n mens sê. Sy is nie soos die ander grootmense wat net maak of hulle luister nie” (58).</p>	<p>Ouma beskerm byvoorbeeld Timus se onskuld teen Abram se genadeloosheid: “Ons moenie, Awerjam, ek en jy wat nie meer daardie gawe het nie, dit van hom probeer wegvat nie. Onskuld is pure genade, en die Here weet, dit duur nie”(42). Ná Joon se dood glo Ouma vir Timus: “Ada, ek sê vir jou, Rosie sou nie daai sak neergesit het as Joon nog geleef het nie. Reguit hemel toe agter haar klong aan” (109).</p>	84 182
<p>Dit voel vir Timus asof die grootmense ’n komplot teen hom smee: “Partykeer weet mens nie wie jok en wie praat die waarheid nie. Mens moet altyd seker maak” (50).</p>	<p>Die draaiboek ontwikkel nie hierdie gevoel in Timus nie. Gebrek aan speelyd en die kwessie van vooropstelling van tonele kan die moontlike redes wees, asook om by die primêre draaiboekverhaal te bly.</p>	
<p>Timus se onskuld veroorsaak vir hom moeilikheid by die skool: Op ’n vraag oor hoekom arm mense altyd so baie kinders het, antwoord Timus dat dit dalk is omdat “die Here ’n ekstra klompie laat gebore word” (40).</p>	<p>Hierdie toneel ontbreek. Hierdie toneel dra nie by tot die draaiboek se primêre verhaal nie. Die strukturele geweld van die ruimte waarin Timus hom bevind, word uiteindelik die grootste rede vir onskuld. Daarom is minder of geen aandag nie aan enkele tonele gegee.</p>	

<p>Nes Timus is ook Joon 'n onskuldige karakter, dermate dat hy met 'n Christus-figuur vergelyk kan word.</p> <p>Joon is onskuldig omdat hy altyd goeie dinge doen, die kwade in die dorp teenstaan en nie skynheilig is nie.</p> <p>Soos Christus, kyk hy op na die hemel vir hulp. "Sterrekyker" het die simboliese konnotasie van die Bybelse sterrekykers wat 'n ster moes volg om by Christus uit te kom.</p>	<p>Wanneer Abram Joon ("Sterrekyker") afkraak, verdedig Ouma hom: "Maar hy maak darem die mense wakker om te gaan werk. Wat 'n edele taak" (35).</p> <p>Joon tree in wanneer tannie Gouws vir Goolshan in die kaia gevange hou: Zane: "Ek hoor as die Sterrekyker nie daar aangekom het nie het die kak gespat" (59).</p> <p>Toe Hein en Zane vir Joon vasgekeer het teen die treintrok en Zane hom uitvra oor die pa van Melinda se kind, antwoord Joon nie. Hy bied geen weerstand nie: "Joon bly boontoe kyk" (104).</p>	<p>61</p> <p>103</p> <p>175</p>
<p>Timus voel skuldig na Joon se dood:</p> <p>Zane: "Jirre, Timus, dis jou skuld. Dis j�ou skuld, man!" (190).</p> <p>Hy vertel vir sy pa van Joon se dood, maar los Hein, Ruben en Zane se aandeel daaruit. As gevolg daarvan kry hy slae.</p> <p>Wanneer 'n shunter kom s�e van Joon se dood, voel dit vir Timus asof sy pa hom beskuldigend aankyk: "Sy o�e is nog op my, asof dit ek was wat Joon doodgemaak het. Asof hy weet dit was my skuld" (194).</p> <p>Dit is die oomblik waar Timus die meeste van sy onskuld verloor.</p> <p>Die onskuldige Joon is vermoor en Timus het deel daaraan.</p> <p>Timus ly aan ontkenning: "M�reoggend sal ek wakker word en dan sal alles wees soos dit altyd was (...) (191).</p> <p>Oor die bespiegeling oor Joon wat selfmoord gepleeg het, s�e Timus: "Wie sal my glo as ek s�e dit is nie so nie?"</p>	<p>Hein aan Timus: "Dit was j�ou skuld!" (105).</p> <p>Hy vertel vir sy pa van Joon se dood, maar los Hein en Zane se aandeel daaruit. As gevolg kry hy slae (106–8).</p> <p>Anders as in die roman kyk Abram nie beskuldigend na Timus nie. Hier voel hy self skuldig oor sy ongeloof in Timus: "Pa sien dat Timus na hom staan en kyk. Hy wil iets vir die kind s�e, maar kan nie. Hy draai weg, stap kleinhekkie toe, draai straataf" (110).</p> <p>Hierdie toneel/denke ontbreek.</p> <p>Timus se skuldgevoel word duidelik in die afloop van die verhaal. Timus se buiteskermstem lig die kyker in: "Ek is bly ons gaan weg na 'n plek toe waar niemand weet wat gebeur het en wie se skuld dit alles was nie" (111)</p>	<p>175</p> <p>177–81</p> <p>183</p> <p>185</p>

<p>Wat sal dit help as hulle my glo?" (197).</p>		
<p>Die ruimte het 'n uitwerking op Timus se onskuld:</p> <p>Timus sien en hoor baie dinge, byvoorbeeld:</p> <p>Hy hoor die bure skree.</p> <p>Hy sien Zane vlermuise slaan.</p> <p>Hy sien hoe Elias vir Beauty slaan en dan deur ander swart vrouens met bakstene bygekom word.</p> <p>Hy sien hoe Zane vir Helen slaan.</p> <p>Hy sien hoe Harry Gouws die twee honde uit mekaar uit sny met sy knipmes.</p> <p>Hy sien hoe tannie Gouws vir Goolshan in haar kaia met 'n geweer aanhou.</p> <p>Hy sien hoe Joon tussen die twee trokke vasgeslaan word.</p>	<p>Die uitdagings ten opsigte van die vooropstelling van tonele kan 'n groot bydrae lewer tot waarom hierdie tonele gesny is: die strukturele geweld word visueel binne die tydruimtelike konteks aangespreek, alhoewel minder elemente ingesluit word. Die essensie word egter behou.</p> <p>Hy sien hoe tannie Gouws vir Goolshan in haar kaia met 'n geweer aanhou (30).</p> <p>"TIMUS kan dit nie meer verduur nie. Hy storm vorentoe: (gil) 'Neeeeeee!' (...) "Die trokke slaan in mekaar vas. Zane kyk terug na Joon. Hy sak op sy knieë af" (105).</p>	<p>59</p> <p>177</p>
<p>Gladys sê Timus moet mooi loop, maar hy sê: "Ek moet mooi loop, dis wat sy sê, maar ek loop sommer 'n rigting in. Ek wil net weg" (196).</p>	<p>Hierdie toneel ontbreek. Die afloop van die verhaal is weens die beperkings in die medium, onder andere speelyd, verkort. Die kyker word ingelig dat Gladys in Durban bly.</p>	
<p>Dit maak nie vir hom saak of hy dalk nie almal gegroet het nie: "Ek weet nie wie daar nog is om te groet nie. Dit maak nie saak nie" (197).</p> <p>Anders as in die res van die verhaal, is die Timus wat hier aan die woord is, sinies en negatief.</p>	<p>Hierdie toneel ontbreek. Die afloop van die verhaal is weens die beperkings in die medium, onder andere speelyd, verkort. Timus se sinisme word wel in sy laaste spreekbeurt vasgevang.</p>	
<p>As Timus gaan kyk na al sy ou speelplekke, lyk die plekke vir hom anders:</p> <p>"By die kerkplek in die bos kan ek nie glo dat ek bang was nie" (197) en "Die</p>	<p>Hierdie toneel ontbreek. Die afloop van die verhaal is weens die beperkings in die medium, onder andere speelyd, verkort.</p> <p>Weens die beperking van die</p>	

<p>vlei wat altyd vir my gelyk het asof hy sonder end was, is sommer 'n stuk veld met 'n vuil waterstroompie" (197).</p> <p>Na die verlies van sy onskuld kan Timus nie meer sy speelplekke omtower in iets méér nie.</p>	<p>medium is hierdie speelplekke wat in die begin van die roman beskryf word, nie in die draaiboek ingesluit nie.</p>	
<p>Timus se aanvanklike onskuld het veroorsaak dat hy dink dat net 'n man skuim kan pie. Teen die einde is dit duidelik dat hy sy onskuld verloor het. Die eerste simboliese tree na die grootmensewêreld word gegee wanneer hy beseft dat 'n mens nie hoef skuim te pie om 'n man te wees nie: "Ek pie nooit meer buite nie. En in die lêwmetrie mik ek na die kant van die bak" (198).</p>	<p>Teen die einde van die film is dit duidelik dat Timus sy onskuld verloor het. Die simboliek aangaande die behoefte om skuim te urineer het hier ook sy magiese waarde verloor: "Ek pie nooit meer buite nie. En in die lêwmetrie mik ek weg van die water af na die kant van die bak" (111).</p>	<p>185</p>

Uit die persoonlike onderhoud met Piet de Jager (2012) en uit die verskillende menings van critici en akademici oor die proses van verwerking en veral die probleme ten opsigte van toneelkeuse en die getrouheid aan die oorspronklike teks, is dit duidelik dat daar nie 'n sogenaamde resep vir die verwerking van die roman in draaiboekvorm is nie. Breed (2007:33–47) sonder byvoorbeeld drie metodes uit om te bepaal watter verhaalelemente die kern van die verhaal vorm, asook watter elemente weggelaat kan word, naamlik: Ben Brady se metode wat hy in *Principles of adaptation for film and television* (1994) beskryf; Richard Krevolin se "Five-step adaptation process" in sy boek *How to adapt anything into a screenplay* (2003); en Roland Barthes se strukturele verhaalanalise (1977). Ons is van mening dat die draaiboekskrywer ook film- en kreatieweskryf-modelle tydens die herskryfproses moet raadpleeg ten einde te verseker dat die draaiboek se doel as nuwe teks vir die uiteindelijke verfilming daarvan in gedagte gehou moet word en die verwerkingsproses nie net vanuit 'n literêre oogpunt aangepak moet word nie. Elke draaiboekskrywer kan self oordeel oor die sukses van hierdie en ander metodes en die proses van verwerking op subjektiewe beginsels aanpak. Weens die komplekse aard van die proses is dit onmoontlik om noukeurig vas te stel hoe die film *Roepman* stap vir stap verwerk is. De Jager (2012) is van mening dat die skryfspan algemene beginsels van roman-tot-draaiboek-verwerking in ag geneem het, maar dat dit gevaarlik is om een tegniek alleen te gebruik, omdat dit na 'n dogmatiese verwerking lei. Die toneelkeuse en die belangrikheid wat die draaiboekskrywer aan elke toneel heg, asook hoe hy die verhaal daardeur opbou, berus uiteindelik op subjektiewe oordeel.

7. Ten slotte

Die verwerkingsproses is 'n belangrike en komplekse taak, omdat die oorspronklike teks nie bloot net as draaiboek herskryf kan word nie, maar ook semanties vertaal moet word om die filmmedium te pas en steeds die essensie van die oorspronklike verhaal vas te vang. Die

draaiboek moet dan as nuwe teks onafhanklik van die oorspronklike bestaan. Dit is die draaiboekskrywer se taak om 'n metode te vind om te bepaal watter tonele belangriker as ander is en watter in die draaiboek ingesluit en behou moet word en sodoende die vlak van getrouheid aan die oorspronklike teks bepaal. De Jager se siening is dat die draaiboekskrywer op 'n sentrale tema moet besluit wat in die draaiboek, en gevolglik in die film, uitgebeeld word, omdat die filmmedium se beperkinge daartoe lei dat dit onmoontlik is om alle temas van die literêre teks vas te vang. So staan Timus se verlies van onskuld sentraal in die draaiboek, terwyl sekere ander temas net as agtergrond tot die draaiboekverhaal dien. Op dieselfde wyse moet die belangrikste karakters bepaal en aangepas word om ooreen te stem met die tema en die verhaal wat die draaiboek as onafhanklike teks vertel.

Die kombinasie van die gekose karakters, temas, ruimte- en tyduitbeelding en toneelseleksie sal die teks word waarop die film gebou word, wat die kyker uiteindelik met die oorspronklike teks gaan vergelyk. Die vergelykingsproses bring die kritikus weer terug by die kwessie van getrouheid aan die oorspronklike teks, wat duidelik, soos reeds gesien, van een draaiboekskrywer na die ander verskil. De Jager was vasbeslote om getrou aan die oorspronklike teks te bly en sodoende die essensie daarvan te behou. Die besluit om die romanskrywer in die herskrywingsproses te betrek het duidelik 'n effek op die finale verhaal gehad. Die meeste Hollywood-filmmakers besluit om nie die romanskrywer in die proses te betrek nie, omdat die romanskrywer meestal bevooroordeel is ten opsigte van die verhaal. Die faktor wat in hierdie keuse die swaarste gewig het, is uiteindelik 'n finansiële faktor. Per slot van rekening is 'n film daarop uit om nie net 'n kritiese sukses te wees nie, maar ook finansiële sukses te behaal. Die verhaal moet uiteindelik ná verfilming as suksesvol in die filmmedium geag word en nie as letterkundige roman nie. Die geslaagde draaiboek staan sentraal tot hierdie doel. Om hierdie rede word die romanskrywer weinig by die herskrywingsproses betrek.

Oor die sukses van die herskrywing van die *Roepman*-roman beweer De Jager (2012) dat die produksiespan van mening is dat die verwerking geslaagd is, wat tot die vrystelling daarvan gelei het. Hy beklemtoon dat dit nie sy mening as produksieleier en draaiboekskrywer is wat die sukses daarvan bepaal nie, maar eerder die filmkyker: dit rus op die kyker as onafhanklike beoordelaar of die film daarin geslaag het om te wys dat Timus se versmoring deur strukturele geweld geslaag is deur die tonele wat gebruik is (De Jager 2012). Oor die ontvangs van die uiteindelige film argumenteer die filmresensent Leon van Nierop (2011:5) dat *Roepman* die vierde beste Afrikaanse film tot op hede is. Van Nierop (2011:5) skryf oor die film: "Dit slaan jou met 'n voorhamer en terwyl jy nog orent steier, val die volgende hou."

In 'n filmmark waar meer Afrikaanse films die lig sien, vra Crous (2004) die vraag waarom daar nie meer verwerkings van Afrikaanse romans gemaak word nie. Met *Roepman* bewys De Jager en sy mededraaiboekskrywers (2010) dat daar ingeligte en ervare draaiboekskrywers is wat nie net kennis van die filmkuns het nie, maar oor literêre kennis beskik om komplekse literêre romans suksesvol in draaiboeke te kan herskryf. Afrikaans beskik oor bekroonde eietydse skrywers, asook 'n ryk lees kultuur wat verdien om meer filmweergawes van romans te sien. Die draaiboek van Katinka Heyns se film *Die wonderwerker* (2012), wat deur Chris Barnard geskryf is, is byvoorbeeld as volledige draaiboek gepubliseer. Hierdie praktyk kan lei tot 'n groter bewuswording van die draaiboek as teks wat saam met die film bestudeer kan word. Omgekeerde herskrywings, soos Kerneels Breytenbach (2012) se romanweergawe van Deon Opperman se reeks *Hartland*, kan op soortgelyke wyse veroorsaak dat aanhangers van die TV-verhaal die roman sal lees.

Die verfilming van voorgeskrewe romans en ander tekste kan so bydra tot die studie van filmverwerkings.

Dit is duidelik dat die verwerkingsproses van roman na draaiboek nie 'n eenvoudige taak is nie. Hierdie artikel het na twee verwerkingsprobleme gekyk, terwyl die draaiboekskrywer vele meer moet baasraak. Dit is duidelik dat die draaiboekskrywer nie net oor kennis van die film- en draaiboekmedium moet beskik nie, maar dat dit baie voordelig is as hy in staat is om met literêre tekste te kan werk om sodoende die essensiële elemente en temas te kan uitlig wat tydens die herskrywingsproses behoue moet bly. Soos gesien, is die interaksie tussen die twee tekste onlosmaaklik van mekaar.

Om te oordeel oor die sukses, al dan nie, waarmee De Jager en die medeskrywers (2010) *Roepman* verwerk het, is – soos De Jager (2012) en ander argumenteer – die individuele kyker as kritikus se taak. Ons is van mening dat hierdie draaiboek die essensie van die oorspronklike teks behou en die gees van die oorspronklike verhaal vasvang. Die bestudering van suksesvolle verwerkings van romans soos *Roepman* sal hopelik die moontlikheid daarvan vir ander Afrikaanse draaiboekskrywers en filmmakers uitwys. 'n Groter belangstelling in die verwerkings van romans in die Suid-Afrikaanse filmpraktyk en akademie kan beteken dat hierdie veld as nuwe navorsingsgebied, onafhanklik van, maar ook toegelig deur, die letterkunde en filmkunde aanvaar word.

Bibliografie

- Adendorff, E. 2007. Studiegids oor *Roepman* deur Jan van Tonder. Ongepubliseerde klasnotas. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- . s.j. Verskille tussen film en drama. Ongepubliseerde klasnotas. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Anoniem. 2012. A beggar's tale. *Screen Africa*. <http://www.screenafrica.com/page/news/film/1370411-A-Beggar-s-tale> (29 April 2013 geraadpleeg).
- Apocalypse now. 2012. *Wikipedia*. http://www.wikipedia.com/wiki/Apocalypse_now (6 Oktober 2012 geraadpleeg).
- Bal, M. 1985. *Narratology, Introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, R. 1977. *Image, music, text*. Londen: Flamingo.
- Bloemhof, E.J. 1995. Die omsetting van verhaal tot draaiboek en van draaiboek tot film. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif, Universiteit Stellenbosch.
- Botha, M. 2012. *South African cinema 1896–2010*. Bristol: Intellect.
- Breed, C.A. 2007. Die herskryf van die roman *Die swye van Mario Salviati* van Etienne van Heerden as 'n draaiboek met spesifieke fokus op identiteit, hibriditeit en liminaliteit. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Noordwes-Universiteit.

- Breytenbach, K. 2012. TV-reeks word roman. *Rapport*. <http://www.rapport.co.za/MyTyd/Nuus/TV-reeks-word-roman-20121027#> (19 April 2013 geraadpleeg).
- Bristol, M. 2012. Academy Award nominees: 11 Oscar book adaptations. *Huffington Post*. http://www.huffingtonpost.com/2012/01/24/academy-award-nominees-books_n_1229050.html (7 Oktober 2012 geraadpleeg).
- Burger, W. 2004. *Roepman* boei en skok. *Beeld*. 29 November, bl. 13.
- Corliss, R. 2012. Top 10 *Les Miz*es better than the new *Les Miz*. *Time*. <http://entertainment.time.com/2012/12/30/top-10-les-mizzes-better-than-the-new-les-miz/print> (5 Junie geraadpleeg).
- Crous, A. 2004. Onbevredigende tendense in die rolprentbedryf. LitNet. <http://www.oulitnet.co.za/filmfundi/andrevies.asp> (30 September 2013 geraadpleeg).
- Davies, A. 2011. Adaptation: From novel to film. *PBS Masterpiece*. <http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/austen/davies.html> (31 Augustus 2012 geraadpleeg).
- De Jager, P. 2012. Persoonlike onderhoud. 30 Augustus. Ceres.
- De Jager, P., S. de Jager en J. van Tonder. 2010. Draaiboek: *Roepman* (Locked draft 14). Ongepubliseerde draaiboek.
- Dictionary of literary terms and literary theory. 1977. Londen: Penguin.
- Emenyonu, E.N. (red.). 2010. *Film in African literature today*. Ibadan: HEBN Publishers.
- Erasmus, E. 2004. Afstand geskep in grootword-storie. *Die Burger*, 20 Oktober, bl. 10.
- Field, S. 2005. *Screenplay: The foundations of screenwriting*. New York: Bantam Dell Publishers.
- Fitzpatrick, M. 2012. Verraaiers: Nuwe, opwindende Afrikaanse fliek! *Sarie*. <http://www.sarie.com/bekendes/het-jy-gehoor/verraaiers-nuwe-opwindende-afrikaanse-fliek> (20 April 2013 geraadpleeg).
- Hambidge, J. 2004. Wanneer seuns mans word. *Volksblad*, 1 November, bl. 6.
- Howard, D. en E. Mabley. 1993. *The tools of screenwriting: A writer's guide to the craft and elements of a screenplay*. Londen: Souvenir Press.
- Jameson, F. 2011. Adaptation as a philosophical problem. In MacCabe, Murray en Warner (reds.) 2011.
- Kittredge, W. en S.M. Krauzer. 1979. *Stories into film*. New York: Harper & Row.
- Krevolin, R. 2003. *How to adapt anything into a screenplay*. Hoboken, New Jersey: Wiley & Sons.

- Kuper, J. 2009. Snot en trane. *Mail & Guardian*. <http://mg.co.za/print/2009-02-20-snot-en-trane> (16 April 2013 geraadpleeg).
- Lombardi, S. 2013. What adaptations were made of *The Great Gatsby*? <http://classiclitt.about.com/od/greatgatsbythe/f/The-Great-Gatsby-Movie-Adapted.htm> *About.com Classic Literature*. (5 Junie 2013 geraadpleeg).
- Louw, M. 2004. Van jeugroman na film: *Vallen* van Anne Provoost – 'n analise van tekstransformasie. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Noordwes-Universiteit.
- MacCabe, C., K. Murray en R. Warner (reds.). 2011. *True to the spirit. Film adaptation and the question of fidelity*. Oxford: Oxford University Press.
- Mayne, J. 1988. *Private novels, public films*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- McCrum, R. 2012. Tom Stoppard: "Anna Karenina comes to grief because she has fallen in love for the first time". *The Guardian*. <http://www.guardian.co.uk/film/2012/sep/02/tom-stoppard-anna-karenina-tolstoy> (5 Junie geraadpleeg).
- McFarlane, B. 1996. *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- McKee, R. 1998. *Story: Substance, structure, style and the principles of screenwriting*. York: Methuen.
- Moura, G. s.j. The three-act structure. *Elements of cinema*. <http://www.elementsofcinema.com/screenwriting/3-act-structure.html> (12 September 2012 geraadpleeg).
- Movies based on books. 2012. *Chasing the frog*. <http://www.chasingthefrog.com/books/movie-books.php> (7 Oktober 2012 geraadpleeg).
- Oscar Nominees. 2013. The Oscars. <http://oscar.go.com/nominees> (16 April 2013 geraadpleeg).
- Stam, R. 2005. *Literature through film. Realism, magic and the art of adaptation*. Malden: Blackwell Publishing.
- Triska, Z. 2013. Oscar nominations 2013: 11 Book adaptations this year. *Huffington Post*. http://www.huffingtonpost.com/2013/01/10/oscar-nominations-2013-_n_2447463.html#slide=more273940 (16 April 2013 geraadpleeg).
- Van Jaarsveld, A. 2012. Van roman na film: Geen *Disgrace* vir J.M. Coetzee. 'n Ondersoek na die proses van filmverwerking. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 52(2):307–21.
- Van Nierop, L. 2011. *Roepman*. Die fliek wat "iets met jou laat gebeur". *Rapport*, 15 Mei, bl. 5.
- Van Tonder, J. 2004. *Roepman*. Kaapstad: Human & Rousseau.