

# (On-)Verantwoordelike rolprentvervaardiging: Die voorstelling van plaasmoorde in Darrell Roodt se *Treurgrond* (2015)

Dian Weys

---

Dian Weys, Sentrum vir Film- en Mediastudie, Universiteit van Kaapstad

---

## **Opsomming**

Verlede jaar het Darrell Roodt se *Treurgrond* (2015) hewige reaksie ontlok, veral onder resensente wat die film se sentimentaliteit en melodrama kritiseer. *Treurgrond* vertolk plaasmoorde deur middel van die spanningsrillergenre, wat skouspelagtige voorstellings, 'n klassieke Hollywoodstruktuur en problematiese karakters insluit. Dit lei daartoe dat die film nie net vermaak skep uit iets afgryslik nie, maar ook aanbied om plaasmoorde namens die gehoor te vertolk. Hoe behoort filmvervaardigers 'n onderwerp te benader wat in die werklikheid soveel pyn en lyding vir die ware slagoffers daarvan veroorsaak het? Die Oostenrykse filmregisseur Michael Haneke glo dat filmvervaardigers versigtig moet wees om vermaak te skep uit werklike gruwels en dat hulle 'n verantwoordelikheid het om te verseker dat die gehoor vry en onafhanklik van enige manipulasie staan. Dwing die vervaardigers hulle eie mening op die kyker af of bied hulle die kyker die geleentheid om 'n onafhanklike mening te vorm? Haneke staaf sy siening met verwysing na Alain Resnais se *Night and fog* (1955), 'n film oor die Joodse volksmoord, as die kernvoorbeeld van 'n film wat dit regkry om 'n komplekse en gruwelike onderwerp eties en verantwoordelik uit te beeld sonder om vermaak te skep of antwoorde te bied. Wanneer dit by verantwoordelikheid kom, meen Judith Butler dat net 'n posisie van gekwestheid die begrip van verantwoordelikheid kan oordra. Dit is die filmvervaardiger se plig om te verseker dat die gehoor se verwagting van 'n slotsom, verduideliking en oplossing, gekwes of teleurgestel moet word ten einde 'n film te konstrueer wat ondeursigtig is, empatie en besinning kweek en gevolglik die gehoor in staat stel om deel te neem aan die betekeniskeppingsproses van die film en die sosiale kwessie wat dit aanspreek.

**Trefwoorde:** AfriForum; Darrell Roodt; films; Judith Butler; Michael Haneke; plaasmoorde; Steve Hofmeyr; *Treurgrond*; verantwoordelikheid

**Abstract****(Ir-)Responsible filmmaking: The representation of farm murders in Darrell Roodt's *Treurgrond* (2015)**

This article addresses the representation of farm murders in *Treurgrond* (Land of sorrow) (2015) by mapping the ways in which the suspense/thriller genre, spectacular representations, classical Hollywood narrative and the casting of Steve Hofmeyr guide and manipulate the audience into a one-sided and oversimplified view of farm murders, depriving the viewer of participation and replacing the intended silence and reflection with a resounding full stop. In the second part of the essay I propose a model for responsible filmmaking, informed by Judith Butler's work on responsibility, to theorise an approach to filmmaking that not only respects the real-life victims of farm attacks, but also allows the audience to respond to the film's subject matter and participate in the meaning-making process.

The introduction of the article draws from an interview with *The Hollywood Reporter*, in which the Austrian filmmaker Michael Haneke criticised *Downfall* (2004) for its melodramatic and sympathetic portrayal of Adolf Hitler and Steven Spielberg's use of the gas chambers to create suspense in *Schindler's list* (1993). Haneke believes that filmmakers should be careful not to create entertainment from real-life horrors and that they have a responsibility to ensure that audiences remain free and independent from manipulation. Instead of forcing their opinion on the audience, filmmakers have to provide the audience with the means to form their own opinion regarding a film and its subject matter. Without attempting to draw any similarities between the Holocaust and farm attacks in South Africa, I find Haneke's approach to responsible filmmaking useful in reading the representation of violence and murder in Darrell Roodt's *Treurgrond*. The film stirred intense debate in the press and polarised audiences in 2015. While some championed the film's commitment in bringing the atrocity of farm murders to the fore, various critics condemned the filmmakers for imbuing the issue of farm attacks with sentimentality and melodrama, while others criticised the film for carrying a political agenda. The presence of AfriForum and the Transvaal Agricultural Union (TAU) certainly complicates the film's relationship with its audience and its attempt to represent farm attacks. I therefore argue that it is not the subject matter of *Treurgrond* that is problematic, but rather the manner in which the subject matter is organised and represented that raises concern.

The first section of the article deals with the various ways in which the suspense/thriller genre, spectacle, classic Hollywood narrative and casting of Steve Hofmeyr contribute to the manipulation of the audience. Firstly, I use *Treurgrond*'s thrilling opening sequence as a starting point to argue that the scene enables the audience to recognise the suspense/thriller genre. Together with the suspense/thriller tropes utilised throughout the film, the genre provides the audience with a host of ideological strategies to interpret farm attacks. I then draw from the work of Guy Debord to explain that the spectacularisation of farm attacks not only gives the audience the opportunity to see something they would not normally be able to see, but also packages farm attacks as a knowable totality and as thrilling entertainment. Real farm attacks, however, bear little resemblance to its spectacular counterpart in the film. While the spectacle gives audiences the problematic advantage of witnessing a farm attack in its totality, such a privileged position has been refused to many of its real-life victims. Thirdly I claim that *Treurgrond* reduces the complexity of farm attacks by fitting the story into the mould of the classic Hollywood narrative. While narrative is important, an overreliance on structure will proclaim a falsity to the audience that reality is likewise as simple and easy to read. After I prove the influence of the Hollywood narrative and its relationship to propaganda, I continue by arguing that the film cannot detach itself from the political and

controversial persona of Steve Hofmeyr. Regardless of the audience's various political views, the presence of Hofmeyr in the film predetermines the audience's reading of his character and compromises their engagement with the sensitivity and complexity of farm attacks.

The second section of the article addresses the problem of sentimentality by focusing on the climactic farm murder. I draw from the work of Michele Aaron and Susan Sontag to argue that by aiming to generate an emotional response from the audience, the filmmakers are simplifying the atrocity of murder and absolving the audience from responsibility. Sontag argues that the audience's proximity to atrocity generates a feeling of sentimentality and makes them sympathetic, causing them to believe that they are not accomplices in that which caused the suffering, but rather that their sympathy proclaims their innocence as well as their impotence. That is why being moved to tears, sympathy or sickness serves *only* to assure the audience that they are able to recognise the horror of a farm attack. Involuntary emotion is, however, the opposite of reflection and implication. The fact that the audience is never confronted with the removal of the bodies, but rather consoled by a nostalgic Christmas scene, adds to the problematic depiction of the farm murder and relieves the audience of responsibility towards the brutality they had just witnessed.

How, then, are filmmakers supposed to approach atrocities that have had a traumatic effect on its real-life survivors? In the third section of the article I use Haneke's example of Alain Resnais's *Night and fog* (1955) to contextualise Judith Butler's theory of responsibility. Haneke argues that *Night and fog* is a film that deals with the Holocaust responsibly by refusing to create entertainment or provide the audience with answers. Haneke emphasises Resnais's humility as a filmmaker in dealing with a subject whose lived experience he cannot know, leading him to construct *Night and fog* in such a way that the film becomes opaque to the audience. While most films usually aim to construct narratives that aim to explain the ways in which we are related to one another and other social realities, *Night and fog* presents a narrative of the Holocaust that is fragmented and opaque. The approach to *Night and fog*'s source material provides a sharp contrast to *Treurgrond*, which I contend is transparent and explanatory in its dealings with farm attacks. Filmmakers have the responsibility to create a film that is opaque, in other words acknowledge its limits of self-knowledge, in order to represent difficult subject matter in a way that is ethical, responsible and respectful to the horrific lived experience we cannot know.

*Night and fog*'s refusal to explain or entertain thwarts the audience's expectation or desire to know. This refusal injures the audience's expectation. By being confronted with a film that refuses closure, the audience is, as Haneke argues, violated into autonomy. What does a position of autonomy through injury provide the spectator with? My use of Butler contextualises the injuriousness of the spectator as, for her, it is only from the position of being injured that a certain conception of responsibility can be understood. If the filmmaker injures the spectator, the spectator becomes responsible towards that which caused injury, in other words, the film or, perhaps even more specifically, the film's subject matter. While Resnais has fulfilled his responsibility towards his audience by creating a film that recognises the limits of its self-knowledge, the audience is enabled, through injury, to respond to the film and act responsibly in return. I compare my argument regarding *Night and fog* with my view of the nature of *Treurgrond*, as the film does not injure its audience, but attempts to provide closure, explanation and resolution. Real farm attacks, however, never provide such a conclusion for its victims, especially those who survive. *Treurgrond* presents the unknowable in spectacular and entertaining fashion, a position that is generated at the expense of real-life survivors and victims of farm attacks, whose experience is fractured, unknowable and impenetrable.

I conclude the article by using the penultimate scene of *Treurgrond* to demonstrate the film's weakness in providing easy answers. The final words of the film, informed by a reading of Antjie Krog, are loaded with political significance when placed within the historical context of the Afrikaner's consciousness. The penultimate scene, together with the poem recital at the funeral, Steve Hofmeyr's direct-to-camera stare and AfriForum's advertisement before the credits not only simplifies the position of the white Afrikaner in South Africa, but also reveals the film's political agenda. Not only do AfriForum and TAU use the atrocities of farm murders as a marketing platform, but they also contribute to the politicisation of farm attacks. A film that deals with the horrors of farm attacks must be dealt with responsibly, for it will only be when filmmakers uphold their own responsibility that the audience will be held accountable in return.

**Keywords:** AfriForum; Darrell Roodt; farm murders; film; Judith Butler; Michael Haneke; responsibility; Steve Hofmeyr; *Treurgrond*

## 1. Inleiding

Tydens 'n onderhoud met *The Hollywood Reporter* is daar vrae gestel aan die Oostenrykse filmregisseur en -skrywer Michael Haneke oor die voorstelling van Adolf Hitler in die film *Downfall* (2004). Haneke (2013) het geantwoord dat hy die film walglik en onnosel gevind het. Hy bevraagteken die skrywer en vervaardiger, Bernd Eichinger, se poging om Adolf Hitler te "vermenslik", want deur Hitler te probeer vermenslik, skep *Downfall* melodrama om 'n emosionele reaksie uit die gehoor te ontlok. Dit is moeilik om te peil wat verlore gaan in so 'n voorstelling, omdat Hitler afkomstig is uit 'n breë historiese konteks en as volksmoordenaar verewig is. Haneke se kritiek in die onderhoud sluit aan by dié van talle kritici wat aanvoer dat *Downfall* die verhaal van Hitler insuur met 'n melodramatiese narratief en dat die realistiese styl, gekombineer met vermaaklike Hollywoodkonvensies, die gehoor aanmoedig om emosioneel betrokke te raak, maar tog passief te bly (Lotti 2011). Verder redeneer Von Moltke (2007:42, 43) dat *Downfall* die gruweldade van die oortreders in die lig van revisionistiese deernis baai en generiese filmtaal gebruik om 'n spanningsvolle verhaal te vertel, wat per toeval historiese verwysings as bronmateriaal gebruik. Dis juis om hierdie rede dat Haneke ook 'n probleem het met Steven Spielberg se *Schindler's list* (1993).

In dieselfde onderhoud verduidelik Haneke dat, soos *Downfall* melodrama gebruik om Hitler te probeer verstaan, Spielberg spanning aanwend as interpretatiewe metode in sy voorstelling van die gruweldade teen die Jode. Spielberg skep spanning in die toneel waarin die Jode na 'n gaskamer gedryf word deur 'n nabyskoot van 'n stortkop te gebruik, en daardeur die gehoor terg met die vraag of water of gas uit die stortkop gaan kom. In beide *Downfall* en *Schindler's list* is die kompleksiteit van die Joodse volksmoord gereduseer tot 'n metode wat daarop gemik is om melodrama of spanning vir die gehoor te skep. Beide melodrama en spanning is vorme van vermaak. Vir Haneke is die idee om die karakter van Adolf Hitler te vereenvoudig en die verskriklike gruwels van die gaskamers as 'n vorm van vermaak te gebruik afstootlik. Die enigste verantwoordelike film oor konsentrasiekampe, volgens Haneke, is Alain Resnais se *Night and fog* (1955). Dit is nie *Night and fog* se vorm as dokumentêr wat Haneke wil beklemtoon nie, maar eerder die manier waarop Resnais sy bronmateriaal benader. Resnais se benadering verskil van Eichinger en Spielberg s'n, omdat die film nie die Joodse volksmoord probeer verstaan, verduidelik of as vermaak uitbeeld nie, maar eerder elke lid in die gehoor vra: "Wat dink jý hiervan, wat is jóu posisie, wat beteken dit vir jóu?" (Haneke 2013).<sup>1</sup>

Sonder om enige parallels tussen die volkslagting van die Jode en plaasmoorde in Suid-Afrika te trek, vind ek dit nuttig om Haneke se kritiek in te lees by die voorstelling van geweld<sup>2</sup> en moord in Darrell Roodt se *Treurgrond* (2015). Van 1990 tot Mei 2014 is 1 708 mense aangeval en vermoor op plase in Suid-Afrika, waarvan 64% boere was en die res gades, direkte familie, plaaswerkers of gaste (Van der Spuy 2014:234). Terwyl sommige mense redeneer dat boere ewe kwesbaar is vir aanvalle en misdaad as die res van die land se bevolking, moet so 'n argument bevraagteken word. In 2012/2013 was die verhouding van moord in Suid-Afrika 31,1 per 100 000 mense, terwyl op plase 120,4 per 100 000 mense vermoor is in 2012 en 132,8 per 100 000 in 2013.

Al verskil die Joodse volkslagting drasties van die situasie van plaasmoorde, dien beide kontekste se ware, gewelddadige en traumatiese gebeure as bronmateriaal vir 'n filmmatige reproduksie. Hoe benader, vertolk en hanteer *Treurgrond* sy onderwerp? Uit verskeie onderhoude is dit duidelik dat die filmvervaardigers van *Treurgrond* die voorneme gehad het om die onderwerp met sorg te benader, met die regisseur wat verklaar dat die film nie plaasmoorde met een kyk probeer oplos nie (Roodt 2015) en die skrywer wat aanvoer dat die film die gehoor laat met "'n stilte na die tyd, 'n oorweging en 'n bepeinsing" (Prinsloo 2015). Die vervaardiger, André Frauenstein (2015), gee toe dat plaasmoorde 'n sensitiewe onderwerp is en dat hulle 'n flik sonder propaganda of rassisme wou maak. In 'n onderhoud op die stel van *Treurgrond* het Frauenstein (2014) die dryfkrag agter die film verduidelik: "[O]ns [het] gesien dit is uiters nodig dat ons 'n plaasmoordflik moet bring, sodat ons die boodskap kan uitbring om mense soos AfriForum en TLU te help om hulle boodskap sterker daar buite uit te dra."

Die Transvaalse Landbou-Unie (TLU) beskryf hulle doelstelling op hulle webtuiste as die "verenigde front in belang van kommersiële landbou as beroep en met behoud van die kulturele leefwyse" (TLU s.j.), terwyl AfriForum, 'n nie-eksklusiewe maatskappy sonder winsoogmerk, spesifiek fokus "op die regte van Afrikaners as 'n gemeenskap in die Suidpunt van Afrika" (AfriForum s.j.). Ernst Roets (2014), adjunk uitvoerende hoof van AfriForum, het op die stel van *Treurgrond* verduidelik dat AfriForum as beide borg en vennoot van *Treurgrond* optree, omdat hierdie belangrike projek "'n vorm van kuns is wat ook die brutaliteit rondom plaasmoorde in Suid-Afrika uitbeeld". Frauenstein (2015) voer verder aan dat die film ook gemik is op stedelinge, sodat hulle kan "sien onder watter geweldige druk ons landbou-ekonomie is" en dat die land se voedsel uit grond kom wat besig is om "in bloed te verander". Plaasmoorde is duidelik 'n probleem wat aangespreek moet word, maar hoe word hierdie brutaliteite op die silwerskerm uitgebeeld?

*Treurgrond* vertel die verhaal van Lukas van Staden wat saam met sy vrou Nellie op 'n plaas woon. Lukas bedryf 'n suksesvolle boerdery saam met sy voorman, Daniel Lebona, en finansier ook 'n plaaslike skool wat deur Katie Joubert bestuur word. Daniel se seun Edwin beteken egter 'n grondeis aan Lukas wat die toekoms van die boerdery bedreig. Lukas vra vir sy broer André, 'n prokureur, om te help met Edwin se grondeis, 'n hofsak wat Lukas later wen. Intussen vind daar drie plaasmoorde in die omliggende gebied plaas. Die eerste een is 'n bloedbad van die Botha-egpaar, die ander 'n moord op 'n boer in 'n ou kweekhuis, en nog een op 'n vrou wat alleen woon. Kaptein Helena Schoeman en sersant Morena ondersoek die tonele en probeer die moordenaars vastrek. In 'n stadium gee Lukas en Nellie vir André en sy vrou, Christa, 'n week se wegbreek na 'n spa present en bied aan om na hulle kinders, Loekie en Sarah, te kyk. Een noodlottige aand word Lukas, Nellie, Daniel en Sarah tydens 'n plaasaanval deur anonieme aanvallers vermoor. Die film eindig met hulle begrafnis terwyl André, Christa, Loekie en Katie agterbly. Volgens Frauenstein (2015) is die film se doel om mense bewus te maak van plaasaanvalle. Hy hoop dat die film 'n gesprek en dialoog sal begin: "[A] wat ons deur die flik probeer sê, is: 'Kom ons praat hieroor. Kom ons staan saam as Suid-Afrikaners en stop die grusame, sinlose moorde.'" Daar is egter kritici

wat aanvoer die film “preek vir die bekeerdes” (Van Nierop 2015) en dat melodrama geskep word om die hartsnare van die gehoor te roer in plaas daarvan om die probleem opreg te benader (Channel24 2015). Ek argumenteer dus dat dit nie die onderwerp van *Treurgrond* is wat die probleem is nie, maar eerder die *manier* waarop hierdie gruwels verteenwoordig en aangewend word as ’n vorm van vermaak.

Al is daar niks vermaakliks aan ’n plaasaanval nie, word geweld dikwels in films as vermaak aangewend. Gehore gaan dikwels bioskoop toe om films te kyk wat tonele van moord en doodslag uitbeeld. As ’n vrou se man in ’n oorlog sterf, ervaar die gehoor wanhoop vanaf ’n afstand, maar is steeds veilig in die wete dat dit die karakter se verlies is en nie hulle eie nie (Aaron 2007:56). Wanneer ’n aksieheld byvoorbeeld vanaf ’n bewegende trein spring, is die gehoor opgewonde en vrees vir sy dood – ’n posisie wat vir vermaaklikheidsontalwe aangemoedig word. Spanning- en rillerfilms bied die kyker dus masochistiese plesier deur skrikwekkende en opwindende situasies te skep, terwyl die gehoor terselfdertyd op ’n veilige en neutrale afstand gehou word.

Nes Spielberg se wanhantering van die gaskamers in *Schindler's list* vir vermaaklikheidsontalwe, argumenteer ek dat *Treurgrond* ook die brutaliteit van plaasmoorde gebruik as ’n metode om vermaak te skep. In *Treurgrond* oorheers bombastiese musiek en afgekapte ledemate, bloed teen die mure en dramatiese skiettonele tussen die polisie en skurke terwyl beelde van ’n peinsende Lukas op sy lowergroen plaas ook dikwels die skerm oorheers. Vir sommige kykers, soos Waldimar Pelsler (2015), redakteur van *Rapport*, vertel *Treurgrond* ’n aangrypende moordverhaal wat die verreikende implikasies van ’n plaasmoord illustreer. Met gemeenskappe wat vernietig word, gesinne wat uitgemoor word en veelvoudige pyn en bloed, meen hy hierdie is “ideale stof vir ’n fliiek”. Die vraag is, egter: Watse tipe fliiek? Hoewel ’n mens sou kon redeneer dat dié onderwerp ’n skouspelagtige benadering vereis, maak so ’n redenasie staat op ’n onetiese wanvoorstelling van iets wat uiters versigtig benader behoort te word. Is gewelddadige wreedaardigheid werklik “ideale” stof vir ’n fliiek? Hoe word traumatiese bronmateriaal gemanipuleer om vermaak te skep? Nes Spielberg se nabyskoot van die storkop vermaaklike spanning skep, beland *Treurgrond* in dieselfde lokval.

Hoe is filmvervaardigers veronderstel om so ’n sensitiewe onderwerp te hanteer wat ’n diep, hartverskeurende en traumatiese effek op die mense het wat werklik in ’n plaasaanval was? Haneke (2013) meen die onus van verantwoordelikheid rus op die filmvervaardigers om die slagat te vermy van vermaak skep uit iets afstootlik:

Verantwoordelikheid vereis dat jou gehoor vry en onafhanklik moet staan van manipulasie. Die vraag is hoe ernstig neem ek my kyker [...] Probeer ek my mening op die kyker afdwing of, in teenstelling, neem ek die kyker ernstig op en bied hom of haar die vermoë om hulle eie mening te vorm en te formuleer?

In hierdie artikel wys ek die maniere uit waarop *Treurgrond* se steun op generiese konvensies, skouspelagtigheid en die klassieke Hollywoodstruktuur<sup>3</sup> die gehoor tot ’n eensydige en ooreenvoudige beskouing van plaasmoorde manipuleer en dus die kyker ontnem van deelname en nie bevorderlik is vir stilte en refleksie<sup>4</sup> nie. Daarna sal ek die werk oor verantwoordelikheid deur Judith Butler toepas op *Treurgrond* om ’n teorie van verantwoordelike rolprentvervaardiging te illustreer. Haneke se benadering tot verantwoordelike rolprentvervaardiging dien as ’n effektiewe lens waardeur ’n mens *Treurgrond* kan lees ten einde die film se tekortkominge uit te lig, wat insluit die voorkoming van gehoordeelname in ’n betekenis skeppingsproses rakende ’n belangrike sosiale kwessie.

## 2. Genre, skouspel en klassieke Hollywoodnarratief-invloed

Die openingstoneel van *Treurgrond* dra dadelik twee belangrike feite aan die gehoor oor: eerstens is die film 'n spanningsriller en tweedens gaan dit skouspelagtig wees. Met die historiese ouers, André en Christa, wat bid en huil terwyl hulle na die plaas jaag, polisiemotors wat verby jaag, 'n helikopter wat vooruit vlieg en titels wat oor die skerm flits, word *Treurgrond* stewig in die spanningsrillergenre gevestig. Die genre word deurlopend versterk deur narratiewe clichés en leidrade, soos die geterroriseerde familie deur 'n onsigbare mag, die manlike protagonis wat sukkel om orde te herstel, die vinnige redigering, onheilspellende musiek en doef-doen-doen wat die gehoor herinner aan die bedreiging wat die indringer inhou. Die genre verenig dus onmiddellik die gehoor se kollektiewe gevoelens en verskaf, soos wat Thomas Schatz (2009:572) redeneer, 'n leër van ideologiese strategieë om die naderende konflik te vertolk, wat in hierdie geval 'n plaasmoord is. Voordat enige kwessies in *Treurgrond* aangespreek word, bepaal die gehoor se deeglike voorafopleiding in beide televisie en vorige spanningsfilms – wat Theodor Adorno (1957:482) 'n voorafbepaalde houdingspatroon noem – die wyse waarop die inhoud geïnterpreteer gaan word. Die kwessie van plaasmoorde in Suid-Afrika word dus nie deur die gehoor se werklike lewenservaringe geïnterpreteer nie, maar eerder deur die spanningsrillers wat hulle al vantevore gekyk het. Die openingstoneel help die gehoor om die spanningsriller se bekende kulturele arena en leidrade te herken, wat op sy beurt veroorsaak dat hulle “redelik seker is hoe die spel gespeel gaan word en hoe dit gaan eindig” (Schatz 2009:572). Die filmvervaardigers vertolk dus onwetend plaasmoorde vir die gehoor deur die kwessie van plaasmoorde as 'n opwindende spanningsverhaal te verpak. *Treurgrond* belooft 'n ontstellende, dog opwindende rit, terwyl plaasaanvalle in die werklikheid nie so eenvoudig is om te ontsyfer en te verstaan nie. Die reproduksie van 'n verbeelde plaasmoord binne die spanningsrillergenre reduseer dus die komplekse en hartverskeurende realiteit van werklike plaasaanvalle.

Terwyl die filmgenre die gehoor binne in 'n veilige en bekende toestand plaas, het die skouspelagtige voorstelling in die film boonop 'n bykomende versagtende effek. Ná die aangrypende jaagtog van die openingstoneel kom die egpaar se motor en die polisievoertuie voor die plaashuis tot stilstand. Die helikopter land in 'n triomfantelike stofwolk, die polisie spring uit hul voertuie en rig hulle vuurwapens op die huis en 'n historiese Christa vlieg uit haar kar en probeer die huis binne hardloop. Sy word terug gehou, in glorieryke stadige aksie, terwyl die hoofbeampte die oortreders uit die huis beveel, waarna 'n swart man met 'n wit kind te voorskyn kom. Christa sien haar seun in die man se arms, ruk haarself los en hardloop na hulle. 'n Skietgeluid klink op, die skerm word swart en die gehoor word gelos om te besluit of dit die man of die kind is wat geskiet is.



Figuur 1. Christa ruk los van sersant Morena se greep (Phoenix Films)<sup>5</sup>

Hierdie hele toneel is in wese 'n skouspel. Hoe beïnvloed 'n skouspelagtige voorstelling, wat staatmaak op werklike pyn en lyding as bronmateriaal, die kyker? Eerstens is die skouspel afhanklik van sy kontrak met die toeskouer, wat bepaal dat die konsep van 'n film staatmaak op die toeskouer se vermoë om die illusie van film as 'n vorm van die werklikheid te aanvaar. Hoe meer skouspelagtig en ongeloofwaardig die aksie, hoe meer problematies word die kontrak tussen die film en die toeskouer, omdat hierdie stilswyende ooreenkoms toeskouers toelaat om te vergeet dat hulle besig is om na 'n plaasmoord te kyk en dit hulle toelaat om hulself eerder in die skouspel te verloor en te verlustig (Aaron 2007:91).

Die feit dat plaasaanvalle 'n sosiale werklikheid in Suid-Afrika is, word nie deur die skouspelagtige vertoning verklap nie, maar word eerder onder die gewig van die skouspel versmoor. Die skouspel, soos Guy Debord (1994:1) redeneer, vervang 'n outentieke ervaring met 'n blote voorstelling van dit wat eens direk ervaar is en wys na die oomblik waarop die kommoditeit sy koloniserende van die sosiale lewe voltooi (1994:42). Met ander woorde, in *Treurgrond* word plaasaanvalle verpak as 'n verbruikersprodukt wat opwindende dog ontstellende vermaak verskaf. Terwyl werklike slagoffers van plaasmoorde sukkel om die trauma van plaasaanvalle te verwerk, gee die "verskouspelagtiging" van plaasmoorde die gehoor die geleentheid om iets te ervaar wat hulle nie normaalweg sou kon ervaar nie. Die vinnige redigering spring sonder inspanning van situasie na situasie om sodoende die afgrysligheid ten volle vas te vang. Soos *Treurgrond* die resultaat van 'n plaasaanval met 'n alwetende kamera-oog vertoon, doen die skouspel 'n beroep op egtheid en word die gehoor dus gerusgestel dat niks ontbreek nie (Aaron 2007:92). In die werklikheid is daar egter baie wat "ontbreek" wanneer 'n ware plaasaanval plaasvind. Ware slagoffers is beperk tot een persepsie van die plaasaanval, terwyl die gehoor van *Treurgrond* alomteenwoordig is. Om so 'n ontstellende en skrikwekkende voorval in die vorm van 'n fantastiese skouspel te aanskou, word die gehoor nie net as toeskouers wat honger is vir opwindende hanteer nie, maar word hulle ook in 'n bevoorregte posisie geplaas. Die skouspel speel die rol van die alwetende verteller en gee die toeskouer die voorreg om 'n plaasaanval in sy totaliteit te aanskou, 'n posisie wat baie werklike slagoffers van plaasmoorde geweier word.

Vir Haneke (2005) is daar nie so iets soos die volledige ervaring, die volledige weergawe of die volledige waarheid nie. Filmvervaardigers moet hulle weerhou van enige poging om 'n afgryslieke situasie as 'n kenbare totaliteit daar te stel, omdat dit gehoordeelname ontmoedig. In teenstelling daarmee moet filmvervaardigers eerder probeer om gapings in verteenwoordiging toe te laat, sodat toeskouers hulle eie persoonlike vryheid en oordeel kan gebruik. Toeskouers sal dus hulle eie waarheid en opinie ten opsigte van die gegewe kan formuleer (Haneke 1998:571). Die skouspel, daarenteen, plaas die gehoor in 'n bevoorregte posisie wat hulle in staat stel om na die "onkykbare" te kyk in sy fantastiese totaliteit. Die kyker is nie meer tevrede met 'n werklike ervaring met al sy fragmente nie, omdat die skouspel enige persoonlike ervaring oortref. Die werklike gruwels van plaasmoorde word dus gekommodifiseer in 'n skouspelagtige en geslote produk.

Die gevolglike uitwerking van die skouspel is wat Christian Metz (1982:94) 'n "fundamentele ontkenning" noem wat, soos Aaron (2007:92) argumenteer, tot die skepping en lydsaamheid van die toeskouer se verdedigingsmeganisme lei. Met ander woorde, die skouspel lok gehore uit om enige sosiale werklikheid met 'n blote voorstelling daarvan te vervang. Hierdie nuwe werklikheid bied 'n geslote produk wat ver verwyderd is van die werklikheid wat dit probeer uitbeeld. Toeskouers beweeg nie net weg van die aanspreeklikheid van die werklike en dringende kwessie van plaasaanvalle nie, maar gebruik ook die skouspelagtige film as 'n verdedigingsmeganisme om die sosiale bedreiging van plaasaanvalle af te weer. Selfs al deel gehore in die wanhoop van die karakters, is hulle gerus in die wete dat dit Christa en André se angste is en nie hulle eie nie.



Die skouspelagtige vertoning van die gruwels hou dus die realiteit van werklike plaasmoorde op 'n veilige afstand, terwyl die fantasie daarvan blindelings aanvaar word sonder om die sosiale gevolge daarvan te erken of te dra. Gehore is dan inherent aandadig aan die skepping van die skouspel, sy langdradigheid en sy ontstellende inhoud (Aaron 2007:92). Deur die werklikheid te ontken, of in hierdie geval deur na skouspelagtige voorstellings van plaasmoorde te kyk, word die gehoor aandadig aan dít wat die skouspel probeer vermasker (Aaron 2007:92). Die gevolg van die plaasmoord in *Treurgrond* se openingstoneel, tesame met die (veronderstelde) skietskoot van die kind of die man, het ten doel om die gehoor nie net te laat verstik nie, maar ook om met trompetgeskal aan te kondig dat plaasmoorde verskriklik is. Die toneel ignoreer dus enige verdere ondersoeke. Die gehoor word nie toegelaat om self te vertolk nie, omdat die skouspel ywerig verklaar dat alles alreeds verteenwoordig word en bekend is.

Nadat die skerm na swart oorslaan, word die gehoor teruggeneem na 'n tydperk ses maande voor die openingstoneel. Lukas van Staden word bekendgestel op sy plaas met sy werknemer Daniel Lebona, terwyl Daniel se seun Edwin vir Lukas dokumente bring waarin hy dreig om Lukas se grond te eis. André en Christa word gewys sonder die benoudheid en angs van 'n paar oomblikke gelede. Die gehoor kom dus tot die besef dat die hele film een groot terugflits is wat gaan opbou na die verskriklike klimaks, aangedui deur die openingstoneel. Haneke (2002) argumenteer dat films soms 'n terugflits gebruik as 'n verduidelikingsmeganisme vir die narratief of 'n toneel wat die gehoor voorheen gesien het, wat as 'n tipe sielkundige verduideliking dien.<sup>6</sup> Deur die verhaal van *Treurgrond* as 'n terugflits te vertel, bied die filmvervaardigers weer eens aan om die film vir die gehoor te vertolk. Of daar nou leidrade regdeur die verhaal weggesteek gaan wees en of die terugflits bloot gaan funksioneer om simpatie by die gehoor te wek omdat hulle alreeds oor die voorafkennis beskik dat al hierdie karakters se lewens na 'n verskriklike lot lei, verhoog die terugflits ook die spanning. Die gehoor se nuuskierigheid word geprikkel oor wat daartoe gelei het dat André en Christa hulself in so 'n afgryse situasie bevind. Die effek van die terugflits verdiep nie die bespreking oor plaasaanvalle nie en vernou die interpretasie van die narratief. Die struktuur van die film versuim dus om die gehoor aan te spoor tot aksie, omdat die terugflits se enigste doel is om die nuuskierigheid van die gehoor deur middel van die prikkelende openingstoneel te bevredig.

Waarom leun filmvervaardigers so swaar op genre en skouspelagtigheid om moeilike of ontstellende materiaal te vertolk?

Adorno (1957:484) het opgemerk hoe meer ondeursigtig, ingewikkeld en kompleks die moderne lewe word, hoe meer is mense in die versoeking om “desperaat vas te klou aan clichés wat lyk asof dit orde verleen aan dit wat andersins onverstaanbaar is”. Die konstruksie van *Treurgrond* as 'n spanningsriller deur die gebruik van skouspelagtigheid is dus 'n wyse van interpretasie om sin te maak uit iets wat mense moontlik te bang is om trompop te konfronteer. Deur plaasmoorde in 'n spesifieke en bekende vorm te posisioneer, laat die film die gehoor toe om die andersins onbeheerbare werklikheid, wat buite die kyker se raamwerk val, te beheer.

Daar is 'n duidelike invloed van die klassieke Hollywoodnarratief op *Treurgrond*, 'n tipe konstruksie wat David Bordwell as 'n “voor die hand liggende” soort film beskryf (Bordwell e.a. 1985:1), 'n verhaal wat verdeel is in drie oorkoepelende tonele, naamlik orde, afwyking, orde-herstel (Hayward 2013:80). Na afloop van die prikkelende openingstoneel stel die film die status quo van die boeregemeenskap voor. Lukas van Staden en sy werknemer Daniel Lebona word op die Van Stadens se plaas bekendgestel. Wanneer Daniel vir Lukas herinner dat hy vooruit geboer het ter voorbereiding van onvoorsiene omstandighede, antwoord Lukas: “Nee, *ons* het.” Lukas se antwoord dui op sy onwilligheid om al die eer vir die plaas

se sukses te ontvang en beklemtoon die orde, stabiliteit en morele goedheid van die Van Staden-omgewing. Wanneer Lukas na sy huis gaan en die gehoor hulle eerste toegang tot sy wêreld verkry, word die Van Stadens as die perfekte paartjie uitgebeeld. Hy groet sy vrou met 'n kus en sê: "Jy is pragtig", terwyl veilige, salige musiek op die klankbaan speel. Hy betree sy netjiese studeerkamer en bedank sy vrou vir haar hulp en noem haar 'n "engel".

Nog 'n kenmerk van die klassieke Hollywoodnarratief word verteenwoordig deur die romantiese subplot van André en Christa wat probeer om hul huwelik te red. Wanneer André vir Christa in 'n hotelkamer ontmoet, speel emosionele musiek op die klankbaan terwyl sagte beligting die toneel vul. Beide die klank en beligting rig die gehoor se meegevoel vir Christa se pleidooi om André se aandag te trek. Lukas se ondersteuning van en vriendelike verhouding met die plaaslike onderwyseres Katie word ook beklemtoon, asook sy belangrike en ondersteunende rol in die opvoeding van die plaaslike kinders.

Die konflik in die orde wat *Treurgrond* se narratief dryf, word vroeg bekendgestel. Daniel se seun Edwin lewer dokumente aan Lukas wat aanvoer dat die Lebonas die eienaars van die Van Stadens se grond is. Op 'n ander plaas in dieselfde gebied hanteer die polisiehoof, Helena Schoeman, en sersant Morena die jongste plaasmoord ('n toneel wat ek binnekort sal bespreek), terwyl die koerant in Lukas se studeerkamer die nuutste nuus oor plaasmoorde verkondig. Ná al hierdie tonele kyk Lukas uit oor sy plaas, terwyl harde, staccato slae die klankbaan vul wat die gehoor herinner aan die dreigende gevaar wat buite hierdie perfekte wêreld sluimer. Dit is duidelik dat die Van Stadens se orde en vrede bedreig word.

*Treurgrond* se konstruksie beoog om die wêreld van die boer eenvoudig te verduidelik deur van logiese en leesbare tekens regdeur die narratief gebruik te maak. Die film voldoen duidelik aan Hayward (2013:80) se definisie dat die narratiewe dryfkrag van so 'n film staatmaak op die ontwrigting van 'n harmonieuse orde, in hierdie geval beide die lewens van die Van Stadens en dié van die boeregemeenskap, wat 'n kettingreaksie veroorsaak en uiteindelik na die verwagte gevolgtrekking lei. Al weet gehore gewoonlik min of meer hoe 'n spanningsriller gaan eindig, is die gehoor van *Treurgrond* nog méér oortuig as gewoonlik, omdat die openingstoneel hulle alreeds in die regte rigting wys: niemand is veilig op 'n plaas nie, nie eens die geliefde hoofkarakters nie. Die bedreigde wêreld van die Van Stadens word ook vervat binne 'n enkele diëgesis, wat beteken dat die gehoor seker kan wees dat alles wat deur die alwetende kamera uitgebeeld word, op die Van Stadens se lewe van toepassing is.

Al herstel die slot van *Treurgrond* nie die orde in die sin van 'n "gelukkige einde" nie, bied die film tog afsluiting deur al die los drade bymekaar te bring (ek sal die slot later bespreek). Die probleem met so 'n narratief is egter dat die komplekse werklikheid van plaasaanvalle onderdruk en vereenvoudig word in 'n poging om dié gruwel in die vorm van 'n eenvoudige klassieke Hollywoodstruktuur uit te beeld. Alhoewel verhale 'n redelike struktuur vereis, sal 'n oorafhanklikheid van struktuur 'n valsheid aan die gehoor verkondig, naamlik dat die werklikheid ewe eenvoudig en maklik leesbaar is. Die klassieke Hollywoodstruktuur word nog meer problematies wanneer dit gepaardgaan met die spanningsrillergenre en 'n skouspelagtige voorstelling, omdat dit lei na 'n afname in die gehoor se deelname om betekenis aan die film te verleen.

Die afhanklikheid van die klassieke Hollywoodstruktuur kry ook gestalte in die rol van Lukas van Staden. Volgens Bordwell (1986:18) verskaf die klassieke Hollywoodnarratief "sielkundig gedefinieerde individue wat sukkel om 'n duidelike probleem op te los of om spesifieke doelwitte te bereik". Lukas van Staden is die vlekkelose boer wie se besorgdheid hoofsaaklik by sy familie, sy plaas en sy onmiddellike omgewing lê (sy humanitêre daad vir die plaaslike

skool word herhaaldelik deur die film beklemtoon). Hy sukkel om die dreigende gevaar van plaasaanvalle af te weer en Edwin Lebona se grondeis op te los, wat dus voldoen aan Bordwell (1986:18) se definisie dat “karakters in konflik tree met ander [en] hul eksterne omstandighede”. ’n Voorbeeld van ’n toneel waar Lukas se voorbeeldige karakter beklemtoon word, is wanneer hy vir Daniel korrigeer en sê dat hulle albei verantwoordelik is vir die sukses van die plaas. Ek stem saam dat boere ongelooflik afhanklik is van hulle werknemers, maar Lukas se duidelike uitspelling daarvan beroof die gehoor daarvan om self tot hierdie slotsom te kom.

Regdeur die film word die gehoor met behulp van visuele en ouditiewe tekens herinner aan Lukas se ongelooflike onselfsugtigheid en aan die gemeenskap se afhanklikheid van hom. Van die rol wat hy speel in die herstel en instandhouding van die plaaslike skool, sy aankondiging dat al die kinders in die renostertekeningkompetisie wenners is en sy morele opregtheid by die stadsaalvergadering, tot sy passie vir boerdery deur sy eie trekker te bestuur, word die gehoor geen geleentheid gegun om Lukas se karakter vir hulself te peil nie. Hetsy boere sonder ooglopende foute en perfek is en of hulle menslik en onvolmaak is, is nie vir die filmvervaardigers om te beslis nie, maar eerder vir die gehoor om self te besluit. Die film se doel om die werklikheid van ’n boeregemeenskap aan die wyer publiek van Suid-Afrika te illustreer is dus vereenvoudig en op ’n manier verpak wat as propaganda beskou kan word en enige moontlikheid vir die gehoor se eie interpretasie kniehalter.

Richard Taylor (2006:15), skrywer van *Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, definieer propaganda as die poging om ’n gehoor se openbare mening te beïnvloed deur idees en waardes oor te dra. Taylor (2006:16) voer ook aan dat propaganda meer effektief is waar daar ’n groot skare is, omdat ’n persoon nie net vatbaar is vir sy of haar eie emosies nie, maar ook beïnvloed word deur “dié van die massa rondom hulle [...] [en] die interaksie tussen die emosies van die individu en dié van die massa”.

Hierdie definisie kry gestalte in die stadsaalvergaderingtoneel in *Treurgrond*, wat afspeel net na die Bothas vermoor is. TLU en AfriForum kry albei in die toneel kans om die gevaar en gevolge van plaasaanvalle te verduidelik voor ’n saal vol boere, werkers en mense van die gemeenskap, terwyl hulle plakkate in die agtergrond sigbaar is. Henk van der Graaf, assistenthoofbestuurder van TLU in die werklike lewe, stel dit dat TLU nie “moorde op boere” wil verhef bo ander moorde nie, maar dat hulle as landbou-organisasie ’n verantwoordelikheid het teenoor die belange van hulle lede en die boeregemeenskap, sodat “ons voedselosekerheid in hierdie land kan hê”. Die werklike Ernst Roets van AfriForum verklaar dat niemand in Suid-Afrika meer veilig is nie en moedig die gehoor aan om betrokke te raak by AfriForum se veiligheidsstrukture, omdat navorsing bewys dat misdaad afneem waar AfriForum se lede betrokke is. Die toesprake is deurvleg met die gehoor se applous en toejuiging. Bo en behalwe dat die ernstige kwessie van plaasaanvalle misbruik word as ’n podium vir reklame, word die kwessie ook verpolitiseer. Van der Graaf hou vol dat hulle moet aanhou druk plaas op die regering, terwyl Roets reken “ons kan nie agteroor sit en wag vir die regering” nie. Die feit dat die toesprake plaasvind voor ’n gehoor wat luidkeels deelneem, beïnvloed die kyker van *Treurgrond*. Die kyker word geposisioneer as deel van die emosioneel belaaide gehoor in die stadsaal, wat dus aansluit by Taylor (2006:16) se argument dat propaganda meer effektief inwerk op ’n individu in ’n skare. Die kyker loop dus die gevaar om gemanipuleer te word deur die opsweping van die gehoor in die stadsaal. Die bestaan van propaganda is wel nie afhanklik van die sukses daarvan nie (Taylor 2006:11) en hoef ook nie net uit leuens te bestaan nie (2006:13). Dit is dus irrelevant of die propaganda van die stadsaaltoneel suksesvol is. Ek respekteer TLU en AfriForum se toegewydheid om die kwessie van plaasmoorde onder die publiek se aandag te bring, maar is dit reg om organisasies te adverteer in ’n film wat veronderstel is om die afgrysklikheid van plaasmoorde aan te spreek? Volgens Taylor (2006:12) leer opvoeding mense hóé om te

dink, terwyl propaganda mense leer wát om te dink. Die stadsaaltoneel en Van der Graaf en Roets se toesprake, tesame met die uitspelling van Lukas se karakter, kondig vir die kyker van *Treurgrond* aan wát om te dink, sonder om enigsins die kyker kans te gee om self oor plaasaanvalle te besin.



**Figuur 2. Die stadsaaltoneel waartydens Ernst Roets van AfriForum die plaaslike boere en plaaswerkers toespreek (Phoenix Films)**

Die plasing van 'n ster of glanspersoon in die titelrol van *Treurgrond* dien as 'n karakterprototipe wat dan aangepas word vir die spesifieke behoeftes van die rol in die klassieke Hollywoodnarratief (Bordwell 1986:18). Terwyl Roodt (2015) gesê het dat die plasing van die akteurs geensins 'n regse agenda insluit nie, kan die film nie onafhanklik van die onmiskenbare politieke en omstredende persona van Steve Hofmeyr staan nie. Hofmeyr is 'n uitgesproke ondersteuner van "Afrikanerdom" en 'n politieke aktivis teen plaasmoorde. Op 13 Oktober 2013 het Hofmeyr en die sangeres Sunette Bridges die "Red October"-veldtog na die Uniegebou vir die regte van minderheidsgroepe (Anoniem Netwerk24) gereël, asook, soos Bridges sê, "n bewusmakingsveldtog [...] oor swart-op-wit misdad" (Rekord East 2013). Al erken ek dat 'n politieke posisie nie op sigself verkeerd is nie, het Hofmeyr se optrede die afgelope paar jaar aantygings van haatspraak laat opvlam. Volgens berigte was Hofmeyr van plan om die woord "kaffer" in een van sy liedjies te gebruik (Smith 2011), het hy die ou Afrikaanse volkslied by die Innibos-fees op Nelspruit gesing (Independent Online 2015) en ook getwiet dat swart mense die ware argitekthe van apartheid was (News24 2014). Frauenstein (2015) het erken dat die rol van Lukas van Staden spesifiek vir Hofmeyr geskryf is. Deur so 'n omstredende figuur aan die sensitiewe en komplekse onderwerp van plaasaanvalle te koppel, meen ek dat 'n Suid-Afrikaanse gehoor nie hulle vooropgelede idees van die film sal kan onderskei nie, hetsy hulle ondersteuners van Hofmeyr is al dan nie. Die gehoor se begrip van Lukas van Staden word ongetwyfeld deur Hofmeyr se persona beïnvloed. Verder stel sy plasing in die rol van Lukas ook subtiel voor dat plaasmoorde 'n wit Afrikanerprobleem teenoor 'n groeiende swart gevaar is. Ek ontken nie dat baie plaasmoorde rasgedrewe is nie, maar so 'n aanname wat slegs die wit Afrikaner in ag neem ignoreer die 72 swart boere, 33 familieledes, 115 werkers en twee swart gaste wat tot op daardie datum ook op plase vermoor is (Van der Spuy 2014:231). Die politieke uitgesprokenheid van Steve Hofmeyr, tesame met die spanningsrillergeslag, skouspelagtigheid en klassieke Hollywoodnarratief dra alles by tot die vooropgestelde verwagting van die gehoor se begrip en laat baie min ruimte toe vir eie interpretasie.

Tot hier is verskeie verduidelikingsmeganismes in *Treurgrond* geïdentifiseer wat die gehoor se rol as vertolker (mis)lei en vervang. Daar is egter nog 'n strategiese meganisme waarvan

die invloed ongesiens kan verbygaan. Ná die openingstoneel en Lukas se bekendstelling word sersant Morena bekendgestel wanneer die polisie by die vermoorde Bothas se plaas aankom. Morena is op sy eerste plaasmoordtoneel. Die meer ervare beampte, Helena Schoeman, waarsku hom dat hy dalk mag naar word, en soos sersant Morena nader aan die toneel kom, word nóg waarskuwings geuiter soos wat ander polisielede die huis verlaat. Die kamera volg sersant Morena by die nagmerrietoneel in. Die uitgesteekte oë van die manlike slagoffer het geen sigbare uitwerking op Morena nie, maar nadat hy die afgekapte voete in die bad sien, haas hy hom na buite en braak in die tuin.

In haar werk oor toeskouerskap argumenteer Aaron (2007:115) dat een van die foute wat filmvervaardigers ten opsigte van voorstelling maak, is om die toeskouer gelyk te stel met 'n "worstelende karakter op die skerm wat aan ons voorskryf hoe om te reageer en hoe om te voel". In hierdie geval word die toeskouer in ooreenstemming gebring met sersant Morena. Die gehoor beleef, net soos Morena, mure bevlek met bloed, leë oogkaste, 'n liggaam deurdrenk met bloed en geamputeerde voete in 'n bad. Voor die gehoor tyd gegun word om self dié gruwelbeelde te verwerk, reageer Morena namens die gehoor. Sy fisieke reaksie op die walglike en groteske beelde herroep die werk van Julia Kristeva oor die onderwerp van hoe mense fisiek op die abjekte reageer. Die reaksie op die geamputeerde voete laat Morena wegkyk en omdraai, weg van die onreinheid, en laat hom uiteindelik braak, omdat 'n fisieke reaksie die liggaam se manier is om hom- of haarself te beskerm (Kristeva 1982:2). Morena, die gehoor se dubbelganger as worstelende karakter op die skerm, skryf die gehoor voor oor wat die regte of geskikte reaksie moet wees wanneer 'n mens met die gruweldade van 'n plaasmoord gekonfronteer word. Uit die talle komplekse, emosionele en sielkundige reaksies wat iemand moontlik kan ervaar teenoor die sinneloosheid van 'n plaasmoord, leë oogkaste en geamputeerde voete, word elke moontlike reaksie vereenvoudig tot die nietige daad van opbring. Braking word voorgehou as die enigste geskikte en natuurlike reaksie op 'n plaasmoordtoneel, 'n reaksie waaroor ander polisielede sersant Morena vanaf die begin van die toneel waarsku. Die funksie van Morena in die verhaal skryf aan die gehoor voor dat om siek te wees – of dit nou letterlik is (soos Morena) of figuurlik is (soos die gehoor se naarkol op die maag) – 'n voldoende reaksie is. Nie net is die braakaksie veronderstel om voldoende te wees nie, maar dit dui ook daarop dat om siek te wees in die teenwoordigheid van 'n plaasmoord as 'n soort verligting dien: verligting van die situasie, verligting van ongemak en, selfs miskien, verligting van verantwoordelikheid. Namate die film vorder, lei en help Morena se intrede tot die wêreld van plaasmoorde die oningeligte gehoor – wat benewens nuusberigte en TV-uitsendings – bitter min weet oor die alledaagse vrese en onsekerhede van die boeregemeenskap en die gruwels van 'n plaasmoord.



**Figuur 3. Sersant Morena braak in die tuin na aanskouing van die grumoord. (Phoenix Films)**

### 3. Die plaasmoord en die probleem met sentimentaliteit

Noudat ek die interpretatiewe metodes wat *Treurgrond* die gehoor bied, aangedui het, rig ek my aandag op die klimaks van die film en die montage wat dit voorafgaan, ten einde die probleem met sentimentaliteit en die gebruik van gruweldade om die gehoor se hartsnare te roer, te illustreer.

Lukas en sy vrou, Nellie, gee Christa en André die geleentheid om 'n week lank vakansie by 'n spa te hou. Hulle twee kinders, Loekie en Sarah, word by Lukas en Nellie op die plaas afgelaai. Skielik word daar konteks aan die openingstoneel verleen: daar gaan 'n aanval op Lukas se plaas wees. 'n Montagetoneel volg waarin André en Christa uiteindelik hulle liefde hernu, Nellie en Sarah inkopies doen en kook, Lukas en Loekie op die plaas werk en die gesin mekaar geniet, terwyl 'n pragtige, gerusstellende en vreugdevolle Afrikaanse lied op die klankbaan speel. Die montage beklemtoon die belangrikheid van familiewaardes en die harmonie wat dit bring. Met die kennis van die dreigende plaasaanval word die boodskap aan die gehoor oorgedra dat plaasaanvalle konserwatiewe Afrikanerwaardes bedreig en herroep Lukas se stadsaalvergadering van vroeër waar hy sê: "Elke keer as daar 'n boer vermoor word, dan sterf daar iets in ons binneste. 'n Klein bietjie taal, 'n klein bietjie godsdienst, 'n klein bietjie geskiedenis. En uiteindelik 'n klein bietjie van wie ons is. En daar is bitter min van ons oor." Die montage eindig met Loekie wat sê hy wil eendag 'n boer word. Loekie se droom en die wit Afrikaner se lot word dus beide bedreig, omdat die gehoor weet dat Loekie se lewe binnekort in gevaar gaan wees.

Die skerm word donker en daar is 'n paar sekondes stilte. 'n Hond blaf en skielik speel die bekende doef-doen-doen op die klankbaan. Weer is daar stilte. Loekie dwaal deur die donker plaashuis na Lukas en Nellie se slaapkamer en sê: "Daar's iemand in die huis." Lukas bel vir André en Christa, maar net toe André antwoord, sny die telefoonlyn uit en die egpaar weet onmiddellik iets is verkeerd. Daarna sien die gehoor 'n nabyskoot van 'n bebloede Lukas wat reguit na die kamera kyk en vir sy lewe smee. Die musiek oordonder met hemelse stemme op die klankbaan terwyl 'n skreeuende Nellie uit fokus gesleep word. Die toneel se klank verdwyn en slegs die oorverdowende musiek bly oor. Die familie word gemartel en vermoor in hartverskeurende stadige aksie, 'n emosionele en ontstellende skouspel.

Afgesien van die feit dat die toneel 'n aantal clichés van die bekende spanningsriller oproep (die donker huis, niksvermoedende familie, 'n blaffende hond, 'n kind wat iemand in die huis gewaar), wil ek fokus op die uitbeelding van die Van Stadens se plaasmoord self, wat op 'n verskriklike en oordrewe manier voorgestel word. Die vervaardigers se doel is duidelik: hulle wil die toeskouer se hartsnare roer.

Susan Sontag (2003:91–2) kritiseer foto's van gruweldade en geweld wat daarop gemik is om diegene wat dit sien, se hartsnare te roer. Sy voer aan dat selfs al lyk 'n emosionele reaksie op brutaliteite op sigself opreg, is geroerde hartsnare nie noodwendig genoeg, of selfs reg, nie. Die denkbeeldige band tussen die toeskouer en die wreedheid wat uitgebeeld word, skep die illusie dat daar 'n verband bestaan tussen diegene wat ly en die bevoorregte toeskouer. Hierdie verband is vals. Die nabyheid aan die gruweldaad genereer egter 'n gevoel van sentimentaliteit en maak ons simpatiek, wat veroorsaak dat ons glo dat ons nie medepligtiges is in dit wat lyding veroorsaak nie, maar eerder dat ons "simpatie sowel ons onskuld as ons magteloosheid verkondig". As die gehoor geraak word deur die plaasmoord van die Van Stadens, neem hulle nie verantwoordelikheid vir die gruwels van 'n plaasmoorde nie, maar skeld hulself eerder kwyt van verantwoordelikheid. Om gedryf te word tot trane, simpatie of naarheid is die gehoor se eenvoudige manier om hulself gerus te stel dat hulle in staat is om die gruwel van plaasmoorde te herken, maar dit is gewoonlik al,

omdat “onwillekeurige emosie die teenoorgestelde is van besinning en implikasie” (Aaron 2007:116).

In ’n sekere stadium van die aanval word die gehoor in die posisie van die aanvaller geplaas, met Lukas wat sy hande in ’n pleitende posisie voor sy bebloede gesig hou. Die aanvallers is ook anoniem. Terwyl die bedoeling van hierdie skoot die gehoor heel moontlik roep tot aksie en hulle aandadig verklaar in die toesmering en ontkenning van plaasmoorde, wil ek argumenteer dat hierdie poging misluk. Al word die gehoor die geleentheid gegun om self die identiteit van die aanvallers te bepaal, ondermyn die verskillende elemente en interpretasie-metodes wat die gehoor tot dusver gelei het, die argument wat die skoot en die anonimiteit van die aanvallers probeer stel. Die plasing van die gehoor in die middel van die aksie beloon inderwaarheid hulle geduld wat sedert die begin van die film getoets is. Hierdie beloning is kaartjies in die voorste ry vir ’n plaasmoord, ’n skouspelagtige vertoning van gruweldade, gekenmerk deur sentiment wat daarop gemik is om ’n emosionele reaksie by die bevoorregte kykers uit te lok. Verder, soos wat die gehoor met die klimaks in *Treurgrond* gekonfronteer word, word hulle ook van die opgeboude spanning sedert die openingstoneel verlig. Die begeerte om te weet hoekom André en Christa na die plaas toe gejaag het, is bevredig, want ná meer as ’n uur se terugflits word die gehoor die voorreg gegee om die aanval eerstehands te beleef, ’n posisie wat nie eens aan André en Christa gegun is nie. Die anonimiteit van die aanvallers is dus nie van veel belang nie, omdat die verligting van opgeboude spanning voorkeur geniet.



**Figuur 4. Lukas pleit om sy lewe kort voor hy vermoor word. (Phoenix Films)**

Selfs al probeer die uitbeelding van die plaasaanval op die Van Stadens, met Lukas wat tot ’n pappery geslaan is, Nellie wat waarskynlik verkrag is en die verskrikte kinders, om die lyding en die mishandeling van slagoffers in regte plaasaanvalle te verteenwoordig, handhaaf die toneel juis deur dié probeerslag ’n vorm van ontkenning van ander se lyding. Deur geraak te wees en, in hierdie geval, gewalg en geskok te wees deur die plaasmoord, word die gehoor vrygespreek van hulle “deelname aan die produksie van die pyn van ander” (Aaron 2007:116). Al het die gehoor die hele film lank gewag om die moord eerstehands te sien en dus verlig te word van al die opgeboude spanning, dien die emosionele reaksie op die daede ook as kwytskelding van hulle perverse afwagting van die moordtoneel. Sersant Morena, geroer deur wat hy sien, het sy “deel” gedoen deur te braak in reaksie op die gruweldade wat hy aanskou het. Net so word die gehoor geroer in die aanskouing van die moord op Lukas, maar die wanpersepsie bestaan dat die gehoor ook sy “deel” gedoen het deur bloot die gruwel saam met die Van Stadens te beleef. *Ek is geroer deur die gruwel, ek is geskok saam met die Van Stadens. Ek voel aaklig vir en saam met hulle in die bioskoop,*

maar nou dat ek buite die bioskoop is, voel ek asof ek genoeg gedoen het. Die gehoor vergeet dat hulle 'n aandeel gehad het in die reproduksie en vertoning van die plaasmoord, omdat hulle verwag het dat die spanningsriller hulle verlange om te weet en om te ervaar sal bevredig.

Hoe kan 'n spanningsriller dus dan nie volgens die reëls speel en hulle die skouspelagtige vertoning van 'n plaasmoord bied soos wat aan hulle beloof is nie?

Haneke (1998:569) argumenteer dat die effek van 'n skouspelagtige vertoning van iemand wat ly of sterf, met dramatiese effek, tweeledig is. Sy argument pas perfek in by *Treurgrond* se voorstelling van die plaasmoord. Eerstens berooft dié voorstelling die werklike slagoffers van plaasmoorde wat gely of gesterf het van hulle finale besitting, naamlik die waarheid van so 'n ervaring. Tweedens berooft 'n skouspelagtige voorstelling toeskouers van hulle verbeelding. Gehore word gedwing "in die vernederende perspektief van 'n loervink wat by 'n sleutelgat staan en geen ander keuse het as om te voel wat daar vir hulle vertel word om te voel en te dink wat daar vir hulle vertel word om te dink nie". Die gehoor, beskut en beskerm teen die leemte van die werklike, onbeantwoorde, onsigbare en ongehoorde gruwels, is dankbaar om gelei te word om te voel presies wat aan hulle voorgeskryf word: 'n gevoel van hartseer, 'n gevoel van wanhoop en skok, maar ook die verligting van spanning.

In tipiese Hollywoodfilms is geweld of dood 'n "katartiese ont koppeling wat die ingewikkelde towerkrag van spanning breek [...] [wat] die dooies vergeet nes die liggame die grond getref het" (Pevere 1997). *Treurgrond* se gehoor word verlig van die spanning wat regdeur die film opgebou het: die Van Stadens is vermoor, maar nêrens word die gehoor gekonfronteer met die verwydering van Lukas, Nellie en Sarah se lyke of die skoonmaak van die huis wat ongetwyfeld ná 'n ware plaasmoord sou volg nie. In plaas daarvan word die gehoor na 'n droomtoneel gelei waarin die kamera liggies tydens Kersfees deur die huis sweef, terwyl die hele gesin lewend is, en sing en lag. Weer eens word 'n ander gruwel, die nagevolge, die vraag van hoe die lewe kan aangaan na so 'n afgrysligheid, nie aan die gehoor gestel nie. In plaas daarvan word die Afrikanerdroom wat Lukas so desperaat verdedig het 'n werklike droom in die film en word daar geweier om die gehoor met die groter werklikheid te konfronteer.

Die gruwel van die plaasmoord en die dood wat dit tot gevolg gehad het, is nie net vergete sodra dit verby is nie, maar word ook vervang deur 'n onbeduidende, veilige en bevredigende oplossing, omdat die Van Stadens herstel word tot hulle regmatige plek: hul plaas. Die verantwoordelikheid van die gehoor teenoor dit wat hulle gesien het, verdwyn ook net soos wat die liggame van die Van Stadens verdwyn het en vervang word deur die Kersfeesdroomtoneel. Die Kersfeesdroomtoneel, terwyl Koos du Plessis se "Somerkersfees"-lied speel, herstel die Van Stadens tot die utopie uitgebeeld in die montage wat die plaasmoord voorafgaan en bevredig die sentimentaliteit en simpatie van die gehoor. Hierdie sentimentele posisie neem die gehoor egter al hoe verder weg van empatie, besinning en verantwoordelikheid.

#### 4. Verantwoordelikheid

In 'n stadium in *Night and fog* lys Alain Resnais se stemopname die Duitse amptenare se range in die Joodse konsentrasiekampe. Hy eindig by die topkommandant wat toesig hou oor die roetine van die kamp. Resnais (1955) sê dat die kommandant beweer dat hy niks weet van wat in die kamp aangaan nie, maar dan:



Wie weet enigiets? Die werklikheid van hierdie kampe, verag deur diegene wat dit gebou het, en onpeilbaar vir dié wat dit moes verduur – watter hoop het ons om hierdie werklikheid vas te vang? Ons kan maar net die buitenste dop wys, die oppervlak.

Dit is dalk waarom Haneke voel dat *Night and fog* die enigste film is wat die uitbeelding van konsentrasiekampe verantwoordelik benader. Resnais en sy span erken hulle onkunde en onvermoë om die gruweldade wat in die Joodse konsentrasiekampe plaasgevind het, vas te vang. Selfs om te probeër sou oneties wees, nie eens gepraat van vermaak genereer uit iets so onbeskryflik soos volksmoord nie. Nogmaals probeer ek nie enige ooreenkomste tussen die Joodse volkslagting en plaasmoorde trek nie, maar my voorbeeld van Resnais beklemtoon sy nederigheid in die hantering van 'n onderwerp waarvan hy die ware ervaring nie kan begryp nie. Deur te erken dat hy nie die gruwels van die konsentrasiekampe kan vasvang nie, bewys hy dat hy dit nie kén nie en nooit in staat sal wees om die ervaringe van die Jode te kén nie. Daar lê 'n waarheid in so 'n ervaring, 'n onbereikbare waarheid wat filmvervaardigers moet respekteer deur permanente, ongeveinsde onkunde te erken.

Resnais konstrueer *Night and fog* op so 'n manier dat die film ondeursigtig word vir die gehoor, in teenstelling met 'n film wat deursigtig, beskrywend en alwetend is in die reproduksie van die volkslagting van die Jode. In *Giving an account of oneself* voer Butler (2005:20) aan dat ons as individue “gevorm word in die konteks van verhoudings wat gedeeltelik onverhaalbaar is [...] [en] dat ondeursigtigheid ingebou is in ons vorming”. Films probeer gewoonlik om verhale te bou wat daarop gemik is om die maniere waarop ons tot mekaar en ander sosiale werklikhede verbind is, te verduidelik. Hierdie verhale dien om betekenis te verleen aan 'n werklikheid wat kompleks en verwarrend is. Die verwerking van verhale tot 'n samehangende geheel lei dus tot 'n valse vorm van eenheid en begrip. Deur 'n film te skep wat ondeursigtig is, met ander woorde sy grense van selfkennis erken, posisioneer Resnais *Night and fog* as 'n film wat die onverhaalbaarheid van die Joodse volksmoord erken. Al verwag die gehoor dat 'n film die Ander moet kén en verteenwoordig deur sy uitbeelding daarvan, hetsy dié Ander die Joodse volksmoord of plaasaanvalle is, redeneer Butler dat dit belangrik is om nie 'n antwoord te verwag wat ooit voldoende sal wees nie. Deur die vraag bloot oop te los laat ons die Ander toe om te leef omdat ons nie probeer gestalte gee aan die onverklaarbare of onuitbeeldbare nie (Butler 2005:43). *Night and fog* se ondeursigtigheid bied die moontlikheid om die Ander, die Joodse volksmoord, op 'n manier voor te stel wat eties, verantwoordelik en respekvol is teenoor die verskriklike ware ervaring wat ons nie kan kén nie.

Resnais bied nie enige interpretasie-metodes aan die gehoor nie, maar eerder 'n raamwerk waarin hy die gehoor toelaat om die gapings self in te vul. Hy vra hulle, nes Haneke se films, wat hierdie gruwels vir hulle beteken en wat hulle daarvan dink, hoe hulle dit ervaar, en beskou elke toeskouer se individuele interpretasie as belangrik. Daar is geen spesifieke verwagting nie, omdat die enigste verwagting is dat toeskouers tot hulle eie gevolgtrekking moet kom (Wheatley 2009:47). Butler (2005:83) redeneer dat om “verantwoordelikheid vir jouself te neem, is om die grense van selfbegrip te erken, en om hierdie perke nie net as 'n voorwaarde vir die onderwerp [of film] te erken nie, maar ook as die toestand van die menslike natuur”. Die filmvervaardiger moet poog om 'n film op so 'n manier te konstrueer dat die film self die grense van sy selfbegrip erken, of, met ander woorde, self die perke van wat dit kan verteenwoordig bepaal. Renais se voorstelling van die Ander in die vorm van 'n dop of raamwerk, stel *Night and fog* in staat om te erken dat dit nie die Joodse volksmoord as 'n herkenbare totaliteit kan uitbeeld nie.

Resnais se benadering is egter teenstrydig met die gehoor se verwagting of, miskien selfs, begeerte. Terwyl films soos *Schindler's list* en *Downfall* die Joodse volksmoord as iets

kenbaar voorstel wat verklaarbaar en selfs vermaaklik is, kniehalter *Night and fog* die gehoor se verwagting en begeerte om te wéét en verwerp enige verduidelikings, terwyl dit ook weier om te vermaak. 'n Mens kan argumenteer dat Resnais, deur alle vorme van verklaring uit die weg te ruim, hetsy deur vertelling of op tegniese vlak, sy toeskouers benadeel deur hulle met 'n film sonder enige slotsom te konfronteer. Haneke voer aan dat hierdie aanslag, wat weier om afgryslikhede aan die gehoor te verduidelik, 'n toeskouer sal skend en na 'n toestand van outonomie sal dryf (Haneke in Wheatley 2009:78). Die belangrikheid van 'n outonome posisie word deur beide Resnais en Haneke bepleit.

Wat bied 'n posisie van outonomie vir die gehoor wat gekwes en teleurgestel word in hul verwagtinge?

Butler (2005:102) haal aan uit Theodor Adorno en Emmanuel Levinas om te argumenteer dat om gekwes te word die slagoffer in 'n morele dilemma plaas. Vir haar is dit net uit hierdie posisie van gekwestheid dat 'n "sekere begrip van verantwoordelikheid verstaan kan word". Ek argumenteer dat as mens die slagoffer se posisie vergelyk met dié van die toeskouer, 'n film se ondeursigtigheid die toeskouer bevraagteken en dus kwes, wat daartoe lei dat die toeskouer bewus raak van sy of haar eie ondeursigtigheid en met die grense van sy/haar eie selfbegrip gekonfronteer word. Deur 'n verskriklike en onkenbare ervaring in 'n onduidelike en onsamehangende manier voor te stel, word die gehoor toegelaat om die leemtes self in te vul en vrae vanuit hulle eie lewenservaring te beantwoord. Terwyl verantwoordelikheid aanvaar en uitgevoer word deur Resnais, dien die toeskouer se gekwestheid en teleurstelling in *Night and fog* as bewustheid van eie verantwoordelikheid. As die filmvervaardiger die toeskouer kwes en teleurstel, word die toeskouer verantwoordelik teenoor dit wat hom of haar kwes of teleurgestel het, met ander woorde, die film of, miskien selfs die film se onderwerp.

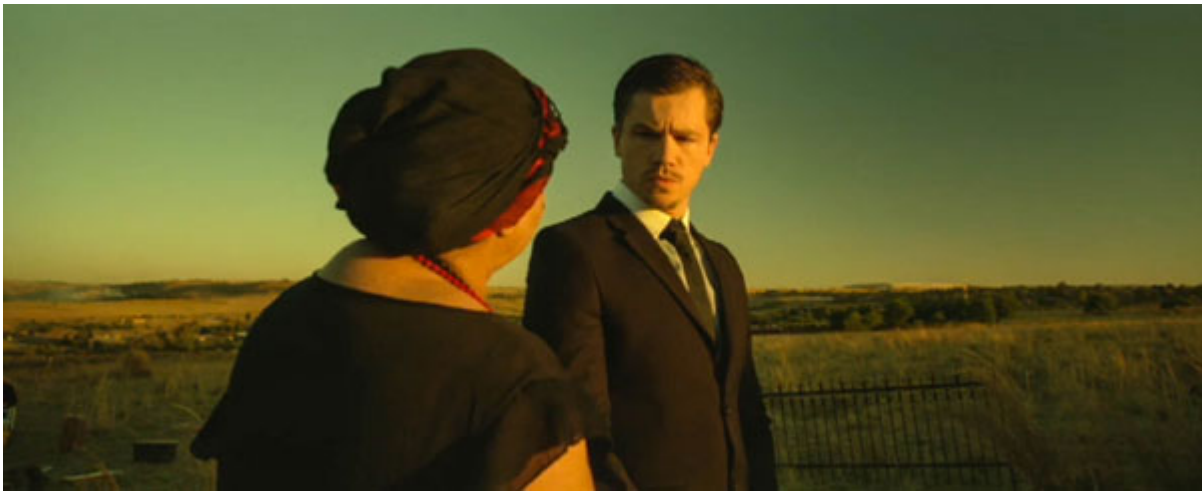
Die gehoor van *Treurgrond* word egter nie gekwes of teleurgestel nie, maar eerder hanteer as 'n gehoor wat die reg het op 'n slotsom, verduideliking en oplossing. Ondeursigtigheid is verruil vir duidelikheid en verstaanbaarheid. Werklike plaasaanvalle verskaf egter nooit só 'n gevolgtrekking aan slagoffers nie, veral nie aan diegene wat dit oorleef nie. Butler praat oor ons oortuiging dat ons geheel en al "spitsvondige wesens" is, met ander woorde, individue wat die vermoë het om alles vinnig, akkuraat en in sy totaliteit te kan verstaan of ken. Dié oortuiging dat ons alwetend is, is 'n leuen, want so 'n oortuiging vereis dat ons ons "kinderskoene, afhanklikheid, verwantskap [en] primêre vatbaarheid" verwerp ten koste van die "aktiewe en strukturende spore van ons sielkundige formasies" (Butler 2005:102). Ons weet nie wát die ervaring van 'n ander is nie. Om te dink ons weet, bewys ons inherente trots, wat selfbelangrikheid en arrogansie verkondig. *Schindler's list* en *Downfall* versterk die oortuiging van spitsvondigheid aan hulle gehore. Soortgelyk aan *Treurgrond* se alwetende verteller, en wat gekenmerk word deur genre, skouspel, klassieke Hollywoodstruktuur en interpretatiewe musiek, verkondig hierdie film dat niks werklik ontbreek nie en dat alles verstaanbaar is. Die gehoor word voorsien van 'n slotsom, en verduideliking en die vermoë van selfbehoud word ook verskaf. Butler redeneer dat wanneer mense probeer om hulself te beskerm teen die moontlikheid om kwesbaar te wees teenoor 'n ander, sal hulle "onmenslik" word, omdat selfonderhoud die basis vorm van 'n etiek wat 'n "suiwer etiek van die self word, indien nie 'n vorm van morele narsisme nie" (Butler 2005:103).

Filmvervaardigers het dus 'n verantwoordelikheid teenoor die gehoor, wat vereis dat hulle die gehoorlede bewus moet maak van hulle eie verantwoordelikheid teenoor die film en die Ander wat dit uitbeeld. *Treurgrond*, daarenteen, bied die onkenbare in 'n skouspelagtige en vermaaklike vorm aan. Die filmvervaardigers van *Treurgrond* het, in teenstelling met Resnais, hulle onkunde verwerp wanneer dit kom by werklike plaasaanvalle en die gruwelike ervarings van die slagoffers, in ruil vir 'n versinde en vereenvoudigde skouspel. Nederigheid

en respek vir die onderwerp word vervang deur 'n honger en hardnekkige begeerte om te kén en te verkondig. Hierdie posisie word ingeneem ten koste van werklike oorlewendes en slagoffers van plaasaanvalle, wie se ervaring gebroke, onkenbaar en ondeurdringbaar is.

##### 5. “Wat gaan nou word van ons?”

In die voorlaaste toneel, ná die begrafnis, vra Katie vir André: “Wat gaan nou word van ons?” Dit is 'n goeie vraag. Wat gaan gebeur? Gaan die plaasskool in staat wees om voort te gaan? Gaan die plaaswerkers ander werk kry? Op 'n groter skaal, wat gaan die invloed op voedselproduksie wees? Gaan plaasaanvalle ophou? Hoe pas dit alles in by die kwessies rondom grondhervorming? Het boere die nodige ondersteuning, gegewe die gevaar van plaasaanvalle? Al hierdie gelaaide kwessies is teenwoordig in Katie se vraag en daar is meer as genoeg vir die gehoor om oor te besin en om self te voltooi, maar helaas, André blyk oor 'n enkele antwoord te beskik: “My broer het sy lewe gegee vir hierdie plaas. Ek sal seker maak dat die Van Staden-plaas voortbestaan. Maak nie saak wat nie.”



**Figuur 5. André belowe dat die Van Staden-plaas sal voortbestaan. (Phoenix Films)**

André se reaksie, selfs die feit dát hy reageer, demonstreer die filmvervaardigers se voorneme om die gehoor voor te skryf. Al raak Katie se vraag die groter kwessies agter plaasaanvalle in Suid-Afrika aan, het die filmvervaardigers probeer om die kompleksiteit en gevolge te vereenvoudig deur 'n enkele antwoord te voorsien. Sy antwoord, veral die bykomende “[m]aak nie saak wat nie”, dra 'n politieke nuanse, wat gekontekstualiseer word in Antjie Krog se *A change of tongue* (2003), waarin sy die Boeresoldaat Deneys Reitz se boek *Commando: A boer journal of the Boer War* (1929) herroep.

In 1899 by Nicholson se Nek, 'n kritieke oomblik vroeg in die Tweede Vryheidsoorlog, het 10 000 Britse soldate gevlug van generaal Piet Joubert en sy manne. Reitz skryf dat die Boeresoldate op Joubert se bevel gewag het om die Britte agterna te sit en uit Ladysmith te dryf, maar Joubert het besluit om terug te hou. Sy rede, soos oorvertel deur die jare, was dat “'n mens nooit 'n Christen in die rug skiet nie” (Krog 2003:152). Joubert se morele besluit het nie die noodlot aan die kant van die Afrikaner geplaas nie. Dieselfde Britse soldate wat gevlug het, het later teruggekeer en 266 000 Afrikaanse Christenvroue en -kinders vermoor. Krog redeneer dat die Boereoorlog, veral die besluit deur Joubert, die Afrikanerbewussyn grootliks in konteks plaas. Die noodlottige besluit van generaal Joubert, al is dit gegrond in

Christelike etiek, leer die Afrikaner dat die wêreld nie morele besluite respekteer nie en dat, maak nie saak wat nie, “jy gaan moet doen wat die res van die wêreld as afgrylik en onmoontlik ag – ’n magtige ryk veg, ’n Christen in die rug skiet, rassistiese wette skep en handhaaf – om jou eie oorlewing te bewerkstellig” (Krog 2003:153).

Gesien binne hierdie konteks, is André se antwoord oor die Van Stadens se plaas met politieke betekenis gelaai. Eerstens stel André voor dat boere, veral wit Afrikanerboere, wette moet ignoreer en terug moet veg, selfs al verg dit geweld. Tweedens versterk André se reaksie die idee dat die wit Afrikaner se bewussyn, gevorm deur ’n komplekse geskiedenis, nog vasgevang is in ’n nie-inklusiewe denkraamwerk. Plaasaanvalle is dus net nóg ’n stryd wat die wit Afrikaner in die gesig staar om aan die suidpunt van Afrika te oorleef. André se reaksie ignoreer nie net die Afrikaners wat wel deelneem aan die proses van versoening nie, maar weier ook aan die gehoor die moontlikheid van dialoog en deelname tot besinning oor plaasaanvalle en die komplekse geskiedenis wat daarin vervat is.

Christa se voorlesing van ’n gedig tydens Sarah se begrafnis (“Suid-Afrika, jy is nie gesond / Jy het ook vir my gewond / Die elemente kry hul sin / Ons mense word steeds uitgedun”) en die laaste toneel se nabyskoot van Steve Hofmeyr se karakter, wat direk na die kamera kyk, onderstreep die duidelike boodskap van AfriForum en TLU. Nadat die skerm na swart oorgaan, verskyn AfriForum se handelsmerk en onderaan staan: “Ondersteun AfriForum in die stryd teen plaasmoorde en sluit aan. SMS jou naam na 32349 (R1,00).” Wat is die boodskap van AfriForum en TLU wat Frauenstein gehoop het die film sal oordra? Dat plaasaanvalle ’n afgrylike en grusame werklikheid is? Of probeer hulle ook lidmaatskap daardeur wen? Ongeag wat die oorheersende motief is, belas AfriForum, TLU en Steve Hofmeyr se teenwoordigheid *Treurgrond* met politieke, ekonomiese en persoonlike betekenis. Of die kyker met hierdie instansies en figure saamstem of nie, die wreedaardigheid en noodsaaklikheid van *Treurgrond* se onderwerp word daardeur ondermyn.

Plaasmoorde is nie, soos Deon Maas (2015) reken, “maklik [...] om te verduidelik” aan die hand daarvan dat daar “’n groot verskil tussen armes en rykes” is nie. Plaasmoorde is eerder, soos Piet Croucamp (2015) aanvoer, “kompleks”, en geen “opportunistiese interpretasies met ’n ideologiese of politieke motief help ons [...] om dit beter te verstaan nie”. Die teenwoordigheid van AfriForum, TLU en Steve Hofmeyr, tesame met die aanwending van die spanningsrillergenre, die skouspelagtigheid, die klassieke Hollywoodstruktuur en die voorsiening van ’n slotsom in die finale tonele, manipuleer die gehoor tot ’n oorvereenvoudigde persepsie van plaasmoorde. *Treurgrond* het nie, soos Haneke (2005) se films, die gehoor se begrip van die gegewe kwessie, die lewe of die werklikheid bevraagteken nie, maar eerder die gehoor toegegooi onder eenvoudige en naïewe antwoorde, waar André se oplossing die finale spyker in die doodskis is. Al het Roodt, Frauenstein en Prinsloo die onderwerp opreg benader, moet ’n film wat oor die afgryskheid van plaasmoorde handel, verantwoordelik hanteer word. Want slegs wanneer filmvervaardigers hulle verantwoordelikheid nakom, sal die gehoor in staat wees om verantwoordelik daarop te reageer.

## Bibliografie

Aaron, M. 2007. *Spectatorship: The power of looking on*. Londen: Wallflower.

Adorno, T. 1957. Television and the patterns of mass culture. Vertaal deur B. Rosenberg en D.M. White. *Quarterly of film, radio and television*, 8(1):213–35.

AfriForum. s.j. Oor AfriForum – AfriForum. <https://www.afriforum.co.za/oor-ons/oor-afriforum> (20 Desember 2015 geraadpleeg).

Bordwell, D. 1986. Classical Hollywood cinema: Narrational principles and procedures. In Rosen (red.) 1986.

Bordwell, D., J. Staiger en K. Thompson. 1985. *The classical Hollywood cinema: Film style and production to 1960*. Londen: Routledge.

Braudy, L. en M. Cohen (reds.). 2009. *Film theory and criticism*. 7de uitgawe. New York: Oxford University Press.

Butler, J. 2005. *Giving an account of oneself*. New York: Fordham University Press.

Channel24. 2015. Treurgrond. <http://www.channel24.co.za/Movies/Reviews/Treurgrond-20150522> (29 Julie 2015 geraadpleeg).

Chapman, M. 2011. *La pianist*: Michael Haneke's aesthetic of disavowal. <http://brightlightsfilm.com/la-pianiste-michael-hanekes-aesthetic-of-disavowal/#.VrM7kzaFcll> (2 Februarie 2016 geraadpleeg).

Croucamp, P. 2015. Skeptisisme oor fliekmotiewe. Netwerk24. <http://www.netwerk24.com/Stemme/Menings/Piet-Croucamp-Skeptisisme-oor-fliekmotiewe-20150212> (20 Desember 2015 geraadpleeg).

Debord, G. 1994. *The society of the spectacle*. New York: Zone Books.

Frauenstein, A. 2015. *Treurgrond*-vervaardiger praat oor “intense tonele”. Netwerk24. <http://www.netwerk24.com/Stemme/Profiele/Treurgrond-vervaardiger-praat-oor-intense-tonele-20150513> (20 Desember 2015 geraadpleeg).

—. 2014. AfriForum besoek die stel van *Treurgrond*. <https://www.youtube.com/watch?v=Nx1-tdOCq-I> (20 Desember 2015 geraadpleeg).

Grundman, R. (red.). 2010. *A companion to Michael Haneke*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Haneke, M. 1998. Terror and utopia of form: Robert Bresson's *Au hazard Balthazar*. In Grundman (red.) 2010.

—. 2002. *Interview with Michael Haneke* [DVD]. *The piano teacher* DVD: Artificial Eye.

—. 2005. *Caché: entretien avec Michael Haneke par Serge Toubiana*. Onderhoud deur Sergei Toubiana [DVD]. *Hidden* DVD: Artificial Eye.

—. 2013. *Interview on the writers*. Onderhoud deur Steven Galloway, *The Hollywood Reporter*. [https://www.youtube.com/watch?v=Y\\_osgrcps4](https://www.youtube.com/watch?v=Y_osgrcps4) (10 Julie 2015 geraadpleeg).

Hayward, S. 2013. *Cinema studies*. Londen: Routledge.

Independent Online. 2015. Hofmeyr sings “Die Stem” at Innibos. Independent Online. <http://sbeta.iol.co.za/news/politics/hofmeyr-sings-die-stem-at-innibos-1716416> (15 Julie 2015 geraadpleeg).

Kristeva, J. 1982. *Powers of horror*. Columbia: New York.

Krog, A. 2003. *A change of tongue*. Kaapstad: Random House Struik.

Lotti, C. 2010. Mapping contemporary cinema: Der untergang / Downfall. <http://www.mcc.sllf.qmul.ac.uk/?p=519> (18 Desember 2015 geraadpleeg).

Maas, D. 2015. *Rapport* en fliëk is 'n ja vir rassisme. Netwerk24. <http://www.netwerk24.com/Stemme/Aktueel/Rapport-en-fliëk-is-n-ja-vir-rassisme-20150215> (20 Desember 2015 geraadpleeg).

Metz, C. 1982. *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*. Vertaal deur C. Britton, A. Williams, B. Brewster en A. Guzzetti. Bloomington: Indiana University Press.

Netwerk24. 2013. Rooi Steve vra wit regte. Netwerk24. <http://www.netwerk24.com/Nuus/Rooi-Steve-vra-wit-regte-20131010> (20 Desember 2015 geraadpleeg).

—. 2014. Hofmeyr faces Twitter backlash after Apartheid post. News24. <http://www.news24.com/SouthAfrica/News/Hofmeyr-faces-Twitter-backlash-after-apartheid-post-20141028> (29 Julie 2015 geraadpleeg).

Pages, N.C. 2010. What's hidden in *Caché*? *Modern Austrian Literature*, 43(2):1–24.

Pelser, W. 2015. Wederkoms van die alwetende wit man. Netwerk24. <http://www.netwerk24.com/Stemme/Menings/Waldimar-Pelser-Kan-jy-glo-Wederkoms-van-die-alwetende-Wit-Man-20150214> (20 Desember 2015 geraadpleeg).

Pevere, G. 1997. Death, Canadian style: Atom Egoyan's *The sweet hereafter*. <http://www.thefreelibrary.com/Death+Canadian+style%3A+Atom+Egoyan's+The+Sweet+Hereafter.-a0133641997> (29 Julie 2015 geraadpleeg).

Prinsloo, T. 2015. *Treurgrond*: Onderhoud met Tarryn-Tanille Prinsloo deur Naomi Meyer. LitNet. <http://www.litnet.co.za/treurgrond-onderhoud-met-tarryn-tanille-prinsloo> (29 Julie 2015 geraadpleeg).

Rekord East. 2013. Sangeres gesels oor Red October veldtog. Rekord East. <http://rekordeast.co.za/7575/all11sunette> (20 Desember 2015 geraadpleeg).

Roets, E. 2014. AfriForum besoek die stel van *Treurgrond*. <https://www.youtube.com/watch?v=Nx1-tdOCq-I> (20 Desember 2015 geraadpleeg).

Roodt, D. 2015. Interview with Darrell Roodt on *Treurgrond*. Onderhoud deur Danie Marais. LitNet. <http://www.litnet.co.za/Article/interview-darrell-roodt-on-treurgrond> (29 Julie 2015 geraadpleeg).

Schatz, T. 1991. Film genre and the genre film. In Braudy en Cohen (reds.) 2009.

Scott, A.O. 2008. A vicious attack on innocent people, on the screen and in the theatre. *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/2008/03/14/movies/14funn.html> (2 Februarie 2016 geraadpleeg).

Smith, D. 2011. South African singer in racism row over k-word song. *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/world/2011/may/13/south-africa-racism-row-k-word> (17 Julie 2015 geraadpleeg).

Sontag, S. 2003. *Regarding the pain of others*. Londen: Hamish Hamilton.

Speck, O.C. 2010. *Funny frames: The filmic concepts of Michael Haneke*. New York: Continuum International Publishing Group.

Taylor, R. 2006. *Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. Londen: I.B. Tauris & Co Ltd.

TLU. s.j. Geskiedenis – TLU SA. <http://www.tlu.co.za/index.php/af/2012-03-05-06-18-23/geskiedenis-afr.html> (20 Desember 2015 geraadpleeg).

Van der Spuy, C. 2014. *Plaasmoorde: Slagoffers vertel self*. Kaapstad: Bargain Books.

Van Nierop, L. 2015. Troostelose frustrasie. Netwerk24. <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Flieks/Troostelose-frustrasie-20150531> (17 Julie 2015 geraadpleeg).

Von Moltke, J. 2007. Sympathy for the devil: Cinema, history, and the politics of emotion. *New German Critique*, 102(3):17-43.

Wheatley, C. 2009. *Michael Haneke's cinema: The ethic of the image*. New York: Berghahn Books.

## Filmografie

*Amour*. 2012. Regie deur Michael Haneke. Frankryk: Les films du losange.

*Caché (Hidden)*. 2005. Regie deur Michael Haneke. Frankryk: Les films du losange.

*Der Untergang (Downfall)*. 2004. Regie deur Oliver Hirschbiegel. Duitsland: Momentum Pictures.

*Drei Wege zum See (Three paths to the lake)*. 1976. Regie deur Michael Haneke. Oostenryk: Österreichischer Rundfunk (ORF).

*Funny games*. 2008. Regie deur Michael Haneke. VSA: Warner Independent Pictures.

*La pianiste (The piano teacher)*. 1997. Regie deur Michael Haneke. Frankryk: MK2 Diffusion.

*Nuit et brouillard (Night and fog)*. 1955. Regie deur Alain Resnais. Frankryk: Nouveaux.

*Schindler's list*. 1994. Regie deur Steven Spielberg. VSA: Universal Pictures.

*Treurgrond*. 2015. Regie deur Darrell James Roodt. Suid-Afrika: Phoenix Films.

## Eindnotas

<sup>1</sup> Ek is verantwoordelik vir die vertaling van alle aanhalings uit Engelse bronne.

<sup>2</sup> Die geweld in Haneke se films is nie katarties nie, maar eerder koud en ontstellend en vind meestal buite die skerm se ruimte plaas. Sommige resensente kritiseer egter die manier waarop Haneke geweld voorstel. In sy resensie van die Amerikaanse weergawe van *Funny games* (2008) skryf A.O. Scott (2008) dat Haneke sadisties is en sy onskuldige gehoor sleg laat voel. Ander, soos Wheatley (2009:31), voel eerder dat die gehoor hulself moet afvra waarom Haneke hulle so hanteer, omdat só 'n reaksie die gehoor sal laat beseef dat geweld nooit vermaaklik is nie. Haneke wil nie sy gehoor vermaak, troos of gerusstel nie, maar eerder konfronteer met die werklikheid van geweld en die afstootlikheid daarvan.

<sup>3</sup> Hayward (2013:80): "Classical Hollywood Cinema/Classical Narrative Cinema: So-called to refer to a cinema tradition that dominated Hollywood production from the 1930s to the 1960s but which also pervaded mainstream Western cinema. Its heritage goes back to earlier European and American cinema melodrama and to theatrical melodrama before that. This tradition is still present in mainstream or dominant cinema in some or all of its parts." In hierdie artikel kom verskillende fasette van die klassieke Hollywoodfilm /-struktuur/ -narratief ter sprake.

<sup>4</sup> Die refleksie ter sprake is, soos Wheatley (2009:43) verduidelik, 'n toeskouersrefleksie wat reflekteer oor ons eie posisie vis-à-vis die film se ontstellende inhoud, asook ons verantwoordelikheid teenoor onself en die Ander wat deur die film voorgestel word (2009:189).

<sup>5</sup> Toestemming vir die gebruik van die beeldmateriaal is verkry van Phoenix Films. Ek het met Nadia Scott geskakel.

<sup>6</sup> Haneke het in sy televisiefilms terugflitse gebruik (byvoorbeeld *Drei Wege zum See*, 1976), maar het later die tegniek gestaak (Speck 2010:63). Die terugflitse in Elfriede Jelinek se boek *Die klavierspielerin*, waarop *The piano teacher* (1997) gebaseer is, word deur Haneke in die film aangepas deur die skepping van 'n nuwe karakter wat Erika se jeug en verlede verteenwoordig (Chapman 2011). In *Caché* (2005), in plaas daarvan om Georges se verlede met terugflitse te wys, laat Haneke Georges se geheue as drome manifesteer (Speck 2010:48). Daar is wel kritici, soos Neil Christian Pages (2010:1–24), wat na *Caché* se droomtonele as terugflitse verwys. Boonop kan daar verdere navorsing gedoen word oor waarom Haneke *Amour* (2012) as een groot terugflits gestruktureer het, omdat die effek daarvan juis verskil van die meeste generiese terugflitse.