

## ***Die see* (2011) deur Reza de Wet: 'n slawedrama?**

*The Sea* (2011) by Reza de Wet: *A Slave Drama?*

**JOHAN COETSER**

Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap

Universiteit van Suid-Afrika

Pretoria



Johan Coetser

**JOHAN COETSER** is professor in die Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap aan die Universiteit van Suid-Afrika. Hy doseer Afrikaanse drama en kinder- en jeugletterkunde. Unisa het in 1991 aan hom 'n doktorsgraad toegeken vir 'n studie oor *Die geleentheidsdrama by NP van Wyk Louw*. Sy navorsingsbelangstellings is die Afrikaanse drama, teater en kultuurstudie. Hieroor het hy uitgebreid gepubliseer, en ook verskeie referate tydens plaaslike en internasionale kongresse gelewer. Hy tree gereeld op as referent vir uitgewersmanuskripte, navorsingsartikels, aansoeke gerig aan die Nasionale Navorsingstigting en as interne en eksterne eksaminator van verhandelings en proefskrifte. Hy is lid van nasionale en internasionale vakverenigings en 'n vorige bestuurslid van die Afrikaanse Letterkundevereniging (ALV).

**JOHAN COETSER** is a professor in the Department of Afrikaans and Theory of Literature at the University of South Africa. He teaches Afrikaans drama and children's and youth literature. Unisa awarded him a doctorate in 1991 for a thesis titled *Die geleentheidsdrama by NP van Wyk Louw* [Occasional plays by NP van Wyk Louw]. His particular fields of research are Afrikaans drama, theatre and cultural studies. He has published extensively and has read several papers at national and international conferences. He frequently acts as a referee for publishers' manuscripts, research articles, researchers' applications for ratings and funding from the National Research Foundation and as internal and external examiner of dissertations and theses. He is a member of national and international subject associations, and a past executive member of the Afrikaanse Letterkundevereniging [Afrikaans Literature Association].

### **ABSTRACT**

#### ***The Sea* (2011) by Reza de Wet: *A Slave Drama?***

*Although Die see (The Sea, 2011) depicts a single day in 1795 in the lives of three female slaves, the playwright does not use the words "slave drama" or "slave play" to describe her text. These words do not appear in the published play at all. In spite of the absence of the words "slave drama" or "slave play", I consider the three slaves in the play as representing all slaves. My discussion consequently concerns the marginal position of all slaves and their longing for freedom. In the play, the slaves' anonymous owner and master holds Ou Vrou (Old Woman), Vrou (Woman) and Meisie (Maiden) captive in a dungeon beneath the Castle in Cape Town. Outside, a British naval force approaches the Dutch settlement from the Muizenberg side of the peninsula. The sound of approaching canon can be heard. Oblivious of their impending liberation, the three slaves*

discuss their experiences of being treated as the property, or sexual objects, of their master. True to her character, each slave expresses in her own way her longing for freedom. For now, all they can do is to escape to an imaginary garden in their dreams or dream of their childhood outside the Castle.

Notwithstanding the absence of clear indications that *Die see* is a slave drama, the didascalies provide hints that this may be the case. Such indications include descriptions of the dramatis personae, references to the time of and the place in which the action occurs, and dedicating the play to Peter Voges for keeping the memories of slaves alive and for showing respect for the role they played in establishing the colony.

In the analysis, I address the question whether it is possible to identify *Die see* as a slave play from the perspective of the didascalies. As a first step, I identify the main features of slave dramas in general, and then I compare *Die see* from the point of view of the didascalies to these features. If this play could indeed be identified as a slave drama, it is possibly the only play in Afrikaans that deals with classical slavery.

The nature of the didascalies in drama in general frames the question. Similar to Genette's notion of the paratext, the didascalies represent the extradiegetic and heterodiegetic voice of the playwright in the text. In *Die see*, the playwright's voice most clearly relates to De Wet's dedication of the play to Peter Voges. Her dedication shows two sides, in which past (memories of slavery as represented by the three slaves) and present ("liberation" from contemporary, alternative forms of "slavery") supplement each other.

Juxtaposing memories of classical slavery (past) and "liberation" from alternative, contemporary forms of "slavery", enables me to identify narrative and discursive structures, or the playwright's voice, in *Die see*. One side of the coin relates to information the playwright extracted from historical sources. De Wet does not indicate which source(s) she consulted, and whether they are written or oral. In my discussion, I made use of Robert Shell's *Children of bondage*, which, for the purpose of this article, proved to be an adequate and reliable source of information on slavery. In this section, I focus on the transposition of the Battle of Muizenberg, the accommodation of slaves in the Slave Lodge, the maltreatment of the three slaves as courtesans, and naming conventions as part of the fictionalised reality presented onstage.

As part of the playwright's heterodiegetic voice, the other side of the coin allows for a double interpretation. The first interpretation relates to the playwright's use of metaphors indicating decay. For instance, the cracked dungeon's walls housing rats and lice denote cracks in the existing and soon to be replaced Dutch regime. The second interpretation involves the fashion in which the playwright concludes her play. She provides her play with an open ending during which she suggests that *Ou Vrou* does not die at that time. De Wet employs sound effects that allow for an interpretation in which the moment of liberation by British forces anticipates the future liberation of all slaves – men, women and children – from all kinds of bondage. The playwright relates the slaves' freedom to important dates in South African slave history, namely 1795 (first British occupation of the colony), 1834 (legal liberation of slaves), and 1838 (last slaves set free).

**KEYWORDS:** Reza de Wet, *Die see* (2011), slave drama, didascalies, slave narrative, Battle of Muizenberg, Slave Lodge, naming, British occupation, topicality

**TREFWOORDE:** Reza de Wet, *Die see* (2011), slawedrama, didaskalia, slawenarratief, Slag van Muizenberg, Slawelosie, naamgewing, Britse besetting, aktualiteit

## OPSOMMING

Die doel met hierdie artikel is om, met die didaskalia as vertrekpunt, die teenwoordigheid en werking van 'n slawenarratief in Reza de Wet se dramateks *Die see* (2011) te ondersoek. Alhoewel die dramaturg nêrens spesifiek aandui dat *Die see* (2011) 'n slawedrama is nie, bevestig die werking van die didaskalia en oorgange in die handelingsverloop dat dit die geval is. Sy koppel die oorgange direk of indirek aan spesifieke jaartalle, naamlik 1795 (die eerste Britse besetting van die Kaap), 1834 (die amptelike vrysetting van slawe in Suid-Afrika) en 1838 (die finale vrylating van slawe). De Wet gee aan dié oorgange 'n menslike gesig deur in haar drama drie vroulike slawe se beleving van die eerste Britse besetting van die Kaap tussen 7 Augustus en 16 September 1795 voor te stel. Literêr-histories beskou het sy daarmee 'n mylpaal in die Afrikaanse dramaliteratuur bereik, naamlik die eerste volledige slawedrama in Afrikaans.

## 1. AANLEIDING EN PROBLEEM

*Die see* is vir die eerste keer op 2 April 2011 tydens die Klein Karoo Nasionale Kunstefees op Oudtshoorn opgevoer en die teks is in Oktober 2011 gepubliseer. Alhoewel die dramaturg nie in die hoof- of newetitel aandui dat *Die see* (2011) 'n slawedrama is nie, is dit die enigste drama in Afrikaans wat op die geskiedenis van slawerny voor 1834 in Suid-Afrika gebaseer is. Slawerny is in 1834 amptelik in Suid-Afrika afgeskaf. Tog laat die opdrag op ongenommerde bladsy 5, soos met die karakterlys en aanduidings van gespeelde tyd en gespeelde plek op ongenommerde bladsy 9, die moontlikheid oop dat 'n leser die teks as 'n slawedrama sou kon beskou.

Dié moontlikheid ontstaan omdat die opdrag op bladsy 5 en die inligting wat op bladsy 9 verskyn, deel van die didaskalia in *Die see* (2011) uitmaak. Savona en Strachan (1982:26) verduidelik dat die begrip *didaskalia* alles insluit wat direk van die dramaturg afkomstig is, dit wil sê alle inligting wat nie deel van die dialoog of 'n alleenspraak is nie. 'n Afleiding wat uit Savona en Strachan (1982:26) se verduideliking volg, is die moontlikheid dat die didaskalia op bladsy 5 en 9 'n aanduiding van die dramaturg se bedoeling met die teks gee.

Dit is omdat die funksie van die didaskalia, volgens Savona en Strachan (1982:29), gelykstaande is aan “that of both extradiegetic voice, since they [die didaskalia] are a first-degree instance of discourse, and heterodiegetic voice, since they are of a character not within the fiction or fable”. 'n Dramaturg mag die didaskalia gevolglik gebruik as 'n manier om die storie op 'n bepaalde aspek van die teks te laat fokus en om 'n standpunt of perspektief afkomstig van die dramaturg as 'n tekstuele konstruksie weer te gee.

Die inligting op bladsy 5 en 9 skep 'n manier waarop die dramaturg 'n leser met voorstellings<sup>1</sup> van temas wat met herinneringe aan die werklike lot van slawe en slawe se uiteindelijke, historiese vrystelling in 1834 verband hou, konfronteer. Die dramaturg dra *Die see* (2011) in die opdrag op bladsy 5 byvoorbeeld aan Peter Voges op en skep daardeur vir 'n leser twee fokuspeunte wat sy of haar interpretasie van die teks sou kon rig. Sy noem in die opdrag Voges se toewyding “om die sentrale rol van die *slawe* aan die Kaap [...] te bevestig asook om respek aan die geeste van [...] *gestorwe slawe* te betoon” (my kursivering). Hierdie eerste fokuspunt is histories van aard omdat die dramaturg daarmee na die historiese rol verwys wat slawe aan die Kaap vervul het. Die vermelding van “die geeste van [...] gestorwe slawe” verwys as 'n tweede fokuspunt na die herinneringe wat die “sentrale rol van die slawe aan die Kaap” by die dramaturg oproep.

<sup>1</sup> Ek gebruik die woord “voorstelling” hier en elders in die bespreking omdat daar in dramas oor die algemeen nie, soos met 'n verteller in prosa, van mediasie deur 'n verteller sprake is nie. In die drama is die uitsondering epiese of Brechtiaanse teater. Omdat *Die see* (2011) nie 'n epiese drama is nie, gee ek voorkeur aan “voorstelling” bo “representasie”.

Die dramaturg gebruik drie karakters om die sentrale rol van slawe en haar herinneringe aan daardie rol in die teks voor te stel. Sy dui hulle in die karakterlys as “Ou Vrou”, “Vrou” en “Meisie” aan, maar hul werklike name verskyn nie daarin nie. Ou Vrou noem Meisie net in die eerste spreekbeurt op haar regte naam, wanneer sy na “Marie” roep. Dit blyk verder uit die karakterlys dat die drie vroueslawe courtisanes in besit en in diens van ’n naamlose meester is en dat die jongste, Meisie, sy gunsteling is. Die dramaturg stel nou reeds die tema van agteruitgang bekend deur die karakters in die karakterlys in drie ouderdomsgroepe van jonk (Meisie) tot oud (Ou Vrou) te plaas en na elkeen se skoonheid te verwys. Volgens die karakterlys is Vrou (40 jaar oud) “pynlik bewus van die meedoënlose aftakeling van haar skoonheid”; die dramaturg vergelyk Ou Vrou se huidige voorkoms met haar voorkoms in “haar jonger dae” toe sy nog as courtisane gebruik is; Meisie (18 jaar oud) is “[b]aie mooi”.

Die handeling speel in een dag in 1795 af. Dié dag val histories saam met die Britse vloot se inval van die Kaap van Muizenberg se kant af en met die eerste Britse besetting van die Kaap. Die teks het ’n oop einde: Vrou en Ou Vrou is waarskynlik deur die invallende soldate bevry. Hul meester laat vir Meisie haal en saam vlug meester en courtisane-slaaf voor die Britte uit. Dit is nie bekend of hulle daarin slaag om te ontsnap nie.

Teen dié agtergrond ontstaan die vraag tot watter mate die dramaturg die temas wat sy in die didaskalia op bladsy 9 in die vooruitsig stel – naamlik die lot van slawe en slawe se uiteindelijke vrystelling – in die res van die teks voorstel. Die mate waartoe en die wyse waarop die dramaturg dié temas met die didaskalia op bladsy 9 as vertrekpunt in die teks voorstel, kan help om die vraag te beantwoord of en waarom ’n leser *Die see* (2011) as ’n slawedrama sou kon beskou ongeag daarvan of die dramaturg so ’n aanduiding in haar teks gee.<sup>2</sup>

## 2. DIE BEGRIP “SLAWEDRAMA”

Die eenvoudigste manier om te verduidelik wat ’n slawedrama is, is om te sê dat dit ’n *drama* is wat oor *slawe* gaan. Alhoewel dié verduideliking geldig is, is dit te vaag om vir die doel van die artikel bruikbaar te wees. Dit sê nog nie wat ek met die woorde “wat oor slawe gaan” bedoel nie. Die feit dat die dramaturg in *Die see* (2011) ’n voorstelling van Ou Vrou, Vrou en Meisie se ervarings van ’n historiese voorval in 1795 gee, bied ’n aanknopingspunt wat ’n nadere omskrywing van die begrip moontlik maak.

Dié aanknopingspunt is dat die dramaturg ’n storie oor drie vroulike slawe vertel wat ’n narratief<sup>3</sup> insluit wat literêr-histories van aard is.<sup>4</sup> Verder verander of pas die dramaturg die historiese slawestorie, dit wil sê slawenarratief, vir haar eie doeleindes aan, met die gevolg dat

<sup>2</sup> Die feit dat die drie hoofkarakters in *Die see* (2011) vroulik is, kon as ’n aanleiding gedien het daarvan om die tema van bevryding in hierdie artikel vanuit ’n genderperspektief te benader. Dit is egter nie die doel met die artikel nie. Die invloed van politieke en staatkundige oorgange en die vrysetting van alle “slawe” van alle vorme van “slawerny” ongeag hul geslag as gevolg van sulke oorgange, het my keuse van die huidige invalshoek bepaal.

<sup>3</sup> Ek maak in die bespreking hoofsaaklik van die klassieke narratologie as onderdeel van my konseptuele raamwerk gebruik, soos dit deur Genette (1983, 1988) geformuleer is. Die belangrikste rede waarom ek op Genette se uiteensetting as vertrekpunt steun, is die wyse waarop hy die begrip *parateks* by sy beskouings inwerk (Genette 1997). ’n Verdere rede is die noue verband tussen Savona en Strachan (1982:26) se interpretasie van die begrip *didaskalia* en Genette (1997:4) se interpretasie van die algemene funksies van die parateks. Omdat Genette se klassieke narratologie bloot as ’n werksraamwerk vir my bespreking dien, gee ek nie verdere aandag aan narratologiese elemente en diskursiewe strukture as teoretiese konstruksies nie.

<sup>4</sup> Vergelyk oor die narratiewe verband ook my verwysings na Savona en Strachan (1982:26) in die vorige afdeling.

die voorstelling in die teks 'n bepaalde diskursiewe struktuur aanneem. Dié narratologiese en diskursiewe strukture kenmerk die teks as 'n slawedrama omdat die grondstof waarvan die drama gemaak is, aan optekening deur 'n slaaf self of aan die optekening van 'n slaaf se storie deur 'n tussenganger ontleen is.

Omdat die grondstof histories van aard is, beteken dit dat 'n meerdere of mindere mate van historiese navorsing agter die skryf van 'n slawedrama sit. Soos dit met *Die see* (2011) die geval is, is dit nie 'n voorwaarde dat jy 'n slawedrama met 'n spesifieke geskrewe bron as oorsprong moet kan verbind nie. Die storie in die drama moet egter binne die breë veld van die slawegeskiëdenis en by wetenskaplike navorsing oor die onderwerp inpas. Murray (2010:305) verduidelik dat dit in so 'n geval eerder gaan “om die herskepping van geskiedkundige *moontlikhede*” (oorspronklike kursivering). Volgens Murray (2010:305) “[s]kep skrywers van sulke narratiewe [...] moontlike scenario's, konstrueer verklarings en maak voorstellings om die gapings te vul wat in historiese dokumentasie gelaat is”.

Die dramaturg gee nêrens in *Die see* (2011) 'n aanduiding daarvan dat sy haar drama op gepubliseerde, historiese bronne baseer nie. In hierdie geval behels die voorstelling dat “authenticating documents and strategies (sometimes including one by the author of the tale) are *appended to the tale*” (Stepo 1990:227; oorspronklike kursivering). Dit kom daarop neer dat die dramaturg in *Die see* (2011), sonder dat sy in die gepubliseerde teks na enige bronne verwys, een of meer gepubliseerde bronne oor die slawegeskiëdenis moes geraadpleeg het met die doel om 'n nuwe handelingsverloop te bou wat met die verloop van die slawestorie in die drama verband hou. Dit kan ook nie die moontlikheid uitsluit dat sy van mondelinge mededeling kennis geneem het nie, soos wat haar verwysing na Peter Voges op bladsy 5 suggereer.

'n Voorbeeld van hierdie werkwyse in De Wet se drama, waar die leser moet let op inligting wat verswyg word, is die afleidings en aanvullings wat lesers in verband met die Slag van Muizenberg (1795) kan maak. Omdat die dramaturg die opgetekende geskiëdenis van die Slag van Muizenberg binne die fiksionele wêreld van *Die see* (2011) as slawedrama betrek, word verwysings na hierdie slag deel van die slawenarratief in die teks. Die eerste indirekte, of versweë, verwysing na die Slag van Muizenberg kom op bladsy 9 voor en het op gespeelde plek (“'n Kelderkamer in Die Kasteel aan die Kaap”) en gespeelde tyd (“1795. Die inval van die Britse Vloot”) betrekking. Die teks gee egter geen aanduiding van die dramaturg se bron van inligting oor die slag nie. Ek gee verder aan in hierdie bespreking weer aan die belang van dié versweë verwysing na die Slag van Muizenberg aandag.

'n Tweede interpretasie van gevalle waar die leser op versweë inligting moet let, hou met die mediërende rol van die dramaturg as optekenaar verband. Stepo (1990:227) verduidelik dié mediërende rol soos volg: “[A]uthenticating documents and strategies are totally *subsumed by the tale*; the slave narrative becomes an identifiable generic text, e.g., autobiography” (oorspronklike kursivering), of, soos in hierdie geval, 'n drama soos *Die see* (2011). As die optekenaar van 'n slawegeskiëdenis en die herinnering wat daarmee saamgaan, dra die dramaturg se interpretasie van die slawegeskiëdenis daartoe by om 'n unieke slawenarratief te skep. My verwysings na 'n unieke slawenarratief is doelbewus, omdat dié verwysings my in staat stel om my plasing en ondersoek van die slawestorie in *Die see* (2011) in 'n volgende afdeling van die bespreking verder te voer.

Die dramaturg se rol as optekenaar in *Die see* (2011) bring mee dat ek dié drama as 'n ruimte van argivale herinnering beskou wat, as 'n durende herinnering, terselfdertyd in die toekoms in strek. Die beklemtoning van Peter Voges se bydrae om “die sentrale rol van die slawe aan die Kaap in die Suid-Afrikaanse geskiëdenis te bevestig asook om respek aan die geeste van die gestorwe slawe te betoon” op bladsy 5 stel dié argivale ruimte op die voorgrond.



Volgens Nora (1989:13) berus die argivering van herinnering op drie kenmerke, wat hy as “the materiality of the trace”, “the immediacy of the recording” en die “visibility of the image” aandui. Toegepas op De Wet se *Die see* (2011) sou die eerste kenmerk (“the materiality of the trace”) die historikus Robert Shell (1994) se versameling van inligting oor slawerny aan die Kaap kon insluit. Daarna volg sy optekening en interpretasie van inligting oor die sosiale geskiedenis van die slawegemeenskap (“the immediacy of the recording”) in sy gepubliseerde proefskrif. Die derde kenmerk (“visibility of the image”) kom daarop neer dat De Wet van sommige inligting in Shell se proefskrif kon gebruik het om haar weergawe van ’n slawenarratief in *Die see* (2011) te skryf. Hierdie waarskynlikheid tree na vore uit die aantal raakpunte tussen haar drama en Shell se studie.

Dit is dus, samevattend, moontlik om na aanleiding van bostaande uiteensetting ’n aantal waarskynlike kenmerke van ’n slawedrama in *Die see* (2011) te identifiseer. Ek het, met die opdrag op bladsy 5 van die teks as vertrekpunt, aangedui dat De Wet se drama kenmerkend as ’n ruimte van argivale herinnering optree. Verdere kenmerke betrek die aard en gebruik van grondstof. Hierdie kenmerke val in twee groeperinge, of diskursiewe vorme, uiteen. Die een groepering vertoon kenmerke wat deel van die historiese slawenarratief vorm, en ek sal in die volgende afdeling nagaan hoe dié historiese slawenarratief in die teks van *Die see* (2011) na vore tree. Die tweede groepering, wat ek in afdeling 4 bespreek, vertoon kenmerke waarin die dramaturg as optekenaar ’n mediërende rol in die voorstelling speel. Ek moet beklemtoon dat die kenmerke van die twee groepe met mekaar vervleg is en dat ek die onderskeid tussen hulle ter wille van die bespreking tref.

### 3. DIE HISTORIESE SLAWENARRATIEF

Naas verwysings na die historiese Slag van Muizenberg in 1795, sluit die historiese narratief in *Die see* (2011) verwysings na die Slawelosie, die misbruik van vroulike slawe as courtisanes en die stelsel van naamgewing aan slawe in.

#### 3.1 Die Slag van Muizenberg

Die Slag van Muizenberg is deur die aankoms van ’n groot Britse vlootmag op 11 Junie 1795 onder bevel van admiraal Elphinstone voorafgegaan. Elphinstone se vloot het ’n troepemag onder aanvoering van generaal-majoor Craig ingesluit. Onderhandelinge met kommissaris-generaal Sluysken en lede van die Politieke Raad om die beheer van die Kaap aan Britse gesag oor te dra het misluk en op 7 Augustus 1795 op die Slag van Muizenberg uitgeloop. Die Kaapse verdediging het spoedig in duie gestort met die gevolg dat Die Kasteel op 16 September 1795 met Sluysken se oorgawe geval het (vir ’n vollediger oorsig, vergelyk Bredenkamp 1995:36–53). In die teks van *Die see* (2011) word die gehoor deur die korter intervalle en toenemende intensiteit van byklanke in die vorm van kanonvuur aan die naderende koms van die Britse mag herinner. In die neweteks op bladsy 58 is “[d]ie harde gedreun [...] nou baie naby” en op bladsy 60 is die byklanke “’n [b]aie harde gedreun” wat “weergalm”.

Die val van Die Kasteel, gevolg deur die eerste (in 1795) en tweede Britse besetting (in 1806) van die Kaap, verteenwoordig gesamentlik ’n keerpunt in die Suid-Afrikaanse geskiedenis. De Villiers (2012:62) beskryf die betekenis van dié keerpunt soos volg: “Die tweede Britse besetting sou ’n nuwe dimensie aan die bevolkingsamestelling en aard van die samelewing aan die kolonie gee. Daardeer is die kontoere van die samelewing onomkeerbaar verander.” De Villiers se beskrywing sluit by *Die see* (2011) aan in die sin dat die slot van die drama die begin van ’n nuwe bedeling aandui. Vir die breë Kaapse gemeenskap en vir die karakters het alles verander.

Naas vrysetting deur die Britse troepe verkry Ou Vrou 'n ander vorm van vryheid deur in drome uit haar omstandighede te ontsnap. Sy kon vereers net van vryheid droom. Omdat sy in 1795 reeds bejaard was, is dit onwaarskynlik dat sy die vrystelling van slawe in 1834 sou beleef. Die Britse besetting in 1795 het egter haar droom en hoop op vryheid lewendig laat bly en daarom lyk sy in die slottoneel “gelate en diep rustig” (bladsy 75). In hierdie opsig verteenwoordig sy alle slawe se universele hoop op vryheid ongeag daarvan dat die handeling in die teks op een dag in 1795 afspeel.

Vir Vrou verander niks onder die Britse bewind nie. Sy maak haar gereed om haar bestaan en identiteit as courtisane in die nuwe bedeling voort te sit, want sy “weet wat 'n man wil hê” (bladsy 66). Slegs Meisie verwerf skynbaar dadelik haar “vryheid”, want haar bejaarde meester laat haar haal om saam met hom voor die vyand te vlug (bladsy 74).<sup>5</sup>

### 3.2 Die Slawelosie

Die meeste van die Kompanjie se slawe het vir minstens 'n rukkie in die Slawelosie, ook bekend as die *slawehuis*, gewoon. Wat vir hierdie bespreking ter sake is, is dat daar in die losie 'n streng gesagshierargie en werkverdeling gegeld het. Binne die losie het vroulike slawe onder die toesig van 'n matrone gestaan, wat onder andere vir die onderrig van slawekinders verantwoordelik was. Shell (1994:198) beskryf haar rol soos volg (my kursivering):

In the Lodge itself, the women were under an [...] authoritative figure, the *matres* – literally, a schoolmistress – who lived in a separate room strategically located next to the chamber set aside for the Lodge's schoolgirls. Her duties exceeded those of the traditional “schoolmarm”, and *matron* seems a more appropriate term.

Wat Shell in die aanhaling 'n “matron” noem, staan in *Die see* (2011) as die “hofdame” bekend. In die drama behou sy die funksie om onderrig in die fyner kunsies van 'n courtisane se bedryf te gee. Vrou verwys in hierdie verband na die “lessies” wat al drie vroue van die hofdame ontvang het (bladsy 30).

### 3.3 Misbruik van vroulike slawe as courtisanes

Hierdie “lessies” het nie net korrekte postuur en optrede ingesluit nie, maar ook hoe om koketterig en vlelend teenoor hul meester op te tree. Ou Vrou verwys soos volg na 'n “lessie” wat die hofdame gegee het:

“Fladder ... fladder. Nie so nie! Soos 'n vlinder! Loer oor die waaier. Groot oë. So ja. Wyd oop. Kyk af. Wimpers teen jou wang. Effens skaam. Nou uit die hoek van jou oog. Koppie skuins. So!” (bladsy 30).

In 'n ironiese ommekeer van rolle en tot die ontsteltenis van Ou Vrou leer Vrou vir Meisie hoe om haar meester te verlei. Op bladsy 37 onderneem sy, “om die tyd verby te kry, sal ek jou self 'n ding of wat leer. (*gee 'n laggie*) Wat net ek weet. Wat ek ... so mettertyd ontdek het.” Behalwe dat hierdie “lessie” 'n karakteropenbarende refleksie van Vrou bied, is dit histories korrek dat vroulike slawe, volgens Shell (1994:286–287), soms probeer het om hul vryheid te verkry deur mans te verlei met die doel om, ingevolge slawewetgewing van die dag, die persoon oor te haal om met haar te trou. Dit was veral die geval as kinders uit die verbintenis gebore is. Vrou se

<sup>5</sup> Vergelyk verder onder 3.4 wat ek oor Meisie se skynbare “vryheid” skryf.

“lessie” aan Meisie bied ’n aanduiding daarvan dat die gebruik van seksualiteit vir eie gewin soms ook van die kant van ’n vroulike slaaf gekom het.

Al drie vroue word in die karakterlys beskryf as “fyn opgelei om haar funksie [as courtisane] te vervul”. Shell (1994:295) verduidelik die historiese bestaan van courtisane-slawe soos volg:

Sources before 1770 indicate that some Cape settler women allowed their female slaves to be maintained, housed, and sometimes even paid a wage by European males, usually military bachelor personnel. Such slave women were known at the Cape as “courtesan slaves”; they did not live in the household of their owners, but with the free men [...]. The absentee owner was “paid” by owning the children. This custom of courtesan slaves continued after 1770, despite the provision made for their eventual freedom in the 1770 Statutes of India.

Die agtergrond van die drie vroue in *Die see* (2011) stem met die Kaapse slawegeskiedenis ooreen in die sin dat hulle deur hul meester, ’n vry persoon en amptenaar, in ’n kelderkamer aangehou (“gehuisves”) is. Daar verskyn nie in die teks ’n aanduiding dat hy getroud is nie, maar dit is duidelik dat hy ’n belangrike amptenaar is wat oor baie invloed en mag beskik.

De Wet se voorstelling van die misbruik van die drie slawe kom gedemp voor, met ander woorde dit word deur ’n karakter in die verbygaan genoem of gesuggereer. Hierdie werkwyse dra tot subtiliteit van segging by en verleen juis daardeur groter trefkrag aan die verwysings. ’n Voorbeeld is wanneer Ou Vrou vir Vrou aan haar meester se optrede herinner: “Hy sit sy hande op jou skouers. Druk jou af ... tot op jou knieë.” Ook op bladsy 49 verwys Ou Vrou na aborties wat slawe moes ondergaan sonder om die woord “aborsie” te gebruik: “Of het jy miskien, soos ek, gedroom oor die krom ou vroumense ... met hul skerp naalde. [...] Wat ons ongebore kinders vermoor het!” Verdere verwysings kom op bladsy 16 (“het hy sy hand by my nagrok ingedruk”) en bladsy 59 voor (“Laat in die nag ná die bal [...] (*nou stadig en bitter*) [...] slinger [hy] by die trappe af en stoot my deur oop. [...] Maar nou is sy maniertjies nie meer so fyn nie [...]”).

### 3.4 Naamgewing aan slawe

Kort nadat ’n slaaf van elders in die Kaap aangeland het, het die persoon ’n nuwe noemnaam gekry wat deur haar of sy plek van herkoms bepaal is (Shell 1994:228–246). Die plek van herkoms van die drie courtisane-slawe in *Die see* (2011) word nie vermeld nie, waarskynlik omdat hulle kinders van slawe was wat aan die Kompanjie behoort het en dus in die Slawelosie gebore is. Op bladsy 68 en 69 blyk dit dat Ou Vrou en Vrou se moeders wasvroue in die Slawelosie was. Daar het hul dogters se skoonheid die aandag getrek, met die gevolg dat hulle deur hul latere meester na ’n kelderkamer onder Die Kasteel verwyder is. In hierdie drama kry net die jongste, Marie, ’n slawenaam, maar Ou Vrou en Vrou word slegs op generiese wyse benoem.

Omdat slaaf Marie ’n eienaam het, staan sy bo die twee naamlose, ouer vroue uit. In die teks word haar spreekbeurt egter nie met haar noemnaam aangedui nie, maar bloot met die generiese term “Meisie”. Vrou en Ou Vrou noem haar ook nie op haar naam nie, met die gevolg dat sy in hul gesigloosheid deel. Troskie (2011) redeneer tereg dat die drie vroue se gesigloosheid die weg baan om hulle as verteenwoordigers van “drie verskillende fases van dieselfde wese, die slaaf-courtisane” te beskou. Sy verduidelik dat die drie vroue “[i]n hulle hoedanigheid as Ou Vrou, Vrou en Meisie herinner [...] aan die konsep van die goddelike essensie van vrouwees in haar manifestasies as Meisie/Moeder/Wyse Ou Vrou (Maiden/Mother/Crone)”. Hiervolgens verteenwoordig Meisie “die sluimerende maagd”, Vrou verteenwoordig “groei, vrugbaarheid en vervulling”, terwyl Ou Vrou as die wyse ou vrou, “onafwendbaar, die dood” verteenwoordig.

Die siening van Meisie as “sluimerende maagd” impliseer dat die toekoms vir haar verandering en verbetering sou inhou. Die historiese verloop van gebeurtenisse na die val van Die Kasteel het



'n periode van verandering ingelei, maar in die drama kan Meisie se uiteindelijke lot as slaaf egter nie met sekerheid vasgestel word nie. Enersyds “ontsnap” sy uit die kelder wanneer 'n manstem op bladsy 74 vir slaaf Marie roep om haastig te kom en niks saam te vat nie. Andersins hou haar “ontsnapping” in dat haar Nederlandse meester haar laat haal om saam met hom voor die Engelse besettingsmag uit te vlug. Shell (1986:105) meld wel dat, sou 'n slaaf in Nederland aanland, sy of hy dadelik as 'n vry persoon beskou is. Die teks meld egter nie of Marie en haar meester Nederland toe gevlug het nie.

Haar finale, deurslaggewende ontsnapping lê eerder daarin dat sy vroeër in die handelingsverloop 'n denkbeeldige sleutel van Ou Vrou ontvang wat haar op magies-realistiese wyse in staat stel om in haar gedagtes uit 'n knellende situasie na 'n denkbeeldige tuin in Die Kasteel te ontvlug (bladsy 70 en 74). Vir haar verteenwoordig dié tuin haar paradys of utopiese werklikheid.

In teenstelling met Meisie, wat op magies-realistiese wyse in haar gedagtes na 'n denkbeeldige tuin kan ontvlug, groei Vrou en Ou Vrou se kinderverlede tot 'n ontvlugtingsruimte waarheen hulle uit hul knellende hede kan ontsnap. Hulle is as jong meisies van hul moeders, en die veilige plek naby aan hul moeders wat wasvroue was, verwyder toe hulle vir hul meester se harem kom haal is. Die see vervul in dié ruimte 'n dubbele rol. Laasgenoemde sluit by Baderoon (2009:89–107, veral bladsy 93) se siening aan van die rol wat die see in literêre slawenarratiewe speel om 'n assosiasie met herinnering en intimiteit te skep.

Ook in *De Wet* se drama kan die leser of gehoor Ou Vrou en Vrou se wasvrou-moeders (bladsy 68 en 69) met die see verbind, omdat hulle in alle waarskynlikheid as jong slawe met skepe na die Kaap gebring is. Die Britse vloot het oor die see gekom en die Britse besetting wat daaruit gevolg het, het direk daartoe gelei dat die slawe aan die Kaap amptelik in 1834 vrygestel is. Binne die historiese slawenarratief is die see gevolglik, soos Baderoon (2009:93) uitwys, vir die drie vroue nie net 'n simbool van gevangensetting en bevryding nie, maar ook 'n herinnering aan die intieme oorsprong van hul kelderbestaan as slawe en elkeen se persoonlike versugting om bevryding uit haar knellende bestaan.

#### 4. DIE DRAMATURG AS OPTEKENAAR

Volgens Hauptfleisch (2009:xxi) is die kompleksiteit en krag van *De Wet* se dramas opgesluit in die “netwerk van verwysings” wat die tekste saambind. In *Die see* (2011) dra die “netwerk van verwysings” daartoe by dat die dramaturg as optekenaar in dié teks 'n simboliese beeld van verval skep én 'n nuwe begin in die vooruitsig stel.

##### 4.1 Beelde van simboliese verval

Simboliese verval hou aanvanklik met die voorstelling van die gespeelde ruimte verband. Daar is swamme teen die mure en luise in die vertrek (bladsy 19), die fakkels brand nie en die slopemmer is vol en onwelriekend (bladsy 20). Vergelyk in die volgende aanhaling Ou Vrou se verwysing na rotte en krake in die mure:

En u [Vrou] kan my met die rotte help. 'n Skoen gooi of hulle uit die pad skop ... Die mure is al so broos. Vol barste en gate. Rotte bly in die holtes. Kruip weg tussen die klippe. Dis hoekom ek my toedraai in lappe voor ek gaan slaap in die nag. Hulle kruip nader en probeer aan my knaag. (bladsy 21)

Die gebruik van die woord “broos” in dié aanhaling is opvallend omdat dit 'n vorm van personifikasie aandui en daardeur tot die voorstelling van Ou Vrou se intense beleving van haar

gevangenskap en slawerny bydra. Die dramaturg vermeld die rotte eers weer teen die einde van die handeling, met die klank van kanonvuur in die agtergrond (bladsy 57 en 58). In hierdie geval dui hul frenetiese verskyning op die simboliese afsluiting van verval en die kanonvuur op die begin van die einde van die Nederlandse besetting. Die speelsheid van die toneel is geleë in die woordspel wat opgesluit is in die uitdrukking, *soos rotte 'n sinkende skip verlaat*. Naas 'n toespeeling op die titel van die drama, sou die woord “rotte” na die vluggende Nederlandse amptenary van die “sinkende skip” af, naamlik die Kaap, kon verwys.

Die rotte se tweede vermelding (bladsy 57 en 58) kan teen die agtergrond van die agteruitgang en verval van Vrou en Ou Vrou se liggame geplaas word. Alhoewel Meisie haar op verskillende wyses moet bystaan en die leser deurentyd van haar liggaamlike agteruitgang bewus is, is dit Ou Vrou wat Vrou teen die einde, kort na die vermelding van die rotte, in 'n woordewisseling soos volg beskryf: “En kyk na jousef! Kyk mooi na jousef! Die plooië! Die hol wange. Die donker kringe onder jou oë!” (bladsy 63). Vrou se liggaam verteenwoordig die gegewe (“plooië”, “wange”, “kringe”) en ervaring (seksuele misbruik) daarvan om 'n courtesane-slaaf aan die einde van haar bruikbaarheid te wees.

Die dramaturg noem nie Ou Vrou se dood as die eindpunt van verval in die teks nie. Daarom is haar dood nie vir die *afsluiting van die slawenarratief* in *Die see* (2011) belangrik nie. Dié siening word deur die neweteks in die slottoneel, voor die ligte “baie stadig” verdoof, bevestig (bladsy 75). Al kan die nagrok as 'n doodskleed beskou word, kyk Ou Vrou passief daarna: sy trek dit nie aan nie. Sy raak selfs nie aan die nagrok nie.

## 4.2 Die Nederlandse bewind

Die dramaturg vermeld die klapgeluide wat van wapperende wasgoed, 'n seil of 'n vlag afkomstig kan wees in die laaste neweteks, en teks, op bladsy 75 van die boek. Daardeur beklemtoon sy die ideologiese betekenis wat sy met hierdie byklanke wil oordra, want die byklanke hou met die simboliese voorstelling van die verband tussen slawerny en die Nederlandse en Britse bewind aan die Kaap verband.

Die verband tussen slawerny en die Nederlandse en Britse bewind verloop parallel met die verhouding tussen die drie courtesane-slawe en hul Nederlandse meester. Ook by hom is daar, soos met Vrou en Ou Vrou, van liggaamlike verval sprake. Omdat hy 'n belangrike amptenaar in diens van die Nederlandse staat en daarby die eienaar van die drie slawe is, verteenwoordig hy die Nederlandse bewind en die beoefening van slawerny deur dié bewind aan die Kaap sinekdogees. Hy verteenwoordig 'n persoonlike en groter politieke en staatkundige geheel wat simbolies verval en aan die einde inmeekaar stort. Al verskyn hy nie op die verhoog nie, teken veral Meisie 'n ongunstige beeld van hom.

Sy verduidelik op bladsy 16 aan Ou Vrou, “Sy asem was teen my wang. Die vrot asem van 'n ou man.” Ou Vrou noem ook sy “ou asem wat ruik na vrot” en dat hy teen hierdie tyd al bles moet wees en swak en krom (bladsy 25). Meisie sê op bladsy 44 weereens dat “[h]y 'n aaklige ou man [is en dat sy] asem ruik na die dood”. Vir Ou Vrou is die drie slawe in sy oë nie mense nie, en sal hy na een van hulle kom soek “net as hy besope is. Omdat hy só sy walging kan oorkom. Oor wat hy aan jou doen! En omdat hy lus is vir so 'n lae ding! 'n Baster!” (bladsy 65). Vrou deel waarskynlik die ander twee se mening. Haar woorde op bladsy 44 moet daarom eerder as 'n ironiese, hiperboliese vorm van ontkenning beskou word as 'n opregte siening: “Hy is 'n edelman! 'n Held! 'n Patriot! 'n God!”

In bostaande aanhalings is die mate waartoe die dramaturg as optekenaar 'n talige beroep op die leser se sintuie maak opvallend. Die doel daarmee is moontlik om die leser se meeleving by

die handeling te verkry en daardeur hul afkeur van slawerny te versterk. Dit geld veral ten opsigte van die durende, uitgestelde agterna-perspektief waarvan daar in die teks sprake is. In hierdie geval span sy veral die reuksintuig teen die slawe se meester in.

Ten opsigte van byklanke val die klank van die branders teen die buitemure, die klank van kanonvuur, die gelui van die slaweklok en die klank van manstemme op. Dié byklanke dra daartoe by om die skeiding tussen binne- (die keldervertrek), buite- (die see, Die Kasteel en omgewing, die Britse inval, die geluid van die slaweklok) en diëgetiese ruimtes (die verbeelde tuin waarheen Meisie wil ontsnap, die plek waarheen Meisie en haar eienaar vlug) te versterk. Hierdie byklanke stel ook die slawe se toestand van slawerny en hul sug na vryheid op die voorgrond. Al is hulle as karakters in die drama se binneruimte in 'n kelderkamer vasgevang, herinner die geluid van kanonvuur en die slaweklok hulle aan die buiteruimte. Al kan hulle nie direk na die buiteruimte gaan nie, kan hulle in 'n droom na 'n tuin as diëgetiese ruimte ontsnap.

### 4.3 Die vlag (word gestryk)

Die klanke van 'n wapperende vlag en klappende wasgoed tree as byklanke eweneens as indeksikale tekens op (bladsy 75, neweteks). Alhoewel die *gehoor* uit die konteks sou kon aflei dat die klappgeluide van wasgoed, 'n seil of 'n vlag afkomstig is, is *lesers* in 'n beter posisie om betekenis te agterhaal omdat 'n leser in die boek kan lees wat die moontlikhede is. Soos met die ander byklanke wil die klappgeluide die leser finaal aan die teenoormekaarstelling van slawerny en vryheid herinner, maar ook beklemtoon dat 'n tydperk van oorgang na 'n bewind onder 'n nuwe politieke en staatkundige bedeling voorlê.

Ek het vroeër in hierdie artikel daarop gewys dat *Die see* (2011) as 'n bewaarplek van herinnering aan slawerny gelees kan word en dat die twee oorblywende courtisane-slawe in die handeling-na-die-tekste, dit wil sê die niegespeelde tyd na die gordyn in die drama gesak het, waarskynlik deur die Britse besettingsmag uit hul kelderkamer uitgelaat is. Hul vrylating uit die kelderkamer in die teks in 1795 en die historiese feit van die vrystelling van slawe onder 'n Britse bewind in 1834, maak dit moontlik om af te lei dat die dramaturg as optekenaar keerpunte en oorgangstye in die Suid-Afrikaanse slawegeskiedenis in *Die see* (2011) in gedagte het.

Waarop dit neerkom, is dat die dramaturg as optekenaar van 'n slawenarratief nie die dag dat die eerste historiese Britse besetting van die Kaap in 1795, en die voorstelling daarvan in haar drama, lukraak gekies het nie. Die eerste Britse besetting het die amptelike vrystelling van slawe onder dieselfde Britse bewind in 1834 moontlik gemaak en daarom behoort hierdie jaartal en gebeurtenis by 'n interpretasie van *Die see* (2011) in aanmerking geneem te word.

Die jaar 1795 is, soos ek vroeër met verwysing na De Villiers (2012:62) se interpretasie van die waarde van die eerste Britse besetting aangetoon het, nie net as 'n historiese ankerpunt vir die voorstelling in die drama belangrik nie, maar skakel ook met die opdrag op bladsy 5 waardeur die voorstelling in die hede geanker word. Die dramaturg maak op bladsy 5 'n beroep op die leser en gehoor om die “sentrale rol van die slawe aan die Kaap in die Suid-Afrikaanse geskiedenis te bevestig” (my kursivering). Die woorde “in die Suid-Afrikaanse geskiedenis” verleen daarom aan die vrysetting van Ou Vrou, Vrou en Meisie 'n wyer betekenis wat histories (“Suid-Afrikaanse” geskiedenis) en ruimtelik (“Kaap” teenoor “Suid-Afrika”) gekwalifiseer is.

De Wet maak in hierdie verband van 'n soortgelyke werkwyse as Brink gebruik. Brink (1983:154) het in 1978 in 'n opstel verklaar, “there exists an intriguing similarity between certain patterns of change in South Africa in recent years and the tortuous movement towards the abolition of slavery in 1834”. Anders as Brink het De Wet haar egter daarvan weerhou om uitsprake te maak wat kritici in staat sou kon stel om 'n *direkte verband* tussen die slawenarratief in haar drama en

'n kontemporêre sosio-politieke konteks te lê. In plaas daarvan skep sy met behulp van die didaskalia op bladsy 5 en 9 'n diskursiewe raamwerk waarin die oop einde van die teks vooruitwys na belangrike oorgangstye in 1834 en 1838 binne die Suid-Afrikaanse slawegeskiedenis. Ou Vrou verteenwoordig wel in die slot die dood, maar dit is 'n "uitgestelde" dood. Daardeur bedoel ek dat sy die verteenwoordiger word van alle slawe se sug na en uiteindelijke bevryding, wat in 1834 en 1838 in die kolonie 'n historiese werklikheid geword het as 'n gevolg van die Britse besetting van 1795.

Die naaste wat De Wet daaraan gekom het om 'n verband tussen die slawenarratief in haar drama en 'n kontemporêre sosio-politieke konteks te lê, was tydens 'n onderhoud wat Brümmer (2011:4) met haar gevoer het:

“Eers wou ek 'n sosiaal-historiese politiese element inbring. Ek het gevoel die onderwerp verdien baie ernstige aandag, maar hoe meer ek dit gedoen het, hoe meer het die karakters heeltemal belang verloor in my.”[...] Ná 'n lang stryd moes sy besef sy was “te heilig oor die onderwerp”. [...] Dat sy maar net kan skryf soos sy kan skryf. [...] “Eers toe ek dit self begin geniet, het die karakters sommer land en sand begin praat [...]”.

Deur die karakters in *Die see* (2011) toe te laat om as slawe hul stemme te herwin deur “sommer land en sand [te] begin praat”, het De Wet die dramaturg in haar teks toegelaat om met behulp van die drie vroulike slawe in *Die see* (2011) 'n groter en wyer trefkrag aan haar drama te verleen.

## 5. GEVOLGTREKKING

In dié bespreking wou ek 'n antwoord verskaf op die vraag wat in die subtitel van hierdie artikel opgesluit is: kan 'n leser Reza de Wet se *Die see* (2011) as 'n slawedrama beskou? 'n Aanleiding tot die vraag is die feit dat *Die see* (2011) nie 'n subtitel het wat so 'n moontlikheid weergee of selfs suggereer nie. Die antwoord op dié vraag lê dus nie in 'n newetitel nie, maar in die inligting wat die leser in die teks self en in die didaskalia op ongenommerde bladsy 5 en 9 kry.

Op hierdie bladsye kom inligting voor wat uit die aard van die didaskalia as narratologiese element daartoe bydra om die grondstof wat in *Die see* (2011) opgeneem is, teen 'n spesifieke agtergrond te plaas. Inligting in die didaskalia hou met die opdrag op bladsy 5 verband, wat daarop neerkom dat die dramaturg 'n beroep op die leser doen om die sentrale rol van slawe aan die Kaap te onthou en om respek aan die geeste van gestorwe slawe te betoon. Verder suggereer die karakterlys en die aanduidings van gespeelde plek en tyd op bladsy 9 dat 'n leser die teks as 'n slawedrama sou kon beskou.

Die grondstof waarop die didaskalia steun, hou duidelik met die slawegeskiedenis aan die Kaap omstreeks 1795 verband. Op grond daarvan was dit moontlik om in die bespreking na te gaan watter rol die historiese narratief en die diskoers wat die dramaturg op historiese feite baseer op die drama uitoefen. Die wyse waarop die dramaturg historiese gebeurtenisse in die fiksionele wêreld van *Die see* (2011) betrek, lei daartoe dat die historiese narratief in die teks as 'n historiese slawenarratief bestempel kan word.

Teen dié agtergrond ontstaan die vraag op watter wyse die dramaturg die temas wat sy in die didaskalia op bladsy 9 in die vooruitsig stel – naamlik die lot van slawe en slawe se uiteindelijke vrystelling – in die res van die teks voorstel. Sy fiksionaliseer die lot van slawe deur van verwysings na die historiese agtergrond gebruik te maak en daardeur die drama se historiese grondstof deel van die historiese narratief te maak. Andersyds verleen sy aan slawe se uiteindelijke vrystelling 'n diskursiewe betekenis. Laasgenoemde sluit by die rol van die dramaturg as optekenaar in slawedramas aan waardeur dramaturge betekenis tot die teks byvoeg. In *Die see* (2011) teken sy beelde van simboliese verval van die gespeelde ruimte, die drie vrouekarakters en hul meester, wat

sy daarna saamtrek in die verval en einde van die Nederlandse bewind met die oornam van die Kaap deur 'n Britse invalsmag. Die mate waartoe en die wyse waarop die dramaturg dié temas met die didaskalia op bladsy 9 as vertrekpunt in die teks weergee, bevestig dat *Die see* (2011) as 'n slawedrama beskou kan word ongeag daarvan of die dramaturg direkte aanduidings daarvan gee.

Die waarde van *Die see* (2011) binne die Afrikaanse dramatisestem is dat dit die enigste slawedrama in Afrikaans is wat volledig op die geskiedenis van slawerny in Suid-Afrika gebaseer is. Teen hierdie unieke agtergrond beklemtoon die teks nie net een van die historiese oorspronge en die aard van die Suid-Afrikaanse gemeenskap nie, maar ook die naklanke van dié oorsprong in die vorm van 'n oproep om “die sentrale rol van die slawe aan die Kaap in die Suid-Afrikaanse geskiedenis te bevestig asook om respek aan die geeste van die gestorwe slawe te betoon” (bladsy 5).

## BIBLIOGRAFIE

- Baderon, G. 2009. The African oceans – tracing the sea as memory of slavery in South African literature and culture. *Research in African Literatures*, 40(4):89–107.
- Bredenkamp, H.C.J. 1995. The Battle of Muizenberg (1795): The Moravian Missionaries and the telling of “Corps Pandouren” history. *Kronos*, 22:36–53.
- Brink, A.P. 1983. *Mapmakers: Writing in a state of siege*. London: Faber & Faber.
- Brümmer, W. 2011. Die vrou wat al lánkal leef. *Die Burger*, 26 Maart:4.
- De Villiers, J. 2012. Die Nederlandse era aan die Kaap, 1652–1806. In Pretorius, F. (red.) *Geskiedenis van Suid-Afrika: Van voortye tot vandag*. Kaapstad: Tafelberg/Geskiedeniskommissie van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, pp. 39–62.
- De Wet, R. 2011. *Die see*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Genette, G. 1983. *Narrative discourse: An essay in method*. Translated by J.E. Lewin, foreword by J. Culler. Ithaca: Cornell University Press.
- Genette, G. 1988. *Narrative discourse revisited*. Translated by J.E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Genette, G. 1997. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Translated by J.E. Lewin, foreword by R. Macksay. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hauptfleisch, T. 2009. Die dramaturg as dromer: 'n Inleiding tot *Blou uur*. In: De Wet, R. *Blou uur*. Kaapstad: Maskew Miller Longman Literêr, pp. vi–xxiv.
- Murray, J. 2010. “Dit kom daarop neer dat ek nie vergeet was nie”: Die vroulike liggaam, gender en geweld in Suid-Afrikaanse slawenarratiewe. *Litnet Akademies*, 7(3):302–322. [http://www.oulitnet.co.za/akademies\\_geestes/pdf/LA\\_7\\_3\\_murray.pdf](http://www.oulitnet.co.za/akademies_geestes/pdf/LA_7_3_murray.pdf) [15 Februarie 2013].
- Nora, P. 1989. Between memory and history: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26:7–24.
- Shell, R.C. 1986. Slavery at the Cape of Good Hope, 1680 to 1731. Unpublished Ph.D. thesis, Yale University, University Microfilms International.
- Shell, R.C. 1994. *Children of bondage: A social history of the slave society at the Cape of Good Hope, 1652–1838*. Hanover: Wesleyan University Press/University Press of New England.
- Savona, J.L. & Strachan, F. 1982. Didascalies as speech act. *Modern Drama*, 25(1): 25–35.
- Stepo, R.B. 1990. I rose and found my voice: Narration, authentication, and authorial control in four slave narratives. In Davis, C.T. & Gates, H.L. (eds). *The slave's narrative*. Oxford: Oxford University Press, pp. 225–241.
- Troskie, S. 2011. Die see, die vrou. [http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&cause\\_id=1270&news\\_id=113804&cat\\_id=722](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=113804&cat_id=722) [26 Desember 2011].