

Die triomf van die silwerdoek: Christiaan Olwagense filmverwerking van *Die seemeeu*

The triumph of the silver screen: Christiaan Olwagense's film adaptation of The Seagull

JACOMIEN VAN NIEKERK EN

MART-MARI VAN DER MERWE*

Departement Afrikaans

Universiteit van Pretoria

Suid-Afrika

E-pos: jacomien.vanniekerk@up.ac.za

martmarivdm97@gmail.com



Jacomien
van Niekerk



Mart-Mari
van der Merwe

JACOMIEN VAN NIEKERK behaal in 2009 'n meestersgraad in Afrikaanse letterkunde en in 2015 'n DLitt aan die Universiteit van Pretoria (UP). Sy is senior lektor in die Departement Afrikaans aan die UP en doseer letterkunde op voor- en nagraadse vlak.

Van Niekerk is sedert 2015 deel van die redaksie van *Tydskrif vir Letterkunde: 'n Tydskrif vir Afrikaletterkunde*. Vanaf 2020 is sy die redakteur. Sy is die penningmeester van die Internasionale Vereniging vir die Orale Letterkundes van Afrika (ISOLA).

Van Niekerk publiseer 'n monografie gebaseer op haar doktorsale proefskrif met die titel '*baie woorde*': *Identiteit en transformasie by Antjie Krog* (2016, Van Schaik). Sy publiseer artikels in 'n verskeidenheid Suid-Afrikaanse tydskrifte oor Afrikaanse drama en poësie, orale literatuur in Afrika, kritiese rasteorie en postkoloniale teorie. 'n Bydrae van haar verskyn in die tweede uitgawe van *Perspektief & Profiel, deel 1* (2015; red. H.P. van Coller) en 'n hoofstuk oor Adam Small vorm deel van die huldigingsbundel

JACOMIEN VAN NIEKERK obtained a master's degree in Afrikaans literature (2009) and a DLitt (2015) both from the University of Pretoria. She is senior lecturer in the Department of Afrikaans at UP and lectures in literature on undergraduate and postgraduate levels.

Since 2015, Van Niekerk has been on the editorial board of *Tydskrif vir Letterkunde* (Journal for Literature): *A journal for African literature*. Since 2020 she is the editor of the journal. She is the treasurer of the International Society for the Oral Literatures of Africa (ISOLA).

Van Niekerk published a monograph based on her doctoral dissertation, titled '*baie woorde*': *Identiteit en transformasie by Antjie Krog* ('Many becomings': Identity, and transformation in Antjie Krog's writing; 2016, Van Schaik). She has published articles in a variety of South African journals on Afrikaans poetry and plays, oral literature in Africa, critical race theory and postcolonial theory. She contributed a chapter to part 1 (2015) of the latest edition of *Perspektief & Profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*

Datums:

Ontvang: 2019-11-05

Goedgekeur: 2020-01-20

Gepubliseer: Maart 2020

* Jacomien van Niekerk het die studie gekonseptualiseer, op die navorsingsontwerp en teoretiese raamwerk besluit en dele van die analise uitgevoer. Mart-Mari van der Merwe het die literatuuoroorsig geskryf en het dele van die analise uitgevoer.

<p>vir Small wat in 2017 deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns uitgegee word (red. Jacques van der Elst). 'n Hoofstuk van haar verskyn ook in 2018 in <i>Ubuntu and Personhood</i> (red. James Ogude).</p>	<p>(Perspective & Profile: An Afrikaans literary history), edited by H.P. van Coller, and a chapter on Adam Small in the anthology celebrating his oeuvre published by the Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns in 2017 (editor Jacques van der Elst). A chapter of hers also appears in <i>Ubuntu and Personhood</i> (2018), edited by James Ogude.</p>
<p>MART-MARI VAN DER MERWE is tans ingeskryf vir 'n meestersgraad in die Departement Afrikaans aan die Universiteit van Pretoria. Sy voltooi 'n BA-graad met Afrikaans en Engels as hoofvakke en 'n honneursgraad in Afrikaanse taal- en letterkunde aan die UP. Haar akademiese belangstellings sluit in: Afrikaanse letterkunde, veral kontemporêre Afrikaanse poësie en drama, en kognitiewe taalkunde.</p>	<p>MART-MARI VAN DER MERWE currently is a master's student in the Afrikaans Department of the University of Pretoria. She completed a bachelors degree in Afrikaans and English, as well as an honours degree in Afrikaans language and literature. She is interested in Afrikaans literature, especially contemporary poetry and drama, and cognitive linguistics.</p>

ABSTRACT

The triumph of the silver screen: Christiaan Olwagen's film adaptation of The Seagull

This article analyses selected aspects of director Christiaan Olwagen's critically acclaimed 2018 film adaptation of the Russian playwright Anton Chekhov's play The Seagull (original title: Chayka). In Olwagen's Die seemeu, the action is set in South Africa in the early 1990s, the time of transition to a democratic South Africa. For the Afrikaans world of the arts, this was a time of upheaval: the existing national arts boards were dismantled and Afrikaans actors and directors lost their state funding and support. Afrikaans theatre adapted to this different context by moving to smaller, independent theatres and especially the new national arts festivals, for example the Klein Karoo National Arts Festival (KKNK) that originated in 1995. Olwagen's film spans four years and depicts this change as it affects Irene (Irina Arkadina), a famous Afrikaans actress. By the end of the film, she has just starred in a successful production at the first KKNK.

Firstly, the article provides a brief overview of translation theory and adaptation theory and the overlap between these fields. The terms "translation" and "adaptation" are defined. Reference is made to the scholars who concur that adaptation is a form of translation. The concept of "fidelity criticism" is briefly explored as an approach that used to be followed frequently in adaptation studies; the degree to which an adaptation remains "faithful" to the original text was and is studied, in particular when canonical authors are the topic of the investigation. This approach is contrasted with the more recent view that the subjectivity of the adapter is one of the main important factors in an adaptation. In this approach, the adapter uses the adaptation as a vehicle for his own thematic and ideological preoccupations. Both of these approaches are relevant for Olwagen's adaptation of The Seagull.

In the next section, two scenes in Olwagen's film are analysed: the production of the play written by Konstant (Konstantin Gravrilovich Treplev) at the beginning of the film, and the scene at the end where Nina sees Konstant again. In addition, the film poster and soundtrack are analysed. Konstant's play in Olwagen's film is a rewriting of Konstantin's play in Chekhov's The Seagull. This makes Olwagen's interaction with Chekhov in his adaptation particularly

dense and multi-layered. In Olwagen's adaptation, the symbolism of the seagull is made very prominent by giving Nina a pair of wings to wear that she thinks make her look like a seagull, and by adding the line "I am the seagull" at the end of the play. Moreover, the film poster depicts the head of a seagull on the body of a man holding a rifle. The content and tone of Konstant's play, in addition to the heavy-handed use of symbolism, suggest that the original subtlety of Chekhov's play was not retained in Olwagen's adaptation. The soundtrack is equally unsubtle: a revue of well-known symphonic works by famous Russian composers. This choice, as well as the design of the film poster (which is reminiscent of Russian propaganda art), is evidence that Olwagen reverted to stereotypes of Russia while presenting a play by a Russian playwright to an Afrikaans audience; whether in a serious or playful manner, it is somewhat hard to ascertain.

When one abandons the concept of faithfulness to the original, the above choices are perfectly in line with the subjectivity of the adapter when it comes to adaptation. Olwagen chose to emphasise the seagull symbolism and the "Russian-ness" of his (South Africanised) adaptation in order to make his film accessible to Afrikaans film viewers, and to find some way to harmonise the original context of the Chekhov play with the South African setting. His choices also highlight the tension between stage plays and films: in a time when far fewer consumers will attend an (Afrikaans) play, there is still a market for Afrikaans films, and this is the target audience for which his adaptation was created.

Finally, Olwagen's *Die seemeu* is briefly compared to his other feature films, *Johnny is nie dood nie* (2017) and *Kanarie* (2018). These three films all demonstrate Olwagen's preoccupation with apartheid South Africa and the insularity of white Afrikaners in this period. It is shown that certain aspects of the structure, as well as visual and stylistic choices were guided by the desire to create continuity between *Die seemeu* and the other two films by Olwagen. He appears to be in the process of establishing himself as an auteur filmmaker.

Olwagen's adaptation of *The Seagull* is (among other things) a film about adaptation. After seeing Konstant's adaptation of Konstantin's play, Irene asks, "Why fuck up a classic?" The film confirms the theoretical view that the subjectivity of the adapter is all-important: Olwagen has attempted to integrate his condemnation of the ignorance and insularity of Afrikaners under apartheid with a digestible adaptation of a classic work that would please film audiences. He comments on the period of transition in which Afrikaans theatre had to reassess and adapt its practices, and also comments on the current dispensation in which the Afrikaans film industry is booming. In this context, his film represents the triumph of the silver screen where film adaptations are the most lucrative. It is not altogether clear, however, whether Olwagen escapes the insularity of which he is critical, since he restricts himself to themes that are largely limited to Afrikaners.

KEY WORDS: Anton Chekhov, *The Seagull*, Christiaan Olwagen, adaptation, film, auteur, drama, audience, symbolism, stereotypes, subjectivity of the adapter

TREFWOORDE: Anton Tsjekow, *Die seemeu*, Christiaan Olwagen, verwerking, film, auteur, drama, gehoor, simboliek, stereotipes, subjektiwiteit van die verwerker

OPSOMMING

Hierdie artikel ontleed enkele aspekte van Christiaan Olwagen se 2018-filmverwerking van Anton Tsjekow se drama *Die seemeeu*. In hierdie verwerking is die gegewe van die oorspronklike dramateks verplaas na die vroeë negentigerjare van die twintigste eeu in Suid-Afrika, 'n tydperk van ommekeer vir die Afrikaanse teaterbedryf. Olwagen se verwerking beeld die noodsaak vir hierdie verandering uit, maar lewer ook kommentaar op die kuns van verwerking (“adaptation”) en die huidige stand van die Afrikaanse drama- en filmwêreld. Dit span doelbewus simboliek en stereotipes in wat deur sommige Tsjekow-kenners verwerp sou word met die doel om aan die vereistes van die gehoor, spesifiek die filmkyker, te voldoen. Daar word aangetoon dat ofskoon *Die seemeeu* 'n verwerking is, dit vormlik en tematies aansluit by die ander films in Olwagen ('n moontlike *auteur*-regisseur-in-wording) se oeuvre.

1. INLEIDING

Verwerking (“adaptation”) is tans wêreldwyd alomteenwoordig (Hutcheon & O’Flynn 2013:2). Hoewel dit geensins 'n nuwe fenomeen is nie (Hutcheon & O’Flynn 2013:2), beskryf Linda Hutcheon dit as die huidige hoofmodus: van “the storytelling imagination” (in Clayton & Meerzon 2013:2); dit is dus 'n belangrike fenomeen om kennis van te neem. Op die Afrikaanse drama- en filmtoneel is dit nie anders nie: vertalings en verwerkings word jaarliks by kunstefeeste opgevoer, en filmverwerkings van dramas soos *Die rebellie van Lafras Verwey* en *Faan se trein* en romans soos *Dis ek*, *Anna* en *Vaselinetjie* is die afgelope jare vrygestel. Nuwe verwerkings van tekste wat reeds verfilm is, word ook vervaardig, soos die 2019-filmweergawe van Dalene Matthee se roman, *Fiela se kind*.

Christiaan Olwagen se weergawe van die Russiese dramaturg, Anton Tsjekow,¹ se drama *Die seemeeu* (oorspronklike titel: *Chaïka*; eerste opvoering 1896) word in 2014 as drama-produksie by die Aardklop-kunsteffes opgevoer (Boekkooi 2019). Die filmverwerking word in Suid-Afrika by die 2018-Silwerskermfees vrygestel, nadat die film reeds opspraak verwek het tydens 'n internasionale vrystelling by die Moskouse filmfees in April 2018 (Anoniem 2018). Hierdie artikel ontleed die 2018-filmverwerking van *Die seemeeu* – daar word nie na die dramaproduksie verwys nie, al word daar deeglik kennis geneem van die feit dat bepaalde keuses ten opsigte van die verwerking reeds in die dramaproduksie beslag gekry het. Die artikel vorm deel van die veld van *verwerking*-, *aanpassing*-, oftewel *adaptasiestudie* (“adaptation studies”), wat (onder andere) gedefinieer kan word as die studie van die verwerking of aanpassing van 'n teks na 'n nuwe genre of medium. Die meeste beoefenaars van adaptasiestudie spits hul toe op die studie van romans wat tot films verwerk is (Chan 2012:412), hoewel verwerking deesdae ook verwerking tot 'n videospelletjie en ander digitale inhoud kan insluit (Chan 2012:412; Hutcheon & O’Flynn 2013:xxiv). In hierdie artikel word die aanpassing van 'n (Russiese) verhoogdrama tot 'n (Afrikaanse) film bestudeer.

Die resepsie van Olwagen se film in Moskou was dermate positief dat Rusland dié weergawe aangekoop het (Snyman 2019). Die film het dieselfde rolverdeling as die drama-

¹ Die spelling van die outeur se van op die filmplakkaat van *Die seemeeu* is die Engelse spelwyse: “Chekhov”. In Afrikaans word dit ook dikwels “Tsjekof” of “Tsjechof” gespel. “Tsjekow” is die spelling wat Brink in sy 1972-vertaling van *Die seemeeu* gebruik. By Karel Schoeman se 1975-vertaling van *Die kersieboord* word die outeur se van as “Tsjechow” weergegee, en by die publikasie *Die heks en ander verhale* (2002), uit die Russies vertaal deur Alexander Pretorius, is die spelling “Tsjegow”. In hierdie artikel gebruik ons Brink se spelling aangesien ons uit sy vertaling aanhaal.

produksie, bestaande uit die “crème de la crème” (Boekkooi 2019) van Afrikaanse verhoogakteurs, onder andere Sandra Prinsloo, Marius Weyers, Rolanda Marais, Cintaine Schutte en Albert Pretorius. Olwage se verwerking verplaas Tsjekow se gegewe na die vroeë negentigerjare van die twintigste eeu, in die tydperk van die ontbinding van die kunsterade en die opkoms van die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK), en teen die agtergrond van die ontstaan van ’n demokratiese Suid-Afrika. Al die karakters met spreekbeurte is Afrikaanssprekend, wat die feit beklemtoon dat dit in hierdie verwerking baie spesifiek oor die *Afrikaanse* kunstewêreld handel. Die gebeure speel af op ’n plaas in die Wes-Kaap, en daar is verwysings na Kaapstad en Johannesburg. Plaaslike resensente loof hierdie verplasing van tyd en ruimte; Regardt Visser (2019) vind dit byvoorbeeld treffend hoe Olwage die “geneigdheid van die Afrikanerpsige om oor die lot van die lewe te neul” in sy verwerking uitbeeld.

Die politieke en sosiale omwentelinge in die vroeë 1990’s het aanleiding gegee tot wat Temple Hauptfleisch as ’n “skisofreniese” teaterbedryf beskryf (1997:159). Gesprekke oor die toekoms van Suid-Afrikaanse drama het neerslag gevind in die “White Paper on the Arts and Culture” van 1996 wat tot gevolg gehad het dat organisasies in die kunste kleiner begrotings gekry het, en streng gereguleer is (Hauptfleisch 1997:163). Een van die gevolge van hierdie omwentelinge was dat die Afrikaanse teater verskuif het van staatgesteunde teaters na kleiner, onafhanklike teaters en kunstefees (Coetser 2016:237, 244). Olwage se film besin oor die manier waarop die Afrikaanse toneelwêreld bykans dertig jaar gelede moes verander – maar dit is stellig ook ’n film wat oor die huidige stand van Afrikaanse drama en film (en drama *versus* film?) bestek opneem. Dit is selfs ’n film oor verwerking, soos uit die analise sal blyk.

Eerstens word die begrippe *vertaling* en *verwerking* kortliks gedefinieer en met mekaar gekontrasteer. Ten opsigte van verwerking word getrouheidskritiek (“fidelity criticism”), wat fokus op die mate waarin ’n verwerking getrou is aan die oorspronklike, gejuks taponeer met die uitgangspunt dat die subjektiwiteit van die verwerker een van die enigste werklike belangrike faktore by ’n verwerking is. Daar word dan ’n kort oorsig gegee oor Tsjekow as dramaturg en enkele relevante verwerkings van sy dramas, insluitende Suid-Afrikaanse verwerkings. In die daaropvolgende analise van die film kom aspekte van getrouheidskritiek (“fidelity criticism”) én die subjektiwiteit van die verwerker aan bod. Die begin van die film, spesifiek Konstant se verwerking van die “toneelstuk in ’n toneelstuk” uit die Tsjekow-tekst, asook die slot van die film, word ontleed ten opsigte van die ontginning van die seemeeu-simboliek. Daar word aangetoon dat dié simboliek, asook die stereotipes wat teenwoordig is by die filmplakkaat en klankbaan, bewys is van die feit dat die verwerker keuses maak in weerwil van kritici se menings oor ’n dramaturg of tydperk. Vervolgens word beweer dat, in Olwage se verwerking, hierdie keuses die spanning tussen die drama- en filmmedium belig, en daar word kortliks aangetoon in watter mate *Die seemeeu* ooreenkomste toon met die ander films in Olwage se oeuvre. As sodanig verteenwoordig *Die seemeeu* die triomf van die silwerdoek wat verwerking (van Tsjekow) in die huidige konteks van die Afrikaanse drama- en filmwêreld betref.

2. VERTALING EN VERWERKING

Literêre vertaling is, kortweg gestel, “de overzetting van een literair werk (brontekst) in een andere tekst (doeltekst) door middel van een andere taal” (Van Gorp, Ghesquire, Delabastita & Flamend 1991:433). Roman Jakobson se skema van intertalige, intratalige en intersemiotiese vertaling (Van Gorp et al. 1991:433; Botha 2019) bly ’n nuttige vertrekpunt, maar Hutcheon

en O'Flynn (2013:16) vind Susan Bassnett se 2002-definisie van literêre vertaling besonder bruikbaar, ook vir die bestudering van verwerkings, naamlik “an act of both inter-cultural and inter-temporal communication”. Die ruimte ontbreek hier om ’n oorsig oor vertaalkunde en verskillende vertaalteorieë te bied; Botha (2019) verskaf ’n uitstekende bondige opsomming van die terrein. Vir die verwerking waarmee hierdie artikel gemoeid is, is die adjektiewe “inter-kultureel” en “inter-temporaal” hierbo wel van belang.

Wat Tsjekow betref, is André P. Brink se 1972-vertaling van *Die seemeu* stellig een wat op die bronteks gerig is (vergelyk Van Gorp et al. 1991:433). Dit is waarskynlik ’n sogenaamde abbavertaling (Botha 2019) wat deur middel van ander, Engelse en/of Nederlandse of Franse vertalings, gedoen is, soos die geval is in Karel Schoeman se 1975-vertaling van *Die kersieboord* (Tsjekow 1975:63). In hierdie artikel word daar vergelykings getref tussen Olwage se verwerking en Tsjekow se drama deur van Brink se vertaling gebruik te maak, hoewel hierdie vertaling uiteraard reeds ’n aanpassing en interpretasie van die oorspronklike, Russiese teks behels. Dit is nie duidelik of Olwage op hierdie vertaling gesteun het en of hy van nuuts af vertalings uit ander tale gebruik het om sy verwerkte teks te skep nie.²

In teenstelling met ’n vertaling wat, alles in ag genome, ’n taamlike streng korrelasie tussen die oorspronklike teks en die vertaalde teks nastreef, wyk ’n verwerking in mindere of meerdere mate af van die oorspronklike teks, byvoorbeeld wanneer ’n ander medium ingespan word. Die oorspronklike oefen egter nog steeds ’n sterk invloed uit: “If we know the prior text, we always feel its presence shadowing the one we are experiencing directly. When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship with another work or works” (Hutcheon & O'Flynn 2013:6). Hutcheon beskryf die aard van ’n verwerking as inherent “dubbel- of multigelamineerd” (Hutcheon & O'Flynn 2013:6).

Die verwerking van dramas “is located somewhere between the actual translation of the play from one language into another [...] and the creation of a new work inspired by the original” (Clayton & Meerzon 2013:8). Julie Sanders lys die wye reeks terme wat in adaptasiestudie aangewend word: “version, variation, interrelation, continuation, transformation, imitation, pastiche, parody, forgery, travesty, transposition, revaluation, revision, rewriting, echo [...] [S]equels, prequels, compression, and amplification all have a role to play at different times [...]” (in Clayton & Meerzon 2013:7). Die aanpassing van ’n dramateks vir ’n nuwe verhoogproduksie, asook die aanpassing van ’n drama tot ’n film, is “intermediale transposisie” (Clayton & Meerzon 2014:10) en dit is hierdie soort verwerking waarmee hierdie artikel gemoeid is.

Chan (2012:415) wys uit dat Jakobson se skema filmverwerkings insluit, want ’n film is ’n intersemiotiese vertaling. Hy herinner ons ook daaraan dat daar volop oorvleueling tussen vertaalstudie en adaptasiestudie is, en dat navorsers in die onderskeie dissiplines meer kennis van mekaar se werk moet neem. Lawrence Venuti, bekende vertaalkundige, het immers al in 2007 “adaption as translation” bestudeer. Verwerkings is eintlik domestikerende vertalings (Venuti in Chan 2012:415), teenoor vervreemdende vertalings (Botha 2019)³ – Bassnett se “inter-kulturele en inter-temporale kommunikasie”.

² Wanneer Olwage se verwerking met die Tsjekow-teks vergelyk word, word Brink se Afrikaanse spelling van karakters se name in hakies geplaas.

³ “Venuti (2008:16) maak die kontroversiële stelling dat vervreemdende vertaling vandag wenslik is as teenvoeter vir die hegemonesse vertaalpraktike van die Engelstalige wêreld: “Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations” (Botha 2019).

Volgens Hutcheon was getrouheidskritiek lank die gangbare benadering in adaptasiestudie: daar is nagegaan in watter mate die verwerking “getrou” is aan die oorspronklike. Dit was veral die geval by gekanoniseerde outeurs soos Pushkin en Dante (Hutcheon & O’Flynn 2013:6-7). Tsjekow sou sekerlik by hierdie soort gekanoniseerde skrywers gereken word. Hutcheon verkies egter om op ander aspekte van verwerking te fokus, want ’n verwerking kan beskou word as ’n kunswerk in eie reg, “second without being secondary” (Hutcheon & O’Flynn 2013:9). Hierdie artikel behels gedeeltelik getrouheidskritiek aangesien die konsep aktief deur die film geaktiveer word: daar word in die film gesuggereer of bevestig dat dit moontlik/betekenisvol/waardevol is “[to] fuck up a classic”. In die analise word dus ondersoek of die wyses waarop die seemeeu-simboliek ontgin word, reg laat geskied aan Tsjekow. Daarnaas word die film egter ontleed as een wat “geskep [is] om die persoonlike en artistieke opvatting van die verwerker ten toon te stel” (Clayton & Meerzon 2013:5).

Clayton en Meerzon beklemtoon die feit dat verwerking die ontstaan van nuwe dramatiese en performatiewe tradisies tot gevolg het. Die feit dat dit gekanoniseerde werke nader aan die smaak en behoeftes van kontemporêre gehore bring, beteken dat die artistieke, morele en etiese idees van die verlede met die hede geïntegreer word – én dat meer geld by die loket verdien word (2013:2). Die persoon wat vir ’n verwerking verantwoordelik is (die “adapter”), speel ’n sentrale rol. Volgens Robert Stam staan ’n verwerking altyd in diens van die stilistiese en ideologiese preokkupasies van die verwerker; dit is nie belangrik of die verwerking getrou bly aan die oorspronklike nie (in Clayton & Meerzon 2013:6). Trouens, wanneer mens die subjektiwiteit van die verwerker verreken, laat dit jou toe om die struktuur, politiese en sosiale funksies, sowel as die “ideologiese intertekstualiteit” van die oorspronklike werk na behore te verstaan (Stam in Clayton en Meerzon 2013:6). In die tweede deel van die analise word die subjektiwiteit van die regisseur, Christiaan Olwagen, as ’n belangrike gegewe bestudeer.

3. VERWERKINGS VAN TSJEKOW

Tsjekow se dramas verteenwoordig die hoogtepunt van die Naturalisme, en hy was ’n belangrike wegbereider vir die Nuwe Drama (Brink 1986:33); twintigste eeuse dramaturge “rushed through the breach he created in the fortress of theatrical tradition” (Clayton & Meerzon 2013:3). Op Shakespeare ná is Tsjekow die dramaturg wie se dramas die meeste wêreldwyd opgevoer word. Dit kan onder andere, volgens Clayton en Meerzon, toegeskryf word aan die feit dat Tsjekow ’n “liminale posisie tussen realisme en modernisme” beklee, en die feit dat sy dramas “hermeties” is en dus nie “maklike interpretasie” moontlik maak nie (Clayton & Meerzon 2013:3). Een van die redes waarom Tsjekow se dramas soms moeilik is om te interpreteer, is die wyse waarop die onderskeidings tussen “komedie” en “tragedie” by Tsjekow vervloei. Hy het sy “‘neerdrukkende’ dramas self oorwegend as komedies getipeer”; Tsjekow se reaksie op ’n vriend wat oor sy stukke gehuil het, was die antwoord: “Dit is Aleksjew (Stanislawski) wat [my stukke] tranerig gemaak het [...] Ek wou eenvoudig baie opreg aan mense sê: ‘Kan julle nie sien hoe ellendig jul lewens is nie [...] Is dit nou iets om oor te huil?’” (Brink 1986:33). *Die seemeeu*, “’n jeugwerk in vergelyking met die groot stukke daarna” (Brink 1986:34) is “’n Komedie in vier bedrywe”, ten spyte van die feit dat Treplew selfmoord pleeg. Brink beskryf Tsjekow se komedie as “’n subtieler komedie as wat die drama vantevore geken het, donkerder [...]”; “Dit is nie ’n komedie wat ’n skaterlag ontlok nie: maar ’n glimlag, já” (1986:33).

By Tsjekow is gesprekke tussen karakters lank en daar is baie monoloë – spreekbeurte word dus gewoonlik in verwerkings verkort omdat akteurs dit moeilik kan vind om dit natuurlik

oor te dra (Csikai 2005:90). Thomas Kilroy verkort en verander byvoorbeeld in sy *The Seagull* (1981) Trigorin se monoloë om by die “growwer” Ierse karakterekwivalent te pas, maar steeds getrou te wees aan die “Tsjekowiaanse essensie”, wat volgens hom meer in die onderliggende inhoud van die drama lê as in die konkrete dramatiese gebeure (Kilroy 2000:85-86). Die taalgebruik in Tsjekow se dramas is vaag, vandaar die gepasheid van vertalings wat eweneens “vaag” is (Clayton & Meerzon 2013:296).

In bogenoemde verwerking deur Kilroy word die oorspronklike gegewe verplaas na Ierland: die hoër Anglo-Ierse klasse is in die negentiende eeu ontnem van hulle imperiale mag as gevolg van druk wat deur die inheemse Ierse bevolking op hulle uitgeoefen is (Kilroy 2000:82). Kilroy noem dat dit maklik was om ’n ekwivalent vir die “Chekhovian mood of approaching darkness” (Kilroy 2000:81) in só ’n Anglo-Ierse konteks te vind. Ook word die Anglo-Ierse identiteitskrisis deur Kilroy (2000:82) beskryf as ’n verdeeldheid in lojaliteit aan hulle land van herkoms teenoor die lojaliteit aan die nuwe land waar hulle gesetel is. Die kontekstuele ooreenkomste tussen Kilroy en Tsjekow behels ’n toestand van skisofreniese identiteitskrisisse en gespanne sosiale en politieke toestande (Kilroy 2000:84). Nog ’n kwessie wat die Anglo-Ierse bevolking in hierdie krisistydperk moes hanteer, is verdere finansiële ondergang (Kilroy 2000:83). Die voorheen gegoede klas was deurgaans in gesprekke gemoeid met hierdie onderwerp, en daar het ’n toestand van “mutual poverty” (Kilroy 2000:83) geheers, net soos wat geld in Tsjekow se oorspronklike teks deurlopend ’n oorsaak van konflik vir die karakters is.

Die Ierse dramaturg Brian Friel het ook weergawes van Tsjekowiaanse dramas geskryf wat in die konteks van die Ierse postkoloniale situasie afspeel (Csikai 2005:86). Friel het veral sy verwerkings (spesifiek sy verwerking van *Drie susters* in 1981) geskoei op hervertalings van die Engelse weergawes om af te wyk van die taal van die “ex-coloniser” (Csikai 2005:79). Friel het ook die dialoog aangepas deur monoloë te onderbreek met spreekbeurte van ander karakters, om “real communication” (Csikai 2005:80) te skep. Nog ’n tegniek wat Friel gevolg het om die dialoog te moderniseer, is om die taal meer eksplisiet eroties te laai (Csikai 2005:83).

Wat humor by Tsjekow betref, meen Kilroy dat sy verwerking die “semi-farcical hysteria” (Kilroy 2000:80) van die oorspronklike ontgin. Die Amerikaanse dramaturg Josef Evans se verwerking, *The Turducken* (2008), is byna onherkenbaar. Die ernstige Tsjekowiaanse temas van onvervulde drome en die gemoeidheid met “nuwe” kuns word in hierdie verwerking nie ernstig opgeneem nie, en die stuk word gestroop van valsheid (Johnson 2012:9). Johnson voer aan dat Evans se verwerking meer getrou is aan die “ware” Tsjekow as die verwerkings wat die dramas met te veel ontsag probeer behandel, of soos Beckerman (in Johnson 2012:2) dié verskynsel beskryf: “(T)hat particular brand of preciousness that some Chekhov admirers impose on the text”.

Suid-Afrikaanse verwerkings van Tsjekow toon dikwels ooreenkomste met die Ierse verwerkings hierbo, want die postkoloniale situasie in albei lande is ’n gepaste ekwivalent vir die ondergang van die aristokrasie in Rusland. Charles J. Fourie se verwerking van *Die seemeeu*, getitel *Die eend: ’n tragiese komedie*, is in 1992 vir die eerste keer opgevoer en in 1994 saam met *Vrygrond* en *Don Gxubane onner die Boere* in een bundel uitgegee. Reza de Wet het in Engels ’n verwerking van *Die seemeeu* geskryf, *On the Lake*, wat in 2001 vir die eerste keer opgevoer is (ESAT) en in 2002 as deel van haar *A Russian Trilogy* gepubliseer is (saam met *Three Sisters Two* (’n vertaling van *Drie susters twee* en *Yelena*). Ander (Suid)-Afrikaanse verwerkings van Tsjekow is egter bekender: dié van De Wet (*Drie susters twee* [1996]) en Janet Suzman (*The Free State*, ’n verwerking van *Die kersieboord* [2000]). Keuris (2004) vergelyk *Drie susters twee* met Suzman se verwerking, en Jackson (2015) fokus op die *Three Sisters Two* en *Yelena*.

Al bogenoemde verwerkings van De Wet is eintlik ’n vervolg (“sequel”) op die oorspronklike gegewens. *On the Lake*, byvoorbeeld, speel agt maande ná die dood van Konstantin af; Nina speel onder andere teenoor die spook van haar ma, wat selfmoord gepleeg het deur haar te verdrink. Sowel Keuris (2004) as Jackson (2015) verwys na die duidelike ooreenkomste wat daar ten spyte van die Russiese milieu met ’n post-1994 Suid-Afrika is in *Drie susters twee*. Jackson verken André P. Brink se kritiek op die ideologies-problematiese aard van De Wet se drama, maar soos Keuris (2004:155-156) vind sy De Wet se “apolitiese” verwerking geslaagd. Sy lees die teks nié as konserwatiewe, verdagte teruggryp na apartheidstrukture nie, maar as “a disabling attempt to escape the political anxieties for which there is no apparent resolution” (2015:63).

In teenstelling met De Wet se Tsjekow-dramas, behels Suzman se teks ’n volledige transponering van die oorspronklike gegewens na ’n Suid-Afrikaanse milieu en is ’n overte politiese reaksie op die veranderinge in die Suid-Afrikaanse samelewing ná 1994 (vergelyk Keuris 2004:157-161). Fourie se *Die eend* word óók verplaas na Suid-Afrika in die tyd van die oorgang na ’n demokratiese bedeling. Hoewel Johan Coetser negatief oordeel oor die feit dat die teks nie apart van Tsjekow se *Die seemeeu* waardeer kan word nie (2016:174), het P.C. van der Westhuizen reeds in 1996 die teks as parodie ontleed. Van der Westhuizen wys onder andere uit watter rol die postmodernistiese eienskappe van metatekstualiteit en selfrefleksiwiteit in die teks speel, en hoe die drama “alle sprake van epistemologiese sekerheid laat skipbreuk ly” (1996:406).

In Olwage se verwerking word die Tsjekow-tekse, soos by Fourie en Suzman, toegeëien en ver-(Suid)-Afrikaans. Ten opsigte van Suid-Afrikaanse verwerkings van Tsjekow beweer Suzman “the obvious rationale behind ‘updating’ or indigenizing Chekhov is to convey broad thematic or cultural affinities” (in Jackson 2015:48). Olwage behou die karakters en baie van die plot en dialoog van die Tsjekow-tekse, maar hy verander ook heelwat dialoog – dit is dikwels kru en eroties-eksplisiet (soos by Friel; vergelyk Csikai 2005:83). Karakters gebruik ook opvallend baie Engels in die film.⁴

Johnson (2012:3) beskryf die essensie van Tsjekow as ’n uitbeelding van “ambiguity, laconic detachment and distance, and life in all its utter banality”. Getrou aan hierdie uitspraak bestaan die openingstonele van Olwage se filmverwerking uit skote wat die alledaagse lewe van die karakters vasvang (waarskynlik enkele ure voor die aanvang van die film), in al die banale details: Irine (Irina Nikolajewna Arkadina) sit voor die spieël en wyn drink, Konstant (Konstantin Gawrilowitsj Treplew) sit en eet voor die televisie, Nina (Nina Mikhailowna Zaretsjnaja) oefen vir Konstant se toneelstuk, Elias (Ilja Afanasjewitsj Sjamrajew), die voorman, is saam met sy plaaswerkers in die wingerde en Simon (Semjon Semjonowitsj Medwedenko), die onderwyser, is besig om sy netbalspan (!) moed in te praat tydens ’n wedstryd, ensovoorts. Hierdie visuele invoegings is ’n uitbreiding op die dramateks wat die verplasing na ’n Suid-Afrikaanse ruimte vir die kyker sinjaleer, en ook reeds iets van die stemming van die film oordra. In die volgende afdeling word enkele aspekte van die filmverwerking onder die loep geplaas om vas te stel wat die aard van Olwage se interaksie met die Tsjekow-tekse is.

⁴ Dit is aanvegbaar of die taalgebruik in die film dié van wit Afrikaanssprekendes in die 1990’s is.

4. “WHY FUCK UP A CLASSIC?”: SIMBOLIEK EN STEREOTIPES IN OLWAGEN SE VERWERKING VAN *DIE SEEMEEU*

John Reid skryf, onder andere in reaksie op ’n 1994-opvoering van *Die seemeeu* by die National Theatre in Engeland, oor simboliek – of eerder die afwesigheid daarvan – in Tsjekow se drama. Hy voer aan dat Tsjekow se keuse om die drama *Die seemeeu* te noem nie slegs dui op sy ironiese gebruik van die seemeeu as simbool nie, maar dat die ganse drama ’n “sceptical dismantling of symbolist rhetoric and idealist preoccupations” (Reid 1998:610) behels. Hy beweer selfs dat regisseurs dit moet vermy om die simboliek van die seemeeu te ontgin:

At the risk of betraying the gentle subversiveness of Chekhov’s art, I want to argue that directors would be best advised to view the whole play as working towards the rejection of the ‘seagull’ as a symbol. Whether the ‘seagull’ is associated with Trepliov’s inarticulate, emotional blackmail, or the facile cynicism of Trigorin’s ‘idea [...] for a short story’ (151), or Nina’s fatalistic spectre of self-failure, or the stuffed specimen itself – the symbolic possibilities are invariably undercut or stillborn. Critics who should know better tend to see this as a mark of failure on the part of the playwright and persist in treating the play as if it were *The Wild Duck* or a poor relation of *The Cherry Orchard*. But in this case, the ‘seagull’ has no organic cohesiveness as a symbol; it cannot offer an all-inclusive symbolism that embraces the whole action. If it is a symbol of anything, then, paradoxically, it must be as a symbol of the failure of symbolism. Within the play, the process of symbol-making is exposed to varying degrees of irony, which ensures that it remains anchored within a comic perspective. It seems to me that directors would recover a more lively sense of the play’s comic potential if they took full cognizance of the anti-idealist, anti-symbolist resonances that define that perspective. (Reid 1998:610)

Reid toon verder in sy artikel aan hoe veral Treplew se toneelstuk sinspeel op die spiritualisme van Vladimir Solowiof, ’n digter, filosoof en mistikus wie se opvattinge oor die liefde en die kuns in die tweede helfte van die negentiende eeu gewild was in Rusland (1998:610). Volgens Reid was Tsjekow as materialis gekant teen hierdie opvattinge, en Treplew se toneelstuk is dus ’n doelbewuste bespotting van Solowiof se teorieë.

Treplew, ’n jong, onsuksesvolle man wat homself baie ernstig opneem, se toneelstuk is veronderstel om ’n demonstrasie van “nuwe vorme” van teater te wees (Tsjekow 1972:14). In die toneelstuk vertolk Nina die rol van die “kollektiewe kosmiese siel” wat voortleef wanneer daar “[d]uisende eeue reeds [...] geen lewende wese op aarde oor” is nie. Hierdie “kosmiese siel” sien uit na die vereniging van “stof” en “gees”, wanneer die “heerskappy van die universele wil” sal begin (Tsjekow 1972:19, 20). Die gees is in ’n stryd gewikkel met die duiwel; Konstantin laat swael brand om die teenwoordigheid van die duiwel te suggereer. Sy ma, Arkadina, let dit op, en onderbreek die drama om te vra of dit so bedoel was. Sy lag, en sê, “’n Baie effektiewe effek!” (Tsjekow 1972:20). Ander karakters begin dan onder mekaar praat; Treplew vervies hom en staak summier die toneelstuk. Arkadina se geërgerde reaksie op sy toneelstuk is dat dit “dekadente malligheid” is met “geen beduidenis van nuwe vorme nie, net doodgewone onbeskoftheid” (Tsjekow 1972:21).

In Olwagen se verwerking is Konstant se toneelstuk een van die gedeeltes in die film wat die meeste van die oorspronklike dramateks afwyk. Eerstens verwys Konstant in sy gesprek met Piet [Sorin] eksplisiet na die gehoor wat betref die Afrikaanse teater in die vroeë negentigerjare: “’n Klomp gryskoppe in ’n donker auditorium wat sit en kyk hoe *self-obsessed actors* hulle probeer wees – wat’s die punt?” Die gehoor is dus oud en nie deel van die toekoms-

generasie waarvan Konstant homself deel ag nie. Hy “haat” ook sy ma se tipe teater, want “hulle maak nie teater vir die *audience* of vir die storie nie, hulle maak dit net vir hulle-fokkenself”. Piet se woorde sinspeel op die naderende drastiese ommekeer in die Afrikaanse kunste: “Wel, ek weet nie hoeveel langer dit nog gaan oorleef nie”. Volgens Konstant verdien hierdie soort teater nie om te oorleef nie, want akteurs “*rehash* net al die ou *classics* en probeer ons *convince* dis kuns. Dis nie kuns nie, man, dis kak”.

In die Tsjekow-tek is Treplew ’n lagwekkende karakter wie se woorde telkens melodramaties klink. Sorin is eweneens ’n patetiese figuur wat in bogenoemde dialoog met Treplew slegs banale reaksies het op wat Treplew sê, soos “Mens kan tog nie klaarkom sonder teater nie” (Tsjekow 1972:14). Marius Weyers se spel as Piet verleen egter ’n sekere erns aan die karakter, en sy uitspraak, “ek weet nie hoeveel langer dit nog gaan oorleef nie”, besit ’n definitiewe profetiese toon wat die ingeligte filmkyker nie sou ontgaan nie. Hy suggereer dat Konstant nie te ontsteld hoef te raak oor die stand van Afrikaanse teater nie, want dit is immers op die randjie van groot verandering.

Olwage se verwerking voeg bykomende ironie tot Konstant as karakter toe: nadat hy so pas sy ma en haar mede-akteurs daarvan beskuldig het dat hulle nimmereindigend klassieke werke opvoer, word sy toneelstuk opgevoer wat ’n herskrywing van Treplew se toneelstuk in *Die seemeeu* is. Sy ma, Irene, se verontwaardigde reaksie op die toneelstuk is, “Why fuck up a classic?” Konstant voel dus sy ma *rehash* die *classics*; sy voel hy laat nie reg aan ’n *classic* geskied nie. Aangesien hierdie dialoog deel uitmaak van ’n film wat ’n verwerking van *Die seemeeu* is, is hierdie dubbele teenwoordigheid van Tsjekow se *classic* veelkantig en kompleks.

In die gesprek tussen Nina en Konstant (’n aansienlike uitbreiding op die dramateks) waartydens sy verkleed (sy dra ’n vleeskleurige *wetsuit*, ’n rok met ’n blompatroon en ’n paar groot, wit vlerke) sê sy dat sy nie soos ’n engel lyk nie (soos wat kennelik die bedoeling was), maar na ’n voël: “Ek lyk soos ’n seemeeu, ek lyk soos ’n fokken seemeeu!” roep sy uit. Sy kry herhaaldelik op oordrewe teatraal-komiese wyse terwyl sy die vlerke rondflap en lag. Hier word van die bekendste reëls van die oorspronklike dramateks in aangepaste vorm veel vroeër in die drama ingevoeg. In die vierde bedryf van die dramateks, wanneer ’n gebroke Nina kortstondig weer tyd saam met Treplew deurbring, sê sy “Toergenjew sê êrens: “Gelukkig is hy wat op so ’n nag ’n dak oor sy kop het, en ’n warm hoekie. Ek is ’n seemeeu ... Nee, dis nie wat ek wou sê nie ...” (Tsjekow 1972:60). Nina se woorde en handeling in Olwage se verwerking beklemtoon enersyds die feit dat sy, soos sy pas daarvoor vir Konstant gesê het, nie sy toneelstuk verstaan nie. Andersyds suggereer die betekenisvolle invoeging van die reël, “Ek lyk soos ’n seemeeu” dat die seemeeu ’n belangrike simbool vir Nina is en dat hier voorafskaduwing plaasvind.

In Konstant se verwerking van Treplew se toneelstuk is daar ’n groot verskil in die historiese persone wat die toneelstuk oproep. In die oorspronklike is Nina die “kosmiese siel [...] die siel van Alexander die Grote, en van Caesar en van Shakespeare, en van Napoleon” (Tsjekow 1972:19). In Konstant se weergawe is sy “Ophelia, die hoer van die teater”, en die “kosmiese poes” van “Ingrid Jonker, Jeanne d’Arc, Sylvia Plath en Marilyn Monroe”. Die monoloog is uiters dramaties en word gevoelvol deur Nina opgesê. Daar volg ’n lang gedeelte waar sy in die water rondval en met haar vlerke klap asof sy besig is om te verdrink. Dit hou só lank aan dat Irene vra of sy werklik besig is om te verdrink, tot Konstant se irritasie – só eindig die toneelstuk voortydig, soos Treplew s’n. Hierdie toneel, veral Nina se oortuigende verdrinking, is oordrewe en lagwekkend. Die wyse waarop die monoloog egter herskryf is, die erns en effekbejagtheid daarvan, maak dit moeilik om te bepaal of Tsjekow se bedoelde ironie teenwoordig is en of dit doelbewus weggelaat is.

Treplew se reaksie op Arkadina se onderbreking van sy toneelstuk is, “Ek vra om verskoning! Ek het vergeet dat net enkele sonderlinge uitverkorenes die reg het om stukke te skryf en toneel te speel. Ek het die monopolie verbreek!” (Tsjekow 1972:20). In Olwagen se verwerking sê Konstant, “Ek vra om verskoning. Ek het vergeet, teater is net vir die elite. *I broke the monopoly*”. Dit is insiggewend dat hoewel Treplew se oorspronklike opmerkings op dramaturge en akteurs slaan (vroeër sê hy, “As die gordyn opgaan [...] sien mens hoe dié genieë, dié priesters van die heilige kuns” toneelspeel [Tsjekow 1972:14]), Konstant in Olwagen se verwerking kennelik besorg is oor die gehoor, soos hierbo aangehaal. Sy opmerking oor die “elite” suggereer ook dat teater vir die elite *bedoel is*, en dat dit slegs deur elite dramaturge en akteurs beoefen mag word. Die woordkeuse “elite” roep die spanning tussen teater en films op en die ou opvatting dat films ’n populêre medium vir die “massas” is, terwyl slegs gekultiveerde persone “teater” kan waardeer. Hoewel Konstant dus in Olwagen se verwerking nog steeds ’n dramaturg is, word daar in sy spreekbeurt subtiel gesuggereer dat Afrikaanse films ’n belowender toekoms as Afrikaanse teater het, omdat hulle op ’n moderne gehoor gemik is wat eerder ’n fliekteater as ’n dramateater besoek.

Aan die einde van die film, in die laaste gesprek tussen Nina en Konstant, kry sy weer eens laggend, “Ek is ’n seemeeu!” soos in die opvoering aan die begin van die film. Haar daaropvolgende dialoog en handeling wyk in groot mate af van die dramateks. Sy sê later, in plaas van “Ek is ’n seemeeu”, “Ek is *die* seemeeu”. Hierdie spreekbeurt plaas heelwat klem op die seemeeu-simboliek en dit word eksplisiet met Nina in verband gebring, op ’n wyse wat deur sommige kykers as ietwat oordrewe of “heavy-handed” beleef sou kon word.

Daar is óók gekies om die seemeeu deel te maak van die plakkaat wat vir die film ontwerp is (wat ook op die omslag van die DVD is). ’n Man met ’n geweer staan voor ’n meer, berge en bome en het die kop van ’n seemeeu. Hierdie gegewe suggereer dat die “simbool” van die seemeeu in Olwagen se verwerking, in weerwil van kritici soos Reid (1998), prominent gemaak word.

Patrice Pavis, Franse teaterspesialis, verklaar (miskien op ietwat onkritiese wyse) dat daar by die “cultural transfer” wat in ’n verwerking plaasvind die nodigheid is vir “the use of stereotypes or of supposed local identities to ‘dress up’, ‘embody’ and ‘perform’ a foreign text” sodat die gehoor hul in ’n meer vertroude omgewing bevind (in Clayton & Meerzon 2013:298). Hierdie stereotipes en gerepresenteerde identiteite van Afrikaanssprekendes in die 1990’s is by Olwagen se verwerking betekenisvol. Olwagen maak egter ook op omgekeerde wyse van stereotipes van Rusland gebruik.

Op die filmplakkaat/omslag van die DVD is die titel van die film in blokkige geel hoofletters gedruk wat herinner aan Cyrilliese skrif. Volgens M.J. du Preez, ontwerper van die filmplakkaat, is die plakkaat geïnspireer deur die grafika op Russiese propagandamateriaal. Voorbeelde hiervan is deur Olwagen aan Du Preez verskaf (Du Preez & Van Niekerk 2019). Die klankbaan van die film bestaan vir die grootste deel uit werke deur die Russiese komponiste Tsjaikowski, Strawinski, Borodin, Rachmaninoff en Sidorovitsj. Hierdie keuse is interessant in samehang met die ver-Suid-Afrikaansing van *Die seemeeu*. Enersyds is die verwerking tot in die fynste besonderhede aangepas om Suid-Afrika en die Afrikaanse kunste as verwysingsraamwerk te hê, maar andersyds word die Russiese oorsprong van die dramateks prominent voorgehou. Dit is nie duidelik of dit op ernstige of spottende wyse geskied nie, of dit ’n swaar stemming probeer skep en of die moontlike “kitsch” aard van hierdie verouderde klassieke musiek eerder juis die komiese aard van *Die seemeeu* belig nie. Dit wil egter voorkom of Olwagen staatmaak op stereotipes van Rusland. In die bonusmateriaal op die DVD, in die “Temas”-afdeling, verduidelik Olwagen die teenwoordigheid van komiese aspekte in sy oorspronklike dramaproduksie en film as volg:

Ek dink die teaterstuk het baie meer ha ha-lag ingehad, want jy het hierdie wisselwerking wat gebeur tussen spelers en ’n gehoor. Maar met die film dink ek dit het baie donkerder gegaan, wat ek dink miskien nader is aan die Russe, wat drie maande van winter het en nege maande van *disappointment*.

Die frase “die Russe” en die daaropvolgende grappie suggereer dat alle Russe ’n sekere swarmoedigheid en sinisme gemeen het, en dat dit relevant is vir die aanpassing van ’n literêre teks na ’n Suid-Afrikaanse konteks – Suid-Afrikaanse gehore sal moontlik dieselfde gestereotipeerde opvattinge oor Rusland en sy inwoners hê. Hulle is ook bekend met die musiek wat vir die klankbaan gekies is.

Tsjekow-liefhebbers is waarskynlik verdeeld oor Olwagen se verwerking van *Die seemeeu* en die mate waarin dit reg aan Tsjekow laat geskied. In die lig van bostaande kort analyses kan geargumenteer word dat die filmverwerking heelwat van die subtiliteit en ironie van die oorspronklike teks inboet. Dit is egter nie relevant as mens die subjektiwiteit van die regisseur as jou vertrekpunt neem nie. Vanuit dié perspektief is Olwagen se verwerking geslaagd omdat dit Tsjekow, Rusland en Afrikaanssprekendes op vindingryke maniere in een film kombineer. Die verwerking is ook allesbehalwe ’n uitskieter in Olwagen se filmoeuvre, soos in die volgende afdeling aangetoon word.

5. SPANNING TUSSEN MEDIUMS

Ten opsigte van die metadramatiese by Tsjekow skryf Kilroy (2000:86) dat die “discourse on art and its complex relationship to the life of the art practitioner” deur Tsjekow ten tonele gevoer word. Ook Olwagen se filmverwerking wentel om die diskoers oor wat “kuns” is en die rol wat dit in die samelewing speel. Ons voer aan dat dit geld wat die vroeë 1990’s betref (die tyd waarin die filmverwerking afspeel) sowel as die hede.

Die verhoog wat langs die meer opgerig is (en dwarsdeur die drama/film daar bly staan) lei die feit in dat daar ’n ontginning van die teater as medium in *Die seemeeu* is. Die filmiese kwaliteit van Olwagen se verwerking sorg vir nog ’n metadramatiese laag: daar is nog groter afstand tussen die “toneelstuk binne die toneelstuk” en die gehoorlid wat na die film kyk. Chris Vermaak, die filmfotograaf, noem in die “Verwerking”-afdeling van *Die seemeeu* se DVD se bonusmateriaal dat die span die film soos teater wou laat voel. Visser (2019) noem dit “fliekteater”. Soos Olwagen en sommige akteurs in dieselfde afdeling verduidelik, word dit onder andere deur lang skote bewerkstellig. In films is lang stukke dialoog nie uiters welkom nie (Hutcheon & O’Flynn 2013:1). Olwagen het egter die lang monoloë van die oorspronklike behou en in hierdie opsig is die kykervaring van die film soortgelyk aan dié van die drama-opvoering.

Ander metadramatiese elemente in *Die seemeeu* is natuurlik die feit dat Irene ’n suksesvolle verhoogaktrise is, Nina ’n aspirantaktrise en Konstant ’n aspirantdramaturg. In die film is hierdie gegewens behou en daar word aan die begin van die film verwys na die wyse waarop Irene se loopbaan in die teater deur veranderings in die kunstewêreld bedreig word. Aan die einde van die film het sy egter pas by die eerste KKNK⁵ opgetree – dit was ’n groot sukses en sy is vol selfvertroue.

Olwagen se filmverwerking behou ook die bedrywe van die dramateks. Die gebeure wat tot die tweede bedryf behoort, word ingelei deur ’n swart skerm met wit hoofletters: “Twee

⁵ Die eerste KKNK het in 1995 plaasgevind (Coetser 2016:242).

dae later”. Daar is ’n pouse tussen die verskyning van die woord “Twee” en die woorde “dae later”. Die woord “twee” stel dus ook “Deel 2” van die film, oftewel die tweede bedryf voor. Dieselfde geld die ander bedrywe/dele (“Drie weke later” en “Vier jaar later”).⁶ Hierdie tydsaanduidings beklemtoon die spanning tussen die dramateks en die filmverwerking, en gevolglik ook tussen drama en film as mediums. Die strak, swaar opskrifte in hoofletters herinner aan die wyse waarop Olwage in sy films *Johnny is nie dood nie* (2017) en *Kanarie* (2018) tydspronge aandui, in groot hoofletters. In al drie films suggereer hierdie beklemtoning dat tyd en konteks uiters belangrik is, en die dramatiese aanbieding daarvan dra by tot die swaarwigtige atmosfeer wat die drie films in mindere of meerdere mate gemeen het. Hierdie duidelike visuele/stilistiese ooreenkomste tussen die drie films suggereer dat Olwage moontlik hoop om as ’n *auteur*-filmmaker bekend te staan (iemand met ’n kenmerkende styl en gunsteling motiewe [Mast, Cohen & Braudy 1992:580]).

Die keuse om *Die seemeeu* te verwerk en die tyd-ruimtelike verplasing wat Olwage kies, is sinvol wanneer die filmverwerking as deel van sy filmoeuvre geles word.

Die verband wat op visuele/stilistiese vlak tussen Olwage se drie films gelê word in die vorm van die ooreenstemmende “afdelings” of “opskrifte”, belig egter ook die feit dat die filmverwerking van *Die seemeeu* ’n film is. Hoewel Olwage en sy tegniese personeel klem plaas op die wyses waarop die film ooreenstem met ’n drama-opvoering, maak Olwage uiteraard ruim gebruik van grafika (soos in die opskrifte) en filmtegniese, insluitende die feit dat die kamera akteurs dikwels volg, selfs Konstant wanneer hy selfmoord pleeg. Soos reeds bespreek, is daar ’n klankbaan wat stemming skep en tot betekenis bydra. In die film word drama teenoor film geplaas, soos reeds aangetoon; Olwage het ’n dramaproduksie op die planke gebring én ’n film vervaardig. Hierdie film verteenwoordig die manier waarop films tans seëvier bo die teater. Die talle kunstefeeste wat tans landwyd plaasvind, is baie suksesvol, maar in teenstelling met wat ’n dramaproduksie by so ’n kunstefeeste verdien, het ’n Afrikaanse film die potensiaal om veel meer te in.⁷

Johnny is nie dood nie en *Kanarie* beeld albei die insulariteit van wit Afrikaners onder apartheid uit (Pieterse 2019). In *Die seemeeu* is die ruimte baie beperk en dus ook insulêr; Olwage sit in sy verwerking ’n tema in sy oeuvre voort deur opnuut wit Afrikaanssprekendes as afgesny van die wyer Suid-Afrikaanse gemeenskap te representeer. Hoewel dit die tyd van oorgang na demokrasie is, is die karakters in sy film hoofsaaklik gemoeid met hul eie lewens en die klein wêreldjie van die Afrikaanse teater. Sy verwerking vou op verskillende maniere op sigself in, byvoorbeeld die herskrywing van Treplew se toneelstuk deur Konstant, soos hierbo ontleed. Enkele van die akteurs in die film, vernaam Sandra Prinsloo en Marius Weyers, was lede van die Transvaalse Raad vir die Uitvoerende Kunste (TRUK) tydens apartheid; sedert 1995 tree hulle gereeld in produksies by kunstefeeste op, en hulle verskyn in ’n hele aantal Afrikaanse films en televisiereekse. Hulle beliggaam dus, soos Prinsloo se karakter in Olwage se film, die suksesvolle aanpassing van Afrikaanse akteurs by die veranderende terrein van die kunstewêreld. Die maniere waarop die film op sigself invou, suggereer dat Olwage soos in sy vorige films krities staan teenoor die apartheidstelsel, maar dat hy ook die vryhede en kreatiewe moontlikhede van die huidige tydvak vier. Dit is egter nie volkome

⁶ In die dramateks verloop twee jaar tussen die derde en vierde bedryf. Olwage het dit na vier jaar verander.

⁷ Olwage se *Die seemeeu* was egter nie ’n finansiële sukses nie. Volgens die webtuiste Box Office Mojo het dit tot op hede slegs \$24 768 by die loket verdien, minder as R400 000 (Box Office Mojo). Dit is nogtans stellig veel meer as wat by kunstefeeste met die dramaproduksie geïen is.

duidelik of Olwagen as Afrikaanse filmmaker die insulariteit wat sy films ontgin, vryspring nie: hy maak films wat hoofsaaklik wentel om wit Afrikaners en verdubbel in die proses die hoofsaaklik-wit rolverdeling wat drama-opvoerings en films onder apartheid gekenmerk het.

6. SLOT

In hierdie artikel is aangetoon dat Olwagen nie die eerste dramaturg/regisseur is om 'n Tsjekow-drama na Suid-Afrika in die vroeë 1990's te verplaas nie. Enkele aspekte van sy filmverwerking is ontleed om die aard van sy interaksie met Tsjekow vas te stel. Olwagen wyk in die gedeeltes van die film wat ontleed is aansienlik af van die oorspronklike dramateks en span in die proses die simboliek van die seemeeu visueel sowel as verbaal baie doelbewus in. Uit die perspektief van getrouheidskritiek ("fidelity criticism") is hierdie feit, ten spyte van die titel van Tsjekow se toneelstuk, strydig met die toon en aard van die drama. Wanneer mens egter getrouheid aan die oorspronklike verontagsaam, kan Olwagen se aanwending van die seemeeu-simboliek gelees word as 'n tegniek om 'n "klassieke" teks soos *Die seemeeu* toeganklik te maak vir 'n hedendaagse Afrikaanse fliëkganger. Op dieselfde wyse skroom hy nie om op stereotipes van Rusland terug te val nie as 'n manier om die "Russiese" karakter van Tsekow se drama te probeer oordra aan sy teikengehoor. Die subjektiwiteit van Olwagen as regisseur het sy verwerking gerig: *Die seemeeu* sluit wat vorm, inhoud en ideologiese aspekte betref aan by die ander films in Olwagen se oeuvre, en is dus stellig deel van sy projek om hom as *auteur*-regisseur te vestig.

Om die vraag wat Irene stel, "Why fuck up a classic?", te beantwoord: (as dit mens se opinie van Olwagen se verwerking sou wees): want jy kan. Die verwerker het volkome vryheid om 'n teks aan te pas op wyses wat met sy preokkupasies oorvleuel. As jy genoeg geld, die regte medewerkers en die regte akteurs het, is daar 'n gehoor vir 'n innoverende verwerking, as dramaproduksie, maar veral as film – ook "fliëkteater" soos *Die seemeeu*. Die ideologie wat Olwagen in sy verwerking tot uiting bring, is in hierdie (siniese) interpretasie die triomf van die vrye mark, ook vir (Afrikaanse) kunstenaars.

Een van die tekortkominge van hierdie artikel is die feit dat, weens die ruimtebeperking, slegs 'n toneel aan die begin van die film en die slottoneel aan nadere analise onderwerp is, tesame met die bykomende elemente van die klankbaan en die filmplakkaat. 'n Vollediger analise van die hele film sou 'n veel omvattender interpretasie van al die aspekte van Olwagen se verwerking moontlik maak. Hierdie verwerking sou ook vergelyk kon word met ander plaaslike en internasionale verwerkings van *Die seemeeu* en ander Tsjekow-dramas.

BIBLIOGRAFIE

- Anoniem. 2018. Christiaan Olwagen. *LitNet*. Aanlyn beskikbaar by: <https://www.litnet.co.za/author/christiaan-olwagen>. Geraadpleeg op 3 Augustus 2019.
- Boekkooi, P. 2019. Ensemble in Olwagen se 'Die seemeeu' begogel. *Netwerk24*. 3 April 2019. Aanlyn verkrygbaar: <https://www.netwerk24.com/Vermaak/Fliëks/ensemble-in-olwagen-se-die-seemeeu-begogel-20190403>.
- Botha, L. 2019. Vertaling van literêre tekste. *Literêre terme en teorieë*. <http://www.litterm.co.za/index.php/lemmas/28-v/1582-vertaling-van-literere-tekste-2>. Geraadpleeg op 13 Januarie 2020.
- Box Office Mojo. The Seagull. *Box Office Mojo by IMDbPro*. <https://www.boxofficemojo.com/release/r13639575553/weekend/>. Geraadpleeg op 13 Januarie 2020.
- Brink, A. 1986. *Aspekte van die nuwe drama*. Tweede uitgawe. Kaapstad: Academica.
- Chan, L. 2012. A survey of the 'new' discipline of adaptation studies: between translation and interculturalism, *Perspectives*, 20(4):411-418, DOI: 10.1080/0907676X.2012.726232.

- Clayton, J.D. & Meerzon, Y. 2011. Introduction. The Text and its Mutations: On the Objectives of the Volume. In: Clayton, D.J. & Meerzon, Y. (eds). 2013. *Adapting Chekhov: The Text and its Mutations*. New York: Routledge, pp. 1-13.
- Clayton, J.D., Meerzon, Y. & Pavis, P. 2013. Afterword. On Chekhov, Adaptation, and Wonders of Writing Plays: Dialogue with Patrice Pavis, J. Douglas Clayton, and Yana Meerzon. In: Clayton, D.J. & Meerzon, Y. (eds). 2013. *Adapting Chekhov: The Text and its Mutations*. New York: Routledge, pp. 295-303.
- Coetser, J. 2016. 'n Oorsig van die Afrikaanse drama en teater van 1990 tot 2010. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektiefen Profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis, Deel 2*. Tweede uitgawe. Pretoria: Van Schaik, pp. 233-295.
- Csikai, Z. 2005. Brian Fiel's adaptations of Chekhov. *Irish Studies Review*, 13(1): 79-88. DOI: <https://doi.org/10.1080/0967088052000319544>.
- Du Preez, M.J. & Van Niekerk, J. 2019. E-poskorrespondensie. 25-28 November 2019.
- Hauptfleisch, T. 1997. *Theatre and society in South Africa*. Pretoria: Van Schaik.
- Hutcheon, L. & O'Flynn, S. 2013. *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. London: Routledge.
- Jackson, J. 2015. Retreating Reality: Chekhov's South African Afterlives. *Journal of Narrative Theory*, 45(1):46-78. DOI: <https://doi.org/10.1353/jnt.2015.0000>.
- Johnson, B.R. 2012. Evans's "The Turducken" and Chekhov's "The Seagull". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 14(4). DOI: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1836>.
- Keuris, M. 2004. Found in translation: Chekhov Revisited by Reza de Wet and Janet Suzman. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 20(1/2):148-164. DOI: <https://doi.org/10.1080/02564710408530349>.
- Kilroy, T. 2000. The Seagull: an adaptation. In: Gottlieb, V. & Allain, P. (eds). *The Cambridge Companion to Chekhov*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mast, G., Cohen, M. & Braudy, L. 1992. The Film Artist. In: Mast, G., Cohen, M. & Braudy, L. (eds). *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, pp. 579-583.
- Pieterse, A. 2019. Film notes: masculinity, violence, and queer identity in recent South African films. *Safundi*, 20(3):375-381. DOI: <https://doi.org/10.1080/17533171.2019.1601443>.
- Reid, J. 1998. Matter and Spirit in *The Seagull*. *Modern Drama*, 41(4):607-622.
- Snyman, J. 2019. Fliet sal jou met trots laat swel. *Die Burger*, 11 April 2019. Aanlyn verkrygbaar: <https://www.netwerk24.com/Stemme/MyStem/fliet-sal-jou-met-trots-laai-swel-20190410>.
- Tsjechow, A. 1975. *Die kersieoord: blyspel in vier bedrywe*. Afrikaanse vertaling deur Karel Schoeman. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Tsjekow, A. 1972. *Die seemeu: 'n komedie in vier bedrywe*. In Afrikaans vertaal deur André P. Brink. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van der Westhuizen, P.C. 1996. Groot eend in 'n klein dammetjie: Aspekte van die parodie en postmodernisme in Charles F. (sic) Fourie se drama *Die eend* (1994). *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 12(4): 384-407. DOI: <https://doi.org/10.1080/02564719608530149>.
- Van Gorp, H., Ghesquire, R., Delabastita, D. & Flamend, J. 1991. Vertaling (litteraire). In: Van Gorp, H., Ghesquire, R., Delabastita, D. & Flamend, J. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Visser, R. 2019. Wat Afrikaanse filmkuns kán wees. *Klyntji*. Aanlyn verkrygbaar: <https://klyntji.com/journaal/2019/4/2/die-seemeu-christiaan-olwagen>. Geraadpleeg op 11 September 2019.