

**'n PRAKTYKGEBASEERDE PERSPEKTIEF OP FRANZ MARX AS DIE
SENTRALE FIGUUR IN DIE ONTSTAAN VAN DIE EERSTE
AFRIKAANSE TV-DAGVERVOLGVERHAAL**

deur

CHRIS VORSTER

voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad

DOCTOR LITTERARUM ET PHILOSOPHIAE

in die vak

KREATIEWE SKRYFKUNS

(AFRIKAANS EN NEDERLANDS, DUIITS EN FRANS)

aan die

UNIVERSITEIT VAN DIE VRYSTAAT

PROMOTOR: PROFESSOR HENNING PIETERSE

2021

OPGEDRA AAN MARTHA VORSTER

BEDANKINGS

Hiermee wil ek die volgende persone opreg bedank:

- Franz Marx, vir die inspirasie en onvoorwaardelike vertroue
- Prof. Henning Pieterse, vir die wysheid en geduld
- Liza Vorster, vir jou liefde en die liters koffie
- Laurence Lurie, Leon Rautenbach en Bobby Heaney, vir die perspektief en konteks
- DeBeer Cloete, vir die raad en rigtingwysers
- Al die respondente, vir die openhartige gesprekke en staaltjies¹
- Karen Combrinck, vir die broodnodige taalingryping.

¹ n Volledige lys van die respondente verskyn in hoofstuk 1 (1.4).

VERKLARING

Hiermee verklaar ek, Chris Vorster, dat die proefskrif² wat ek hiermee vir die graad Ph.D. in Kreatiewe Skryfkuns aan die Universiteit van die Vrystaat inhandig, my selfstandige werk is en nie voorheen deur my aan 'n ander universiteit/instansie ingedien is nie. Navorsingsbronne (literatuur en oraal) is volledig erken en dienooreenkomstig verwys in die teks, asook in die bronnelys.

DECLARATION

I, Chris Vorster, declare that I am the sole author of this thesis/dissertation.³ I furthermore declare that all the sourced material and literary information used and/or quoted within the thesis is acknowledged and appropriately referenced. This study (or any part of it) has not been submitted to any academic institution other than the University of the Free State.



CHRIS VORSTER

30 November 2021

² Titel: 'n Praktykgebaseerde perspektief op Franz Marx as die sentrale figuur in die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal.

³ Title: A practice-based perspective on Franz Marx as central figure in the conception of the first Afrikaans TV daily serial drama.

OPSOMMING

Die hieropvolgende studie is verdeel in twee afsonderlike afdelings, elk met verskillende doelwitte. Afdeling A bestaan uit Franz Marx se mondelinge geskiedenis en Afdeling B behels die kreatieweskryfkuns-komponent.

Afdeling A is hoofsaaklik biografies van aard met Franz Marx as die primêre onderwerp en fokus. 'n Uiteensetting van die verskillende faktore wat hom as kunstenaar beïnvloed en toegerus het vir die skep van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal, is die primêre doelwit van hierdie afdeling. Hierdie studie is binne die praktykgebaseerde navorsingsmetodologie geplaas om sodoende oorspronklike en verifieerbare inligting oor Marx as die sentrale figuur in die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal in te win en te bevestig. Die uitsprake van plaaslike film- en TV-praktisyns word gebruik om Marx se lewe en werk in die Suid-Afrikaanse TV-praktyk te kontekstualiseer. 'n Aanvullende literatuurstudie plaas die assimilering van internasionale TV-praktyke en sy kreatiewe metodologie in perspektief. Hierdie studie is 'n daadwerklike toevoeging tot die bestaande vakkennis oor Franz Marx se omvangryke loopbaan en die oorsprong van Suid-Afrikaanse TV-dagvervolgverhale en seep-operas.

Afdeling B vervat 'n Afrikaanse telenovela-hibried wat handel oor die wel en wee van 'n klein produksiespan wat tevergeefs poog om 'n nuutgeskrewe situasiekomedie te verfilm. Om hierdie hibried te skep, is deurlopende en melodramatiese verhoudingsintriges – wat gewoonlik geassosieer word met seep-operas – gekombineer met die unieke karakters en komiese insidente van situasiekomedies. Die reeks kan voorts ook gelees word as 'n parodie van die seep-operagenre.

SLEUTELWOORDE

Praktykgebaseerd, *Egoli: Plek van Goud*, TV-dagvervolgverhaal, seep-opera, telenovela, skepper-skrywer, TV-vervaardiger, TV-praktyk, TV-industrie, transformatiewe toneelspel, karakterisering, regie, teikengehoor, teikenmark, hoofskrywer, storie-ontwikkeling, storielyne, narratiewe struktuur, SAUK, M-Net

SUMMARY

The following study is divided into two separate sections, each with different objectives. Section A contains Franz Marx's oral history and section B comprises the creative writing component.

Section A is mainly biographical with Franz Marx as the main subject and focus. An exposition of the various factors that influenced and equipped him as an artist for the creation of the first Afrikaans TV daily serial drama is the primary objective of this section. This study is placed within the methodology of practice-based research and utilises this method to acquire and verify information concerning Marx as the central figure in the conception of the first Afrikaans daily serial drama. Various South African film and TV practitioners assist in contextualising Marx's influence within the local entertainment industry. International and South African literature further contextualises Marx's contribution and places his creative methodology into perspective. This study contributes to the existing historical records on Franz Marx's extensive career and the origin of daily serial dramas and soap operas in South Africa.

Section B comprises an Afrikaans telenovela-hybrid. The narrative is based on a small production team struggling to film a new situational comedy (sitcom). To create the telenovela-hybrid, the melodramatic storylines and relationship-intrigue associated with soap operas are combined with the unique characters and situational incidents linked with and to sitcoms. This series can also be read as a parody of the soap opera genre.

KEYWORDS

Practice-based, *Egoli: Place of Gold*, TV daily serial drama, soap opera, telenovela, creator-writer, TV producer, TV practice, TV industry, transformative acting, characterisation, directing, target audience, target market, head writer, story development, storylines, narrative structure, SABC, M-Net

INHOUDSOPGAWE

BEDANKINGS.....	i
VERKLARING.....	ii
DECLARATION	ii
OPSOMMING	iii
SUMMARY	iv
INHOUDSOPGAWE	v
AFDELING A: 'n PRAKTYKGEBASEERDE PERSPEKTIEF OP FRANZ MARX (1942–2021)	1
HOOFSTUK 1: 'n PRAKTYKGEBASEERDE PERSPEKTIEF	1
1.1 Inleiding	1
1.2 Perspektief en motivering	1
1.3 Metodologie	4
1.4 Konteks en afbakening.....	6
1.5 Navorsingsvrae	8
1.6 'n Seep-opera of 'n TV-dagvervolgverhaal?	9
1.7 Samevatting.....	17
HOOFSTUK 2: JONG MARX (1942–1965)	20
2.1 Inleiding	20
2.2 Frans (Franz) Engelbertus Marx se herkoms	20
2.3 Skooljare en die “opmaak van stories”	24
2.4 'n Oorbruggingsjaar (1960) en die blywende invloed van die Nasionale Filmraad	29
2.5 Studentejare by die Universiteit van Stellenbosch en die ADK.....	31
2.6 Samevatting.....	40
HOOFSTUK 3: PIONIER MARX (1966–1988).....	42
3.1 Inleiding	42
3.2 'n Professionele teater- en filmloopbaan	42
3.3 Dramadosent by die Universiteit van Potchefstroom en <i>Ma skryf matriek</i> (1975)	54
3.4 'n Ontluikende TV-loopbaan en <i>Skooldae</i> (1981–1984)	60
3.5 <i>Agter elke man</i> (1985–1988).....	69
3.6 Samevatting.....	76
HOOFSTUK 4: MARX AS SUID-AFRIKAANSE VERMAAKLIKHEIDSLEGENDE (1989–1995)....	79
4.1 Inleiding	79

4.2	Aanloop tot die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal.....	79
4.3	Oorsese navorsing en <i>Egoli</i> se eerste rolverdeling	88
4.4	Die eerste hoofskrywer en multikamera-regisseurs	96
4.5	'n Frenetiese repetisietydperk en splinternuwe sisteme.....	103
4.6	Storie-ontwikkeling en die bestuur van <i>Egoli</i>	114
4.7	Vêr van jou goed, naby jou skade	129
4.8	Samevatting.....	130
HOOFSTUK 5: FRANZ MARX: DIE EERSTE 50 JAAR (1942–1992)		133
5.1	Inleiding	133
5.2	Watter faktore en mylpale uit Franz Marx se kinder-, skool- en universiteitsjare het bygedra tot die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal?.....	133
5.3	Watter faktore en mylpale uit Franz Marx se teater-, film- en TV-loopbane het bygedra tot die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal?	138
5.4	Watter stelsels en innovasies het Franz Marx geïmplementeer tydens die ontstaan en aanvanklike ontwikkeling van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal?	141
5.5	Watter aspekte het die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal onderskei van oorsese seepoperas?.....	146
5.6	Samevatting.....	148
5.7	Slotgedagtes	149
BRONNELYS A		152
AFDELING B: DIE KREATIEWESKRYFKUNS-KOMPONENT		157
HOOFSTUK 1: KONSEP, STYL EN DIE KARAKTERBYBEL		157
1.1	Konsep en styl.....	157
1.2	Die karakterbybel.....	161
1.2.1	Hans Botha.....	161
1.2.2	Sandra Griesel	164
1.2.3	Joanne Botha	166
1.2.4	Gerome Daniels.....	168
1.2.5	Pierre Peens.....	171
1.2.6	Elsabé du Plessis	174
1.2.7	Danyke du Plessis	177
1.2.8	Mike Jantjies	179
1.2.9	Anton Swart	181
1.2.10	Imque Botha.....	183

1.2.11	Monique Abrahams.....	185
1.2.12	Werner Potgieter	187
1.3	Slotgedagtes	189
HOOFSTUK 2: SKIETSTILSTAND		191
2.1	Episode 1: “Jig, die plek vrot.”	191
2.2	Episode 2: “Dit is nie wat jy dink nie.”.....	201
2.3	Episode 3: “Genade, dit lyk vreeslik styf.”	214
2.4	Episode 4: “Kan ek julle ’n nier aanbied?”	225
2.5	Episode 5: “Gooi hom gou weer.”	236
2.6	Episode 6: “Wat soek Pappa hier?”	247
2.7	Episode 7: “Nee, Dame, dit is patats!”	258
2.8	Episode 8: “Is dit steroïede?”	270
2.9	Episode 9: “Die kameras is dood.”	280
2.10	Episode 10: “Jy het dit aspris gedoen, né!”	291
2.11	Episode 11: “Dan staak ons!”	300
2.12	Episode 12: “Weet jy wat is <i>fun</i> ?”	313
2.13	Episode 13: “Waar was jy die hele nag?”	321
2.14	Episode 14: “Die eiland?”	334
2.15	Episode 15: “Glo jy in karma?”	345
2.16	Episode 16: “Droom ek?”	356
2.17	Episode 17: “Dra jy óóit ’n hemp?”	367
2.18	Episode 18: “Ek glo nie in sit-ups nie.”	377
2.19	Episode 19: “Van watter brein praat ons hier?”	387
2.20	Episode 20: “Wil jy nie saam met my speel nie?”	400
2.21	Episode 21: “Gaan sy ons afneem?”	410
2.22	Episode 22: “Hét jou, katvis!”	420
2.23	Episode 23: “Wat voer sy in die mou?”	431
2.24	Episode 24: “Ek soek nie jou má se bloes nie.”	441
2.25	Episode 25: “ <i>Creatives</i> is bleddie ingewikkeld.”	452
2.26	Episode 26: “Hoekom is jy nie op jou knieë nie?”	463
2.27	Episode 27: “Dít moet ons vier met vraatsug.”	475
2.28	Episode 28: “Gelukkig het sy ’n manlike neus.”	486
2.29	Episode 29: “Ons moet hom Sondag donder.”	498
2.30	Episode 30: “Ek sal hom op enige manier skiet.”	510

2.31	Episode 31: “Dit is maklik om mense te laat huil.”	522
2.32	Episode 32: “Dalk ’n stywer hempie?”	535
2.33	Episode 33: “Gulsig en lustig is nooit baie slim nie.”	548
2.34	Episode 34: “Jy lyk vanmôre soos Medusa!”	562
2.35	Episode 35: “Slaan gerus die freak uit my uit.”	574
2.36	Episode 36: “Skietwond?”	587
BRONNELYS B.....		601

AFDELING A: 'n PRAKTYKGEBASEERDE PERSPEKTIEF OP FRANZ MARX (1942–2021)

HOOFSTUK 1: 'n PRAKTYKGEBASEERDE PERSPEKTIEF

1.1 Inleiding

Die eerste hoofstuk dien hoofsaaklik as oriëntering en begin met die navorser se persoonlike perspektief en motivering vir hierdie praktykgebaseerde studie. Die navorsingsmetodologie en primêre navorsingsvrae word vlugtig bespreek, waarna Franz Marx se kreatiewe werkswyse gekontekstualiseer word binne die Suid-Afrikaanse TV-praktyk. Hoofstuk een sluit af met 'n bespreking wat die terme “seep-opera” en “TV-dagvervolgverhaal” van mekaar onderskei.

Deur die loop van hierdie studie word voetnotas ekstensief gebruik om Marx se verhaal en stellings te ondersteun. Die voetnotas voorsien relevante inligting vanuit bestaande gepubliseerde literatuur, asook direkte aanhalings uit onderhoude met Franz Marx en ander. Alle onderhoude met Marx, asook die onderskeie respondente, is verbatim getranskribeer en word in die oorspronklike gesprekstal aangehaal.⁴

1.2 Perspektief en motivering

a. 'n Persoonlike perspektief

In 2002 het ek vir die eerste keer saam met Franz Marx gewerk. Ons het gerepeteer aan P.G. du Plessis se *Siener in die suburbs*; ek het die regie behartig en Franz het die rol van Giel vertolk.⁵ Voor die aanvang van repetisies – wat saans tussen 18:00 en 22:00 moes geskied – het Franz en Sandra Prinsloo sporadies gesels oor hul besondere liefde vir die teater, asook Franz se geweldige werkslading by *Egoli*. Ek kan goed onthou hoe verstom ek was oor die lang ure wat “die baas” van

⁴ Taalfoute, vloekwoorde, vreemde woordordes en/of lomp sinskonstruksies is derhalwe nie taalkundig aangepas nie.

⁵ Dié produksie van *Siener in die suburbs* het in Maart 2002 op die Klein Karoo Nasionale Kunstefees in Oudshoorn geopen. Met Sandra Prinsloo, Gys de Villiers, Brian Webber, Anriëtte van Rooyen en Franz Marx in die sleutelrolle.

Egoli nog steeds moes werk. Elke aand, na afloop van repetisies, het Franz direk ateljee toe gery om sy “regte werk” te gaan voortsit. In daardie stadium het ek voltyds vir Danie Odendaal by *7de Laan* gewerk waar ek ook kon waarneem hoe intens en lank sý werksdae was. Franz en Danie se nimmereindigende soeke na stories het hierdie twee skepper-skrywers konstant besig gehou, om nie eens te praat van hul logistieke en administratiewe verantwoordelikhede as TV-vervaardigers nie.

Uiteindelik het ek vir meer as vyftien jaar by *7de Laan* gewerk as akteur-regisseur en ek was ook gereeld betrokke by die storie-ontwikkeling.⁶ Oor die jare by *7de Laan* het ek verskeie gevestigde skrywers, akteurs en regisseurs ontmoet wat iewers deur die loop van hul onderskeie loopbane saam met Franz Marx gewerk het. Sy veelsydige talent en omvangryke invloed op die film- en TV-industrieë is alom erken. Hy het ’n enigmatiese reputasie en opinies oor hom wissel tussen luide respek en stille vrees. In gesprekke oor Franz word woorde soos “professioneel” en “perfeksionisties” afgewissel met “intimiderend” en “onverbiddelik”. In sy eie woorde: “Ek is opvliegend van geaardheid en ek verloor my humeur nét so. Dit is nie asof ek dit kan voel aankom nie, maar as ek weer sien dan hoor ek myself ontplof. Humeurigheid het reperkussies; mense is bang vir my” (Marx, 2017:64).

In November 2016, tydens navorsing vir ’n studie oor Afrikaanse TV-dramas, het ek met verbasing ontdek dat inligting oor Franz Marx en die ontstaan van *Egoli* nog nooit formeel gedokumenteer is nie. Daar was amper geen inligting beskikbaar oor een van die mees invloedryke baanbrekers in die Suid-Afrikaanse TV-praktyk nie. Derhalwe, met Franz se “vreesaanjaende reputasie” in my agterkop, het ek die moed bymekaargeskraap en hom gekontak. Groot was my verligting toe ek ’n sjarmante en uiters tegemoetkomende gespreksmaat in Franz gevind het. Tydens verskeie opvolgonderhoude het hy met vrymoedigheid gesels oor sy besige lewe en uitgebreide werksaamhede. Die hieropvolgende studie verwoord sy fassinerende en inspirerende bestaan en nalatenskap.

⁶ Die navorser was betrokke by meer as 3 000 episodes as akteur en by ongeveer 700 episodes as regisseur. In hierdie tyd het die navorser ook ’n TV-dramareeks genaamd *Plek van die vleisvreters* (2004) vir kykNET geskryf.

b. 'n TV-praktykperspektief

Beskikbare studies oor Afrikaanse en Suid-Afrikaanse TV-dagvervolgverhale is nog nie onderneem vanuit 'n TV-praktykperspektief nie, maar eerder vanuit spesifieke teoretiese of akademiese en/of ideologiese perspektiewe.⁷ Reinet Louw se waardevolle boek, *Franz Marx se Egoli 2000* (1999), dek wel relevante aspekte van *Egoli* se ontstaan⁸, maar fokus in hoofsaak op die eerste agt jaar se storielyne, intriges en biografiese inligting oor die kunstenaars en *Egoli*-karakters.⁹ Carol Shore se boek *Writing for South African Television* (2009) bespreek hoofsaaklik narratiewe aspekte vir voornemende skrywers van TV-reekse en seep-operas. Die bogenoemde publikasies oorsien minimaal met die huidige praktykgebaseerde perspektief op Franz Marx as die sentrale figuur in die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal.¹⁰

Die motivering vir 'n praktykgebaseerde perspektief spruit vanuit Marx se voorbehoud dat 'n voornemende onderhoudvoerder of navorser nie oor genoegsame praktiese of TV-praktykkennis sal beskik om sy kreatiewe metodologie vanuit 'n eendersdenkende perspektief te kontekstualiseer nie. Marx (2020:70) verduidelik sy voorbehoud soos volg:

Van 1990 af wou die een na die ander publikasie onderhoude gehad het, oor dié goed; ek het dit almal geweier. Ek het geweet dit is net 'n populêre tipe ding. Hulle gaan dit skryf en dit kom nooit regtig uit soos jy dit bedoel nie. Hulle wou populêre “tydskrif-goed” hê en

⁷ Van hierdie gepubliseerde studies sluit onder meer in: *Televisie en resepsiestudie: 'n Analise van kykersinterpretasie van die seep-opera Egoli: Plek van Goud* (Pitout, 1996); *'n Resepsie-onderzoek na die strooisage Egoli* (Milton, 1996); *The Language of Multiculturalism in South African Soaps and Sitcoms* (Barnard, 2006); *Subtitling practices in South Africa: a case study of the soap opera Generations* (Busisiwe, 2006); *Narrative and soap opera: a study of selected South African soap operas* (Marx, 2007); *South African and Flemish soap opera: a critical whiteness studies perspective* (Marx Knoetze, 2015); *Identiteitskepping en die strooisage; die geval 7de Laan* (Van Coller & Van Jaarsveld, 2009); *The men in our living room: Masculinities and the struggle for a new South African hegemony in Egoli: Place of Gold 1994* (Jonker, 2015); *Examining the Construction of [Lead] Female Characters in South African Soap Opera: A Case Study of Uzalo* (Landers, 2017); and *Representation of the Matriarch in South African Soap Opera: A case study of Uzalo* (Onuh, 2017).

⁸ In hoofstuk vier bevestig Louw (1999) aspekte van M-Net se beplanning, asook sekere van die uitsaaiers se bekommernisse ten opsigte van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal. Verder word die name van akteurs en aktrises, asook hul *Egoli*-karaktername deur hierdie bron gestaaf.

⁹ Die outeur Reinet Louw het aan die navorser vertel dat Marx elkeen van die meer as 150 foto's persoonlik gekeur het vir publikasie in *Franz Marx se Egoli 2000* (1999).

¹⁰ Die ontstaan van ander Afrikaanse en Suid-Afrikaanse TV-dagvervolgverhale word nie deur hierdie studie gedek nie. Dit is in hierdie stadium ook belangrik om te bevestig dat die huidige studie geensins fokus op die seep-operagenre of op die narratiewe temas en stories in seep-operas nie.

ek het my werk te ernstig opgeneem. Ek het altyd gedink: Wel, eendag gaan iemand daarop moet navorsing doen. Ek is mos nie naïef nie, ek weet dit, en dit is waarom jy niks gepubliseer gaan opspoor nie.¹¹

Marx het ingestem tot hierdie biografiese studie na aanleiding van die navorser se eerstehandse, praktiese ervaring as teater- en TV-akteur, regisseur en skrywer.¹² In 'n e-pos aan die navorser in November 2020 skryf Marx die volgende: “Jou belangstelling in my dagtaak is sonder uitsondering die grootste eer wat ooit na my kant toe gekom het. Ek dank jou van harte.” Franz Marx is, kort voor hy die finale weergawe van hierdie studie oor sy “dagtaak” kon lees, op Sondag 26 September 2021 in Pretoria oorlede.

1.3 Metodologie

Hierdie studie word binne die praktykgebaseerde navorsingsmetodologie geplaas soos omskryf in Linda Candy se *Practice Based Research: A Guide* (2006) asook Candy en Ernest Edmonds se *Practice-Based Research in the Creative Arts: Foundations and Futures from the Front Line* (2018). Aspekte van Brad Haseman se *A Manifesto for Performative Research* is ook gebruik om die mees ooglopende verskil tussen kwalitatiewe en praktykgebaseerde navorsing te identifiseer.

Candy beskryf *praktykgebaseerde navorsing* as 'n oorspronklike ondersoek met die doel om nuwe kennis in te win, deels deur middel van werk in die praktyk en deels deur die kontekstualisering van die bogenoemde praktykgebaseerde werk. Candy (2006:8) voer aan dat hierdie metode 'n oorsig van die werk van ander praktisyns behoort te verskaf as 'n basis en konteks vir die navorsing. Verder moet 'n literatuurstudie ingesluit word om bevindings te ondersteun, asook om sekere beperkings van die studie te identifiseer.

Aansprake ten opsigte van die studie se oorspronklikheid en toevoeging tot vakkennis kan verder gedemonstreer word deur kreatiewe uitkomst wat, in die geval van hierdie studie, skeppende werk soos byvoorbeeld Marx se *Egoli: Plek van Goud*, wat tans (2021) op kykNET uitgesaai word, insluit. 'n Meer direkte kreatiewe uitkoms – wat lynreg verwant is aan die hieropvolgende

¹¹ Marx spreek sy voorbehoud oor 'n moontlike outobiografie soos volg uit: “'n Outobiografie gaan oor die interessante mense in jou lewe. So, jy moet skinder en daarvoor het ek nie kans gesien nie; daai mense was in 'n vertrouensverhouding met my. As jy vir mense sê jy vertel alles, dan moet jy álles vertel; jy kan nie sekere goed weghou nie” (Marx, 2020:70).

¹² Die navorser was sedert 1993 betrokke by meer as 60 teaterproduksies as skrywer, regisseur en/of akteur.

geskiedskrywing – is ’n boek getiteld *In gesprek met Franz Marx* wat tans (2021) deur die navorser, in samewerking met Protea Boekhuis, ontwikkel word.

Praktykgebaseerde navorsing – asook die verskillende metodes van “performative research” – sluit volgens Brad Haseman (2006:102) baie van kwalitatiewe navorsing se voordele in, maar dit verskil ook onteenseglik van die konvensionele navorsingsmetodes en is derhalwe ’n aparte paradigma. Die grootste verskil lê vir Haseman in die wyse waarop die navorser die studie se bevindinge of uitkomst aanbied. Waar kwalitatiewe studies fokus op streng wetenskaplike dataverwerking, verskuif die fokus in praktykgebaseerde studies volgens Haseman (2006:102) soos volg: “Research reporting in this paradigm occurs as rich, presentational forms.” In die geval van hierdie studie is die vraelyste en onderhoude oorwegend kwalitatief, maar die dataverwerking en kreatiewe uitkomst is uitsluitlik praktykgebaseerd. Deur te fokus op die faktore wat Marx se skeppingsvermoë beïnvloed het, poog hierdie studie dus om vanuit ’n praktykgebaseerde perspektief te reflekteer op Marx se kreatiewe ontwikkeling; ’n proses wat uiteindelik kulmineer in die skep en ontwikkeling van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal.

Candy en Edmonds (2018:63) vereenvoudig navorsers in die kunste se behoefte aan praktykgebaseerde navorsing soos volg: “The attraction of this form of research for creative practitioners is that by connecting closely to existing practice, it provides a means of exploration that extends that work in a personal sense as well as contributing to the wider picture.” Nie net is die praktyk – in hierdie geval die Suid-Afrikaanse TV-praktyk – ingewortel in die navorsingsproses nie, maar die navorsingsvrae ontstaan ook vanuit die praktyk (Candy & Edmonds, 2018:63). Die antwoorde en bevindinge wat voortvloei uit ’n praktykgebaseerde studie verryk dan weer die praktyk; ’n tipe mutualisme tussen die akademie en die praktyk.

Mondelinge geskiedenis word as die primêre navorsingsmetode gebruik en is gebaseer op Judith Moyer se *Step-by-Step Guide to Oral History* (1999). Moyer beskryf *mondelinge geskiedenis* as die sistematiese insameling van individue se direkte getuienis oor hul eie ervarings en herinneringe. In mondelinge geskiedenisstudies word individue gevra om hul herinnering van gebeure met ’n onderhoudvoerder te deel, die onderhoudvoerder teken die herinneringe aan en skep dan ’n historiese narratief. Moyer verskaf riglyne vir die organisering en samestelling van vraelyste en hierdie riglyne is geraadpleeg tydens die strukturering van die huidige biografiese studie se

onderskeie vraelyste.¹³ Die gevierde biograaf, Nigel Hamilton, bevestig vervolgens die waarde van persoonlike onderhoude vir die navorsing en samestelling van biografiese geskiedskrywing en biografieë: “Today, the very *subjectivity* of individual perspectives is seen as rich, valuable, and illuminating in many disciplines of the humanities and social sciences, especially biography” (Hamilton, 2008:76).

1.4 Konteks en afbakening

Om aspekte van Marx se grensverskuiwende werksaamhede effektief binne die Suid-Afrikaanse TV-praktyk te kontekstualiseer, het die navorser gestruktureerde onderhoude met sekere van Marx se prominente oudkollegas en medewerkers gevoer.¹⁴ Die volgende individue het elk in hul bepaalde veld ’n waardevolle bydra tot die Suid-Afrikaanse vermaaklikheidsbedryf gelewer.¹⁵ Vir die doel van hierdie studie word slegs verwys na hul affiliasie met Franz Marx en/of *Egoli*. Die respondente, in alfabetiese volgorde, is: Annie Basson (toesighoudende regisseur); Mitzi Booysen (assistent-hoofskrywer); Tobie Cronjé (akteur); Deon Coetzee (akteur); Nic de Jager (akteur); Pieter Fourie (dramaturg); Henriëtta Gryffenberg (skrywer en aktrise); Bobby Heaney (uitvoerende regisseur); Rosa Keet (opdraggewende vervaardiger); Sandra Kotzé (opdraggewende vervaardiger); Ben Kruger (akteur en skrywer); Laurence Lurie (uitvoerende vervaardiger); Thokozile Ntshinga (aktrise); Danie Odendaal (skrywer-vervaardiger); Deon Opperman (skrywer-vervaardiger); Sandra Prinsloo (aktrise); Leon Rautenbach (opdraggewende vervaardiger); David Rees (akteur); Koos Roets (regisseur en kinematograaf); Cobus Rossouw (akteur); Shaleen Surtie-Richards (aktrise); Marida Swanepoel (opdraggewende vervaardiger); Annelize van der Ryst (aktrise); Johan van Jaarsveld (skrywer-vervaardiger); Louis van Niekerk (akteur en toesighoudende regisseur); Leon van Nierop (skrywer); Pierre van Pletzen (akteur); Brümilda van Rensburg (aktrise); Hannes van Wyk (akteur); en Paul C. Venter (skrywer-vervaardiger).¹⁶

¹³ ’n Lys van ongeveer 100 semigestruktureerde vrae wat Marx se persoonlike en professionele geskiedenis, asook sy kreatiewe metodologie ondersoek, is aan hom gestuur. Hy het hom van die inhoud vergewis en die vrae in verskeie onderhoude beantwoord. ’n Chronologiese biografiese narratief van aspekte uit Franz Marx se lewe en werk is toe saamgestel en die feitlike korrektheid daarvan is deurgaans met hom bevestig.

¹⁴ Vir ’n meer persoonlike (familiale) perspektief is informele gesprekke ook gevoer met Marx se suter, Sannelie Davis (1954–hede), asook met sy seun, Frans Marx (1969–hede).

¹⁵ Tematies gefokusde vraelyste is aan respondente gestuur om sekere van Marx se stellings te onderskraag en in sommige gevalle aan te vul.

¹⁶ Al die respondente het, soos Marx, onvoorwaardelik toestemmingsbriewe onderteken.

Deur die loop van hierdie studie bevestig die bogenoemde individue sekere aspekte van Marx se professionele lewe, asook sy omvangryke rol in die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal.¹⁷ Hierdie praktykgebaseerde inligting word binne die konteks van die Afrikaanse TV-praktyk van die laatsewentiger-, tagtiger- en vroeë negentigerjare geplaas en bestudeer.

Die Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie (SAUK) het op 5 Mei 1975 begin met toetsuitsendings vanuit Aucklandpark. Om derhalwe die Suid-Afrikaanse agterstand ten opsigte van die internasionale TV-praktyk in perspektief te plaas, is dit nodig om die volgende Amerikaanse TV-mylpale in gedagte te hou. Die Amerikaanse seep-opera *Another World* (1964–1999) het in 1975 begin met die uitsending van uurlange episodes, vyf dae ’n week vir 52 weke per jaar. In dieselfde jaar het *Days of our Lives* (1965–hede)¹⁸ ook begin met die uitsending van uurlange episodes en binne twee jaar was dit die norm in Amerika (Buckman, 1984:155). ’n Jaar voor TV-uitsendings in Suid-Afrika begin het en 17 jaar voor *Egoli* se ontstaan, het die Amerikaners reeds uurlange TV-episodes verfilm.¹⁹ Selfs vandag, 45 jaar na die aanvang van televisie in Suid-Afrika, is dit ’n geweldige uitdaging om ’n uurlange episode in ons plaaslike ateljees te verfilm. Suid-Afrika se beperkte tegniese en narratiewe kennis betreffende seep-operas tydens die vroeë negentigs, moet dus in ag geneem word wanneer Marx en sy produksiespan²⁰ se werksaamhede gekontekstualiseer word. Om derhalwe die bogenoemde gebrekkige vlak van kennis oor seep-operas in Suid-Afrika verder in perspektief te plaas, word relevante Amerikaanse en in ’n mindere mate Britse literatuur²¹

¹⁷ “Kyk, hy [Franz Marx] het die eerste sepie in Suid-Afrika begin en dit moes nogal baie deursettingsvermoë en moed van sy kant af geverg het. Soos jy self weet, om ’n sepie aan te pak is nie ’n grap nie. Mense dink dit is so maklik, maar daar is ’n helse klomp werk” (Basson, 2020).

¹⁸ In 1976 het die tydskrif *Time* ’n artikel en voorblad oor *Days of our Lives* gedoen en die program bestempel as seep-opera se “most daring drama” (Morton, 1996:143).

¹⁹ Teen 1975 was alle Amerikaanse seep-operas opgeneem op videoband wat natuurlik redigering en heropnames moontlik gemaak het (Cantor & Pingree, 1983:61). Voor die ontstaan van *Egoli* (1992) het Marx nog nooit eens met videoband gewerk nie: “Met ’n videokamera het ek nie geweet wat is sy voor- of agterkant nie. Vir my was video verskriklik want jy kon nie jou tonele uitknip en voor jou ophang en bekijk en betas nie. Video het vir my gevoel soos speelgoed vir kinders” (Marx, 2020:91).

²⁰ Volgens Shore (2009:98) ontstaan die konsep vir ’n seep-opera gewoonlik by een persoon (Marx), “but from thereon the creative decisions are made by an extended team”. Lurie (2020) sluit by Shore aan met die volgende: “Soaps are committee productions; they are not solo acts, too much going on.” Die alternatief tot die bogenoemde “komitee” is, volgens Buckman (1984:151) ’n tipe “dictatorship”. Die voordeel van hierdie diktatorskap is dat almal presies weet wat van hulle verwag word. Die nadeel is egter dat almal die “prisoners” word van een persoon se artistieke smaak.

²¹ Behalwe vir die feit dat daar aansienlik meer seep-operas in Amerika vervaardig word as in Engeland, is sekere van die gewilde Amerikaanse programme ook in die tagtigs en vroeë negentigs op Suid-Afrikaanse televisie uitgesaai.

oor seep-operas chronologies ineengevleg met aspekte van Marx se geskiedenis. Die literatuurstudie bevestig nie alleen die tegniese agterstand in Suid-Afrika ten opsigte van die verfilming van seep-operas nie, maar bepaald ook die agterstand in relevante aktuele narratiewe temas. Die Amerikaners het byvoorbeeld lank voor die begin van televisie in Suid-Afrika reeds stories oor gewaagde sosiale temas in hul seep-operas vertel.²² Stories oor dwelmmisbruik, seksuele oriëntasie, interrassige verhoudings, huishoudelike geweld, verkragting²³, vigs en wettige aborsies het dekades voor *Egoli* reeds in die Amerikaanse seep-operas verskyn. Wanneer Marx derhalwe in hoofstuk vier verwys na die “eerste verhouding oor die kleurgrens” en “die eerste gay-verhouding op Suid-Afrikaanse televisie”, sal die leser – danksy die sporadiese literatuurverwysings – hierdie Suid-Afrikaanse “eerstes” in die konteks van die groter internasionale seep-operagenre kan evalueer.

1.5 Navorsingsvrae

Om ’n praktykgebaseerde perspektief op Franz Marx as die sentrale figuur in die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal te bied, word daar gepoog om die volgende vier navorsingsvrae breedvoerig te beantwoord:

- a. Watter faktore en mylpale uit Franz Marx se kinder-, skool- en universiteitsjare het bygedra tot die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal?
- b. Watter faktore en mylpale uit Franz Marx se teater-, film- en TV-loopbane het bygedra tot die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal?
- c. Watter stelsels en innovasies het Franz Marx geïmplementeer tydens die ontstaan en aanvanklike ontwikkeling van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal?

Britse seep-operas is nie in daardie tyd in Suid-Afrika uitgesaai nie en was gevolglik buite die meeste praktisyns, asook kykers, se verwysingsveld. Danie Odendaal het egter met ’n langdurige Europese besoek in die sewentigs en tagtigs die Britse seep-operas goed leer ken: “My frustrasie was dat niemand by die SAUK ooit daai reekse gesien het nie en vir my bly *EastEnders* een van die heel beste sepies wat daar is” (Odendaal, 2016).

²² Vervolgens, enkele losstaande voorbeelde van hierdie sogenaamde gewaagde sosiale temas: In 1973 het *All My Children* al ’n storie oor wettige aborsie gedoen en in 1975 het *The Young and the Restless* ’n storie oor borskanker ingesluit (Morton, 1996:149, 71).

²³ Danie Odendaal verduidelik die sosiaal-maatskaplike verantwoordelikheid van ’n draaiboekskrywer in ’n Suid-Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal soos volg: “As jy met sake soos verkragting werk, is jou sepie dalk die enigste vorm van onderrig vir derduisende meisies in Suid-Afrika” (Louw, 1999:12).

- d. Watter aspekte het die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal onderskei van oorsese seep-operas?

Elk van die bogenoemde vrae word in afsonderlike hoofstukke bespreek met 'n bondige samevatting, asook gevolgtrekkings in hoofstuk vyf.

1.6 'n Seep-opera of 'n TV-dagvervolgverhaal?²⁴

Hoewel die laaste navorsingsvraag in hoofstuk vyf ook bespreek word, lê die onderskeid tussen die eerste Suid-Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal en oorsese seep-operas reeds in 'n persepsieverskil tussen die terme “seep-opera” en “TV-dagvervolgverhaal”. Die term “seep-opera” word nie deur die loop van hierdie studie met betrekking tot *Egoli* gebruik nie²⁵, maar dit is tog relevant om die oorsprong van die term te ondersoek, aangesien TV-kykers én TV-praktisyns merendeels verwys na Afrikaanse TV-dagvervolgverhale as “sepies”.²⁶ Selfs Mitzi Booysen²⁷ en Deon Opperman²⁸, wat beide soos Marx glo dat Suid-Afrikaanse variasies op die genre alles behalwe gewone seep-operas is, verwys in gesprekke na hul onderskeie produksies as “soaps” of “sepies”. Volgens verskeie bronne, waaronder Richard Kilborn se 1992-publikasie *Television Soaps*²⁹, het die Amerikaanse vervaardigers van seepprodukte³⁰ in die laat 1920's

²⁴ In plaas van “seep-opera” of “TV-dagvervolgverhaal” word die term “strooisage” in sekere Afrikaanse studies gebruik. Hoewel die “strooi” in strooisage besmoontlik verwys na die ligte, vlietende verspreiding van 'n sage/verhaal/storie, is die assosiasie vir die navorser dat die “strooi” in strooisage verwys na kaf of nonsens. In 'n 2013-onderhoud met Francois Jonker (2015:28) verwys Marx na Amerikaanse seep-operas as “bloot strooivermaak”. Jonker vertaal dit voorts in Engels as “rubbish-entertainment”. *Egoli* was, soos die studie sal poog om te bewys, allesbehalwe 'n strooisage of “strooivermaak”.

²⁵ 'n Breedvoerige motivering vir die gebruik van die term “TV-dagvervolgverhaal” eerder as enige van die ander variasies, word aanstons aangebied. Wanneer Marx in die onderhoude verwys na “sepies”, praat hy hoofsaaklik van die Amerikaanse “daytime soaps”.

²⁶ Die term “sepie” kom ook in akademiese studies voor: “Dit is die gebruik van humor wat *Egoli* van sepies in Brittanje en die VSA onderskei” (Pitout, 1996:27). In Marx (2007) lui die eerste voetnota soos volg: “Dit sou ook moontlik wees om na sepies te verwys as strooisages of seep-operas, maar vir die doeleindes van hierdie studie word die term sepies gebruik.”

²⁷ Booysen is tans (2021) die hoofskrywer van *Binnelanders* (2005–hede).

²⁸ Opperman is tans (2021) die skepper-skrywer van *Getroud met rugby* (2009–hede).

²⁹ Laurence Lurie, een van *Egoli* se uitvoerende vervaardigers, het hierdie boek in 1992 aangeskaf en bestudeer as deel van sy navorsing oor die genre.

³⁰ “Dit het sy ontstaan gehad in [Amerikaanse] radiodramas wat geborg en vervaardig is deur maatskappye soos Procter & Gamble, Colgate-Palmolive en Lever Brothers, vandaar die woord *soap opera*” (Scheepers & Kleyn, 2012:247).

radiovervolgverhale geborg sodat hulle hul produkte kon adverteer en verkoop aan die hoofsaaklik vroulike luisteraars (Kilborn, 1992:25).³¹ Mettertyd het die assosiasie met seepprodukte daartoe gelei dat daar na die programme verwys is as “soap operas”. Oor die gebruik van die woord “opera” bespiegel Kilborn (1992:25) en Buckman (1984:15) dat dit aanvanklik in ’n sarkastiese trant verwys het na die melodramatiese storielyne en “Grand Opera” se dramatiese “larger than life” oordaad. Die ironie is natuurlik dat operas gewis nie tydens die depressie in die 1930’s ’n toeganklike genre vir gewone middelklasmense, die alombelangrike teikengehoor, was nie. Mittell (2015:234) noem op sy beurt dat die term “soap opera” ’n neerhalende benaming is wat spot dryf met die jukstaposisie van hoë melodrama (opera) en lae handelsbedrywighede (seep).³² Levine (2020:7) verwoord hierdie jukstaposisie soos volg: “[I]ts name derisively intended to juxtapose the banal goods sold by its sponsor-owners with the melodramatic intensity associated with an elite performing art.” Buckman (1984:15) bied ’n addisionele opsie aan deur voor te stel dat die woord “opera” moontlik bygevoeg is na aanleiding van “the sung jingle that opened and closed each episode”.

Volgens Cantor en Pingree (1983:22) is die mees ooglopende kenmerk van ’n seep-opera dat dit nooit begin of eindig nie; dit is ’n aaneenlopende narratief met kompeterende en deurweefde storielyne wat mekaar aanvul en opvolg deur die loop van die verhaal. Duidelike konflikoplossing word derhalwe verhoed, deur onder meer die wisselende tempo van storielyne, asook die feit dat die einde van een storielyn oorvleuel met die begin van ’n volgende.

In die media, akademie en volksmond word daar na *Egoli* verwys as Suid-Afrika se eerste seep-opera of sepie; daar word in hierdie studie egter na *Egoli* verwys as Suid-Afrika se eerste TV-dagvervolgverhaal. Vir die meeste TV-kykers en selfs mense in die TV-praktyk, is die differensiasie onbelangrik en bloot semanties. Laurence Lurie verwoord die algemene opinie oor die gebruik van die term “seep-opera” teenoor “TV-dagvervolgverhaal” soos volg: “We all understand what it is. The fact that you call it something else, does not change it: it is a soap” (Lurie, 2020). Die navorser het die bogenoemde sentiment lank gedeel, maar na afloop van

³¹ “From an industry perspective, serials have long been seen as the perfect genre to deliver audiences to advertisers” (Ford, De Kosnik & Harrington, 2011:7).

³² “Mense praat soms so neerhalend oor seep, maar jy kan soveel meer diepte kry. Jy het soveel meer tyd om in ’n karakter in te klim. Storielyne kan rek of krimp na aanleiding van hoe dit verloop het. Jou subteks kan dieper wees as in ’n film, want in ’n film is dit eenmalig” (Odendaal, 2016).

gesprekke met Marx en ander TV-praktisyns is dit duidelik dat *Egoli* uit die staanspoor heelwat meer as bloot 'n seep-opera of strooisage was. Marx en sy produksiespan het met *Egoli* 'n nuwe Suid-Afrikaanse TV-genre geskep: die TV-dagvervolgverhaal. Volgens Marx het hy *Egoli* se narratiewe struktuur en tempo geskoei op dié van 'n TV-dramareeks³³ eerder as op dié van 'n seep-opera. Ook die feit dat *Egoli* vanaf die tweede seisoen³⁴ tydens spitskyktyd uitgesaai is³⁵, het dit onderskei van die gewone Amerikaanse seep-operas wat bedags in Suid-Afrika op die lug was.

Marx het narratiewe elemente soos die skep van teenstellings, die gebruik van humor as 'n teenpool vir drama³⁶, aksiestorielyne vir manlike kykers, buitetonele, asook sekere Suid-Afrikaanse aktuele en kulturele gebeure gekombineer met gedrewe storievertelling om sodoende aan *Egoli* die karaktertrekke van 'n TV-dramareeks te verleen. Verder het Marx en die eerste hoofskrywer, Danie Odendaal³⁷, gepoog om sover moontlik tipiese seep-operakenmerke soos storieherhaling³⁸, melodrama en lang, statiese dialooggedrewe tonele³⁹ te vermy.⁴⁰ Volgens Cantor en Pingree (1989:24) is dit juis elemente soos die gebruik van aksietonele en vinniger storievertelling, gekombineer met minimale dialoog en plotherhaling, wat 'n seep-opera onderskei van 'n TV-

³³ “Ek het 'n dramareeks se struktuur toegepas en verwerk na 'n TV-dagvervolgverhaal en dit het baie goed gewerk op *Egoli*. Dit word natuurlik 'n onmoontlikheid, want jou storiepunte wat 'n gewone seep-opera oor 'n week of twee uitsaai, doen ons in 'n dag” (Marx, 2016:10).

³⁴ Ná klagtes van *Egoli*-kykers oor die eerste seisoen se 17:00-uitsaaityd, het M-Net in 1993 besluit om die program te verskuif na die 18:00-kykgleuf (Louw, 1999:10).

³⁵ Spitskyktyd begin 18:00 en duur tot 21:00. Dit is die tydgleuf met die grootste kykertal en is gevolglik die mees winsgewende ure vir uitsaaiers. Die voordeel van spitskyktyd is dat meer mense, kinders ingesluit, tuis is om na die program te kyk. Die nadeel is dat die program dan onder “gesinsvermaak” geklassifiseer word. Volgens Marx (Pitout, 1996:234) kan 'n program in spitskyktyd nie dieselfde “riskante” temas aanbied as die dagprogramme nie.

³⁶ Cantor en Pingree (1989:27) skryf weer op hul beurt dat seep-operas “ernstig” is en dat dit nie “satiries, komies of 'n parodie van die genre” is nie; nóg 'n argument waarom *Egoli* as 'n TV-dagvervolgverhaal eerder as 'n seep-opera geklassifiseer kan word.

³⁷ “Ek wil so vêr gaan as om te sê dat, as dit nie ook vir Danie was nie, dink ek nie *Egoli* sou so groot sukses gewees het nie. Hulle het die wonderlikste vertrouensverhouding gehad en dit was 'n wonderlike afskopplek vir *Egoli* se enorme sukses. Op die ou einde gaan die eer tog aan Franz, want hy was dapper genoeg om dit eerste aan te pak” (Basson, 2020).

³⁸ “Nothing happens suddenly in soap opera: measured deliberation – or put another way, endless repetition – is the hallmark of the genre” (Buckman, 1984:68).

³⁹ “I said we are going to have this thing ‘alive’. Not only from the actors, but from the cameras. We want moving cameras, and we want moving actors. It would have been so easy to set up a static tic-toc system in those days, but we were determined that *Egoli* should not be that” (Heaney, 2020).

⁴⁰ “We were very aware that going out at 18:00 or 18:30 meant it was cooking time. There is a lot of activity in the house, people are not sitting down watching the show. There was this conscious attempt to make it audible, as well as visual, which also accounts in all soaps for the overall wordiness and the ‘radio feeling’. Franz hated that. He hated repeating storylines, which is a very ‘soap thing’. So, we tried not to do that as much as possible” (Lurie, 2020).

dramareeks. Vir Marx was dit ook belangrik dat stories in *Egoli* visueel vertel moes word en nie slegs met dialoog nie.⁴¹

Kilborn (1992:29) verduidelik die behoefte van sekere Amerikaanse TV-kykers in die laatsewentigs en vroeë tagtigs aan 'n alternatiewe vorm van “prime-time dramatic entertainment”: Dié kykerbehoefte het gemanifesteer in programme wat elemente van tradisionele seep-operas gekombineer het met die tegnieke en strategieë wat in films gebruik is.⁴² Hier verwys Kilborn hoofsaaklik na die “prime-time soaps” soos *Dallas* (1978–1991)⁴³ en *Dynasty* (1981–1989).⁴⁴ In Suid-Afrika het Marx reeds as skrywer-regisseur met *Agter elke man* (1985–1988) elemente van die TV-drama en die seep-opera gekombineer.⁴⁵ Hierdie hibriede styl het Marx en Odendaal uiteindelik vervolmaak met *Egoli* deur die vermenging van sekere Amerikaanse en Britse⁴⁶ sepie-elemente in te sluit. Marx noem dat hoewel hy Europese kunsfilms geniet, hy die “Amerikaanse TV-model” in die tagtigs en negentigs gevolg het. In 'n onderhoud met Magriet Pitout (1996:235) noem Marx dat Suid-Afrikaanse kykers in terme van die “glitz en glamour”, “Amerikaans-georiënteerd” is, maar dat hulle ook hunker na die “aardse anker” van die Britse programme.⁴⁷ Laurence Lurie beskryf Marx en die *Egoli*-span se analise aangaande die hibriede styl, soos volg:

⁴¹ “Because of their reliance on dialogue, television soap operas have been called ‘radio with pictures’” (Cantor & Pingree, 1989:24). Richard Kilborn (1992:10) verwys na seep-operas as “chewing gum for the eyes”.

⁴² “Franz said: ‘I want *Egoli* to look like a movie.’ So, we gave it much more of a non-studio look, a much more movie-single-camera look” (Heaney, 2020).

⁴³ “*Dallas* has done a lot for soap, even though its pace is too rapid for the genuine article” (Buckman, 1984:159). Cantor en Pingree (1989:25) staaf Buckman se stelling met die volgende waarneming: “*Dallas* and its imitators and spinoffs have been compared to soap operas because they are serial dramas. By our definition, however, these evening serials are not true soap operas, although their debt to daytime drama is easily recognised.” Volgens Mittell (2015:243) is daar baie min ooreenkomste tussen die “prime-time soaps” en die daaglikse seep-operas. Hy beklemtoon die verskille in produksiestyl, narratiewe struktuur en veral in die “episodic frequency and the use of screen-time”.

⁴⁴ “You certainly do not have to share the value system which *Dallas* and *Dynasty* represent to gain enjoyment from watching them” (Kilborn, 1992:111).

⁴⁵ “If you ask Franz about *Egoli*’s style, he would probably say we just took *Agter elke man* and put it on multicamera. If you look at *Agter elke man* and how the tic-toc’s worked, and the dirty shots, the over-shoulders, the way we matched shots, that was all Franz. We quite liked that slightly dirty feel” (Lurie, 2020).

⁴⁶ “British serials are less colourful than American ones, less dramatic, less escapist – they allow greater depth of characterisation, at the expense of fantastic plotting” (Buckman, 1984:43). Danie Odendaal (2016) vertel dat die Britse sepies soos *EastEnders* en *Coronation Street* hom aansienlik meer beïnvloed het as die Amerikaanse seep-operas.

⁴⁷ Met die volgende greep uit sy onderhoud met Pitout (1996:235) brei Marx verder uit op die Amerikaanse en Britse stylvermenging in *Egoli*: “En dit bly soos 'n Bybel by my; ons het die strata, die klassestrata van die Engelse. Ons het die ou Afrikaanse tradisie van *cum comedia*, patos en die aspirasie van die Amerikaners. Die stories word gedryf deur die ‘aspirational’, maar die karakters waarmee mense betrokke raak, waarmee hulle kan identifiseer, lê in die middel.”

Our analysis was that the American soaps, and especially the super soaps, generally only dealt with really rich people. That was our generalisation of the American soaps. Our generalisation of the English soaps was that they only dealt with working class people. That was our broad thing, and neither of those were right for South Africa in 1992. [...] We were combining elements of American and British soaps and then cutting vertically through it. [...] It was something Franz has always done; *Agter elke man* was exactly the same. It is not that it was a new idea, it was just a new idea for a soap. If people asked “How would you describe *Egoli*?”, we would say: “It is a vertical cut through South African society” (Lurie, 2021).⁴⁸

Mitzi Booysen⁴⁹ en Deon Opperman⁵⁰ se perspektief op bogenoemde hibriede styl is relevant, aangesien beide as oud-skrywers by *Egoli* weer variasies daarop geïmplementeer het in die skryf en vervaardiging van ander Suid-Afrikaanse TV-dagvervolgverhale.⁵¹ Booysen, wat hoofsaaklik in Amerika grootgeword het⁵², onthou dat die “suiwer *soaps* in Amerika” nooit in spitskyktyd uitgesaai is nie. In Suid-Afrika word die Afrikaanse TV-dagvervolgverhale uitsluitlik in spitskyktyd uitgesaai. Booysen verduidelik die voortvloeiende kykerverwagtinge: “By *Binnelanders* word ons byvoorbeeld vergelyk met iets soos *Grey’s Anatomy*.⁵³ Omdat ons in *prime-time* is, is die persepsie dat ons meer ’n dramareeks as ’n sepie is” (Booyesen, 2016).

Opperman verduidelik sy perspektief op die Suid-Afrikaanse seep-opera- en TV-dramahibried met die volgende vergelyking: “Op ’n glyskaal, met ’n daaglikse sepie soos *The Bold and the Beautiful*

⁴⁸ “Wat Marx dan met *Egoli* doen, is, hy kombineer die Amerikaanse statusaspirasie – mooi mense van ’n hoër sosio-ekonomiese klas – en die Britse sepies se klem op gewone mense en klassedifferensiasie, laer sosio-ekonomiese groep. Dus word al die sosiale klasse in *Egoli* uitgebeeld: Van die superrykes (die Vorster’s), die opkomende jappies (middelklasjongmense met aspirasies), tot die laer sosio-ekonomiese klas (die Naude’s van Brixton)” (Pitout, 1996:28).

⁴⁹ “Ek kom uit Franz Marx se ‘skryfskool’ by *Egoli*. Dit is waar ek al die tegniese vereistes geleer het van storielyne, *cliffhangers*, advertensiebreuke, lengte van tonele, ensovoorts” (Booyesen, 2016).

⁵⁰ Volgens Opperman het hy al die “fundamentele prinsiepe vir die skryf en bestuur van ’n TV-dagvervolgverhaal” by Marx geleer. “Ek skoei my bestuurstyl van *Getroud Met Rugby* se skryfspan op Franz se bestuurstyl van *Egoli* se skryfspan” (Opperman, 2020).

⁵¹ Danie Odendaal het met *7de Laan* selfs sekere “sitkom-” en klugtige elemente gekombineer met die seep-opera-elemente om ’n ligter, meer gemoedelike gevoel aan die genoemde TV-dagvervolgverhaal te verleen.

⁵² “Ek het oorsee grootgeword, my grootste invloede was Amerikaanse televisie. [...] Toe ek nege was, het ek televisie in ’n hotel in New York ontdek: Amerikaanse sitkoms, en natuurlik, sepies” (Booyesen, 2016).

⁵³ *Grey’s Anatomy* (2005–hede) is ’n suksesvolle Amerikaanse TV-reeks wat, soos *Binnelanders*, hoofsaaklik af speel in ’n hospitaal met al die gepaardgaande mediese en emosionele storielyne.

aan die een kant en 'n volwaardige dramareeks soos *Money Heist*⁵⁴ aan die ander, lê die Afrikaanse weergawes nader aan die dramareeks as aan die daaglikse sepie. Ek ag *Getroud Met Rugby* as 'n daaglikse teledrama" (Opperman, 2021).⁵⁵ Vir Opperman lê die grootste verskil in die feit dat Afrikaanse TV-dagvervolgverhale "wyer temas en *issues*" dek as die Amerikaanse dagtyd-seep-operas wat hoofsaaklik op "liefde en seks fokus". Opperman noem ook dat die Suid-Afrikaanse seep-operahibried se produksiekwaliteit, asook die kaliber akteurs dit van die Amerikaanse seep-operas onderskei, beide visueel en artistiek.

'n Volgende bydraende faktor tot die differensiasie tussen die gewone Amerikaanse seep-opera en die Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal, lê in Marx (Marx, 2017:60) se hieropvolgende stelling: "In Amerika is die sepies sommer net *fluff*⁵⁶, maar hier by ons is dit die enigste ding wat ons het. Ons het bietjie teater, bietjie dramas en nie regtig 'n filmbedryf nie. So, TV-dagvervolgverhale is al wat ons het. Van die mees talentvolle mense in ons industrie is betrokke daarby."⁵⁷ In *Die Afrikaanse Skryfgids* (2012) word Marx se stelling oor die "mees talentvolle mense" soos volg deur Louis Pretorius onderskraag: "Anders as in Amerikaanse televisie is dit van die beste Suid-Afrikaanse akteurs, tegnisi en skrywers wat daaglik die produk skep en lewer" (Scheepers & Kleyn, 2012:248).⁵⁸

Uit bogenoemde is dit duidelik dat die "gehalte" van die kunstenaars en tegnisi wat betrokke is by Suid-Afrikaanse TV-dagvervolgverhale, ook op Opperman se "glyskaal" nader aan 'n TV-dramareeks as aan 'n "daaglikse sepie" lê. Die feit dat Marx na die Amerikaanse seep-operas

⁵⁴ *Money Heist* is 'n vertaalde Spaanse TV-reeks wat in 2017 verskyn het.

⁵⁵ In hoofstuk vyf word daar voortgebou op die bespreking van Marx se hibriede styl. Sentraal tot daardie bespreking staan die insigte van Hennie van Coller en Anthea van Jaarsveld (2009) aangaande die drie verskillende "genre modelle vir strooisages".

⁵⁶ "Die Amerikaanse seep-operas is eintlik 'n plek waar jy afgetrede karakterakteurs sit, en dan sit jy ook die beginners daar; die mooi jongmense. Daarvandaan ontwikkel hulle na die *super soaps* en as hulle baie gelukkig is, kry hulle 'n rol in 'n rolprent. Hier by ons is dit al wat ons het en dit is die tragedie" (Marx, 2017:60).

⁵⁷ "It was better to hire really good people than cheap people; that never worried Franz, to pay a little bit more for people who were excellent. It made everybody's lives easier" (Lurie, 2020).

⁵⁸ Booyesen en Opperman verwoord hierdie kenmerk van die Suid-Afrikaanse TV-praktyk soos volg: "Ons land se beste akteurs en regisseurs werk in sepies, met tekste deur talentvolle dramaturge. Ek bly voortdurend bewus van die talent wat my omring en dan druk ek myself verder" (Booyesen, 2017). "In Afrikaanse 'daaglikse teledramas' het ons die merkwaardige situasie dat die beste akteurs en aktrises in die land daarin speel. Die gehalte van spel is oor die algemeen uitmuntend en beslis in 'n ander liga as in Amerikaanse *daily soaps*" (Opperman, 2020).

verwys as “sommer net *fluff*”, lei ons na die volgende, effens meer subjektiewe, faktor: die alomteenwoordige stigma wat aan seep-operas kleef.⁵⁹

Hoewel seep-operas vandag die grootste en mees produktiewe, winsgewende en selfs gerespekteerde deel van Suid-Afrikaanse televisie is, sal die genre waarskynlik nooit die gepaardgaande stigma kan afskud nie. Die seep-opera is, sedert sy ontstaan, deur kritici in Amerika en Engeland afgemaak as ’n minderwaardige TV-genre.⁶⁰ Daarteenoor het die SAUK in Suid-Afrika krities-gerespekteerde TV-dramareekse uitgesaai – veral in die tagtigs en vroeë negentigs – en Marx erken dat dit ’n hoë standaard daargestel het vir beide die kykers en skrywer-vervaardigers. Hy noem verder dat bekroonde skrywers soos P.G. du Plessis⁶¹, Jan Scholtz⁶², Johan van Jaarsveld⁶³, Leon van Nierop⁶⁴ en Paul C. Venter⁶⁵ se ikoniese TV-dramareekse hom aangespoor het om *Egoli* net so goed en selfs beter te probeer skryf en vervaardig “omdat dit die

⁵⁹ “The soap opera genre has long occupied a lowly rung on the cultural ladder. To many, ‘soap opera’ is a synonym for bad acting, ridiculous plotting, overwrought dialogue, and low production values, while the phrase ‘soap fans’ connotes dull-witted, lazy and unproductive housewives” (Ford *et al.*, 2011:7). Buckman (1984:15) vergelyk seep-operas skertsend met buite-egtelike seks wanneer hy skryf “... many have tried it, but most are ashamed of being caught”.

⁶⁰ “Looking back on soap opera history, we found that when anyone wrote about the serials, it was almost always in a negative sense. The critics have had a field day putting down serials for the past fifty years” (Soares, 1978:113).

⁶¹ Enkele van Du Plessis se suksesvolle TV-dramareekse sluit in *Koöperasiestories* en *Mattewis en Meraai*. “P.G. se voordeel was, hy hoef nie net in een medium te skryf nie. Hy kon alles doen. Hy was totaal geniaal. Sy belangstelling in die mens was astronomies” (Swanepoel, 2016).

⁶² Enkele van Scholtz se suksesvolle TV-dramareekse sluit in *Cul de Sac* en *Sonkring*. “Wat Jan briljant gemaak het, was sy sin vir storie. Altyd ’n sterk antagonis wat almal kon haat. Jan was ook goed met karakterwerk, om die waarheid te sê, uitstekend” (Gryffenberg, 2016). Swanepoel (2016) noem dat Jan Scholtz met al sy werk “dieselfde resep” gehad het, maar tog was sy TV-reekse nooit resepmatig nie.

⁶³ Enkele van Van Jaarsveld se suksesvolle TV-dramareekse sluit in *Verspeelde lente* en *Sagmoedige Neelsie*. “*Verspeelde lente* het uitstekende kritiek gekry, maar vir vandag se kyker verloop die storie egter veels te stadig; vir my ook” (Van Jaarsveld, 2016).

⁶⁴ Enkele van Van Nierop se suksesvolle TV-dramareekse sluit in *Wolwedans in die skemer* en *Ballade vir ’n enkeling*. “Ek het by die tikmasjien gesit en die storie het hom net aangemeld. Die aanvanklike titel was *Die enkeling*. Ek het dit net begin skryf en dit klaar geskryf. Daarna het ek gekyk en gedink: Die enkeling is ’n simpel naam, Jacques het ballades geskryf. So, toe word dit *Ballade vir ’n enkeling*” (Van Nierop, 2017).

⁶⁵ Enkele van Venter se suksesvolle TV-dramareekse sluit in *Arende* en *Konings*. “Ek het nie ’n Amerikaanse invloed gehad nie, beslis nie *fast moving* goed nie. Eerder die BBC-styl waar jy in ’n karakter ingaan, jy ontgin die ding en jy weet jy hoef nie oppervlakkig te jaag oor alles nie. Toe *Konings* byvoorbeeld uitgekom het, het mense gesê dit is baie in die BBC-styl gedoen” (Venter, 2016). Venter vertel dat hy en “oorle Jan Scholtz” graag gespog het dat hul “super powers” as TV-skrywers die kuns van “bullshit” is. Venter verduidelik hul definisie van *bullshit* soos volg: “*Bullshit* is die gawe om mense te vermaak met onskadelike *tall tales*. Om te lieg met die doel om seer te maak, *no way*, daai mense is nie tot ons binnekring toegelaat nie” (Venter, 2020).

standaard was waaraan kykers gewoond was”.⁶⁶ Die gewildheid van hierdie ikoniese Afrikaanse TV-dramareekse en die Amerikaanse “super soaps” soos *Dallas*, *Dynasty* en *Santa Barbara* (1987–1998) het die kykerverwagtinge, ten opsigte van ’n nuwe plaaslike TV-dagvervolgverhaal, gelig bo dié van gewone Amerikaanse seep-operas wat bedags in Suid-Afrika uitgesaai is.

Volgens Mittell (2015:234) kan daar “geen groter belediging” vir ’n TV-dramareeks wees as om gebrandmerk te word as ’n seep-opera nie. Die feit dat die term “seep-opera” ook neerhalend gebruik word as ’n metafoor om chaos en wanorde in kompeterende entiteite soos sport, politiek en besigheid te beskryf, dra volgens Christine Gerathy (Wasko, 2005:308) by tot die steeds blywende stigma. Sy noem ook dat die vervaardigers van die Britse seep-opera *Coronation Street* (1960–hede) hulle daadwerklik distansieer van hul Amerikaanse eweknieë deur na hul produksie te verwys as ’n “aaneenlopende vervolgverhaal”. Gerathy (Wasko, 2005:311) verklaar verder dat die gebruik van die term “seep-opera”, wat ontstaan het uit die verouderde Amerikaanse radiotradisie, nie meer van toepassing is op moderne internasionale variasies van die genre nie. Elke land se hibried is uniek en deur die term “seep-opera” te gebruik, word daar meer van die spesifieke produksie “verskans as weergegee”.⁶⁷

Egoli het, soos enige suksesvolle TV-dagvervolgverhaal, tipiese seep-opera elemente ingesluit. Die feit dat dit vyf dae per week uitgesaai is en nimmereindigende en hoofsaaklik ateljeegebonde stories vertel het⁶⁸, is waarskynlik van die mees ooglopende ooreenkomste met die Amerikaanse dagtyd-seep-operas. Daarteenoor het TV-drama-elemente soos ’n vinniger storietempo, aksie- en buitetonale, deurlopende humor, ’n hibriede styl, uitsaaityd, aktuele gebeure, hoë produksiewaarde⁶⁹ en ’n gerespekteerde rolverdeling daartoe bygedra om *Egoli* se status te verhef bo die sogenaamde seep-operastigma.⁷⁰ Laurence Lurie onthou verder dat Marx in die *Egoli*-

⁶⁶ “Die kykers is God, hulle is die mense wat die oordeel vel en ons werk is om daaraan te voldoen” (Marx, 2016:12).

⁶⁷ “By comparison, the *telenovelas* maintained a different name and the possibility of a different identity” (Wasko, 2005:311).

⁶⁸ “Serials have never-ending storylines that lack resolution in a single episode and resist ideological closure” (Stadler & McWilliam, 2009:173). Van Coller & Van Jaarsveld (2009:26) noem die “never-ending storylines” ’n “oop-slot-struktuur” en bevestig dat dié vorm van narratief “die strooisage onderskei van ander vorme van TV-drama”.

⁶⁹ Volgens Laurence Lurie was Marx obsessief oor die produksiewaarde van *Egoli*. Aan die begin het Marx byvoorbeeld alle winste teruggeploeg in die produksie om vir die kykers en vir M-Net “meer te gee as waarvoor hulle betaal het”. Oor die produksiewaarde van *Egoli* sê Bobby Heaney (2020) die volgende: “It often struck me, that when you compared *Egoli* to the American stuff, that ours looked better.”

⁷⁰ As ’n moontlike demonstrasie van hoe relatief die genoemde seep-operastigma is, die volgende praktykgebaseerde observasie: Een van die mees gerespekteerde skrywers in Suid-Afrika, Andre P. Brink, het op 6 Maart 2009 sy memoir

kontrak met M-Net⁷¹ die term “seep-opera” laat vervang het met “daaglikse drama vir televisie”. Leon Rautenbach bespiegel soos volg oor Marx se gevoel aangaande die term “seep-opera”: “Ek dink Franz was sensitief dat hy nie homself wou assosieer met ’n gewone seep-opera nie; dat *Egoli* nie dieselfde was as *Loving* en daardie tipe Proctor & Gamble *daily soaps* nie” (Rautenbach, 2020). Om derhalwe reg te laat geskied aan Marx en sy *Egoli*-span se kreatiewe innovasie, asook om Marx se persoonlike sentiment oor die term “seep-opera” te respekteer⁷², word daar in hierdie studie verwys na *Egoli* as ’n TV-dagvervolgverhaal.

1.7 Samevatting

Hoofstuk een het begin met ’n motivering vir die dokumentering van Franz Marx se persoonlike en professionele geskiedenis. Spesifieke fokus op die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal is verder deur middel van die primêre navorsingsvrae geïdentifiseer. Die navorser het hierdie studie vanuit ’n praktykgebaseerde perspektief benader om sodoende ’n daadwerklike toevoeging tot die bestaande vakkennis, asook tot die breë Suid-Afrikaanse TV-praktyk, aan te bied.

’n Lys van relevante TV-praktisyns is verskaf om sekere van Marx se stellings te bevestig en in konteks te plaas. Om sy baanbrekerswerk verder te kontekstualiseer, is verduidelik hoe relevante Amerikaanse en Britse seep-operaliteratuur chronologies ineengevleg word met Marx se daaropvolgende narratief. Die res van hoofstuk een is gewy aan die oorsprong van die term “seep-opera” en motiverings vir *Egoli* se klassifikasie as ’n TV-dagvervolgverhaal is breedvoerig aangebied.

Dit is verder belangrik om op te merk dat die ontstaan van *Egoli* nie binne die huidige (2021) Suid-Afrikaanse TV-praktyk gekontekstualiseer word nie. Dít sal hierdie studie oorlaai met moderne sosiopolitieke kwessies wat – hoewel uiters relevant en belangrik – buite die grense van hierdie

’n Vurk in die Pad op 7de Laan bekendgestel. Brink het aan die navorser – wat as akteur-regisseur betrokke was by die bogenoemde opnames – erken dat hy 7de laan daagliks kyk en veral die humoristiese tonele geniet. ’n Maand later, op 8 April 2009, het Etienne van Heerden sy roman *30 nagte in Amsterdam* ook op 7de Laan bekendgestel.

⁷¹ “M-Net was ’n Amerikaanse kanaal, hulle het alles wat goed was in Amerika hier kom implementeer. Die SAUK was weer meer Europees; ’n Europese kanaal” (Marx, 2020:94).

⁷² “Franz hated the word ‘soap’. He objected strongly that anybody would refer to anything as a ‘soap’” (Lurie, 2020).

biografiese studie val.⁷³ Oor die sosiopolitieke inhoud van *7de Laan* en by implikasie dan ook *Egoli*⁷⁴ skryf Van Coller en Van Jaarsveld (2009:30) die volgende: “Die rede waarom daar gemaklikheidshalwe weggeskram word van politieke en religieuse temas, is waarskynlik omdat dit potensieel verdelende faktore is.⁷⁵ [...] Daar is nooit verwysings na politieke partye nie en na kerklike denominasies nie.”⁷⁶ Die primêre fokus van hierdie studie is Franz Marx se biografie en die persoonlike mylpale wat hom bewapen het om die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal te skep. Enige ander ideologiese vertakings en/of menseregtekwesties oor potensieële twispunte soos gender, ras, kultuur of taal rakende Marx en/of *Egoli*, word wél in hierdie studie aangevoer, maar nie in detail bespreek nie.

Aan die begin van hoofstuk een is die navorser se persoonlike perspektief en motivering vir hierdie studie uiteengesit. Vervolgens enkele perspektiewe van ander TV-praktisyns wat sal dien as ’n “lokprent” tot Franz Marx se lewe en kreatiewe werk:

- Annie Basson (2020): “Een wonderlike ding van Franz is dat hy nie bang is om iets nuuts aan te pak nie. Dit is een van die goed wat ek altyd in hom bewonder het.”
- Deon Coetzee (2020): “Franz het perfeksie geëis en middelmatigheid glad nie geduld nie.”
- Tobie Cronjé (2021): “Franz bly maar net ’n enigma.”
- Nic de Jager (2022): “Ek haat dit om die woord te gebruik, maar hy was – soos die Jode sal sê – ’n *mensch*, maar ook ’n korrelkop.”
- Pieter Fourie (2021): “Franz Marx is ’n filantroop, hy sal uit sy pad gaan om ander te help.”
- Bobby Heaney (2020): “I knew I could do anything because Franz was such a hard taskmaster. He threw these curveballs at you and you just had to cope with it.”

⁷³ “Soaps make no claim to be social documentaries, so – given their fictional status – perhaps it is inevitable that they will not so much anticipate or coincide with changes in the wider social sphere, as follow in the wake of developments already set in train” (Kilborn, 1992:96).

⁷⁴ “Geloof, seksualiteit, politiek, rasseverhoudings en al daai tipe goed is sosiale kwessies wat nie eintlik goeie stories maak nie” (Marx, 2017:59).

⁷⁵ Buckman (1984:144) ondersteun Van Coller en Van Jaarsveld se stelling en voer aan dat dit veiliger is vir seep-operas om onderwerpe wat talle kykers kan affronteer, te vermy: “There is a strong presumption in favour of good triumphing over evil, and since casting a particular religious or political viewpoint as ‘good’, would mean its opposing view being seen as ‘bad’ – which would cause offence to a substantial number of people – all such topics are avoided.”

⁷⁶ “Looking back over the history of the genre there has been a marked tendency for soap to be culturally and politically conservative. For this reason, soaps have frequently been criticized for giving a particularly sanitised view of the world” (Kilborn, 1992:96).

- Sandra Kotzé (2020): “Franz is, as geheel, ’n perfeksionis; hy doen niks halfpad nie.”
- Ben Kruger (2020): “Franz was vir my ’n mentor as speler, skrywer en regisseur.”
- Laurence Lurie (2020): “Franz was a very generous teacher, always, on all levels.”
- Frans Marx (2022): “Hy was ’n bekende, beroemde mens, maar volgens my het hy maar ’n vervelige lewe gehad.”
- Thokozile Ntshinga (2021): “Every time I had a problem, I would go to Franz; one thing about Franz, he had an ear.”
- Deon Opperman (2020): “Franz is letterlik ’n *Renaissance Man* van die uitvoerende-kunste.”
- Sandra Prinsloo (2021): “He was a hard taskmaster.”
- Leon Rautenbach (2020): “Wat Franz nie van hou nie, is as iemand vir hom sê: ‘Dit kan nié gedoen word nie’.”
- David Rees (2022): “Franz het baie gehou van stry, jy kan nie sê ‘debatteer’ nie. Ek kan nie dink dat hy ooit verkeerd was nie; of erken het dat hy was nie.”
- Koos Roets (2020): “Hy kan op ’n punt aandring en hy sal ’n ding doen tot dit gedaan is, maar ek het nog nooit gesien dat hy lelik of ongeskik was met iemand nie.”
- Shaleen Surtie-Richards (2021): “My pa was my grootste *disciplinarian* in my grootworddae en Franz was die volgende een. Ek het baie oor dissipline geleer by Franz. Ek het baie dinge geleer by Franz.”
- Louis van Niekerk (2021): “Jy kan met niks wegkom nie, hy wil altyd sy sin hê.”
- Leon van Nierop (2020): “Wat ek geweldig van Franz by *Egoli* waardeur het, was sy geduld, sy leiding en die wyse waarop hy met ekonomiese, ‘praatbare’ dialoog omgegaan het.”
- Pierre van Pletzen (2020): “I have always liked him, always enjoyed him; an easy and funny guy. Hy is ook baie slim en wyd belese.”
- Brümilda van Rensburg (2021): “Ek het nie genoeg woorde om Franz Marx te beskryf nie: briljant, *genius*, mentor, *guru*.”⁷⁷

⁷⁷ Aangesien hierdie ook ’n studie in kreatiewe skryfkuns is, sou die bostaande “persoonlike perspektiewe” weliswaar as ’n karakterbeskrywing van die protagonis, Franz Marx, gelees kon word: “Wat sê die ander karakters oor die held in hierdie epiese verhaal van raaisels, reekse en risiko’s?”

HOOFTUK 2: JONG MARX (1942–1965)

2.1 Inleiding

In hoofstuk twee word oorsigtelik gekyk na Franz Marx se herkoms, asook na sekere persoonlike en kreatiewe mylpale gedurende sy skool- en studentejare. Marx herroep sy “eenvoudige kinderjare”, sy verhouding met sy gelowige ouers, die invloed van sy kreatiewe ma, asook sy lewenslange passie vir “stories opmaak” en lees.

Verder stel hierdie hoofstuk ondersoek in na die vroeë ontwikkeling van Marx se kreatiewe denke, sy eerste skryfwerk op laerskool en die feit dat hy reeds as kind gedroom het van “eendag stories skryf” as ’n beroep. Die blywende invloed van ’n jaar se indiensopleiding by die Nasionale Filmraad van Suid-Afrika, die impak van sy dramastudies by die Universiteit van Stellenbosch (US), asook die omvangryke trefkrag van D.J. Opperman se Letterkundige Laboratorium op Marx se kreatiewe ontwikkeling, word ook in hierdie hoofstuk bespreek.

2.2 Frans (Franz⁷⁸) Engelbertus Marx⁷⁹ se herkoms

“In ons familie is elke oudste seun Frans, geen twyfel daaraan nie” (Marx, 2020:72).

Frans Engelbertus Marx is op 21 Maart 1942 in Pretoria gebore.⁸⁰ Volgens Marx is die “Marx geskiedenis” in Suid-Afrika eenvoudig: ’n Duitse Jood het in 1776 na Suid-Afrika verhuis “en met ’n Rooms-Katolieke vrou getrou”.⁸¹ Sy ma, Fransina (1914–2000), se voorouers is volgens Marx, “vrygemaakte slawe” uit Bengale. Marx vermoed dat die intelligensie en die inisiatief van die

⁷⁸ Marx het reeds as tiener die “s” in sy naam met ’n “z” vervang om te verhoed dat sy pa, wat ook Frans Marx (1915–1990) heet, sy liefdesbriewe lees: “Daar kom pos by die huis aan vir Frans Marx; dit is alles van meisietjies en jy wil nie hê jou pa of jou ma moet dit lees nie. Hoe onderskei jy dit? Dit is waar dit begin het. Dit het my selfs op universiteit onderskei van my neefs wat landbou geswot het” (Marx, 2020:72).

⁷⁹ “Marx is dwarsoor die wêreld ’n groot Joodse familienaam. As ek oorsee is, neem hulle net aan ek is ’n Jood. In Israel het hulle net aangeneem ek is ’n Jood” (Marx, 2020:72).

⁸⁰ “My ma het my Elbert genoem, afgelei van my tweede naam Engelbertus, want my pa is Frans en my ma Fransina. Hulle het haar ‘Fransie’ genoem, so hulle kon my nie ‘Fransie’ noem nie. Eers toe ek skool toe gaan, toe word ek Frans” (Marx, 2020:72).

⁸¹ “Ek het nogal ’n ruk gelede na die stamboom gekyk en onder meer gesien ek het ook baie Portugese bloed in my” (Marx, 2017:63).

Marx-kindere in hoofsaak te danke is aan sy ma se unieke stamboom.⁸² Verder vertel hy dat sy ma se familie uitstekende besigheidsmense is en dat daar ook 'n sterk “kunssinnige talent daar te vinde is”.⁸³

Dit is dan ook Marx se ma wat die eerste daadwerklike invloed op hom as jong skrywer gehad het. Volgens sy jonger suster, Sannelie (Davis, 2017), het hul ma “kortverhale vir die *Sarie* geskryf” en sy het die kinders “op 'n baie vroeë ouderdom” by die biblioteek laat aansluit. Marx onthou dat sy ma vir hom op sy derde verjaarsdag sy eerste boek as geskenk gegee het; van toe af het hy “onophoudelik gelees”.⁸⁴ Vir hom was boeke en stories die “wonderlikste wegkruipplek”.

Sy ma, wat self 'n flukse leser was⁸⁵, was lid van verskillende boekklubs en leesboeke is gereeld by hul huis afgelewer.⁸⁶ Alhoewel sy Marx se lesery aangemoedig en ondersteun het, het sy tog haar seun se keuses gesensor as die nuwe boek se inhoud en tema volgens haar “te volwasse” was.⁸⁷ Hy het hom egter selde aan sy ma se sensuur gesteur en het bloot voortgegaan en die “verbande boeke weggesteek en later skelm gelees”. Marx onthou dat hy en sy ma eindelose gesprekke gehad het oor die inhoud en betekenis van die stories en karakters in die boeke wat hulle albei gelees het. Sy denke oor stories en die analise van karakters het ontstaan en ontwikkel uit hierdie kreatiewe gesprekke met sy ma. Verder was sy ma ook baie musikaal en Marx het grootgeword in 'n huis waar daar al “sesuur in die oggend” klassieke musiek op plate of op die

⁸² “My broer is verskriklik slim, my suster ook” (Marx, 2017:28). Marx se broer, Johan, is vier jaar jonger en sy suster, Sannelie, is twaalf jaar jonger as hy.

⁸³ “Haar familie was heeltemal anders. Hulle was boere, maar heeltemal anders, uniek” (Marx, 2017:62).

⁸⁴ “Dit was sulke kleuterrympies in Afrikaans. Ek het altyd boeke gekry vir my verjaarsdae. 'n Boek het lekker geruik, dit ruik tot vandag toe nog vir my lekker” (Marx, 2020:71).

⁸⁵ Anders as sy pa wat blykbaar nooit boeke gelees het nie en in teenstelling met sy pa, was sy oupa egter 'n toegewyde leser: “My pa se pa was 'n verskriklike leser, sy bynaam was Blink Frank en hy het altyd die mooiste karre gery. Hy het verskriklik gelees en hy was 'n baie suksesvolle boer. Ek weet nie watse stories hy gelees het nie, maar hy was verewig besig om te lees” (Marx, 2020:71).

⁸⁶ “*Dagbreek Pers* en *Nasionale Pers* het almal boekklubs gehad en almal was ingeskryf op die boekklubs; nie net by ons nie, dit was 'n algemene ding. [...] Dit was elke keer 'n groot ding as daar 'n nuwe boek aangekom het” (Marx, 2020:71).

⁸⁷ “Ek onthou sy sou baie kere die boek vat en dan so deur dit blaai, vluglees. Dan sê sy: ‘nee, jy kan dit later lees’” (Marx, 2020:71).

klavier gespeel is.⁸⁸ Al verwys Marx na sy ma as 'n baie streng en “presiesheidsvrou”, het hulle altyd 'n baie goeie verhouding gehad en haar invloed op sy lewe is omvangryk.⁸⁹

Marx verwys na sy pa as 'n “koel en amper wetenskaplike mens”⁹⁰ met wie hy selde intiem gesels het. Sy pa se “koel” persoonlikheid is glo die hoofrede waarom die Marx-familie nie 'n besonder “hegte familie” gehad het nie. Marx reken dat hul familie “geneties vervreemd is van mekaar”. Die huishouding was formeel en daar was altyd 'n “afstandelikheid” in hul huis. Marx beklemtoon egter dat – al het hulle nie 'n hegte familie gehad nie – daar nooit emosionele probleme in die huis was nie. Al drie die kinders het op hul eie grootgeword en totaal onafhanklik ontwikkel. Desondanks die “afstandelikheid”, reken Marx dat sy ouers sosiaal gewild was en dat hulle 'n “sterk sosiale lewe” gehad het. Marx erken dat hy versigtig is “vir mense wat te naby” aan hom kom en dat hy selfs met sy seun Frans 'n goeie, maar ook “afstandelike verhouding” het.⁹¹ Hierdie Marx-afstandelikheid het nie alleen die verhoudings in sy persoonlike lewe beïnvloed nie, maar ook sy professionele verhoudings met kollegas en werknemers. Mense wat toelaat dat 'n persoonlike behoefte of probleem hul werk beïnvloed, was vir Marx 'n groot bron van frustrasie. Hy omskryf hierdie “onvergeeflike oortreding” aan die hand van die volgende voorbeeld:

Die dissipline wat deur teater in my ingebliksem is, hou ook 'n sekere afstandelikheid as dit kom by werk. As jy vir my sê jy is swanger, wonder ek dadelik hoe dit jou werk gaan beïnvloed.⁹² *The show must go on* en as jy die *show* verongeluk deur enige iets wat jy self kon verhoed het, is dit 'n totaal onvergeeflike oortreding (Marx, 2017:46).

Soos genoem in hoofstuk een, sal daar sporadies inligting oor Amerikaanse en Britse seep-operas ineengevleg word met die bestaande narratief om sodoende internasionale konteks te verleen aan die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal in 1992. Vervolgens dan 'n verwysing na die invloedryke Amerikaanse skepper-skrywer, Irna Phillips (1901–1973). Volgens

⁸⁸ “Die klavier het teen brekfistyd begin speel; almal in die huis het klavier gespeel” (Marx, 2020:71).

⁸⁹ “My ma het 'n geweldige invloed op Franz as skrywer en leser gehad. Sy was streng en georganiseerd, 'n musikonderwyser” (Davis, 2019).

⁹⁰ “My pa was 'n baie streng persoon en so ook my ma. Daar was streng reëls in die huis en dit word nie verbreek nie. Jy is só laat in die huis, jy loop nie rond nie. Dit was baie moeilik, ek mag nooit saam met maats uitgegaan het nie; mag nooit eers gaan swem het nie. [...] Jy mag nie doen wat jy wil doen nie, jy moet doen wat rég is” (Davis, 2022).

⁹¹ Marx se seun (Frans) beskryf die “Marx-afstandelikheid” soos volg: “Ek het dit by my pa geërf. Ek praat nie sommer oor gevoelens en daai tipe goed nie. Ek is nie 'n drukkie en *lovey-dovey* tipe mens nie” (Marx, 2022).

⁹² “Ek het geen *social skills* regtig geleer en ontwikkel nie” (Marx, 2017:14).

Maureen Russel (2010:5) word Phillips alom erken as die sentrale figuur in die ontstaan van die eerste radio-seep-opera, *Painted Dreams* (1930–1943). Hoewel hierdie studie nie handel oor die geskiedenis van seep-operas nie, is dit tog belangrik om te noem dat Phillips talle suksesvolle Amerikaanse seep-operas geskep het. Haar betrokkenheid by die skep van *Days of Our Lives*, wat Marx dekades later sou beïnvloed en inspireer, regverdig derhalwe hierdie kort ompad. Phillips se aanslag as oud-aktrise⁹³ was glo “meer realisties en geloofwaardig” as die ander radioprogramme van die tyd en luisteraars kon vir die eerste keer werklik “identifiseer” met hul gunsteling “helde en heldinne”. In haar stories was daar altyd sterk vrouekarakters en sy was die eerste skrywer wat professionele, beroepsgeoriënteerde vrouekarakters geskep en ontwikkel het.⁹⁴

In 1952, ’n dekade na Marx se geboorte en 40 jaar voor die ontstaan van *Egoli*, was *Guiding light* (1952–2009) die eerste seep-opera wat ’n suksesvolle oorgang vanaf radio na televisie gemaak het.⁹⁵ Toe Phillips se seep-opera aanvanklik in 1937 op Amerikaanse radio uitgesaai is, het dit bekend gestaan as *The Guiding Light*.⁹⁶ Dit was dan ook die eerste seep-opera wat vir ’n tydperk van vyf jaar (1952–1956) gelyktydig op radio en televisie uitgesaai is (Kilborn, 1992:27). Volgens Russell (2010:6) het daar 41 Amerikaanse seep-operas tussen 1950 en 1960 “in produksie gegaan”.⁹⁷

⁹³ Lurie (2020) en Heaney (2020) is dit eens dat Marx se ervaring as teater- en filmakteur hom toegerus het om toeganklike draaiboeken met geloofwaardige karakters en speelbare dialoog te skep.

⁹⁴ “She [Irna Philips] was also the first to make amnesia respectable as a plot device, and she invented the medical soap; the first was *The Road to Life*” (Russel, 2010:5).

⁹⁵ Ander langdurige Amerikaanse seep-operas wat ook in hierdie tyd begin het, was CBS (en later NBC) se *Search For Tomorrow* (1951–1986), asook CBS (en later ABC) se *The Edge of The Night* (1956–1984) (Copeland, 1991:284).

⁹⁶ “*Guiding Light* originated as a radio show in 1937, and its narrative had continued for seventy-two consecutive years by the time of its final broadcast on CBS in September 2009. *Guiding Light* was routinely described as the longest story ever told, and its fans were astonished at the prospect of the story ending” (Ford *et al.*, 2011:4).

⁹⁷ In 1956 was *As the World Turns* (1956–2010) die eerste TV-seep-opera waarvan die tydskuur van 15 minute na 30 minute verleng is (Russell, 2010:6).

2.3 Skooljare en die “opmaak van stories”

“Die grootste en meeste straf wat ek in my lewe gekry het, was omdat ek so gelieg het” Marx, 2016:14).

Die Marx-gesin het gereeld verhuis as gevolg van sy pa se werksverpligtinge.⁹⁸ Kort na Marx se geboorte in Pretoria, het die gesin vir ’n wyle in Middelburg (Oos-Kaap) gaan woon waarna hulle Windhoek toe verhuis het. In 1957 het die gesin weer teruggetrek vanaf Windhoek na Middelburg.⁹⁹ Volgens Marx was sy kinderjare in Windhoek “bitterlik eenvoudig” en het hy die lewe al van kleins af vir homself opgekikker deur “stories op te maak”. Marx erken dat hy gereeld skinderstories “gefabriseer het” oor mense in die gemeenskap en selfs oor familieleden. Hierdie stories sou hy, sonder om fiktiewe name te gebruik, dan met groot vermaak en toneelspel aan sy ouers oorvertel. Later – ná onafwendbare reperkussies en soms vernederende situasies – het sy stomme ouers natuurlik uitgevind dat die stories ’n “totale fabrikasie” is en gevolglik het sy pa hom dan gestraf met ’n “ordentlike pak slae”. Marx vermoed vandag dat dit dalk die “jong skrywer” in hom was wat die leuens vertel het; grotendeels vir die aandag en natuurlik om “die gehoor se reaksie” te beleef.

In die laerskool is Marx glo gereeld gestraf met “ses van die bestes” oor die stories en skinderstories wat hy opgemaak en verkondig het. Die reaksie van “die gehoor” was reeds op ’n vroeë stadium vir hom belangrik. Hy rasionaliseer dit, met terugskoue, soos volg: “In jou eie kop raak dit waar, jy is amper nie eers bewus daarvan dat jy lieg nie. Jy sien die reaksies op nuus oombliklik. Watse tipe nuus kry die grootste reaksies? Later het ek seker maar net al daardie stories en reaksies begin neerskryf” (Marx, 2020:72).

Marx erken, met ’n glimlag, dat die seun wat destyds die stories opgemaak het steeds bestaan. Hy is nou net “oor die sewentig jaar oud”. In sy eie woorde: “En hy lieg nog steeds. Dit is in my aard

⁹⁸ “My pa het geteel met skape; veeteelt, ’n stoetery. So, die teelproses van werwelidre het nie vir my enige fassinassie of verassings ingehou nie. Dit was maar net altyd daar. Wat ek wél weet – wat vir my baie moeilik was – was die Karakoelboere. Hulle slag daardie lammers, tussen agt en twaalf ure na hul geboorte. Die Karakoelooie is baie goeie moeders; dit is afgrysliek” (Marx, 2017:56).

⁹⁹ Reeds in 1957, altesaam 35 jaar voor die ontstaan van *Egoli*, het CBS in ’n Amerikaanse advertensie na hul betrokkenheid by die eerste TV-seep-operas verwys as “The Network That Invented Daytime” (Levine, 2020:7).

om sommer 'n paar dwarsklappe uit te deel” (Marx, 2017:40).¹⁰⁰ 'n Groep mense wat konstant oor dieselfde onderwerpe gesels, verveel Marx vandat hy kan onthou. Hierdie verveling word dan “sommer vinnig 'n irritasie” as die genoemde groep boonop met mekaar saamstem.¹⁰¹ Marx verduidelik sy wrewel in vervelige en eensydige gesprekke aan die hand van die volgende voorbeeld: “As jy my tussen 'n klomp kerkmense gooi dan is ek 'n ateïs. As jy my tussen ateïste gooi, kan ek vir jou die hele Heidelbergse kategismus opsê; dit is deel van 'n natuurlike ding vir my” (Marx, 2017:15).

Sekere van hierdie opgemaakte stories en leuens het Marx reeds vanaf twaalfjarige ouderdom begin neerskryf. In daardie stadium, rondom 1954¹⁰², was geskiedenis een van sy gunsteling-vakke op skool. Marx het toe as “jong skrywer” die feitlike met die fiktiewe vermeng om “sulke genuanseerde geskiedenisstories” neer te pen. Hy onthou spesifiek 'n fantasieverhaal wat hy uit die Egiptiese geskiedenis geskep het en waarin die geskiedkundige gegewe “nogal waar en korrek” was.¹⁰³ Om kreatief te skryf en om stories op te maak was altyd deel van sy psige en storiewêrelde is vir hom van kindsbeen af “absoluut fabelagtig”. Reeds as kind het Marx gedink hy sal “eendag stories skryf” vir 'n beroep.

Marx verwys na homself as 'n “koshuisbrak” wat die grootste deel van sy skooljare in koshuise deurgebring het.¹⁰⁴ Die koshuislewe sou vir hom “ondraaglik vervelig” gewees het as dit nie was vir die toevlug tot sy leesboeke en die ontvlugting in sy skryfwerk nie. As kind sou Marx verkies om eerder storieboeke te lees as om saam met maats buite te speel.¹⁰⁵ Onderwysers het, soos sy ma, gevoel dat hy nog nie “ryp” is vir meeste van die boeke wat hy in daardie stadium gelees het

¹⁰⁰ “Die ander ding wat mense 'n geweldige pyn gee, is, ek is 'n gebore *stirrer*. [...] Ek sal stellings maak waarin ek glad nie glo nie, nét om 'n gesprek aan die gang te kry. Ek kan nie verveling hanteer nie” (Marx, 2017:64).

¹⁰¹ “Dit maak mens nie 'n baie gewilde gas nie, maar ek sukkel om my verveling weg te steek as mense op een toon aangaan” (Marx, 2017:15).

¹⁰² Die BBC saai die eerste Britse seep-opera uit in 1954, *The Grove Family*, wat in 1957 tot 'n einde gekom het (Kilborn, 1992:32).

¹⁰³ “Ek het drie jaar aan hom gewerk; boeke oor antieke Egipte uit die biblioteek nagevors. Dik manuskripte, so dik soos *Gone with the Wind*. Ek het in die biblioteek gesit, studietyd het ek gesit en skryf. [...] Die ander kinders het dit gevat en gelees, ek het 'n totale leespubliek gehad” (Marx, 2020:72).

¹⁰⁴ “Toe kom ek in die koshuis en ek was twee dae in die koshuis toe kry ek 'n bynaam waarmee ek van sub A tot standerd nege gegaan het: Smiles” (Marx, 2020:72).

¹⁰⁵ In onderhoude met ander skrywers is dit opmerklik hoe belangrik lees en die invloed van boeke in hul vormingsjare was. In hoofstuk vyf (5.2) word hierdie kreatiewe invloed op voornemende skrywers verder bespreek.

nie. Dit het Marx “oneindig geïrriteer” en hy het hom nie aan die onderwysers se vermanings gesteur nie.¹⁰⁶ Oor sy leesmaak as kind en as volwassene, sê Marx die volgende:

Geen spesifieke genre nie, tot vandag toe nog. As dit ’n omslag, ’n titel en ’n skrywer het – en dit begin met ’n paragraaf – dan lees ek dit. Ek het géén smaak in lees nie, niks. Ek weet ook nie regtig of dit goed of sleg is nie; solank dit my amuseer (Marx, 2016:1).

As kind was Marx “baie nuuskierig oor hoekom grootmense doen wat hulle doen”. Hy was nuuskierig oor die menslike aard en daarom het hy gereeld die grootmense se gesprekke afgeluister. Hierdie volwasse gesprekke het hom gevolglik ook toegerus met ’n “woordeskate en algemene kennis” waarvoor min kinders van sy ouderdom beskik het. Op skool het Marx vir ’n nominale footjie – “twee-en-ses”¹⁰⁷ – sy vriende se opstelle namens hulle geskryf.¹⁰⁸ Sy eie opstelle het hy, ten spyte van die voorgeskrewe onderwerp, voortdurend verander en geplooi sodat dit hoofsaaklik oor menseverhoudings handel. Sodoende kon hy die mensekennis en woordeskate wat hy ingewin het deur die volwassenes “af te luister”, effektief in sy opstelle gebruik.

Die politiek en politieke situasie in Suid-Afrika het die jong Marx min geskeel.¹⁰⁹ Omdat hy in ’n “baie konserwatiewe Doppe-huis grootgeword” het, het hy sekere dinge nooit bevraagteken nie; hy vereenvoudig dit kort en kragtig met die volgende erkenning: “Jy is Afrikaans en dit is hoe dit is” (Marx, 2017:15). Wat hy wél kan onthou oor die politiek en sy ouers se siening daarvan, is dat sy ouers – wat beide vlot Xhosa kon praat – nie die Marx-kinders toegelaat het om hulself “beter as ’n swartmens” te ag nie. Sy ouers was aktief betrokke by die kerk, maar die kerk en geloof het Marx – soos die politiek – min geskeel en hy bieg dat hy nooit werklik “deel daarvan” was nie. Marx het wel belydenis van geloof afgelê, maar vertel dat hy reeds as kind “van die kerk geskei” het.¹¹⁰ Die “Doppe-kinders” het nie, soos meeste van die ander kerke, katkisasie op Sondag gehad nie, maar op Dinsdag. Dit het volgens Marx bygedra tot die feit dat die “Doppe-kinders altyd soort

¹⁰⁶ “Baie keer, dink ek, was my leesstof baie meer gesofistikeerd as wat enige van die onderwysers self sou lees” (Marx, 2020:71).

¹⁰⁷ Volgens Martha Vorster (die navorser se ma) verwys “twee-en-ses” na twee sjelings en ses pennies.

¹⁰⁸ Met hierdie inkomste het Marx dan vir hom “Hubbly Bubbly en ’n pakkie slaptjips” gekoop.

¹⁰⁹ “Die politiek het my in my jeug nooit getrek nie” (Marx, 2017:15).

¹¹⁰ “Ek kon die teenstrydighede nie aanvaar nie, maar ek moet sê ek het baie respek vir godsdienstige mense; mense wat regtig godsdienstig is. Dit maak nie saak watse geloof nie. Ek sal nooit met ’n kerk of ’n God spot nie” (Marx, 2017:47).

van apart” van die ander kinders geleef het. Tydens hierdie katekisasieklasse het Marx as ’n tiener reeds knellende vrae geopper oor die godsbegrip en die sin van die Drie-eenheid.¹¹¹

Marx beklemtoon dat hy, afgesien van sy persoonlike siening oor geloof en die kerk, baie respek het vir toegewyde gelowiges en dat hy nooit sal probeer om iemand hul “geloof te ontnem” nie.¹¹² Interessant genoeg was sy ma, ten spyte van haar sterk geloof, gekant teen sendingwerk omrede sy gevoel het dit diskrimineer teen ander mense se kultuur, geloof en basiese menseregte.¹¹³ In daardie konserwatiewe Doppe-huis het streng Calvinistiese reëls gegeld en Marx onthou met ’n glimlag dat hulle moes waak teen sekere vorms van “wêreldse plesier”.¹¹⁴ Daar is nooit gedans, gevloek of gedrink in die Marx-ouerhuis nie, maar dit was ook nie ’n huis waar “Jesus of godsdiens oggend, middag en aand verkondig” is nie.¹¹⁵ Marx beklemtoon dat, ten spyte van al die konserwatiewe maatreëls en beperkinge, dit tóg ’n “ontspanne huishouding” was.¹¹⁶ Davis, wat twaalf jaar jonger is as Marx, onthou slegs twee spesifieke karaktertrekke van Marx as jong man en herroep dit soos volg: “Al wat ek baie goed kan onthou, is dat hy ’n baie beneukte ou was en hy het altyd konserte in die huis gehou” (Davis, 2019).

Soos reeds genoem, het die Marx-gesin in April 1957 vanaf Windhoek terug na Middelburg verhuis. Marx was aan die begin van standerd agt en is toe saam met sy broer Johan by die Sentrale Hoërskool in Bloemfontein ingeskryf¹¹⁷ waar hulle oudergewoonte in die koshuis gaan bly het.¹¹⁸ Volgens Davis het Marx selde huis toe gekom tydens skoolvakansies.¹¹⁹ Hy het glo verkies om by

¹¹¹ “Moet daar nie dan maar drie verskillende gode wees nie, in stede van net een?” (Marx, 2017:47)

¹¹² “Hoe jy jou moraliteit uitleef het te doen met die tydsges, die milieu, die kringe waarin jy beweeg en alles. Ek vind godsdiens interessant, maar ek is nie ’n gelowige nie” (Marx, 2017:47).

¹¹³ “Hulle was baie konserwatief, maar hulle was oopkop-konserwatief; dit is ’n vreemde ding” (Marx, 2020:71).

¹¹⁴ “Een van die eerste reëls van Calvinisme is jy moenie té gelukkig wees nie, jy moet pasop vir plesier. Ek is natuurlik nou aspris, maar jy mag byvoorbeeld nie dans nie. Dit is ’n wêreldse plesier wat nie reg is nie. [...] Waar sou jy in elk geval gaan dans? Daar was nie klubs nie, die begrip het nie eers bestaan nie. Die naaste aan dans wat ons sou kon kom, was volkspele en dalk by troues. [...] Ek onthou die eerste keer wat ek ’n *bop* gesien het, wat die mense *gebop* het, dit was met Elvis en dit was vir my só snaaks, want dit het gelyk soos marionette” (Marx, 2017:47).

¹¹⁵ “Daar was selde huisgodsdiens gehou, *if ever*” (Marx, 2017:47).

¹¹⁶ “Maar ook, terselfdertyd het ek Glen Miller se musiek op die klavier gespeel, *In The Mood* en al daardie goed kon ek doen. My ma het nie ’n probleem daarmee gehad nie” (Marx, 2017:47).

¹¹⁷ “My pa wou my nie in Grey College sit nie, want hy ‘sit nie sy kind in ’n SAP-skool nie’” (Marx, 2017:41). “In Bloemfontein was my bynaam Stelliasie en my broer was Hoender” (Marx, 2020:72).

¹¹⁸ “Ons het in ’n koshuis gebly met die bynaam van ‘Rooi Verdriet’; ’n goeie benaming” (Marx, 2020:72).

¹¹⁹ “Hy het ook nooit huis toe gekom met universiteitsvakansies nie, dit was baie min dat hy huis toe gekom het” (Davis, 2019).

’n familielid genaamd Piet Marx – “wat blykbaar ’n korrelkop was” – te gaan kuier op ’n plaas in die “Burgersdorp-distrik”. Davis reken, terloops, dat sy meer van “daai deel van die familie” in Marx se stories en karakters herken.

Vir Marx is die herinnering aan sy skooldae in Bloemfontein nie besonder aangenaam nie.¹²⁰ Nie net was dit ’n moeilike sosiale aanpassing nie, maar akademies was dit ook ’n uitdaging omdat die sillabusse, vernaam met betrekking tot Wiskunde, noemenswaardig verskil het tussen Suidwes-Afrika en Suid-Afrika. Marx onthou dat sy “sterkste vakke op skool van laerskool af reg deur tot in matriek” Afrikaans en Geskiedenis was.

In sy matriekjaar (1959) het Marx vir die eerste keer werklik films begin kyk. Hoewel Al Debbo (1924–2011) se rolprente in daardie tyd baie gewild was, het Marx die films van die Amerikaanse akteur en komediant Jerry Lewis (1926–2017) verkies. As kind het Marx nooit ’n “rolprentkultuur meegemaak nie” en hy het ook geen drome vir ’n toekoms in die filmindustrie gekoester nie.¹²¹

Marx het as volwassene, ten spyte van ’n loopbaan in film en televisie, baie selde die tyd gehad om “te gaan fliek”. Eers nadat sy werksverpligtinge by *Egoli* in 2010 afgehandel is, het hy weer aktief films in “bioskope” begin kyk. Marx verduidelik sy huidige ervaring van films en om te gaan fliek soos volg:

Ek gaan baie graag fliek; as daardie ligte afgaan is dit vir my die wonderlikste gevoel in die lewe. Vir my is daar ook die hele filosofiese ding daaraan; daar sit jy en weet waarna jy kyk, is gewoon ligflitse in verskillende kleure en dit laat jou skater van die lag, dit laat jou huil, bang word. Elke menslike emosie word deur daardie ligspel ontsluit; net ’n ligspel, niks meer of minder nie, maar dit is fabelagtig (Marx, 2017:51).

Die naaste wat Marx in sy skooljare aan “optree op ’n verhoog” gekom het, was glo as lid van ’n spreekkoor. Hy het nooit belanggestel om “deel te wees van konserte” nie. Later, in sy matriekjaar, het hy wel eenmaal ’n oudisie gaan doen vir ’n toneelopvoering by Bloemfontein se

¹²⁰ “My geheue van my Bloemfonteinse skooldae is deurmekaar geklits. Ek was nooit gelukkig in die skool nie; dit was nooit vir my lekker nie. Die ouens in Windhoek het saam met my gekom van laerskool af. Ewe skielik sit jy hier in ’n hoërskool en jy bly ’n vreemdeling” (Marx, 2020:73).

¹²¹ “Dit was ’n wêreld wat totaal buite ons verwysingsraamwerk was” (Marx, 2017:41).

amateurtoneelgeselskap.¹²² Hy kan nie meer onthou hoekom hy dit gedoen het nie; waarskynlik as “deel van ’n *dare*” of bloot net “omdat dit verbode” en derhalwe ’n avontuur was. Marx is toe wél ’n rol in die toneelstuk aangebied, maar nadat foto’s van die rolverdeling in *Die Volksblad* verskyn het, het sy ma en die skool sy akteursloopbaan momenteel gestaak ter wille van sy matriekeindeksamen.

2.4 ’n Oorbruggingsjaar (1960)¹²³ en die blywende invloed van die Nasionale Filmraad

“Op skool het ek gesê ek wil nie gaan leer nie, wat moet ek leer?

Musiek? Nee” (Marx, 2020:72).

Marx was onseker oor presies wat hy wou doen na afloop van sy skoolloopbaan en gevolglik het sy ouers ’n oorbruggingsjaar voorgestel. Sy pa het daarop aangedring dat hy tydens hierdie oorbruggingsjaar “sy eie geld verdien” en derhalwe het Marx in 1960¹²⁴ by die Departement van Volkswelsyn en Pensioene in Pretoria begin werk. Hy was skaars ’n maand daar toe die Nasionale Filmraad van Suid-Afrika ’n dokumentêre film oor die werkinge van die Departement van Volkswelsyn en Pensioene in hul kantore kom verfilm het. “Nuuskierigheid en verveling” het Marx genoop om meer uit te vind oor wat die Filmraad se werk alles behels. Die kreatiewe uitdagings en werkinge van die Filmraad het hom onmiddellik geïnteresseer en kort voor lank het hy deelyds by die Filmraad aangesluit.¹²⁵ Volgens Marx was die Filmraad ’n staatsinisiatief wat dekades voordat televisie in Suid-Afrika gevestig is dokumentêre en opvoedkundige films oor belangrike instansies en kulturele gebeure van die dag vervaardig het.¹²⁶ Hierdie films is dan onder

¹²² “Hulle was een van die oudste amateurtoneelgeselskappe. Ek kan nie onthou waar ek gehoor of gelees het daarvan nie” (Marx, 2017:41).

¹²³ Teen 1960 het die Amerikaanse uitsaaiers (CBS, ABC en NBC) alle radio-seep-operas gestaak en eksklusief op TV-seep-operas gefokus (Russell, 2010:6). Roman (2005:162) verwys na ABC se uitstekende reklameveldtog met die frase “Love in the Afternoons”, wat instrumenteel was in die enorme kommersiële sukses van hierdie netwerk se seep-operas.

¹²⁴ In Engeland het Granada Television in 1960 begin met *Coronation Street* (Kilborn, 1992:32). *Coronation Street* het ten tyde van hierdie studie (2021) reeds meer as 10 000 episodes opgeneem.

¹²⁵ “Hulle het my gebruik as speler en ek het sommer net daar rondgehang; dit was beslis lekkerder as ’n gewone werk” (Marx, 2016:2).

¹²⁶ “Ek het daardie tyd gedink: As ek nie universiteit toe gaan nie, sal ek aansoek doen om by die Filmraad te werk” (Marx, 2016:2).

meer by staatsdepartemente, skole en hospitale vertoon om Suid-Afrikaners in te lig en te verryk oor 'n gegewe onderwerp of gebeurtenis.

In sy boek, *South African Cinema* (2012), argumenteer Martin Botha dat die Nasionale Filmraad in hoofsaak bestaan het as 'n spreekbuis vir die Nasionale Party se politieke propaganda. In 1964 het die Filmraad *Anatomy of Apartheid*¹²⁷ vervaardig waarin daar gepoog is om apartheid te verdedig (Botha, 2012:53). Marx onthou ook dat hierdie films soms tydens die “voorprense by bioskope” vertoon is en sodoende het dit ook die breër publiek bereik. Hoewel Marx se herinnering aan sy wedervaringe by die Filmraad baie vaag is, onthou hy wel sekere tegniese aspekte wat hom later as skrywer en regisseur beïnvloed het.

As jong skrywer het Marx af en toe gehelp met navorsing vir die Filmraad se dokumentêre draaiboeke, maar die groot waarde van hierdie tyd lê in die kennis wat hy as “toekomstige regisseur” opgedoen het. Marx onthou 'n Hongaarse filmmaker met die naam Ferenc Dienes (1929–2013) wat na afloop van die Hongaarse Revolusie in 1956 by die Filmraad kom werk het.¹²⁸ Dienes het Marx se passie en fassinasie met die tegniese aspekte van verfilming opgemerk en hom toe onder sy vlerk geneem en begin oplei. Intussen het Marx steeds by die Departement van Volkswelsyn gewerk; gelukkig was die twee instansies binne loopafstand van mekaar en kon hy tydens middagetes gaan “klasloop” by Dienes. In daardie tyd is die “visueel-kreatiewe saadjie geplant” wat Marx se toekomstige regiestyl grootliks bepaal en gevestig het.¹²⁹ Hy het onder meer geleer wanneer en waar om 'n wye, medium- of nabyskoot te gebruik. 'n Ander belangrike tegniese aspek wat hy geleer het, is dat die kamera slegs moet beweeg as daar genoegsame visuele en emosionele motivering vanuit die draaiboek vir die kamerabeweging is. Hierdie blywende invloed van die Filmraad op Marx as film- en TV-regisseur, blyk duidelik uit die volgende aanhaling: “Ek is nou nog, as 'n regisseur, so verouderd soos jy kan kry; omdat ek amper nie deur daardie reëls kan breek wat ek destyds [by die Filmraad] geleer het nie” (Marx, 2016:2).

¹²⁷ “Produced by the NFB in 1964, its goal was to paint a benevolent picture of apartheid by illustrating all the ways in which the state provided assistance to blacks with housing and social services” (Botha, 2012:53).

¹²⁸ Koos Roets, bekende kinematograaf-regisseur, onthou Dienes soos volg: “Hy het dokumentêre werk gedoen, hy was meer 'n kameraman as wat hy 'n regisseur was. [...] Ek het op 'n vryskutbasis vir die Filmraad 'n klomp dokumentêre goed gedoen, 'n hele klomp” (Roets, 2020).

¹²⁹ “Regie was nooit regtig 'n passie nie. Dit was amper uit noodsaak en 'n verlengstuk van die skryf op 'n sekere vlak, maar frustrerend” (Marx, 2017:32).

By die Filmraad het Marx beide voor en agter die kamera gewerk en sy mentor, Ferenc Dienes, het hom aangemoedig om die tegniese en kreatiewe boustene van films noukeurig te bestudeer. In hierdie tyd het Marx die elementêre aspekte van navorsing, draaiboekskryf, regie en die tegniese uitdagings van films en verfilming geleer.¹³⁰ Alles natuurlik kennis en ervaring wat hom later in sy kreatiewe loopbaan geweldig sou baat.

In die middel van hierdie besige oorbruggingsjaar het Marx se ma, na aanleiding van sy nuutgevonde belangstelling in films, asook die feit dat hy die vorige jaar 'n “skelm oudisie vir 'n konsert” in Bloemfontein gedoen het, hom in Pretoria besoek met die nuus dat die eerste Afrikaanse dramadepartement in Stellenbosch gaan open.¹³¹ Sy pa was egter baie skepties oor moontlike dramastudies en daarom het Marx dit momenteel oorweeg om permanent by die Filmraad te gaan werk.¹³² Na intense gesprekke met sy ma “het alles verander” en hy het toe haar wyse raad gevolg en gaan studeer; al was hy nog steeds nie seker wát hy wou studeer nie.

2.5 Studentejare by die Universiteit van Stellenbosch en die ADK

“My ma het seker maar gedink: Wat gaan die arme kind word, 'n musiekonderwyser in Bloemfontein?” (Marx, 2017:43)

Marx het besluit om aanvanklik musiek (B.Mus.) te gaan studeer.¹³³ Hy sou spesialiseer in klavier en viool aangesien sy ouers en onderwysers hom, met beide instrumente, as “baie belowend” beskou het. Sy ouers het vir sy studies betaal sonder enige voorwaardes of voorskrifte oor sy voornemende studierigting en vakkeuses. Sy ma was blykbaar “nie oortuig dat hy musiek moet

¹³⁰ “Só 'n dokumentêre dissipline leer mens verskriklik baie. Ek het wel met hulle draaiboeke gesukkel en moes nogal baie navorsing doen” (Marx, 2017:40).

¹³¹ “Daar was nêrens 'n Afrikaanse dramadepartement in Suid-Afrika nie. Ek dink daar was 'n *Speech and Drama Department* by Kaapstad, maar in Stellenbosch was dit net spraakkunde” (Marx, 2020:74).

¹³² “'n Ander ding wat ek dink belangrik is: My pa was baie skepties oor die drama-ding want die Nasionale Toneel Organisasie het net die vorige jaar ontbind. Daar was nie een professionele dramagroep in Suid-Afrika nie, soos nou, en hy het my só gekyk met: En waar die donder gaan jy werk?” (Marx, 2020:74) Volgens Davis (2022) was Marx se loopbaankeuse 'n “groot aanpassing” vir hul ouers, maar uiteindelik – na sy eerste suksesvolle film – was hulle “baie trots op Franz”.

¹³³ “Die dramadepartement was nog nie oop nie. Daar was 'n departement wat spraakopleiding gedoen het wat deel was van die konservatorium, maar jy moet aansoek doen vir 'n kursus en die enigste goed wat ek regtig gehad het, was musiek. So, ek het toe aansoek gedoen om B.Mus. te kom loop en daarvolgens is ek toegelaat om Stellenbosch toe te kom” (Marx, 2020:74).

studeer nie”, maar sy het nie met sy besluit ingemeng nie. Sy pa het hom in Stellenbosch gaan aflaai met die ooreenkoms dat hy hom weer sal kom oplaai nadat hy sy graad ontvang het; en dit is glo presies wat sy pa gedoen het.

Toe Marx egter by die konservatorium instap vir die eerste dag van sy B.Mus.-kursus en “al die musiek en kakofonie” hoor, het hy daar en dan besef hy “wil nie musiek studeer nie”. Hy het gevolglik vir sy ma ’n brief geskryf waarin hy verklaar het dat “die musiek-ding nie gaan werk nie”, maar hy het onderneem om “spoedig ’n plan te maak om nog ’n BA-vak iewers te vind”. ’n Plan word toe vir hom gemaak deur ’n “jong breker” genaamd Pieter Fourie.¹³⁴ Nadat Marx aan Fourie sy dilemma verduidelik het, het Fourie voorgestel dat Marx drama studeer.¹³⁵ Volgens Fourie het die dramadepartement “mans benodig” en hy het glo ook aan Marx verduidelik dat die dramakursus “eenvoudig en nie besonder veeleisend” is nie. Baie gou egter het Marx uitgevind dat Fourie hom mislei het, want “niks hou jou so besig soos dramastudies nie”.

Kort nadat Marx by die dramadepartement aangesluit het, het professor Con de Villiers (1894 – 1978)¹³⁶ hom as akteur gebruik in ’n toneelstuk genaamd *Moraal*.¹³⁷ Volgens Marx was *Moraal* dus die “eerste verhoogproduksie” wat hy in sy “lewe gedoen het”. Marx noem De Villiers “’n legende en ’n totale homo universalis” wat ’n “geweldige invloed” op hom gehad het. Hy beskryf De Villiers soos volg: “Hy was ’n ongelooflike man gewees, een van daai fenomene. Hy het die ongelooflikste vermoë gehad, hy trek kennis uit jou uit, daardie serebrale konneksie. Vir my was dit die wonderlikste ding om met so ou te gesels; daar was nooit hierdie ‘afstandelikheid’ tussen ’n professor en ’n student nie” (Marx, 2020:75). Die “Vlaamse teatermaker” Fred Engelen (1912–1967) is in 1961 aangestel as hoof van die dramadepartement en volgens Marx was Engelen en sy eggenote, Tine Balder (1924–hede), “wonderlike leermeesters”.¹³⁸ In daardie stadium het die H.B. Thom-teater nog nie bestaan nie en al die toneelopvoerings het in die “ou Proef-teater”

¹³⁴ Pieter Fourie (1940–2021) was ’n gevierde dramaturg en het onder meer in 2003 die Hertzogprys vir sy drama-oeuvre ontvang. Fourie (2021) bevestig dat dit wél hy was wat Marx na die US se dramadepartement toe “gelok” het.

¹³⁵ “Toe Pieter my na die nuwe departement toe vat, was hulle nog besig om die ding in orde te kry” (Marx, 2020:74).

¹³⁶ Volgens Cornelia de Kock (De Kock, 1994:4) het De Villiers – Dr. Con soos hy algemeen bekend gestaan het – vir “sewe en dertig jaar lank die leerstoel vir Soölogie aan die Universiteit van Stellenbosch met groot onderskeiding bekleed”.

¹³⁷ De Villiers het *Moraal* van Ludwig Thoma (1867–1921) in Afrikaans vertaal.

¹³⁸ “Engelen het sy studente gekeur, Vader weet hoe ek daar ingekom het” (Marx, 2020:75).

plaasgevind. Marx onthou dat hy “binne die eerste maand van sy dramastudies” geweet het dat drama die ideale studierigting vir sy ondersoekende persoonlikheid is.¹³⁹

Die teaterwêreld het hom “onmiddellik gefassineer” en Marx het vinnig besef dat daar min studierigtings is wat ’n student so uitdaag en besig hou soos dramastudies. Die opleiding by die Stellenbosch Dramadepartement was volgens Marx “uitstekend en omvattend, beide fisiek en intellektueel”. Hy omskryf sy gewaarwording in sy eerstejaar (1961) soos volg: “... [D]ie hele instelling van die akteur: jou stem, jy moet kan asemhaal, jy moet die masjien voed en jy moet na jou lyf kyk. Jy moet ’n swaardgeveg kan doen; dit het my totaal gefassineer dat dit alles nodig is” (Marx, 2017:44).

Marx gee toe dat hy vandag steeds aan homself dink “as ’n akteur wat ook al die ander goed moes doen”.¹⁴⁰ Sy jaargroep (1961) was die eerste proefkonyne vir die nuwe B.Dram-kursus, waarin spel en regie beide teoreties en prakties beoefen en bestudeer is.¹⁴¹ Die tegniese opleiding was ook van hoogstaande gehalte en Marx skryf sy visuele kundigheid en kreatiewe oog, onder meer, toe aan sy studies aan die Stellenbosch Dramadepartement.¹⁴² Soos verwag word van alle dramastudente, moes Marx ook help met tegniese werk wat die bou en verf van stelle ingesluit het. Hy erken egter dat dit vir hom ’n geweldige uitdaging was, aangesien hy “tegnies totaal onvaardig” is.¹⁴³

¹³⁹ “Nie noodwendig die dramawêreld nie, maar die funksionaliteit daarvan, wat weer aansluit by die storievertelling. Alles gaan maar oor die inhoud van die stories” (Marx, 2017:44).

¹⁴⁰ “My persoonlike beeld, as jy van my as persoon praat, was nog altyd ’n akteur” (Marx, 2017:44).

¹⁴¹ “Met terugskouing besef ek die grondigheid van daardie opleiding is onverbeterlik. Ons was baie min wat daardie kursus geloop het” (Marx, 2017:32).

¹⁴² “Dit was ’n besonderse intense en goeie kursus. Ek kan vir hulle al die krediet gee: ‘Wat pas by wat? Pasop vir dit. Daardie kleur doen dít aan jou, pasop vir dit op ’n verhoog’” (Marx, 2017:41).

¹⁴³ “n Hamer en ek was nie regtig goeie vriende nie; en ’n saag en ek ... skeef, dit is verseker” (Marx, 2017:42).

Parallel met sy dramastudies aan die US het Marx ook 'n vier jaar dramakursus by die Akademie vir Dramakuns (ADK¹⁴⁴) gevolg en voltooi.¹⁴⁵ Onder die regie van Suzanne van Wyk, een van die ADK se stigterslede, het hy verskillende karakters in tientalle radiodramas vir die ADK vertolk.¹⁴⁶

Aan die Stellenbosch Dramadepartement is Marx hoofsaaklik deur Fred Engelen¹⁴⁷ en Tine Balder¹⁴⁸ opgelei in onderskeidelik regie en toneelspel.¹⁴⁹ Volgens Marx het hy die eerste maal by Engelen geleer oor die “dekonstruksie van tekste”. Later, in D.J. Opperman se “skryfskool”, die Letterkundige Laboratorium, sou Marx hierdie analitiese kundigheid en essensiële vaardigheid verder ontwikkel.¹⁵⁰ Met sy toneelspelopleiding onder Balder is daar bepaaldelik gefokus op die konsep van “transformatiewe toneelspel”. Marx omskryf sy begrip van transformatiewe toneelspel soos volg:

As jy sê jy is 'n akteur, dan beteken dit vir my jy moet 'n transformasie ondergaan. As jy nie 'n transformasie maak nie, is jy nie 'n akteur nie, dan speel jy maar net 'n ander faset van jouself. Jy kan netsowel in 'n geselskap gaan sit en lieg. Party mense doen dit beter as ander, maar vir my, as jy die woord “akteur” gebruik – maak nie saak van watter genre jy praat nie – praat jy van 'n transformasie-kunstenaar (Marx, 2016:4).

Hierdie aspek van die akteur wat moet “transformeer”, het Marx nie alleen in sy eie akteursloopbaan probeer toepas nie, maar hy het dit ook sterk aangemoedig en probeer ontwikkel by akteurs en aktrises wat hy later geregisseer het.¹⁵¹ Onder leiding van Balder is Marx ook opgelei

¹⁴⁴ Die ADK is in 1939 in Stellenbosch gestig deur Anna Richter-Visser, Aletta Gericke en Suzanne van Wyk.

¹⁴⁵ “Almal in die dorp het gesê: ‘Julle gaan almal klein Vlaminge word, julle gaan glad nie meer Afrikaans praat nie’. Ek het net toe 'n stemtoets afgelê by Suzanne van Wyk in die Kaap. Toe gaan ek na die ADK toe, want sy was een van die base van die ADK. Ek het gesê ek wil asseblief voordrag in Afrikaans doen” (Marx, 2020:75).

¹⁴⁶ “Ek het ingeskryf en vier jaar voltyds saam met die [US] dramakursus die ADK kursus gedoen, wat gespesialiseer het in radiowerk. Dramas oor die draadloos wat hulle nie aangebied het by die universiteit nie” (Marx, 2020:75).

¹⁴⁷ “Fred Engelen het die regie gegee en dan het hy vreeslik baie Duitsers ingekry, gasdosente, en 'n paar Belge” (Marx, 2017:32).

¹⁴⁸ “As jy Marius Weyers as akteur ken, dan het jy Tine Balder geken as 'n aktrise; en ook Christine Basson. Hoe hulle rolle benader, wat hulle dink en hoe hulle loopbane verloop het, alles is presies dieselfde. Daardie ongelooflike professionaliteit wat almal met Marius en Christine assosieer, kom van Tine Balder af. Sy het hulle almal onder haar rok geneem en hulle grootgemaak vir die teater” (Marx, 2017:56).

¹⁴⁹ Volgens Fourie (2021) het hy en Marx reeds vanaf hul tweedejaar in professionele produksies saam met gevestigde akteurs soos Patrick Mynhardt (1932–2007) en Marie Pentz (1940–hede) gespeel. Aan die einde van sy tweedejaar, ná 'n “groot uitval met Fred Engelen”, het Fourie besluit om nie voort te gaan met sy dramastudies nie.

¹⁵⁰ “Ek is natuurlik 'n verskriklike Opperman-fan, ek kan vir jou omtrent al sy goed opsê, toe al” (Marx, 2017:16).

¹⁵¹ “Dit is hoekom ek so graag ‘teen tipe’ cast. Ek is mal oor ‘teen tipe’” (Marx, 2017:45).

in verskillende variasies van Lee Strasberg se bekende toneelspel-stelsel genaamd *The Method*.¹⁵² Marx vertel dat *The Method* baie gewild was onder Amerikaanse filmakteurs in die sestigs en dit het hom aangespoor om meer daaroor uit te vind en daarmee te eksperimenteer.¹⁵³ Balder het nie slegs *The Method* se verskillende benaderings tot karakteranalise verduidelik nie, maar ook die tipe dramas waarvoor die *Method*-benadering geskik sou wees, uitgelig.¹⁵⁴

Marx het tydens sy universiteitsjare, soos sy ma jare vantevore, gereeld vir *Sarie* kortverhale en artikels geskryf. Hy onthou spesifiek 'n aanvegbare artikel oor studente se seksleuens wat glo “verskriklike reaksie” ontlok het; veral ook omdat Marx in die artikel na Stellenbosch verwys het as 'n “hoerhuis”.¹⁵⁵ *Sarie* se redakteur in die vroeë sestigs, Fred le Roux¹⁵⁶, het Marx se skryfwerk gekomplimenteer, maar tog bygevoeg dat dit soms “wollerig” is. Marx beskryf sy reaksie op hierdie kritiek soos volg: “Dit het my ontstel. Ek weet nie wat hy bedoel het met ‘wollerig’ nie” (Marx, 2017:16).¹⁵⁷ Marx verduidelik dat dit nie soseer die kritiek is wat hom ontstel het nie¹⁵⁸, maar eerder die “onduidelikheid” daarvan. Kritiek moet volgens hom spesifiek en konstruktief wees en juis “nié wollerig” nie. Vir Marx, soos vir die meeste kunstenaars, is die “resensie-milieu in Suid-Afrika” problematies; nie slegs oor die algemene tekort aan kundigheid in 'n spesifieke genre nie¹⁵⁹, maar vernaamlik oor die kwessie van die “beoogde teikengehoor”. Hy omskryf sy algemene probleem met resensente, soos volg:

Met films, teater en musiek was dit altyd vir my die groot vraag gewees en dit gee nie om of die resensie positief of negatief was nie: “Vir wie word die resensie geskryf?” As dit vir die kunstenaars is, dan moet die kundigheid van die resensent darem 'n meesterklas-

¹⁵² *The Method* is oorspronklik ontwikkel by *The Actors Studio* in New York deur onder andere Lee Strasberg uit die toneelspelteorieë en -geskrifte van Konstantin Stanislavski (Blum, 1989:6).

¹⁵³ Tucker (2003:105-107) verwys na akteurs soos Dustin Hoffman en Marlon Brando as bekende “uitvoerprodukte” van *The Method* en *The Actors Studio in New York*.

¹⁵⁴ “Dié geskooldheid is die boustene van transformatiewe toneelspel en dit lê my nou nog na aan die hart” (Marx, 2017:44).

¹⁵⁵ “Dit was die begin van die sestigs, maar niemand wou dit erken nie. Ek het toe artikels daaroor geskryf, sulke verskriklike polemiese goed” (Marx, 2017:16).

¹⁵⁶ Volgens Marx was Fred le Roux ook betrokke by die ADK waar hulle saam in radiodramas opgetree het.

¹⁵⁷ “As jy my kritiseer, ja, dit is jou opinie. As ek nie saamstem nie sal ek maklik stry. Ek sal dalk na die tyd dink: As jy 'n punt het, dan kan ons iets daaraan doen” (Marx, 2017:53).

¹⁵⁸ “Ek is nog my hele lewe lank gepantser teen kritiek, ek is dikvellig. Kritiek of voorstelle het bitter min negatiewe effekte op my” (Marx, 2017:53).

¹⁵⁹ “Ek sal jou aanvat as ek voel die kundigheid kort. As dit totaal onkundig geskryf is, dan is dit 'n probleem” (Marx, 2017:54).

kundigheid wees ... in vergelyking met die kunstenaar wat bespreek word. As dit net 'n opinie is: “*Who cares* wat jou opinie is?” [...] As jy dit vir hierdie teikengehoor maak, dan wil ek uit hierdie teikengehoor die resensie lees. Nié van iemand wat nie in die teikengehoor is nie ... of hul ten minste midde daardie teikengehoor kan plaas nie (Marx, 2017:54).¹⁶⁰

Asof Marx nie besig genoeg was tussen sy dramastudies, aandklasse by die ADK en artikels vir *Sarie* nie, het hy in sy tweede jaar (1962) ook 'n roman, *Die Buitestaander*, geskryf.¹⁶¹ Marx het, as naëwe student, nie geweet wat om met die voltooië manuskrip te doen nie. Die enigste persoon wat hy geken het wat betrokke was by die media en publikasies, was Fred le Roux. Marx wou egter, oor verskeie persoonlike (“wollerige”) redes, nie vir Le Roux by die lees en gevolglike kritiek van sy nuwe roman betrek nie. Gelukkig lees Marx toe in die koerant van 'n “prosaprys wat uitgelooft word” vir 'n nuutgeskrewe roman en hy redeneer toe “... as ek die roman vir hulle stuur dan móét hulle dit lees, want hulle moet dit tog beoordeel” (Marx, 2017:16).

Die Buitestaander is ses weke later aanvaar vir publikasie en die redakteur by APB (Afrikaanse Pers-Boekhandel), die bekende dramaturg Bartho Smit (1924–1986), het Marx in Stellenbosch gaan ontmoet om te bevestig dat hy inderdaad die skrywer van dié roman is. Volgens Smit was Marx “nog te jonk om só 'n roman te skryf”. Hulle het ontmoet in die Jakaranda Kafee, waar Marx sy skryfwerk glo vurig met die volgende woorde verdedig het: “Ek het elke woord daarvan geskryf, op 'n Olivetti wat my ma vir my persent gegee het” (Marx, 2017:16).

Kontrakte en fooie is toe onderhandel en Marx sê hy het in daardie tyd gevoel soos die “beroemdste ou in die hele Stellenbosch”.¹⁶² Intussen was Marx ook betrokke by D.J. Opperman se oorspronklike Letterkundige Laboratorium.¹⁶³ Opperman het uitgevind van Marx se nuutgeskrewe

¹⁶⁰ “Leon van Nierop probeer sy bes en ek het groot waardering vir sy resensies. Jy as resensent moet jou in die teikengehoor se posisie plaas” (Marx, 2017:54). Van Nierop (2016) vertel dat *Die Kandidaat* (1968) van Jans Rautenbach die film is wat hom “resensies laat begin skryf het”.

¹⁶¹ Intussen (1962) in die wêreld van die Amerikaanse seep-operas, het die onstuimige sestigs “with its civil unrest, sexual revolution, and drug culture” gesorg vir genoegsame en relevante stories vir die jonger kykers van seep-operas (Roman, 2005:160).

¹⁶² “En ek loop breë bors rond soos jy nie kan glo nie” (Marx, 2017:16).

¹⁶³ “Dit was nie 'n kursus in taalkunde nie, dit was kreatief. Ek weet tot vandag toe nog nie hoekom sekere woorde vasgeskryf moet word en ander nie. Ek sukkel nou nog om 'n Oxford-komma op die regte plek te sit. Ek verstaan nie wanneer is 'n kommapunt beter as 'n dubbelpunt nie” (Marx, 2017:51). Oor die waarde van 'n kreatiewe skryfskool, skryf Hans du Plessis in *Die Afrikaanse Skryfgids* (Scheepers & Kleyn, 2012:364, 365) “... wat 'n skryfskool nié is nie: dit kan jou nie leer skryf nie; 'n skryfkursus het nie talente om uit te deel nie en 'n kursus in kreatiewe skryf kan

roman en gevra of hy ook *Die Buitestaander* kon lees. Marx het vir hom die enigste afskrif, op deurslagpapier, “netjies in ’n lêer gesit” en Opperman het dit gelees. Drie weke later het hy vir Marx die slegte nuus meegedeel dat die roman, volgens hom, nie gereed is vir publikasie nie.¹⁶⁴ Opperman verduidelik toe aan Marx dat daar, in daardie tyd, twee nuwe romans op die rakke gaan verskyn: Etienne Leroux (1922–1989) se *Sewe dae by die Silbersteins* (1962) en André P. Brink (1935–2015) se *Lobola vir die Lewe* (1962). Marx se “stadsroman” sou, volgens Opperman, deur “die resensente en die letterkunde geslag” word, omdat dit gelees het soos ’n “nagemaakte” Albert Camus.¹⁶⁵ Marx sê hy het dadelik besef Opperman is reg en al het hy dit “nie doelbewus gedoen nie, was die Camus-streep” duidelik teenwoordig.¹⁶⁶ Marx is as jong student baie beïnvloed deur Camus se werk en denke: “Die ontwaking van ’n nuwe geslag” in die sestigs het ’n “onuitwisbare indruk” op Marx gelaat. Verder het Opperman ook gevoel dat Marx nog te jonk was vir die inhoud van die roman en het toe voorgestel dat hy dit oor twintig jaar herbesoek.¹⁶⁷ Marx aanvaar toe Opperman se raad en die roman is nooit gepubliseer nie.¹⁶⁸

Opperman is volgens Marx bekend vir sy “laag-gedigte”; die “boonste laag” kommunikeer direk met die leser, maar die persoon wat “dieper daarin wil kyk”, kan deur verdere analise van die verskillende lae ’n “ontdekkingsreis meemaak”.¹⁶⁹ Hierdie konsep van verskillende stories wat direk of indirek deur dieselfde woorde vertel word, het ’n uiters belangrike invloed op Marx se

nie jou kreatiwiteit meer maak nie”. Du Plessis noem ook dat skryfskole ’n skrywer “leer om te redigeer, nie om te skryf nie”.

¹⁶⁴ “Ek dog eers hy maak ’n grap, maar helaas nie” (Marx, 2017:16).

¹⁶⁵ Albert Camus (1913–1960) was ’n Franse filosoof, skrywer en joernalis wat in 1957 die Nobelprys vir letterkunde ontvang het.

¹⁶⁶ “Selfs die titel *Die Buitestaander* was pure Camus, maar hoe weet mens van beter as jy twintig jaar oud is?” (Marx, 2017:17)

¹⁶⁷ Die roman het toe wel twintig jaar later, êrens tussen die *Agter elke man*-seisoene, ’n tweede lewe gekry in ’n bekroonde TV-drama genaamd *Die Buitestaander* (1986): “Ek het ’n Akademie-prys gekry vir *Die Buitestaander*. Dit was só anders as enige iets wat die SAUK uitgesaai het. Ek sou nie vir myself ’n prys gegee het daarvoor nie, swak dialoog. Dit is een van die lekker stories van my eie goed as ek daaraan terugdink. Die op en die af van *Die Buitestaander*” (Marx, 2017:17).

¹⁶⁸ “Ek was verpletter. Die ‘groot skrywer’, ál jou pelle weet mos nou daarvan. [...] Terloops, die ou wat toe ook ’n debuut gemaak het en toe die prosaprys gekry het, was Chris Barnard” (Marx, 2017:17). Chris Barnard word soos volg aangehaal in *Die Afrikaanse Skryfgids* (Scheepers & Kleyn, 2012:348): “Vir my is daar nie literêre en populêre skryfwerk nie. Daar is net goeie en swak skryfwerk.”

¹⁶⁹ “[D.J.] Opperman was die boegbeeld van die letterkunde in die jare veertig en sy werk staan diep geanker in Afrikanernasionalisme; selfs die talle bloemlesings wat hy saamgestel het, verrai duidelike poëtikale (en ideologiese) voorkeure” (Van Coller & Van Jaarsveld, 2009:24).

toekomstige skryfwerk gehad. Hy vereenvoudig die prinsiep soos volg: “Dialog moenie sê wat dit sê nie, dit moet méér sê en met die minimum woorde” (Marx, 2017:18).¹⁷⁰ Verder het Marx ook in die Letterkundige Laboratorium geleer dat een karakter nie vir ’n ander karakter “die storie moet vertel nie”; sulke geforseerde eksposisie is swak skryfwerk en was vir Opperman onaanvaarbaar.¹⁷¹ Die gebruik van “gemeenplase” (clichés) is ’n ander waardevolle les wat Marx by Opperman geleer het. Opperman het aan Marx verduidelik dat ’n skrywer wel clichés kan gebruik, maar slegs as dit met ’n spesifieke doel “op sy kop” gedraai word. ’n Goeie skrywer moet dit altyd van ’n ander invalshoek bekyk en beskryf. Marx verwoord hierdie kreatiewe uitdaging soos volg: “Jy belowe een ding ... gee ’n ander ding¹⁷², maar dit móét gemotiveer word” (Marx, 2017:51).

Onder Opperman het Marx in prosa en kortverhale gespesialiseer, maar nieteenstaande het Opperman hom glo ook “gedwing om ’n gedig te skryf”.¹⁷³ Skrywers soos Lina Spies en Pieter Fourie het saam met Marx die Laboratorium bygewoon en hulle het mekaar se werk geles en gekritiseer “onder die voorsitterskap van Opperman”. Marx onthou die werksessies soos volg: “Dit was lang sessies, jy het gesweet en jy moes verantwoording doen.¹⁷⁴ Dit was nie ‘ja-dit-was-mooi’ of ‘goue-sterretjie-vir-jou’ tipe gesprekke nie” (Marx, 2017:51). Volgens Fourie (2021) het almal wat die Laboratorium bygewoon het aan “Opperman se lippe gehang”.¹⁷⁵ Elke woord wat hy gesê het, was leersaam, “al het hy nogal gemompel”. Fourie onthou ook dat Marx “baie stil, beskeie en leergierig” was tydens hierdie sessies. Een van die leersame aktiwiteite wat Fourie spesifiek

¹⁷⁰ “Oënskynlik is dit wat jy sê, maar eintlik sê jy dát. Jy sê een ding, maar ek hoor iets anders; dit het my baie beïnvloed” (Marx, 2017:18).

¹⁷¹ “Jy vertel nooit, in geen genre wat ek ken, die verhaal deur dialoog nie. Dit is hoekom een van die woorde wat ‘die dood’ beteken in ’n Afrikaanse draaiboek die woord ‘mos’ is: ‘Jy weet mos, hy het mos ...’. Nee, jy gee nie ’n opsomming van ’n storie in dialoog nie” (Marx, 2017:49).

¹⁷² “’n Toneel wat jy geskryf het, het ’n *reversal*; anders het jy nie ’n toneel nie” (Marx, 2017:51).

¹⁷³ Marx bieg dat hy nie ’n digter is nie, hoewel hy baie lief is vir die digkuns, “... veral die klassieke Afrikaanse digters soos Peter Blum, N.P. van Wyk Louw, W.E.G. Louw en Opperman” (Marx, 2017:51).

¹⁷⁴ “Afrikaans is nie ’n maklike taal om in te skep nie. Eerstens is dit lomp in sy tye en dit het ook nie sterk werkwoorde nie. As jy in die verlede tyd wil ingaan, doodgewoon ’n storie maak, dan het jy die ‘het ge ... het ge’. Dit werk later nie meer nie. So, jy is beperk, net in die manier hoe jy met tyd werk” (Marx, 2017:52).

¹⁷⁵ Johan van Jaarsveld vertel dat hy ook “onder Opperman deurgeloop” het in sy “skryflaboratorium” en dat dit ’n blywende invloed op sy skryfwerk gelaat het. Hy gaan voort deur te sê dat die “Sestigers se werk ongelooflik bevrydend” vir hom was; hier verwys hy spesifiek na Ettiene Leroux, André P. Brink, Chris Barnard en Braam de Vries.

herroep, beskryf hy soos volg: “Opperman het ons die doodsberigte uit die Burger laat analiseer om die clichés te identifiseer.”

Om aan te sluit by die tegnieke wat skrywers moet gebruik om hul stories te skep en vertel, die volgende vergelyking deur Buckman (1984) rakende die narratiewe struktuur en inhoud van Euripides se *Medea* en ABC se *General Hospital* (1963–hede)¹⁷⁶ wat die “lug gesien het” tydens Marx se derdejaar op universiteit:

... if we accept the classical definition of tragedy as a play dealing in an elevated poetic style with events which depict people as the victims of destiny yet superior to it, then – leaving aside the poetic style – we have a description that applies equally to *General Hospital* and to *Medea* (Buckman, 1984:89).

Deur die loop van Marx se dramastudies het daar gereeld bestuurslede van die Transvaalse Raad vir Uitvoerende Kunste (TRUK) die dramadepartement se toneelstukke in Stellenbosch bygewoon. Volgens Marx het hulle nie “bloot nuwe talent kom soek nie”, hulle het ook inligting kom insamel vir die uiteindelijke stigting van die Universiteit van Pretoria se dramadepartement. Danksy hierdie besoeke het die TRUK-bestuur Marx as akteur leer ken en aan die einde van sy studies in 1964 vir hom ’n kontrak aangebied; wat hy toe aanvaar het.¹⁷⁷ Marx reken dat Fred Engelen hom as ’n “verraaier” beskou het, omrede Engelen hom by die Kaapse Raad vir Uitvoerende Kunste (KRUIK) wou inspan. TRUK het egter vir Marx ’n meer aantreklike kontrak aangebied: Nie net finansiële beter nie, maar by TRUK sou hy beide as akteur én regisseur kon werk, anders as by KRUIK waar daar reeds “genoeg regisseurs op kontrak” was.¹⁷⁸ Met sy studies afgehandel, het sy pa hom, soos beloof, in Stellenbosch kom oplaai en Pretoria toe geneem vir die volgende fase van sy lewe. “Ek het gevoel dit is beter om Transvaal toe te gaan, onthou van die Filmraad en al daardie goed” (Marx, 2020:75).

¹⁷⁶ Ook in 1963, het NBC die seep-opera *The Doctors* (1963–1982) begin uitsaai (Russell, 2010:7).

¹⁷⁷ In 1964, altesaam 28 jaar voor *Egoli*, begin NBC met *Another World* (1964–1999) wat in 1975 die eerste seep-opera geword het wat daagliks ’n uurlange episode uitgesaai het (Copeland, 1991:284).

¹⁷⁸ “Ek dink die klomp by TRUK was groter, hulle het meer geld gehad, die geselskap was groter. Ons het meer gewerk daar as wat hulle hier gewerk het. Ons moes skoleprogramme en biblioteekprogramme doen” (Marx, 2020:75).

2.6 Samevatting

In hoofstuk twee is gefokus op sekere mylpale uit Franz Marx se kinder-, skool- en universiteitsjare; mylpale wat direk bygedra het tot die “jong Marx” se kreatiewe ontwikkeling en derhalwe ook indirek bygedra het tot die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal.

Die omvangryke invloed van sy ma, Fransina, op haar seun se liefde vir lees, asook hul “eindelose gesprekke oor die boeke en stories” wat albei gelees het, het Marx se woordeskat en verbeelding reeds van kindsbeen af gestimuleer en ontwikkel. Marx het sy storiebrein verder gevoed deur gereeld skinderstories “op te maak” en het dit dan as “akteur” vertel om sodoende die “gehoor se reaksie” te beleef en te observeer. Sekere van hierdie fiktiewe stories en leuens het hy reeds vanaf twaalfjarige ouderdom begin neerskryf.

Marx se onblusbare nuuskierigheid oor die menslike aard het hom gedryf om gereeld volwassenes se gesprekke “af te luister” en sodoende het hy ’n algemene kennis opgebou waaroor min kinders van sy ouderdom beskik het. Die politieke situasie in Suid-Afrika tydens die veertiger- en vyftigerjare het Marx min geskeel. Hy onthou wel dat hy nooit mag gesê het hy is “beter” as ’n anderskleurige nie. Ten spyte van sy gelowige ouers, het die kerk en geloof geen blywende indruk op Marx gelaat nie.

Die feit dat die Marx-gesin gereeld verhuis het, het volgens Marx ’n invloed op sy sosiale ontwikkeling en interaksies en verhoudings as tiener gehad. Sy matriekjaar in Bloemfontein was bepaald ’n “moeilike sosiale aanpassing”. Marx erken dat hy as kind eerder sou boeklees as speel saam met maats; vir hom was stories die “wonderlikste wegkruipplek”.

Die eerste semiprofessionele mylpaal is in 1960 bereik toe Marx tydens ’n oorbruggingsjaar by die Nasionale Filmraad van Suid-Afrika geassisteer het. As jong skrywer het hy sporadies gehelp met navorsing vir die dokumentêre draaiboeke, maar dit is as toekomstige regisseur wat hy die meeste geleer het by ’n Hongaarse filmmaker genaamd Ferenc Dienes. Marx is dit eens dat hierdie informele opleiding by die Nasionale Filmraad reeds in 1960 die “visueel-kreatiewe saadjie” by hom geplant het en derhalwe sy toekomstige styl van regie gevestig het.

Marx het dit oorweeg om permanent by die Nasionale Filmraad aan te sluit, maar het uiteindelik sy ma se raad gevolg en in 1961 gaan studeer by die Universiteit van Stellenbosch. Danksy die aanslag van “al die musiek en kakofonie” in die konservatorium, asook die bemiddeling van Pieter Fourie, het Marx sy aanvanklike musikale studierigting vervang met dramastudies; ’n gewisse keerpunt in sy lewe. Marx het vroeg in sy eerstejaar sy verhoogdebuut gemaak in dr. Con de Villiers se vertaling van *Moraal* en noem ook dat De Villiers hom “geweldig beïnvloed” het. Die nuwe US Dramadepartement, met leermeesters soos Fred Engelen en Tine Balder, het Marx se lewe onherroeplik verander. Verskeie persoonlike en professionele deurbrake en mylpale is in die vier jaar by die Universiteit van Stellenbosch bereik. As akteur het hy onder meer “transformatiewe toneelspel” ontdek; ’n ontdekking wat hy as professionele akteur en regisseur deurlopend toegepas en ontwikkel het. As skrywer het hy by D.J. Opperman geleer oor sekere narratiewe hulpmiddels soos “betekenislake” en hoe om ’n cliché “op sy kop” te draai. Opperman het Marx ook “gered” deur sy eerste roman, *Die Buitestaander*, se publikasie in 1962 te verhoed.

Ander persoonlike ontdekkings en professionele mylpale in hierdie tyd is bereik via Marx se addisionele studies by die Akademie vir Dramakuns. Nie net het dit gelei tot ’n blywende vennootskap met die ADK nie, maar ook tot ’n lewenslange vriendskap met een van die stigterslede, Suzanne van Wyk. Aan die einde van 1964 het TRUK vir Marx ’n voltydse kontrak aangebied as akteur en regisseur. Die aanvaarding van dié kontrak eerder as een by KRUIK, was ’n kardinale besluit en mylpaal in Marx se ontluikende loopbaan.

HOOFTUK 3: PIONIER MARX (1966–1988)

3.1 Inleiding

Hoofstuk drie vervat mylpale uit Marx se vroeë loopbaan as professionele akteur en regisseur, aanvanklik by die Transvaalse Raad vir Uitvoerende Kunste en later ook by onderskeidelik Kavalier en Brigadier Films. Marx bespreek ook die praktiese leerskool van sy verpligtinge as ’n “draaiboekdokter”, asook die waardevolle invloed daarvan op sy latere skryfwerk.

Die kreatiewe en persoonlike invloed van bekende individue soos Francois Swart, Cor Nortjé, Koos Roets, Anna Richter-Visser en Manie van Rensburg word ook uitgelig en gekontekstualiseer as deel van Marx se kreatiewe ontwikkeling. Frustrasies soos die negatiewe invloed van die sensuurraad en die kulturele boikot, asook Marx se misnoeë met die “wegloperkunstenaars”, word in detail deur hom verwoord.

Tydens sy ses jaar as dramadosent by die Universiteit van Potchefstroom het Marx voortgebou op sy suksesvolle filmloopbaan en in 1975 skryf en regisseer hy *Ma skryf matriek*; ’n keerpunt en indrukwekkende mylpaal. Marx vertel van die uitdagings om as ’n “buite-vervaardiger” ’n kontrak by die SAUK te bekom en hoe hy die skryf, regie, rolverdeling en vervaardiging van “langdurige reekse” soos *Skooldae* (1981–1984) en *Agter elke man* (1985–1988) benader en hanteer het. Die onmisbare bystand van Laurence Lurie en Deon van Zyl word ook in *Agter elke man* se logistiese uitdagings verweef. Die waardevolle kennis wat Marx deur sy onderskeie besoeke aan die VSA ingewin het, word ook sporadies in hierdie hoofstuk bespreek.

3.2 ’n Professionele teater- en filmloopbaan

“En dan, die ding wat ek die meeste geniet het in my lewe,
is gewoon verhoogwerk” (Marx, 2017:31).

In 1965 het Marx voltyds as akteur en regisseur by TRUK aangesluit.¹⁷⁹ Die gestruktureerde dissipline van professionele teater het hom soos ’n handskoen gepas en die literêre kwaliteit van

¹⁷⁹ In 1965 het NBC *Days of Our Lives*, geskep deur Ted Corday en Irna Phillips, begin uitsaai (Russell, 2010:7).

die tekste het hom uit die staanspoor artistiek geïnspireer.¹⁸⁰ Verder het gerekende regisseurs soos Francois Swart (1938–1994) en Robert Mohr (1925–1984)¹⁸¹ Marx se speltalent verder help ontwikkel en hom in die proses gevestig as 'n gesogte Afrikaanse teaterakteur. Die bekroonde akteur Louis van Niekerk (1935–hede) vertel dat hy, Marx en Marius Weyers (1945–hede) 'n “tipe driemanskap” by TRUK geword het. Van Niekerk (2020) onthou die eerste maal wat die driemanskap saamgewerk het, soos volg: “Hulle twee [Marx en Weyers] het 'n voordragprogram gedoen waarby ek toe graag betrokke wou raak en Franz het my gedwing om 'n oudisie af te lê om deel te wees van die ding.”

As verhoogregisseur het Marx voortgebou op Fred Engelen se regie-opleiding en gepoog om met al sy produksies¹⁸² – op die verhoog en later met film en televisie – die volgende sentrale vraag te beantwoord: “Wat kan jy motiveer en kwalifiseer uit die teks?” (Marx, 2017:33) Teksanalise en interpretasie was altyd vir Marx die kern van 'n goeie regisseur se kreatiewe arsenaal.¹⁸³ Hy voel sterk dat die regisseur getrou moet bly aan die skrywer se visie en “as die teks dit nie leen tot spektakel nie”, moet die regisseur daarmee vrede maak.¹⁸⁴

¹⁸⁰ “Dit was 'n ander wêreld, en dit het niks te doen met ‘dat dit altyd beter was in die verlede’ nie. Ons was net bevoorreg en ons kon die wêreld se literatuur verken. Dit was vir my 'n vreugde, regtig wonderlik, om as 'n akteur in daardie tyd te kon werk” (Marx, 2016:6).

¹⁸¹ “Hy was 'n wonderlike naturalistiese regisseur en hy was daardie tyd ‘politiek korrek’. So, hy kon al die wonderlike goed doen waarop daar boikotte was” (Marx, 2017:44).

¹⁸² “Ek het nogal goeie verhoogproduksies gedoen, al moet ek dit nou self sê” (Marx, 2017:32). Volgens Louis van Niekerk (2020) het Marx veral met die regie van komedies baie gefokus op “fisieke aksies”. Die akteurs moes glo “ballet doen” en “op die grond en onder trappe rondkruip”. Van Niekerk (2020) skerts soos volg: “Ek het nou nog 'n ‘knie’ wat ek hom elke keer as ek hom sien voor blameer.” Sandra Prinsloo (2021) onthou die volgende oor Marx se regie: “Franz het my gehelp met my toneelspeleksamen by Tukkie, ek het die Cassandra gedoen uit *Die Vroue van Troje*. Tant Anna [Neethling-Pohl (1906–1992)] het toe vir my gesê: ‘Dit was vreeslik goed, behalwe vir die grilligerige bewegings’. Franz het altyd baie fisiek gewerk, ek moes met 'n fakkel rondhol en mal goed doen.”

¹⁸³ “Ek is verskriklik spyt dat ek nie ernstige teaterwerk met hom kon doen as regisseur nie. Ek het baie respek vir sy amper ‘kliniese’ benadering. Hy gaan vir jou 'n suiwer raamwerk gee en dan jou toelaat om self daaraan te skaaf” (Van Niekerk, 2020).

¹⁸⁴ “Ek raak persoonlik geaffronteer met vernuwende beelde op 'n ou tema; veral as dit nie in die drama self lê nie. As jy Shakespeare doen met 'n oorlogstoneel en jy het vyftig spelers van links en vyftig van regs, sal dit wonderlik wees met die bloed wat in riviere afloop; maar as Romeo nou skielik ook 'n akrobaat is, dan vind ek dit nie aanvaarbaar nie. Alle motivering kom vir my uit die teks” (Marx, 2017:33).

Marx het deur die loop van sy teaterloopbaan veral in die werk van Molière uitgeblink.¹⁸⁵ Hy skryf dié sukses hoofsaaklik toe aan sy natuurlike neiging tot komedie en hy verwoord sy siening van komedie soos volg:

Vir my is dit regtig 'n geval van *life is a divine comedy*.¹⁸⁶ [...] Daar is vir my 'n groot verskil tussen komedie en klug. *Clownery* werk nie vir my nie. Ek het dit gedoen, met sukses nogal, maar komedie is 'n ding wat mense óf snap of nie snap nie. Dit fassineer my (Marx, 2017:32).

Marx het in sy eerste jaar by TRUK besef dat dit nie vir hom finansieel lonend sou wees om eksklusief in teater te werk nie.¹⁸⁷ Die gedagte aan sy pa se kommer oor 'n beroep in die kunste¹⁸⁸ en sy persoonlike vrese om as 'n “arm akteur” ander mense “in die oë te moet kyk”, het Marx gedryf om meer lonende werksgeleenthede te ondersoek. Gelukkig vir hom het die bekende en invloedryke akteur Cobus Rossouw (1933–hede) in 1966 onttrek van Kavalier Films se beplande film, *Jy is my liefling* (1967)¹⁸⁹ en Rossouw is toe vervang deur Marx. Rossouw (2020) kan nie meer die spesifieke rede vir sy onttrekking onthou nie, maar hy onthou wel die volgende: “Eintlik het dit my nogal gepas in die sin dat Jans Rautenbach toe begin films maak het. Toe ek weg is van *Jy is my liefling* het Jans my genader. Hy het 'n reeks films in daardie tyd gemaak. So, eintlik was dit 'n goeie ding vir my” (Rossouw, 2020). *Jy is my liefling* is toe 'n groot kommersiële sukses en het Marx se loopbaan as gewilde filmakteur op dreëf gebring.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Molière (Jean-Baptiste Poquelin) was 'n Franse akteur, dramaturg en digter. “Ek het groot sukses gehad met Molière. Drie van my vyf beste-akteur-toekennings was vir spel in 'n Molière” (Marx, 2017:19).

¹⁸⁶ “'n Reeks *witticisms* maak dit nie 'n komedie nie; komedie is 'n lag met 'n traan of 'n traan met 'n lag” (Marx, 2017:22).

¹⁸⁷ “Toe besef ek, as ek in films ingaan, dít is waar die geld gelê het in die sestigerjare. As jy dit kon kombineer met 'n verhoogloopbaan, sal dit goed werk” (Marx, 2016:6).

¹⁸⁸ “[D]it het gekom uit daardie vraag van my pa oor ‘wat gaan jy eendag doen vir 'n lewe?’ Ek wou nie 'n arm akteur wees nie. Ek gaan nie ander mense in die oë kyk omdat ek toneelspeel nie. Die agtergrond van die Engelens en die Balders het dit natuurlik versterk, so jy werk vir geld” (Marx, 2017:64).

¹⁸⁹ Die regie is behartig deur Dirk de Villiers (1924–2009). Ook in 1967, altesaam 25 jaar voor die ontstaan van *Egoli*, was CBS se *Love Is a Many Splendored Thing* (1967–1973) die eerste seep-opera wat 'n interrassige romanse uitgesaai het (Morton, 1996:99).

¹⁹⁰ “Ek en Marius [Weyers] was van die begin af verstom. Toe ons nog saam gewerk het by TRUK, het Franz hierdie filmrolle gekry en hy word rondgevlëeg oor die hele land en hy word soos 'n ster behandel. Ons het nie sulke goed geken in Suid-Afrika nie en ons het dit alles met 'n knippie sout gevat. Tot ons eendag besef het, dit is alles waar. Dit is presies hoe hy behandel word” (Van Niekerk, 2020).

Jy is my liefeling was egter nie Marx se debuutfilm nie. In dieselfde tyd het hy 'n kleiner rol in Ivan Hall se 1968-komedie, *Dr. Kalie*, ook vertolk. Met die intrapslag is Marx met sy natuurlike komiese aanvoeling in komiese rolle gebruik.¹⁹¹ Ten spyte van sy voorliefde vir komedie in die teater, wou hy nie as 'n "komiese akteur" in films getipeer word nie. Hy motiveer sy rasionaal aan die hand van die volgende voorbeeld:

Met komedie word jy deur die publiek getipeer. Vat maar een van ons beste akteurs met die naam van Tobie Cronjé. As ek sê "Tobie Cronjé", wat sien jy, 'n akteur of 'n komediant?¹⁹² Ek het dit net geweet, ek weet nie of dit instinktief was nie, maar ek het dit net geweet. Dalk het iemand dit vir my gesê, maar die oomblik as hulle jou tipeer, is dit verby (Marx, 2020:77).

Marx het ná die verfilming van *Jy is my liefeling* komiese rolle in films van die hand gewys en sy status as veelsydige dramatiese akteur behou in onder meer films soos die suksesvolle musiek-drama *Danie Bosman: Die verhaal van die grootste S.A. komponis* in 1969.¹⁹³

Addisioneel tot sy toneelspel het Marx ook uit die staanspoor betrokke geraak by die "gedoktery" van draaiboek vir Kavalier Films.¹⁹⁴ Die aanpassing en verbetering van draaiboek was deel van Marx se daaglikse werk¹⁹⁵; en alhoewel hy nie "regtig daarvan gehou het om aan ander skrywers se werk te verander nie", het die waardevolle ondervinding hom geleer om "binne akteurs se vermoëns" te skryf. Volgens Marx was baie van die akteurs wat karakters in die films vertolk het, nie werklik opgelei in die kuns van interpretasie, analise en toneelspel nie.¹⁹⁶ Marx het derhalwe die dialoog vereenvoudig sodat die onervare spelers dit kon memoriseer en gevolglik so "natuurlik moontlik" kon vertolk.¹⁹⁷ Hierdie kundigheid en ervaring sou hom later, veral met die skep van

¹⁹¹ "Die mense het gedink ek was vreeslik snaaks" (Marx, 2020:75).

¹⁹² Na aanleiding van Marx se stelling oor die tipering van komediant, die volgende voorbeeld: Martin Botha (2012:81) verwys na Tobie Cronjé as 'n "komediant" eerder as 'n "akteur": "These television works include the 10-part comedy series *Willem* (1975) starring the brilliant comedian Tobie Cronjé." Botha (2012:102) noem wel in die voetnotas dat Cronjé een van Suid-Afrika se "most celebrated and iconic actors" is.

¹⁹³ Die regie is behartig deur Elmo de Witt (1935–2011).

¹⁹⁴ "As ek Elmo De Wit kan kwoteer: 'Jy moet dit net bietjie mooier maak'" (Marx, 2017:18).

¹⁹⁵ "Dit was 'n ondankbare taak; en later by Brigadiers: 'Ons wil oor drie weke begin met 'n rolprent, maar ons het nog nie 'n draaiboek nie'" (Marx, 2016:2).

¹⁹⁶ "By die films het ons selde saam met regtige professionele akteurs gewerk. Baie selde" (Marx, 2017:19).

¹⁹⁷ "Dan sit jy met akteurs wat daardie stukkie 'mooier geskryfde dialoog' nog steeds nie kan sê nie. Hulle het nog nooit in hulle lewens iets opgesê nie, maar hulle *act*" (Marx, 2017:19). In sy soeke na akteurs wat die "mooier geskryfde dialoog" kon speel, het Marx vir Sandra Prinsloo genader. In haar eie woorde: "Franz het my aan Kavaliers

die TV-dagvervolgverhaal, in staat stel om dialoog en emosies binne die toneelspelvermoëns van onervare akteurs te plaas.

Marx het reeds vroeg in sy filmloopbaan besef dat die kwaliteit van skryfwerk, toneelspel en regie waaraan hy gewoond was in die “verhoogkultuur” nie haalbaar sou wees in die films en draaiboeke van daardie jare nie. Buiten die draaiboek en toneelspeluitdagings was basiese regiefoute, soos byvoorbeeld belangrike dialoog wat in wyeskote gelewer is en die ondeurdagte gebruik van nabyskote, aan die orde van die dag.¹⁹⁸ Marx moes noodgedwonge “vrede daarmee maak” en verduidelik sy kompromie soos volg: “En ek het doodnugter vir myself gesê: ‘As jy in die films ingaan moet jy probeer om so kommersieel as moontlik te werk én dit moet so goed as moontlik wees’. So, sekere wette van kwaliteit was van toepassing” (Marx, 2016:6). Hierdie “wette van kwaliteit” het Marx met gemengde sukses probeer navolg toe hy uiteindelik ook die skryf en regie van sy eie films behartig het.¹⁹⁹

Soos vroeër genoem, het Marx steeds voltyds toneelgespeel by TRUK waar hy met “wonderlike dramas en regisseurs” gewerk het. In die aand was hy betrokke by teater met “kwaliteittекste” en regisseurs soos Francois Swart aan die stuur; soggens was hy terug op ’n filmstel²⁰⁰ waar hy draaiboeke “op ’n tipe standaard” probeer “dokter” het.²⁰¹ Boeke oor die skep en skryf van draaiboeke was in die sestigs en sewentigs ’n “groot ontdekking” vir Marx; veral Syd Field se boek *Screenplay* (1979) kon hy glo “opsê van voor tot agter”.²⁰² Nader aan die huis het die veelsydige skrywer, akteur, omroeper en regisseur Cor Nortjé (1939–2020) ’n blywende invloed op Marx se skryfstyl en sy latere “hantering van dialoog” gehad. Marx het in die middelstigerjare gereeld karakters in Nortjé se radiodramas vertolk en beskryf Nortjé se invloed op hom as skrywer soos volg: “En meeste van hierdie [Nortjé se ...] radiodramas was later oorgedoen vir televisie ook. Dit

voorgestel om sy *leading lady* te word. Hy het my na die ateljees geneem in ’n oop sportmotor. Hy het gesê: ‘Sit ’n serp om jou kop anders waai jou hare deurmekaar’; maar dit was nie eintlik iets wat ek op daardie stadium wou doen nie” (Prinsloo, 2021).

¹⁹⁸ “Ek is bevrees dit was standaard in die filmbedryf toe ek daar aangekom het” (Marx, 2017:33).

¹⁹⁹ “In my kop is die storie altyd baie beter, baie meer volledig en aangrypend of baie snaakser as wat dit op die ou einde uitkom” (Marx, 2016:4).

²⁰⁰ “Ek het dus in daardie tyd verskriklik baie ondervinding opgedoen deur saans teater en bedags films te doen” (Marx, 2017:19).

²⁰¹ “Maar jy kan dit nie vreeslik regkry in *Jy is my liefeling* nie, verál nie met Fielies die aap in die hoofrol nie, maar ek het dit aanmekaar probeer” (Marx, 2017:18).

²⁰² “Syd Field het werkswinkels by die SAUK kom aanbied en dit het ’n groot invloed gehad op my” (Odendaal, 2016).

is van die beste reekse en dialoog wat nóg geskryf is in Afrikaans. Ek was baie beïnvloed deur Cor Nortjé. Hy het so 'n siniese wêreldwysheid omtrent hom gehad, maar hy het pragtig geskryf” (Marx, 2016:3).²⁰³ Veral die feit dat die karakters in Nortjé se verhale “in karakter gepraat” het, het Marx beïndruk en vir hom was Nortjé se skryfwerk die verpersoonliking van “hoe 'n man 'n storie moet vertel”. Volgens Marx kon hy destyds 'n duidelike verskil hoor tussen Nortjé se dialoog en die dialoog van ander skrywers. Hy motiveer dit aan die hand van die volgende (gewaagde en aanvegbare) stelling:

Destyds het die nuus aan die mans behoort en die vrouens het nogal die vermaaklikheidsbedryf oorheers, baie soos vandag. Vrouens het die stories geskryf en gedryf. So, ek kon dadelik hoor dat Cor se styl en dialoog meer manlik was. Vrouens se dialoog neig meer na babbel. Manlike dialoog is op die man af; kort en kragtig. Vrouens gee in dialoog wat hulle dink en dit is direk teen subteks. Jy kan nie subteks hê as jy klaar verduidelik het wat jy dink nie; so, dit vervlak. Daar is natuurlik vrouens wat dit reg doen (Marx, 2017:55).²⁰⁴

Verder reken Marx ook dat daar in die sestigs 'n geyktheid in die gebruik van Afrikaans, veral op die radio was en dat Nortjé hierdie “geykte styl” met sy skryfwerk teengewerk het.²⁰⁵

Ten spyte van sy druk program²⁰⁶, het Marx ook in 1965 aangesluit by 'n skryfskool onder leiding van 'n priester genaamd Vader Bonaventure Hinwood, wat op daardie stadium die hoof van die Katolieke kweekskool in Pretoria was.²⁰⁷ Skrywers soos Karel Schoeman (1939–2017)²⁰⁸ en Jeanne Goosen (1938–2020) was ook deel van hierdie skryfskool wat volgens Marx op “min of

²⁰³ “Wat my apart sit van mense soos Cor Nortjé en meeste van die ander skrywers, is dat ek nie slegs as 'n skrywer gefungeer het nie, ek het altyd self die regie behartig en later ook nog vervaardig. Hulle [die skrywers wat nie self regie gedoen het nie] was aan die genade van ander regisseurs oorgelaat. So, as my goed nie werk nie, is ek bevrees ek kan nie die regisseur blameer nie. Dit is 'n luukse wat ek nooit gehad het nie, ek was op al drie vlakke blootgestel” (Marx, 2016:5).

²⁰⁴ “Ek is nie anti-vrou nie, ek noem maar net die verskille in skryfstyl” (Marx, 2017:55).

²⁰⁵ “Ek weet nie hoe ander mense daarvoor gevoel het nie, maar vir my het hy dit gebreek met sy karakterisering en sy tipe stories” (Marx, 2016:3).

²⁰⁶ “Ek het agtien, soms twintig ure 'n dag gewerk, my hele lewe deur. Ek is 'n *actor*, dit het al op Stellenbosch begin. Ek was in my hele lewe nooit moeg vir repeteer nie. As akteurs gekla het hulle is moeg het ek sommer vir hulle gesê hulle drink te veel. Die werk wat ek gedoen het, was lekker. Ek is 'n luidier, behalwe as dit kom by die goed waaroor ek passievol is en dit was alles teater. Met enige iets wat teateragtig is, kom ek nie tyd agter nie” (Marx, 2017:23).

²⁰⁷ “Hy het later gedigte gepubliseer onder 'n skuilnaam, Hewitt Visser” (Marx, 2017:52).

²⁰⁸ “Hy [Karel Schoeman] was toe al bietjie wêreld-vreemd” (Marx, 2017:52).

meer dieselfde metode as D.J. Opperman se skryfskool” uit sy jare by die Universiteit van Stellenbosch gefunksioneer het. Hierdie groep het vir amper drie jaar, weekliks, mekaar se werk bespreek op ’n informele dog kreatiewe en leersame wyse.

Hoewel Marx nie veel detail kon onthou nie, het hy ook in die middel- tot laatsestigs sporadies werkswinkels en lesings oor skryf en toneelspel, met die fokus op films, aangebied by die Universiteit van Pretoria asook by die Randse Afrikaanse Universiteit. Hy onthou wél sekere van die studente wat sommige van hierdie sessies bygewoon het, insluitend aktrises soos Sandra Prinsloo, Lerina Erasmus, Margot Luyt, Annette Engelbrecht en Katinka Heyns: Kunstenaars wat almal later uiters suksesvolle loopbane as aktrises en regisseuses gevolg het.

Twee ander name wat Marx ook uit hierdie besige tyd van sy lewe herroep, is Koos Roets (1943–hede)²⁰⁹ en Anna Richter-Visser (1914–1997).²¹⁰ Volgens Marx het Roets waarskynlik die grootste visueel-artistieke invloed op hom as regisseur gehad en Richter-Visser se impak op sy lewe, professioneel en persoonlik, is omvangryk. Roets (2020) onthou sy eerste ontmoeting met Marx soos volg:

Baie interessante storie, die eerste rolprent wat hy gedoen het, was *Jy is my liefling* met Dirk de Villiers. Hulle het ’n kameraman gehad wat gereeld dronk was, dan moes ek kom oorneem. Ek het eendag daar aangekom, dit was een van Franz se eerste tonele met hom en Fielies die bobbejaan.²¹¹ Franz staan toe daar met die bobbejaan in sy arms en Dirk stel hulle toe aan my voor: “Dít is Fielies en dit is Franz.” Toe het ek die *cheek* om te vra: “Watter een is Franz?” (Roets, 2020).

²⁰⁹ Tydens ’n gesprek met die bekroonde regisseur en kinematograaf Koos Roets in Desember 2020, beskryf hy sy verhouding met Marx soos volg: “Behalwe vir die feit dat ons saam gewerk het, was ons bitter goeie vriende. Ons het ’n afspraak gehad, ons het altyd op Saterdag gaan fliek kyk. [...] So, ek ken vir Franz net so goed as ’n vriend soos as ’n kollega” (Roets, 2020).

²¹⁰ “Sy was ’n tydgenoot van Anna Neethling-Pohl, hulle was ook groot pelle. Sy was dan ook een van die stigters van die Afrikaanse Akademie vir Dramakuns” (Marx, 2017:42).

²¹¹ “Franz het daai bobbejaan met ’n passie gehaat” (Roets, 2020). Cobus Rossouw (2020) onthou Marx se verhouding met Fielies effens anders: “Franz het blykbaar goed klaargekom met die bobbejaan. Wel, hy het met almal goed klaargekom. Ek het toe die bobbejaan vrygespring, maar dit was nie die rede waarom ek nie die film gedoen het nie. Daar was ander probleempies wat opgeduik het.”

Vir Marx was Roets se “visuele komposisies” heelwat beter as dié van die ander gevestigde kinematografe in die sestigs en sewentigs.²¹² Roets het blykbaar die vermoë gehad om natuurlike lig te gebruik in plaas van filmbeligting wat ure neem om op te stel.²¹³ Die feit dat Roets met die “minimum beligting ’n maksimum skoonheid” kon vermag, het ’n blywende indruk op Marx gelaat. Volgens Marx het Roets ’n “skilder-oog met ’n kamera” en hy meen dat die Suid-Afrikaanse film-industrie nog nie weer ’n kinematograaf soos Koos Roets opgelewer het nie.²¹⁴ Volgens Roets het hy altyd sy mees kreatiewe kamerawerk saam met Marx, Jans Rautenbach (1936–2016) en Katinka Heyns (1947–hede) gedoen. Hy verduidelik sy ervaring met die bogenoemde regisseurs soos volg:

Regisseurs waarmee ek wonderlik gewerk het, wat my heeltemal gelos het – om die skoot op te stel en te doen wat ek dink die beste hoek is – is hy [Marx] en Katinka. Hulle het my altyd heeltemal op my eie gelaat; Jans ook. Dit werk gewoonlik baie goed as ’n regisseur die kameraman ten volle vertrou, dan lyk die goed ook beter (Roets, 2020).²¹⁵

Anna Richter-Visser was onder andere die regisseuse van ’n satiriese en invloedryke radiovervolgreeks genaamd *Die Mielieblaarklub*.²¹⁶ Sy het ook gereeld saam met bekende filmmakers soos Jamie Uys, Emil Nofal en Jans Rautenbach²¹⁷ gewerk en volgens Marx was sy gedurende die sestigs en sewentigs waarskynlik die mees ervare persoon met betrekking tot filminkleding, asook redigering.²¹⁸ Marx en Richter-Visser het vir agt jaar ’n woonstel gedeel en sy het glo “ingegryp” in sy lewe met raad oor sy kleredrag, liefdesverhoudings en selfs oor die aankoop van die regte silwerware.²¹⁹ Sy was heelwat ouer as Marx en het hom gereeld “op sy plek

²¹² “Ek dink die komposisies wat hy uit daardie ou Arriflex-kamera kon haal, was uitstekend” (Marx, 2017:42).

²¹³ “Ek was altyd bly as ek Koos op die stel gehad het, want dan kan jy ontspan. Jy hoef nie meer te *worry* oor die prentjie nie; dit sal reg wees. So, jy kan oor ander goed wonder” (Marx, 2017:42).

²¹⁴ “Daar is party vinniger kameramane, maar nie met daardie oog nie” (Marx, 2017:43).

²¹⁵ “Jou regie moet uitgewerk word as ’n ballet tussen die statiese en die beweeglike” (Marx, 2017:33).

²¹⁶ “Dit was ’n politiese satire waarin hulle die politici van daardie tyd opgestuur het; op ’n baie subtiële manier. Almal het geweet presies geweet wat hulle bedoel” (Marx, 2017:42). *Die Mielieblaarklub* is geskryf deur Richter-Visser se eggenoot, M.P.O. Burgers.

²¹⁷ “Sy het byvoorbeeld die inkleding gedoen op die bekende Jans Rautenbach film *Die Kandidaat*” (Marx, 2017:43).

²¹⁸ “Sy het enorme kundigheid gehad, sy was by alles betrokke. Sy was ook ’n groot vriendin van N.P. van Wyk Louw se vrou, Truida Pohl. Hulle het ’n rolprent saam gedoen met die naam van *Man in die donker*” (Marx, 2020:78). Botha (2012:53) skryf dat die Suid-Afrikaanse filmbedryf, tot en met 1962, gedomineer is deur manlike regisseurs; ’n deurbraak vir vroueregisseurs het gekom met *Man in die donker* (1962) onder die regie van Truida Pohl.

²¹⁹ “Sy het my byvoorbeeld geleer van silwerware, enige iets, somer gesels oor dinge oor tee of aandete. Niks formeel nie, maar aanmekeer. Sy het ’n baie groot invloed op my gehad” (Marx, 2017:44).

gesit”²²⁰, bepaald in die tye wat hy “altyd beter geweet het as enige iemand anders”.²²¹ Richter-Visser het ’n sterk en blywende invloed gehad op Marx se siening oor die lewe, regie, toneelspel en ook wat algemene smaak en die waardering van kuns betref. Met terugskouing, voel Marx dat Richter-Visser se fokus en bewustheid van die kleinere visuele detail “op die skerm” die kwaliteit van sy latere werk sterk beïnvloed het. Marx som Richter-Visser se invloed op sy “bewustheid van die kleinere visuele detail” soos volg op: “In die detail, dit is waar die duivel lê, en dít het Anna my geleer” (Marx, 2020:78).²²²

Met tye, wanneer Marx nie betrokke was by toneelspel of die “draaiboek-gedoktery” nie, het hy geassisteer met redigering.²²³ Dit is dan ook by redigering waar Marx die filmmaker Manie van Rensburg (1945–1993)²²⁴ in die laatsestigs ontmoet het. Marx onthou dat hulle “onmiddellik geklik” het en dat hulle “vreeslik saam drome gedroom” het. Van Rensburg en Marx se eerste stap om sekere van hierdie drome te laat realiseer, was om in 1968²²⁵ ’n maatskappy te stig met die naam van Visio Films. Hulle was dit eens dat hierdie maatskappy hoë-kwaliteitfilms sou vervaardig wat die “hele wêreld van die Suid-Afrikaanse filmbedryf” sou verander. Onder Marx se leiding het hulle al die “metaforiese lae”, wat hy so getrou onder die toesig van D. J. Opperman bestudeer het, by hul eerste draaiboek “ingewerk”. Marx verwoord die resultaat van hierdie unieke skeppingsproses soos volg: “Ons het die ding [*Freddie is in Love* (1971)] verfilm en dit was, sonder uitsondering, die grootste ramp²²⁶ wat die Suid-Afrikaanse bedryf nog ooit getref het” (Marx, 2017:19).²²⁷ Oor Marx se toneelspel as Freddie in *Freddie is in Love* skryf Botha (2012:97) die volgende: “Franz Marx’s performance as Freddie is understated and ultimately very moving.”

²²⁰ “Baie mense wou haar gif gee want sy kon *bitch* soos niemand anders nie” (Marx, 2020:78).

²²¹ “Sy was nie bang om te kritiseer nie. Nie op spel, regie óf inkleding nie” (Marx, 2017:43).

²²² “Anna het by my gewerk tot by *Agter elke man*; toe was sy diep in haar tagtigs” (Marx, 2020:78).

²²³ “Daar het ek verlief geraak op redigering. Jy kan darem baie kak in koek verander met redigering” (Marx, 2017:18).

²²⁴ “By studying Van Rensburg’s *oeuvre* over the past years, one realises that together with Jans Rautenbach he could be regarded as South Africa’s most prominent film auteur” (Botha, 2012:81).

²²⁵ Die Amerikaanse seep-opera *One Life to Live* (1968–2012) het in 1968, 24 jaar voor *Egoli*, die “lug” gesien. Wat hierdie seep-opera uniek gemaak het, was dat dit die eerste Amerikaanse seep-opera was wat op ’n gereelde basis interaksie en vermenging tussen karakters van verskillende klasse en rasse uitgebeeld het (Copeland, 1991:11).

²²⁶ “Arme Manie was omtrent naby aan die dood en die rolprent is toe uiteindelik deur niemand minder as Tommy Meyer van Kavalier Films reggemaak en deur ‘*Dave the butcher*’ [David de Beyer] aan flarde gesny nie; want ek en Manie het hierdie lae dialoog geskryf en dit het nie gewerk nie” (Marx, 2017:19).

²²⁷ “It [*Freddie is in Love*] was unique in that it did not conform to any of the social norms prevalent in South African film-making at the time. It was a film with avant-garde tendencies. Local audiences rejected it outright and stayed at home” (Botha, 2012:78).

Van Rensburg het kort daarna begin om sogenaamde kunsfilms te vervaardig en het, volgens Marx, saam met filmmakers soos Jans Rautenbach die “skrywers en digters se Sestigers-ding” in hul films geïnkorporeer. Marx was “nooit daarby betrokke nie” en het vir die res van sy filmloopbaan hoofsaaklik gefokus op kommersiële films.

Hy verduidelik sy “wette van kwaliteit” met betrekking tot die kommersiële films soos volg:

As jy totaal kommersieel werk, dan moet jy dieselfde moeite daarmee doen as wat jy met ’n “groot kunswerk” sou doen. Alles: die analyses, die interpretasie en die subteks, of jy nou Jannie en Sannie se hoërskoolleefde afneem, dit moet aan al daardie vereistes voldoen. Dit moet voldoen aan sekere wette van kwaliteit. Kommersialiteit sluit nie subteks uit nie.²²⁸
As daar nie subteks in daardie produk lê nie, dan is dit gewoon vrot (Marx, 2017:50).

Alhoewel Marx gepoog het om deur die jare te voldoen aan sy eie “wette van kwaliteit”, is hy dit eens dat hy op “niks trots is nie” en dat hy “altyd net die foute”²²⁹ in sy draaiboek raaksien.²³⁰

Marx reken ook dat ’n skrywer, kritikus of komitee nie ’n draaiboek as letterkunde kan klassifiseer nie. Hy verduidelik dat ’n film- of TV-draaiboek nie ’n “literêre genre” is nie, omrede die draaiboek deel is van die kreatiewe ensemble en derhalwe kan dit nooit “belangriker wees as die redigering of regie nie”.²³¹ Hy gaan verder deur die volgende te sê oor die literêre waarde van toneeltekste: “Ek het ook ’n probleem met drama as ’n literêre vorm, dit is vir my net so onaanvaarbaar. Dit dra prestige sonder om die toneelmatigheid van daardie drama in berekening te bring: ‘Hoe lyk daardie teks op die verhoog?’” (Marx, 2017:68)

’n Ander uitdaging vir Marx en sy ontluikende filmloopbaan was dat Suid-Afrika, vernaam in die tweede deel van die sestigs, “al hoe meer konserwatief geraak het”.²³² Volgens Marx het “die volk

²²⁸ “Die subteks in enige teks is die belangrikste teks. As die regisseur nie sy analyse doen nie, word bloot die teks en dus die uiterlike geskiet. Dan is daar geen diepte of nuanse nie. Dit is dan eenvlakkig, dit is vervelig, koud, plat en oninteressant” (Marx, 2017:50).

²²⁹ “Die storie is voorspelbaar; teks, karakters en storie” (Marx, 2017:35).

²³⁰ “Dit het dalk op die spesifieke tyd gewerk, maar later sien ek net die foute” (Marx, 2016:12).

²³¹ “Dit [die draaiboek] is deel van die filmwêreld en dit moet daarvolgens beoordeel word” (Marx, 2017:69).

²³² Aan die ander kant van die Atlantiese oseaan, in die wêreld van Amerikaanse seep-operas, het die tweede deel van die sestigs ’n bloeitydperk in die ekonomiese en kulturele invloed van seep-operas beleef. Volgens Levine (2020:11) het seep-operas in daardie tyd nie net sosiale kwessies oor rasseverhoudings en vroulike seksualiteit aangepak nie, maar die genre het ook lank voor die meeste ander TV-genres relevant geword (“turned to relevance”).

gestry teen die liberaliste” en liberale kunstenaars is gesien as “volksverraaiers”. In die filmbedryf was die draaiboek en die voltooide film onderhewig aan die sensuurraad²³³ se streng voorskrifte en maatreëls.²³⁴ Marx verduidelik dat as die inhoud van ’n film die sensuurraad genoop het om ’n ouderdomsbeperking daaraan te heg, het die film summier “kleiner gehore getrek” en gevolglik by die loket misluk. Vir die vervaardigers en verspreiders van films was ’n ouderdomsbeperking ’n doodskoot²³⁵ en gevolglik wou niemand kanse waag met enige kontroversiële inhoud of gewaagde temas nie.²³⁶

Verder, as gevolg van die Verenigde Volke-Organisasie (VVO) se kulturele boikot²³⁷, was dit ook onmoontlik vir die meeste Afrikaanse kunstenaars om oorsee te gaan werk.²³⁸ Vir Marx was dit ’n “verskriklike benouende” situasie; nie net kon hy nie in Engeland of Amerika gaan werk het nie, maar hier in Suid-Afrika was hy as filmmaker “vasgevang tussen die sensuurraad²³⁹, die verspreiders en klein begrotings”.²⁴⁰ Marx onthou dat die Suid-Afrikaanse publiek en die Nasionale Party-politici hulle nie werklik aan die kulturele boikot gesteur het nie. Hy omskryf sy ervaring van die kulturele boikot soos volg:

²³³ “Die sensuurraad was al vroeg aan die gang, daar was mos die legendariese storie van die rolprent *Debbie*. Die ongetroude meisie raak swanger en dit het ’n ouderdomsbeperking van 21 gehad. Hulle moes in ’n hof appelleer om dit af te bring na 16. Gewoon oor die storie van ’n ongehude moeder” (Marx, 2020:78). Botha (2012:52) reken ook dat die sensuurraad in die sestigs onbeholpe en oudmodies was: “Elmo de Witt’s *Debbie* (1965), dealing with premarital sex and the difficult circumstances faced by a pregnant teenager, not only touched on a sensitive issue of the sixties but also emphasised the inadequacy of the outdated censorship system of the Publications Board, which initially restricted the film to audiences older than 21 years.”

²³⁴ “Dit maak nie saak of dit ’n feeveerhaal was nie, dit moes goedgekeur word” (Marx, 2017:20).

²³⁵ “As jy ’n ouderdomsbeperking van 12 op jou film kry, maak jy nie jou geld terug nie. So, jou hande was vasgebind” (Marx, 2017:20).

²³⁶ “Die talent was daar en die moontlikhede was daar, maar die frustrasie was om verby al die reëls te kom; dit was ’n konstante probleem” (Marx, 2017:20).

²³⁷ “Die VVO [Verenigde Volke-Organisasie] het dit [die kulturele boikot] op hul lede afgedwing” (Marx, 2017:61).

²³⁸ “Vir Afrikaanse uitvoerende kunstenaars het Europa nie bestaan nie. [...] Die skrywers van die Sestiger-beweging het hul boeke oorsee laat publiseer en hulle het die situasie in Suid-Afrika aan al hoe groter klokke gehang, so die boikotte het waarskynlik sterker geword” (Marx, 2020:78).

²³⁹ Die volgende verduideliking deur Bevan (2008:64) verskaf meer gedetailleerde inligting oor die doel van die Suid-Afrikaanse sensuurraad: “In the 1960s, the Publications Control Board (PCB) had the power to censor any form of public entertainment that offended the religion of any section of the South African public, brought South Africans into ridicule, harmed relations between South Africans or promoted communism. Under the NP’s rule, dozens of books and films were banned, and several undesirable scenes were cut from movies.”

²⁴⁰ “Die kulturele boikot was dan ook die doodskoot vir die filmbedryf” (Marx, 2017:62).

[D]it was net 'n gordyn wat ewe skielik gesak het en niemand het hulle eers daaraan gesteur nie, want dit was mos maar net 'n paar bleddie akteurs en skrywers wat beïnvloed was. Dit het geen effek gehad op die land nie; tót hulle begin het met die sportboikotte. Die buiteland het gehoop die Suid-Afrikaanse kunstenaars sal die revolusie lei. Maar helaas, nié. Watse krag het ons [die kunstenaars] in Suid-Afrika gehad daardie tyd? (Marx, 2017:61).

Marx glo baie sterk dat die “wegloperkunstenaars” wat die kulturele boikot ondersteun het, die Suid-Afrikaanse regering aangespoor het om die land meer konserwatief te maak en gevolglik die sensuurwette nog strenger toe te pas.²⁴¹ Marx druk sy misnoeë en frustrasie met die “wegloperkunstenaars” soos volg uit:

André P Brink-hulle se argument was: “Maar dit is al hoe die land gaan verander.” Wel, ek gee nie 'n donder om nie, dit het nie 'n effek gehad op die verloop van die geskiedenis nie. [...] Ons ander kunstenaars sit daar en ons kan nie links of regs beweeg nie; storie van my lewe en ek is nie gelukkig daaroor nie (Marx, 2017:62).

Marx onthou dat hy iewers, aan die einde van die sestigs 'n lesing in die Kleintheater in Pretoria bygewoon het waar 'n “Amerikaanse vrou gepraat het oor Amerikaanse televisie”. Sy het onder meer genoem dat Suid-Afrika se ryk tradisie van radioverhale die Afrikaanse skrywers 'n “sekere taalvaardigheid geleer het”.²⁴² Vir Marx het televisie “geklink soos 'n totale *fusion* tussen teater en film” en al was die Nasionale Party-regering in die sestigs nog sterk gekant teen televisie²⁴³, het

²⁴¹ “Athol Fugard en al daardie skrywers lê aan die kern van die kulturele boikot. Ouens soos Breyten Breytenbach het natuurlik hierdie boikotte ondersteun en aangevuur” (Marx, 2017:61).

²⁴² “Jy moet taalvaardigheid hê soos in teater, en tegniese vaardigheid. Daardie twee goed moet saamkom as jy in televisie wil ingaan” (Marx, 2020:77). Paul C. Venter (2016) se opinie van die radioskrywers se transisie na televisie lui soos volg: “Meeste van ons eerste TV-skrywers het van die radio af gekom. Wie aan wíé verskyn het en gesê het dat die radio-ouens gaan goed wees met televisie, weet nugter alleen. Dit was basies die gemors met televisie aan die begin; die radioskrywers wat nie prentjies gemaak het nie. Ek en Jan Scholtz het een van eerste Afrikaanse reekse ontwikkel oor die avonture van 'n joernalis, *Keertyd 11:30* [1976].”

²⁴³ “Daar was 'n minister, Albert Hertzog, en hy was so vreeslik teen televisie” (Marx, 2020:76). Msimang (2006:7) beskryf Hertzog se argument teen die koms van televisie soos volg: “Dr. Albert Hertzog said that TV was a devilish instrument [devil's box] which could soon replace God in the hearts of the people. British and American programmes were also not advisable, particularly at the time of the Civil Rights Movement in the USA.” Volgens Bevan (2008:63) is dit nie so eenvoudig om slegs J. A. M. (Albert) Hertzog te blameer vir die weerstand teen televisie nie. Daar was heelwat ander politieke, kulturele en tegnologiese redes met talle politieke rolspelers. Hertzog was op daardie stadium die NP se spreekbuis en gevolglik deur die media uitgesonder as die groot struikelblok.

hy geweet “op ’n dag gaan televisie begin en dan beter jy reg wees vir hom”.²⁴⁴ Marx se televisieloopbaan word eers in hoofstuk vier bespreek, maar dit is tog belangrik om te noem dat hy reeds vroeg in sy filmloopbaan besef het dat die werklike kreatiewe skryfwerk en “die mees konstante inkomste” in televisie sou lê.²⁴⁵

3.3 Dramadosent by die Universiteit van Potchefstroom en *Ma skryf matriek* (1975)

“Deur die sewentigs het ek films gemaak en geweet ek wil dit só maak en só maak, want ek gaan dit nodig hê vir televisie” (Marx, 2020:79).

In die vroeë sewentigs is Marx deur die Universiteit van Potchefstroom (PUK) genader om voltydse te doseer in toneelspel en regie. Hy het die pos aanvaar met die voorwaarde dat hy tydens die lang universiteitsvakansies steeds op sy suksesvolle filmloopbaan kon voortbou. Marx het die vooruitsig van ’n vaste inkomste verwelkom en ook die tyd en verblyf in Potchefstroom gesien as ’n geleentheid om sy “huwelik te help”.²⁴⁶ Die film- en akademiese loopbane het gedy, maar die huwelik ongelukkig nie. Marx omskryf sekere van die redes en omstandighede wat gelei het tot hul egskeiding, soos volg:

Ons was lank getroud voor ons uiteindelik geskei het, maar dit was een van daardie goed ... wat jy bymekaar bly vir die kinders. Dit was nie ’n groot bakleiery nie, dit was maar ’n geleidelike uitmekaardryf. Ek was baie min by die huis tussen die klasse en die films deur. So, nee, dit was nie bevorderlik vir ’n huwelik nie (Marx, 2017:46).

Die bekende Franz Marx Films is ook in dié tyd gestig nadat Marx en Manie van Rensburg se vennootskap by Visio Films in 1969 beëindig is. Marx vertel dat hy “so gemiddeld twee rolprente per jaar” verfilm het in sy tyd as dosent by Potchefstroom se dramadepartement.²⁴⁷ Hy onthou die

²⁴⁴ In 1970, ses jaar voor televisie in Suid-Afrika sou begin, het die Amerikaanse seep-opera *All My Children* (1970–2013) reeds stories oor “real life issues”, soos die oorlog in Viëtnam, kindermishandeling, alkoholisme en dwelmmisbruik, begin uitsaai (Copeland, 1991:11).

²⁴⁵ “Van die begin af het ek gesê: ‘Ag die films is sommer speel-speel goed, die werk gaan lê in televisie’” (Marx, 2016:6).

²⁴⁶ “Ek het op daardie stadium ’n vrou [Anette] en twee kinders gehad en die gewonder teen die vyftiende van die maand of daar genoeg geld gaan wees, het my toe laat kyk na iets meer betroubaar as die films van daardie tyd” (Marx, 2020:77).

²⁴⁷ “Hulle het my baie goed behandel. Ek het ’n verskriklike lekker tyd by Potch gehad” (Marx, 2020:77).

dramastudente het in daardie tyd hoofsaaklik gewerk in 'n “voordrag- en samespraakstyl”. Daar was volgens hom 'n sterk behoefte aan naturalistiese toneelspelopleiding en gevolglik het hy die bestaande kursus in 'n meer realistiese en industriegeoriënteerde rigting probeer stuur. Hy het onder meer Tennessee Williams se *A Streetcar Named Desire* (1947) met die studente gedoen²⁴⁸, asook “vreeslike avant-garde goed”; werk wat glo die mense in Potchefstroom “na hul asems laat snak” het. Marx vertel dat die dramadepartement hom geensins ingeperk het nie, daar is ook nie “ingemeng” met sy kurrikulum en kreatiewe keuses nie. Hy gee wel toe dat die “gehore se reaksie” op sy “aanvegbare produksies 'n ánder saak was”. Bekende oudstudente wat Marx uit sy jare as dramadosent kan herroep, is onder andere die akteurs Pierre van Pletzen (1952–hede)²⁴⁹ en At Botha (1949–hede).²⁵⁰ Volgens Van Pletzen was Marx “teen daardie tyd al 'n ster” en sy praktiese ervaring in die “professie” het hom kop en skouers laat uitstaan bo die ander dosente wat nie “een al 'n voet op die professionele verhoog gesit het nie”. Ook die feit dat Marx by Stellenbosch onder Fred Engelen en Tine Balder studeer het, het 'n blywende indruk op Van Pletzen en die ander studente gelaat. Van Pletzen onthou dat Marx die studente uitstekend opgelei en voorberei het vir die professie. Hy beskryf die waarde van Marx se praktiese kennis soos volg:

So, as die mense hier [by die Potchefstroomse Dramadepartement] uitgaan, dan weet hulle wat is die ritme, wat is die druk daarvan om 'n *play* in die professie te doen. Dit was vir my een van die groot punte: Skielik repeteer ons vier weke en daar staan die *play*.²⁵¹ Because he could block, he could give you directing and clear notes; jy het geweet jy is in die hande van iemand wat presies weet wat hy doen (Van Pletzen, 2020).

As deel van sy aanvanklike ooreenkoms met die Universiteit van Potchefstroom, het Marx sekere van die dramastudente in die films wat hy in die sewentigs vervaardig en geregisseer het, gebruik. Nie net was dit voordelig vir die studente se ontwikkeling en spelervaring nie, maar dit het ook

²⁴⁸ “Die stukke is, soos by alle dramadepartemente, gekies om te kan opvoer met die hoeveelheid beskikbare studente, vaagweg binne hulle vermoëns én om hulle op te lei in 'n sekere styl” (Marx, 2020:77).

²⁴⁹ “Elke akteur het iets spesiaals wat mens kan misbruik. Pierre het ritme, hy het inherente ritme; iets wat ek nooit gehad het nie. Ek het hom teen sy aard *gecast* en hom so transformatief as moontlik laat werk” (Marx, 2017:45).

²⁵⁰ “At Botha was presies die teenoorgestelde van Pierre. At kan nooit transformatief raak nie, maar hy kon die naturalisme baasraak. Hy was aantreklik, *matinee idol* hier kom ons! Ek het altyd gesê: ‘At sal in die films ingaan en Pierre in die teater’” (Marx, 2017:45).

²⁵¹ “En dan, as ons koffie drink of ons broodjies eet tydens die repetisies, het hy ons staaltjies vertel vanuit die professie: Wie ons gaan ontmoet en wie die hoofde op daardie stadium was – Francois Swart, Pieter Fourie in die Kaap, Gerrit Geertsema in Bloemfontein. Hy het ons so half ‘geleer’ oor hierdie mense” (Van Pletzen, 2020).

verseker dat Marx altyd binne die films se begrotings kon bly. Marx spog dat hy altyd die “goedkoopste films gemaak het”²⁵² en dat hy selde ’n film se begroting oorskry het: “Geldelike administrasie” was vir hom ’n saak van trots.²⁵³ Hy verduidelik dat ’n film se begroting hoofsaaklik sentreer om “die kwessie van tyd, want tyd en geld is sinonieme in film”. Marx verduidelik die “tyd en geld”-verhouding aan die hand van ’n eenvoudige voorbeeld: As daar ’n begroting van ’n miljoen rand is en die film gaan twintig dae neem om te verfilm, word twintig dae deur een miljoen rand gedeel en sodoende weet die vervaardiger en regisseur hoeveel geld per werksdag beskikbaar is. In film, en natuurlik in televisie ook, word begrotings hoofsaaklik gemeet aan hoeveel geld daar “per voltooiide minuut” beskikbaar is. Die “per-minuut-koste” word uitgewerk deur die hoeveelheid minute wat per dag verfilm word te verdeel deur die beskikbare begroting vir elke werksdag. Redigering word natuurlik ook bygereken, aangesien dit eers ná redigering ’n “voltooiide-minuut” kan wees. Marx verwys na die tegniese onkoste as die “tegniese inkopielys” en beklemtoon dat die tegniese behoeftes heel eerste gedek moet word. Die oorblywende geld bepaal dan “watse kaliber akteurs” die film of TV-program kan kontrakteer. Hierdie kennis oor begrotings en hoe om die “per-minuut-koste” uit te werk, het Marx geweldig gebaat toe hy later in die vroeë tagtigs oor begrotings met die SAUK moes onderhandel.

As filmregisseur het Marx hom al in die sewentigs bewustelik begin voorberei vir ’n loopbaan as TV-regisseur. Hy het sekere tegniese aanpassings gemaak, soos om meer nabyskote te gebruik en om ongemotiveerde kamerabeweging tot die minimum te beperk²⁵⁴; die kamera sou slegs beweeg as dit die dramatiese handeling ondersteun.²⁵⁵ Hier het hy hoofsaaklik die films van Alfred Hitchcock (1899–1980)²⁵⁶ as inspirasie gebruik. Marx verwoord sy heldeverering soos volg: “Alfred Hitchcock was my totale held en as ek aan ’n filmstyl moet dink, dan sal ek dink aan wat

²⁵² “Uiteindelik het jy ’n film verkoop op hoe goedkoop jy dit kon maak en nie regtig of dit goed of sleg was nie. Dan begin jy worrie oor standarde daarna. Ek vrees dit was die werklikheid in daardie tyd” (Marx, 2017:20).

²⁵³ Vir die “geldelike administrasie” van sy persoonlike geldsake sou hy later geweldig steun op Deon van Zyl: “Franz did not want to go near his own stuff. He knew if he did, he would spend it. Deon kept him on a really tight leash, to stop Franz from spending money” (Lurie, 2020).

²⁵⁴ “Die kamera beweeg nie sommer nie; wél met motivering en dit moet die régte motivering wees, want daar kan ook natuurlik die verkeerde motivering wees” (Marx, 2017:33).

²⁵⁵ “Die eerste keer toe ek vir ’n kameraman gesê het ‘ek soek nie ’n *dolly* en *tracks* nie’, was hy baie geskok en skepties. Hierdie was goeie oefening vir die televisiestyl van verfilming” (Marx, 2017:33).

²⁵⁶ “Hitchcock se regie was subliem. Dit is wat ek baie graag sou wou doen, maar ek was in my regisseursontwikkeling belemmer as gevolg van die geweldige hoeveelheid skryfwerk. Ek het nooit eers tot ’n ordentlike kopie van Hitchcock ontwikkel nie, ek kon nie” (Marx, 2017:35).

hy gedoen het. Min kamerabeweging, maar ás daardie kamera beweeg, dan moet jy vashou” (Marx, 2017:35).

Omrede Marx nie oor die finansies beskik het om self rolprente te befonds nie²⁵⁷, was hy genoop om vir ander vervaardigers te werk.²⁵⁸ Vervaardigers soos Albie Venter (1940–1990) het Marx “wonderlik behandel” en hom “al die geleenthede gegee”, maar toe televisie uiteindelik in Suid-Afrika begin het, het Marx dit as ’n “ontsnapping” gesien. Einde 1973 was Marx dan ook, as akteur, betrokke by die SAUK se eerste proefopnames²⁵⁹ en voorbereiding vir die langverwagte verskyning van televisie in Suid-Afrika.²⁶⁰

In dieselfde tyd stel CBS *The Young And The Restless* (1973–hede) in Amerika vry, drie jaar voor die eerste TV-uitsendings deur die SAUK en negentien jaar voor die ontstaan van *Egoli*. In *The Young And The Restless* is hoër- en werkersklasfamilies gejuksstaponeer en met storielyne wat handel oor gewaagde seksuele temas – asook sensitiewe sosiale- en genderkwessies – was hierdie program oombliklik gewild onder ’n jonger generasie seep-operakykers (Copeland, 1991:12). *The Young and the Restless* is in 1973 beskryf as die eerste “truly visual soap opera”. Dit het die visuele konvensies van die genre gebreek met “shadowy, sensuous lighting, intriguing camera angles, and Hollywood production values” (Morton, 1996:150).²⁶¹ Laasgenoemde kenmerke het *Egoli* in die negentigs juis onderskei van *The Young and the Restless* en die ander Amerikaanse dagtyd-seep-operas. In hoofstuk vier (4.6) word hierdie onderskeid in meer detail bespreek.

Die eerste film wat Marx as regisseur verfilm het, was *Seuns van die wolke* (1974) vir Brigadier Films. As filmregisseur het hy voortgebou op die ervaring wat hy in 1960 by die Nasionale Filmraad opgedoen het.²⁶² Reeds in die sestigs het Marx ’n “groot waardering vir Europese

²⁵⁷ “Ek het nie geld gehad om my eie rolprente te finansier nie en ek het ook nie die talent gehad om te loop en bedel nie” (Marx, 2017:35).

²⁵⁸ “Ek het ’n vrou en kinders gehad en dan kan jy nie sommer net eksperimenteer en tekere gaan nie” (Marx, 2017:35).

²⁵⁹ “Ek het onder andere ’n eenmanvertoning gedoen vir hulle proefopnames: *Dagboek van ’n Waansinnige* [Nikolai Gogol] en hulle het dit gebruik as opleiding. Dit was nog twee jaar vóór ons op die lug gegaan het” (Marx, 2016:2).

²⁶⁰ “Hulle [die SAUK] het probeer om die kwaliteit van die BBC so na moontlik te bring na Suid-Afrika” (Marx, 2016:2). Intussen, in Amerika, het *All My Children* die eerste storie oor “wettige aborsie” in 1973 gedoen (Morton, 1996:149).

²⁶¹ *The Young and the Restless* is in die laat-tagtiges deur die SAUK oorgeklank in Afrikaans en uitgesaai onder die titel *Rustelose Jare*. In 1994 het die SABC hierdie Afrikaanse weergawe gestaak.

²⁶² “Die kontinentale films wat die Hongare [Dienes en ander] geskiet het en waar ek my dinge geleer het, was nie soos die Hollywood-styl nie; dit was kort skote en baie redigering” (Marx, 2017:33).

kunsfilms ontwikkel”, maar hy het gou besef dat dit nie ’n filmstyl is wat in Suid-Afrika veel aftrek sou kry nie. Marx het noodgedwonge die “Amerikaanse skool van films gevolg”. Volgens hom is wit Suid-Afrikaners – wat in daardie stadium hul teikengehoor was – “net ’n klein klompie Amerikaners”.²⁶³ Omdat Marx die “Amerikaanse skool van films” so goed geken het, het hy in 1975 die VSA vir ’n paar weke besoek in die hoop om moontlik ’n agent en werk as filmakteur daar te vind.²⁶⁴ Marx het gereken dat sy Engels “te vrot was om in Engeland te werk”, maar in Amerika sou hy darem “die Amerikaners nog so bietjie kon flous” met sy Afrikaanse aksent. Sy eerste Amerikaanse ekskursie was egter onsuksesvol, hoofsaaklik as gevolg van die voorafgenoemde kulturele boikot.²⁶⁵ Marx kom toe “druipstert” terug na Suid-Afrika met die volgende gewaarwording: “Jy het besef, as jy ’n lewe wil maak uit die uitvoerende kunste, sal dit hiér moet wees. Met of sonder sensuurrade, met of sonder die boere; you have no place to go” (Marx, 2020:78). Marx erken wel dat die kulturele boikot ’n “tweesnydende swaard” was wat vir hom deure oopgemaak het om in Suid-Afrika te werk. In hoofstuk vyf (5.3) word die verreikende invloed van die “tweesnydende swaard” verder bespreek.

Ma skryf matriek (1975) is die eerste volledige draaiboek wat Marx onafhanklik geskryf het. Hy vertel dat een van sy studente by die PUK, Abrie le Roux, hom gehelp het om die draaiboek te verbeter. Volgens Marx het Le Roux die draaiboek “komies gedokter en wonderlike goed ingesit”. Gedryf deur sy “wette van kwaliteit” het Marx steeds probeer om aspekte en riglyne wat hy by D.J. Opperman se Letterkundige Laboratorium in die sestigs geleer het, in sy “kommersiële films” te implementeer.²⁶⁶

Die belangrikheid van ’n spesifieke teikengehoor is een van die mees blywende lesse wat Marx deur sy “kommersiële films” geleer het. Hy illustreer sy uitgangspunt soos volg:

²⁶³ “... ons publiek, vir wie ons die stories vertel – wat die belangrikste element is – is basies Amerikaans” (Marx, 2017:50).

²⁶⁴ “As hulle my sou gebruik, kon ek die volgende groot ster in Hollywood gewees het. Ek wou ’n beroemde akteur geword het. Ek het ’n pragtige *show reel* gehad” (Marx, 2020:79).

²⁶⁵ “Die kulturele boikot het aan die begin die loopbane van akteurs en regisseurs beïnvloed. Oor die Engelse weet ek nie, maar ons Afrikaanses ... Ek was in Amerika en hulle het gesê hulle kan my nie werk gee nie, want ons was geboikot. Ek weet Marius Weyers het dieselfde pad geloop” (Marx, 2020:78).

²⁶⁶ “Deon Opperman kry dit nogal reg om die intellektuele en kommersiële te kombineer. Ek kon nooit die intellektuele simpatie wen nie” (Marx, 2017:51).

Die eerste ding is: “Vir wé skryf jy?”²⁶⁷ Jy kan nie almal tevrede stel nie.²⁶⁸ Dit bepaal ook hoé jy die storie vertel. Hoe vertel jy vir ’n vierjarige dogtertjie die storie van Rooikappie? Hoe vertel jy dit vir ’n klomp mans om ’n braaivleisvuur nadat hulle ’n klomp brandewyn en Coke gedrink het? Selfde storie, selfde storie-punte, maar hang af wé is die een wat die storie moet hoor (Marx, 2017:50).²⁶⁹

Marx voel dat baie Afrikaanse films sedert die laatnegentigs misluk het omdat die filmmakers hul teikengehoor verkeerd geïdentifiseer het.²⁷⁰ Hy verduidelik hierdie verskynsel:

Die filmmakers maak ’n ongesofistikeerde film vir ’n ongesofistikeerde gehoor en nou is dit [die film] dood in die pot. Dan is hulle verbaas as die mense dit nie kyk nie. Jy het ál die sofistikasie nodig vir ’n ongesofistikeerde publiek. Die wette van kwaliteit moet geld en onderhou word, kwaliteit bo alles. Identifiseer jou teikenmark en maak ’n kwaliteitfilm vir hulle (Marx, 2017:51).²⁷¹

Uiteindelik het Marx vir ongeveer ses jaar lank klas gegee aan die Universiteit van Potchefstroom en sy herinnering aan daardie tyd is oorwegend positief.²⁷² Op Potchefstroom het die groeiende Afrikaner-konserwatisme hom egter toenemend verhinder om uiting te gee aan sy visie vir die dramadepartement en die studente. Dit is weliswaar nie die hoofrede waarom hy die universiteit verlaat het nie. Marx erken dat die werk ook nie meer vir hom ’n “uitdaging” was nie en skerts dat hy dink “dit was vir hulle ’n verligting” toe hy in 1976 bedank het.²⁷³

²⁶⁷ “Jou teikengehoor bepaal of jy ’n kunsfilm of ’n kommersiële ding skryf. As jy dit vir ’n klomp professors skryf, dan is dit hulle wat dit gaan geniet. As jou storie vir plebs en gewone mense is, dan skryf jy vir hulle. Jy mag nooit jou teikengehoor onderskat nie” (Marx, 2017:50). Paul Venter (2016) beskryf hierdie kommersiële-kwessie soos volg: “Om kommersieel te skryf is die swaarste en moeilikste vorm van skryf. Jy moet ’n lewe kan maak, maar jy verneder en skaam jou nie vir jouself nie. Letterkunde is ’n *piece of cake*, want jy skryf vir tien ander pelle wat min of meer op dieselfde denkvlak as jy is.”

²⁶⁸ “Jy moet jou film bemark, maar aan wie? Dit help nie om dit in ’n kunsblad te bemark as dit nie vir daardie mark bedoel is nie, dit gaan niks inbring nie” (Marx, 2020:90).

²⁶⁹ “Franz het ’n baie fyn begrip van die voor- en afkeure van die Afrikaanse publiek” (Cronjé, 2021).

²⁷⁰ “Franz was voor sy tyd gewees, hy het ook presies geweet hoe die kyker voel. Ek dink dit was sy groot ding, hy het die teikenmark só goed verstaan” (Van Wyk, 2021).

²⁷¹ “’n Lokettrefter het niks te doen met die kwaliteit nie” (Marx, 2017:51).

²⁷² “Ek kan net wonderlike goed sê oor die departement, maar hulle het in daardie tyd al hoe meer akademies begin word en die dramadeel het al hoe minder geword” (Marx, 2017:45).

²⁷³ In 1978 vervaardig CBS een van die mees suksesvolle “super soaps” van alle tyd, genaamd *Dallas* (Copeland, 1991:285).

3.4 'n Ontluikende TV-loopbaan en *Skooldae* (1981–1984)

“Die SAUK wou nie destyds vir ‘buite-vervaardigers’ werk gee nie. Hulle wou alles *in-house* vervaardig” (Marx, 2016:6).

Alhoewel Marx deur die loop van sy filmloopbaan homself voortdurend en bewustelik probeer skool het vir 'n loopbaan in televisie, is daar natuurlik talle tegniese verskille tussen die twee mediums. Kennis en ervaring oor die narratiewe struktuur van TV-reekse was skaars in Suid-Afrika gedurende die eerste paar jare van televisie. Marx besoek toe Los Angeles aan die einde van die sewentigs “met 'n persoonlike *fact finding*-ding” om sodoende meer uit te vind oor die skryf van TV-reekse.²⁷⁴ Sy aanvanklike belangstelling was in die skryf en ontwikkeling van “weeklikse vervolghverhale”, nie TV-dagvervolghverhale nie. Laasgenoemde sou eers later in die volgende dekade op Marx se radar verskyn.²⁷⁵ Die Amerikaanse TV-skrywers wat Marx in daardie tyd ontmoet het, het hulle glo nie veel aan die kulturele boikot gesteur nie en gevolglik kon hy waardevolle inligting in Amerika inwin.²⁷⁶ Alhoewel Marx noem dat hy met hierdie besoek nie gefokus het op TV-dagvervolghverhale nie, het hy wel 'n waardevolle en invloedryke les geleer oor 'n TV-reeks se langdurige volhoubaarheid; 'n aspek wat opsigself 'n noodsaaklike faset van storielynbeplanning vir 'n TV-dagvervolghverhaal is. Hy vereenvoudig dit soos volg: “Daar het ek veral geleer dat 'n TV-reeks moet pote hê om vorentoe te gaan, om aan te gaan” (Marx, 2020:80). Marx het met daardie besoek ook opgemerk hoe invloedryk die advertensies op Amerikaanse televisie is en dat die adverteerders basies die suksesvolle televisieprogramme befonds en “op die lug” gehou het.²⁷⁷ Die waarde en invloed van langdurige programme en TV-dagvervolghverhale op

²⁷⁴ “Die verskil dié keer, ek het nie meer werk gesoek nie, ek het inligting gesoek” (Marx, 2020:79). Die Australiese seep-opera *Prisoner* (1979–1986), geskep deur die Britse vervaardiger Reg Watson, begin met opnames in 1979. 'n Jaar later word dié seep-opera met 'n oorwegend vroulike rolverdeling een van die gewildste programme in Amerika en Brittanje. In Brittanje is dit onder die naam, *Prisoner: Cell Block H*, uitgesaai (Copeland, 1991:285).

²⁷⁵ In 1979, dertien jaar voor die ontstaan van *Egoli*, was *Another World* die eerste seep-opera wat hul uitsending na 'n verstommende 90 minute per episode verleng het. Dit het baie gou duidelik geword dat 90 minute per dag onmoontlik was om vol te hou en gevolglik het hulle in 1980 weer terugbeweeg na 60 minute per dag (Morton, 1996:141).

²⁷⁶ “Wat wonderlik was, hulle het hul huise en *studios* oopgemaak, daar was nie 'n probleem nie” (Marx, 2020:79).

²⁷⁷ “In commercial television, advertising rates are calculated according to audience ratings: the bigger the audience, the higher the advertising rates” (Buckman, 1984:144).

Amerikaanse kykers was ook duidelik sigbaar, maar omdat dit in daardie stadium nie ’n opsie in Suid-Afrika was nie, het hy bly fokus op die narratiewe struktuur van weeklikse vervolghere.

Die skep en vestiging van blywende werksverhoudinge en selfs lewenslange vriendskappe met ’n paar Amerikaanse TV-skrywers, het die tweede besoek aan Amerika ’n invloedryke mylpaal in Marx se lewe en loopbaan gemaak. Toe Marx aan die einde van die tagtigs Amerika weer besoek – dié keer met die wete dat hy ’n TV-dagvervolghere gaan skep – het hy “daardie kontakte weer gebruik” om die nodige inligting te versamel.²⁷⁸

Terug in Suid-Afrika het Marx as skrywer-vervaardiger aanvanklik gesukkel om ’n “voet in die deur te kry by die SAUK”. Hy verduidelik dat hy, as skrywer, ’n konsep of storie kon voorstel, maar dan het die SAUK daardie “konsep of storie” by die skrywer gekoop en dit dan self vervaardig met hul eie regisseurs en tegnisi. Vir Marx was die frustrasie dat die skrywer, asook die regisseur, slegs gewerk het vir ’n vasgestelde salaris. Die vervaardiger was egter die persoon wat die begroting kon bepaal en gevolglik die meeste geld sou verdien. Ofskoon Marx die industrie as akteur betree het, is dit duidelik uit die volgende aanhaling dat “die skryf” verantwoordelik is vir al die ander loopbaanmoontlikhede, insluitend dié van TV-vervaardiger: “Die skryf het al die ander dinge moontlik gemaak, dit is wat min mense begryp. Ek kon nie in die rolprente ingegaan het as ek nie geskryf het nie. [...] Ek sou nie *Egoli* gekry het bloot as ’n vervaardiger nie. Dit gaan alles oor die skryf” (Marx, 2017:32).

Dit was vir Marx se finansiële toekoms en ambisie van kardinale belang om ’n kontrak as skrywer-vervaardiger by die SAUK te bekom en in 1980 het dit uiteindelik gebeur. Marx het by ’n vriendin, Louise Smit²⁷⁹, gehoor dat die SAUK op soek is na jeugreekse en hy was toe juis besig om ’n “jeugboekie” genaamd *Skooldae* te skryf. Marx het die eerste twee hoofstukke van die onvoltooide boek²⁸⁰, asook ’n basiese opsomming van die voorgestelde TV-reeks, aan die opdraggewende

²⁷⁸ “Dit was vir my baie belangrik om die kontak te hê met internasionale mense. Die Engelse mense het kontakte in Brittanje gehad, maar die Afrikaners kon nie kontak maak met die Britte nie” (Marx, 2020:79).

²⁷⁹ “Sy het op daardie stadium *Haas Das* by die SAUK gedoen” (Marx, 2017:22).

²⁸⁰ “Toe het die uitgewers al een of twee hoofstukke gehad; toe sê ek hou net aan, ons maak net eers ’n TV-reeks hiervan” (Marx, 2020:98). Marx het die boek, *Skooldae*, later voltooi en dit is in 2015 met groot sukses vrygestel deur Protea Boekhuis.

vervaardiger vir jeugprogramme, Verna Vels (1933–2014)²⁸¹, voorgelê en die SAUK het die reeks terstond aanvaar.²⁸²

Skooldae is die eerste TV-reeks wat Marx totaal onafhanklik geskryf en vervaardig het. Ná al die jare se frustrasie en gesukkel met ander vervaardigers en die “benouende” finansiële stelsel in die filmbedryf, het hy die kans aangegryp om alleen te werk en homself te vestig as ’n TV-vervaardiger in eie reg.²⁸³ Volgens Marx is hy een van die eerste “buite-vervaardigers” wat ’n kontrak by die SAUK kon losslaan en hy het besef hy sou die geleentheid moes gebruik om ’n produk van hoogstaande gehalte te lewer.²⁸⁴

Met die skryf en regie van films het Marx uit dure ervaring geleer dat die beskikbaarheid van geskikte akteurs en aktrises die skep van volronde karakters vergemaklik. Hy motiveer dit soos volg: “*Cast en dán skryf, want as jy nie ’n mens kry wat die rol kan speel nie, wat doen jy dan? Die stories en die intriges is daar, maar die akteur het ’n helse invloed op die karakter om dit te laat werk of nie te laat werk nie*” (Marx, 2017:22).²⁸⁵

Volgens Marx het die skrywer se lewenservaring ook ’n groot invloed op die karakter se karaktertrekke, vernaam as die skrywer ’n karakter probeer skep wat buite die skrywer se verwysingsveld en persoonlike avontuurlus val.²⁸⁶ Om hierdie “groot gebrek aan sekere [avontuurlustige] aspekte” te sistap, benader Marx ’n nuwe karakter se skepping en ontwikkeling gedeeltelik as akteur. Hy verduidelik dat hy “as akteur insmelt in die karakter” en sodoende ontdek hy dan die karakter se karaktertrekke; amper net soos ’n akteur die karaktertrekke en nuanses sou ontdek uit die karakter se leidrade en gegewe in ’n toneeltekst.²⁸⁷

²⁸¹ Verna Vels is veral bekend as die skrywer van die *Liewe Heksie*-kinderboeke en die gepaardgaande TV-reeks.

²⁸² “Verna het die ding een kyk gegee en gesê ‘dit is presies wat ek soek’” (Marx, 2016:7).

²⁸³ Meer spesifiek eintlik: ’n skrywer-vervaardiger-regisseur.

²⁸⁴ “Vir *Skooldae* het ek gevoel ek het nou my voet in die deur, ek moet hier gaan vir hoë-kwaliteit werk” (Marx, 2017:23).

²⁸⁵ “Die episode wat jy op die skerm sien, is beslis nie die eerste episode wat voorgelê is nie. Sodra jy die rolverdeling het, skryf jy die karakters om te pas by die akteurs” (Marx, 2016:8).

²⁸⁶ “Meer avontuur in my lewe sou seker gehelp het, maar ek is as ’n sissie gebore, so jy het ’n groot gebrek aan sekere aspekte” (Marx, 2016:9).

²⁸⁷ “Ek probeer om die karakter só te beleef soos wat jy ’n karakter as akteur sou vind. Omdat ek daarna kyk as ’n akteur het ek waarskynlik ’n sterk waarnemingsvermoë” (Marx, 2016:8).

Skooldae speel af in 'n hoërskool en die uitdaging was nie slegs om geloofwaardige karakters te skep nie, maar ook om akteurs en aktrises te vind wat “jonk genoeg gelyk het” om die skoolkinders oortuigend te vertolk.²⁸⁸ Dramastudente van regoor die land het oudisies gedoen, maar die ewige tekort aan sterk manlike spelers het Marx genoop om onervare “ouens van die straat af” te gebruik.²⁸⁹ Marx het van jong spelers wat nie drama studeer het nie, soos Deon Coetzee (1962–hede), na die ADK gestuur vir basiese toneelspelopleiding. Coetzee onthou dit soos volg: “Om te sê ek het boggerol geweet van toneelspel, is inderdaad ligtelik gestel; maar soos ek mettertyd sou agterkom, het Franz altyd die vermoë gehad om rou talent te identifiseer” (Coetzee, 2020).²⁹⁰

In die sentrale rol van die jong onderwyser, Christo de Wet²⁹¹, het Marx vir Ben Kruger (1957–2021) “al gillende uit die universiteit getrek”.²⁹² In 'n gesprek met Kruger verwys hy na Marx as sy “mentor as speler, skrywer en regisseur”.²⁹³ Hy gaan voort deur Marx se “allemintige kennis oor ons bedryf” te prys, asook die feit dat hy uit sy pad gegaan het om jong spelers te help. Met *Skooldae* se rolverdeling in plek²⁹⁴, het Marx die eerste episode begin skryf met die akteurs se talent, ervaring en voorkoms in sy geestesoog. Tydens die skryfproses was dit veral belangrik om die karaktertrekke en storielyne “binne die vermoëns” van die akteurs te hou; 'n waardevolle les wat Marx in sy jare as “draaiboekdokter” in die filmbedryf geleer het. Hy motiveer sy denke soos volg: “Jy kan tog nie vir iemand iets skryf wat hulle nie gaan baasraak nie. Tyd is geld: 'n Speler wat buite sy vermoë getoets word, gaan jou tyd én geld mors” (Marx, 2016:7).

²⁸⁸ “Die probleem in daardie jare was dat daar nie jong akteurs was nie. Jy kan nie regte skoolkinders gebruik nie, want jy skiet heeldag. Jy moet spelers gebruik wat jonk genoeg lyk vir skoolkinders: professionele mense. Ek was dus gedwing om jonklykende dramastudente te gebruik. As hy of sy 'n puisie gehad het, is hulle *gecast*” (Marx, 2016:7).

²⁸⁹ “Deon Coetzee was een, hy was net uit matriek” (Marx, 2017:23).

²⁹⁰ “Franz was in love with talent. He was in love with his product” (Rees, 2022).

²⁹¹ “Hy was hoe ma’s, pa’s en skoolhoofde hul seuns wil sien” (Marx, 2016:7).

²⁹² Ben Kruger (2020) herroep die eerste maal wat hy saam met Marx gewerk het, soos volg: “In my derde jaar is ek deur TRUK gevra om in hulle produksie van Beckett te speel. Marius Weyers was Beckett en Franz was Koning Hendrik. Ek het ses of sewe klein rolletjies vertolk. Ek was gefassineer deur die verskillende maniere waarop Marius en Franz hul vertolkings benader het. Ek het meer van toneelspel geleer in daardie tien weke as in my drie jaar op universiteit. Franz was baie tegnies, Marius meer Stanislavsky. Ek en Franz het goeie pelle geraak op die produksie en baie oor teater, film en skryf gepraat.”

²⁹³ Kruger het in 1992 aangesluit by *Egoli* se skryfspan en 252 episodes daar geskryf. “Toe *Egoli* tot 'n einde kom, het Franz my gevra om te help met die laaste klomp episodes en ook met die rolprent wat daaruit gevloei het” (Kruger, 2020).

²⁹⁴ Akteurs in die hoofrolle het onder andere ingesluit: Dulcie van den Bergh, Theunis van Rooyen, Marie Pentz en een van Marx se oudstudente by Potchefstroom, At Botha.

Gedurende sy besoek aan die VSA in die laatsewentigs, het Marx ook verskeie skryf- en regiekursusse en -praatjies bygewoon. By een van hierdie geleenthede het hy geleer dat suksesvolle TV-reekse altyd 'n tipe “aspirerende element” moet insluit. Sedertdien is hierdie aspirerende element 'n intrinsieke deel van Marx se skryfwerk. Hy verduidelik dat die entiteit waarna die karakter aspireer indrukwekkend genoeg moet wees om te dien as inspirasie en motivering, nie slegs vir die karakter nie, maar ook vir die teikengehoor. Marx vereenvoudig dit aan die hand van die volgende voorbeeld:

Kom ons sê, byvoorbeeld, ons maak 'n storie oor 'n bergklimmer. Jy sê: “Hy gaan Saterdag Tafelberg uitklim.” Ek sê: “Hoekom maak ons dit nie Mount Everest nie?” Dán het jy 'n storie, want die berg word dan ook die antagonist. So, as jou karakter iets moet oorwin, hoe groter jy die hindernis maak, hoe meer aspirasioneel raak die hele storie (Marx, 2017:23).

In *Skooldae* het Marx 'n jong onderwyser gebruik as een van die karakters waarna die teikengehoor moes “aspireer”.²⁹⁵ Om hierdie “aspirerende element” deur te voer, het Marx na 'n akteur gesoek wat net-net ouer lyk as die teikengehoor wat hoofsaaklik tieners was. Die reeks open met die nuwe, jong onderwyser (Ben Kruger) wat op die eerste dag van skool deur die matriekseuns geboelie word, omdat hulle – op grond van sy jong, onskuldige voorkoms – aangeneem het dat hy ook 'n skoolkind is. Die teikengehoor kon sodoende dadelik identifiseer met die situasie en gevolglik met die jong onderwyser se karakter.²⁹⁶

Marx verduidelik die motivering vir die ouderdom en voorkoms van die nuwe onderwyser soos volg:

Jy het 'n jong onderwyser wat niemand ernstig wil opneem nie, maar hy het 'n droom om 'n invloed te hê teen gevestigtheid, teen die rigiede onderwyssisteem.²⁹⁷ Hy moet daardeur probeer breek en dit is wat die kinders wou hê. Hulle wou 'n spreekbuis hê vir hulle eie

²⁹⁵ “Jongmense droom van ouer wees” (Marx, 2020:91).

²⁹⁶ “As jy jou teikenmark slaan, werk dit soos 'n roomys met sjokoladesous oor. Hy drup en loop af tot onder, die hele roomys word gedek, maar sy kern – die ding wat hom aan die gang hou – is nog steeds daardie teikengehoor” (Marx, 2020:93).

²⁹⁷ “Die konflik tussen die skoolhoof en die nuwe blinkgat-onderwyser kon jy netsowel geplaas het in 'n maatskappy. Dit als lê in die storie. Hier kom die nuwe ou in en daardie dinamika verander die maatskappy, verhoudings” (Marx, 2017:22).

goed.²⁹⁸ Hulle wou nie self teen die muur van die sisteem vasloop nie, daar moes iemand wees wat dit namens hulle doen, en dít is natuurlik die aspirasionele (Marx, 2017:24).

Alhoewel Marx die skryf en ontwikkeling van die jonger karakters deels as “akteur” benader het, het hy besef die indrukke en wedervaringe van “regte tieners” sou die karakters, bepaald die skoolkinders, meer geloofwaardig maak. Gevolglik het Marx al sy vriende se tienerkinders genader en bestaande karakters en storiemoontlikhede teenoor hulle getoets.²⁹⁹ Deur hierdie gesprekke het Marx ook alternatiewe stories direk by die tieners gevind, baie soos hy later marknavorsing via Markinor sou gebruik om storielyne te toets en te ontwikkel vir *Egoli* se teikengehoor. Die belangrikheid van ’n spesifieke teikengehoor en die feit dat ’n skrywer nooit die teikengehoor moet onderskat nie, was vir Marx kardinaal tydens die skryf van *Skooldae*. Hy verduidelik die proses en gepaardgaande dilemma soos volg: “As skrywer sit jy en skryf, en jy kom by die vurk in die pad: Dié opsie werk vir die teikengehoor, die een nie.³⁰⁰ Die keuse is altyd die vervelige opsie en daarmee moet jy vrede maak” (Marx, 2020:91).³⁰¹

Marx het met die skryf en regie van sy kommersiële films in die sewentigs genoeg kennis ingewin oor teikengehore en die implikasies van ouderdomsbeperkings om vir televisie gemaklik “binne die sensuurwette” van die SAUK te skryf. Soos dit duidelik blyk uit die volgende aanhaling, wou Marx gewis nie Verna Vels se nuutgevonde vertroue in hom skaad nie:

²⁹⁸ “En dit het nie te doen met die karakters nie, dit het te doen met die teikengehoor. Dit is die kyker se aspirasie wat jy aanspreek. Jy moet vir hulle ’n held of heldin gee, selfs ’n kroek, wat die kyker daardie aspirasionele bevrediging gee. Ek dink dit werk vir alle stories so” (Marx, 2017:22).

²⁹⁹ “As jy veertien is, wil jy weet hoe dink en werk die wêreld. Jy sien jouself as agtien. Jy sien jouself altyd as ouer. Jy sien jouself baie meer gesofistikeerd as wat jy is. Jy droom daarvoor om gróót wees; dit is eintlik maar die basis van menswees. Jy droom jou in ’n sukses in” (Marx, 2017:22).

³⁰⁰ “A show is never a random thing: it is very carefully and very specifically targeted at a certain area of the viewing public and needs to maintain those boundaries at all times. You cannot hope to appeal to the entire viewing public with one production” (Shore, 2009:98).

³⁰¹ In *Skryf vir Televisiedrama* (Kotzé, 1987:14) word die SAUK se voorwaardes vir die onderskeie teikengroepe soos volg uiteengelê: “Skryf jy vir die jong kyker (vroegmiddag), of beplan jy gesinsvermaak (vroegaand tussen 19:00 en 20:00), of wil jy eerder die volwasse gehoor bereik (21:00 – 22:00)? Elke groep het spesifieke eise, vooroordele en voorkeure. Ten opsigte van elke groep moet die skrywer baie bewus wees van sensitiwiteite oor aspekte soos taal, geloof, seks, moraliteit, godsdiens, politiek, ensovoorts.”

Met televisie moes jy binne sekere perke bly. Verna sou sekere goed nie goedgekeur het nie. Jy het geweet, moet haar nie in 'n posisie plaas dat sy vertrou in jou verloor nie. Dink soos Verna Vels en maak die produksie klaar (Marx, 2020:91).

Tydens die skryf van *Skooldae* moes Marx sy skryfsisteem noodgedwonge aanpas. Die werkslading van skryf, vervaardig en regisseur het hom genoop om idees en draaiboeke te begin dikteer op 'n diktafoon.³⁰² Hy het vooraf notas gemaak oor die narratief en hoe die episode moes verloop, waarna hy die verhaalgegewe, “dialoog en al”, gedikteer het sodat sy sekretaresse die draaiboek kon transkribeer.³⁰³ Daardie eerste weergawe van die draaiboek kon Marx dan lees, korreger en weer terugstuur om gefinaliseer te word. Selfs met hierdie nuwe sisteem van dikteer, transkribeer en redigeer in plek, het Marx gesukkel om die draaiboeke betyds te lewer; hoofsaaklik omrede hulle begin verfilm het voor al die draaiboeke voltooi was.³⁰⁴ Marx gee egter toe dat dit wel kreatief voordelig was om te skryf tydens die verfilming, aangesien hy, as regisseur-skrywer, deur die loop van die dag talle nuwe idees vir storielyne ontdek het via insidente en gesprekke op die stel.³⁰⁵

Die eerste seisoen van *Skooldae* was uiters suksesvol en gewild. Volgens Marx het Verna Vels, na aanleiding van die reeks se kommersiële sukses, vir hom genoem dat *Skooldae* moet voortgaan, dat die reeks 'n “vervolgverhaal” moet word. Marx verwoord sy reaksie op Vels se voorstel soos volg:

Ek sê toe: “Hallo, dit is dan wat ek die heeltid sê?” Jy moet dit opvolg, want as jy die *bulk* het, dan maak jy die koste kleiner. Dit is nou waar die rand en sent inkom³⁰⁶, maar die SAUK het steeds baie skepties gebly oor 'n langdurige kontrak (Marx, 2017:12).

³⁰² “As jy die hele dag regie gedoen het, dan 'n uur by die *editor*, dán kom jy by die huis en jy moet skryf. [...] Die skryf van 'n teks is nie so *invigorating* soos 'n repetisie of 'n opname, of natuurlik skiet nie” (Marx, 2017:23).

³⁰³ “Dit was nogal die akteur in my wat dit só wou doen. Ek het daardie goed *geperform*, beter as al die akteurs. Die swak dialoog het baie beter geklink toe ek dit gesê het” (Marx, 2017:27).

³⁰⁴ “Die eerste reeks het ons begin skiet toe ek die helfte van die draaiboeke klaar gehad het, maar jy het nie 'n idee hoe vinnig jy inhaal nie” (Marx, 2017:23).

³⁰⁵ “Baie keer van die spelers af, hoe hulle sekere goed gespeel het. Ek het 'n geheue soos 'n olifant oor daardie goed. Dit het gehaak en dan vanaand het ek dit neergeskryf” (Marx, 2017:23).

³⁰⁶ “Franz het altyd vir my gesê hy wil nie ‘kuns’ maak nie, hy wil iets maak wat geld maak; dit is waaroor televisie gaan. Ek het soms gedink die kuns wat hy gemaak het, het hy gemaak as akteur, nie noodwendig as filmmaker of TV-vervaardiger nie. Hy het 'n paar meesterlike vertolkings gehad op die verhoog” (De Jager, 2022).

Tydens die beplanning en skryf van *Skooldae 2*³⁰⁷ was Marx ook as akteur by die opening van die Staatsteater in Mei 1981 betrokke, waar hy toe vir Laurence Lurie ontmoet het.³⁰⁸ Lurie het daarna een van Marx se “twee stutte” geword: “stutte” wat hom later professioneel en persoonlik sou ondersteun met *Agter elke man* en bepaald met *Egoli*. Die ander “stut”, Deon van Zyl, het in 1982 vir Marx gespeel in ’n TV-film genaamd *’n Lug vol helder wolke*.³⁰⁹

In Amerika is daar in die vroeë tagtigs ’n paar invloedryke seep-operas en “super soaps” van stapel gestuur. ABC het byvoorbeeld begin met die uitsending van *Dynasty* (1981–1989). Hierdie “super soap” het ’n baie groot invloed gehad op die voorkoms van die “meer gegoede karakters” in *Agter elke man*. Verder het ABC sy *Loving* (1983–1995), waarop *Egoli* se tegniese meganika in hoofsaak geskoei is, in 1983 begin uitsaai.³¹⁰ In dieselfde jaar het *Search for Tomorrow*, in die hoop dat die gepaardgaande publisiteit hul kykergetalle sou opstoot, ’n uurlange episode lewendig uitgesaai (Morton, 1996:125).³¹¹

Marx behartig in 1983 die regie van P.G. du Plessis se klassieke verwerking van *Mattewis en Meraai*.³¹² Volgens Marida Swanepoel (Du Plooy, 2019:284) is *Mattewis en Meraai* een van die beste reekse wat in die begin van televisie vervaardig is. In ’n onderhoud met Swanepoel oor die uitdagings wat die oorgang van verhoog na televisie inhou, het Du Plessis die volgende oor die betrokke regisseur, in daardie geval Marx, se verantwoordelikheid te sê gehad: “Net een man weet

³⁰⁷ *Skooldae 2* is vroeg 1982 uitgesaai en *Skooldae 3* het vroeg in 1984 die “lug” gesien. Daar is uiteindelik ’n totaal van 36 episodes verfilm.

³⁰⁸ “I taught Franz to play backgammon, since we had a lot of time in the dressing room, waiting” (Lurie, 2020). Sandra Prinsloo (2021) onthou Marx se betrokkenheid by dié geleentheid soos volg: “Ek het *Twaalfde Nag* saam met Franz gedoen vir die opening van die Staatsteater en hy was regtig wonderlik snaaks gewees as Malvolio.”

³⁰⁹ Marx het Karl Schoeman se roman *’n Lug vol helder wolke* (1967) vir televisie verwerk en ook die regie daarvan behartig.

³¹⁰ In dieselfde jaar het *All My Children* die eerste storielyn oor gay vroue in Amerika begin uitsaai (Morton, 1996:107).

³¹¹ Intussen het Marx ’n sitkom genaamd *Familiedae* (1982) geskryf en verfilm. “Ek het dit gedoen met die minsame Min Shaw. Sy het die hoofrol gespeel daarin” (Marx, 2020:72). Shaw (1934–hede) en Marx het die eerste maal saamgewerk tydens die verfilming van *Jy is my liefling* in 1967: “Ek het daar gesit en sinne vir Min Shaw oorgeskryf. Dan het ek vir haar gesê: ‘Min, as jy dit só sê, dan kan ek my lyn só sê.’ Niks te doen met die stomme ou skrywer wat die draaiboek oorspronklik geskryf het nie” (Marx, 2017:18).

³¹² “Afgesien van die feit dat ek en P.G. toe al lankal ’n baie goeie verhouding gehad het, ek as akteur en hy as skrywer, was ons pelle. Ek het baie by hulle gekuier. Ek het hom baie goed geken en geweldige respek vir sy dialooghantering gehad, hy was ’n wonderlike dialoogs krywer” (Marx, 2020:70).

hoe die spanningslyn gehou moet word en dit is die regisseur” (Du Plooy, 2019:285).³¹³ In ’n e-pos aan Swanepoel aangaande *Mattewis en Meraai* se tydloosheid, skryf Marx die volgende: “Periode-produksies het altyd ’n langer kykbare leeftyd as kontemporêre produksies omdat hulle nie regtig kan verouder nie” (Du Plooy, 2019:286).³¹⁴

Kort ná die regie van *Mattewis en Meraai* het Marx ’n “variasie op *Skooldae*”, genaamd *Kampus* (1985), geskryf en geregisseer. Met *Kampus* het Marx vir die eerste keer regtig “politieke beperkinge” ervaar ten opsigte van die tipe stories wat hy op televisie kon vertel.³¹⁵ Alhoewel hy reken dat *Kampus* nie die “integriteit van *Skooldae* gehad het nie”, was dit wel ’n waardevolle leerskool vir die uiteindelijke bestuur van ’n TV-dagvervolgverhaal. Hier het Marx nie net geleer om effektief te deleger nie, maar ook hoe om “kontrole te hou wanneer hy deleger”. Hy stel dit soos volg:

Maar ek het altyd by redigering gesit, met alle episodes. So, dit het dit vir my moontlik gemaak toe die dagvervolgverhaal kom, om al die balle in die lug te kon hou. Mens sukkel mos maar om jou kontroles prys te gee. Dit is nie maklik nie, maar met die werkslading het jy net nie ’n keuse nie (Marx, 2017:28).

³¹³ “Franz was ’n baie goeie regisseur. My gunsteling-TV-dramareeks was *Mattewis en Meraai*, wat vir my fantasties was. Hy het later al hoe minder regie gedoen, wat ek dink ’n jammerte was” (Roets, 2020).

³¹⁴ Marx verwys in hoofstuk vier na sy voorbehoud rakende kontemporêre en aktuele storielyne in sy TV-reeks, asook uiteindelik in *Egoli*.

³¹⁵ “Ek kon nie gewys het wat regtig op ’n kampus gebeur nie, veral nie polities nie. Die naaste wat jy daaraan kon kom, was om karakters soos Steve Hofmeyr se karakter, ’n wildewragtig te maak. [...] Die middeltagtigs was weer ’n konserwatiewe tyd. Ons het nooit geweet of die land nie in ’n bloedbad gaan vergaan nie. Gaan Mandela vrygelaat word? Dit was P.W. Botha se tyd gewees. Die NG Kerk het ’n verskriklike invloed gehad in daardie tyd, soos dit altyd met die Afrikaners gaan in onseker tye. Ek kan baie goed onthou, oor sekere inhoud in reekse sou Sandra Kotzé gesê het: ‘Liewer nie, té sensitief’” (Marx, 2017:28).

3.5 *Agter elke man* (1985–1988)³¹⁶

“Ek sê altyd, as jy nie ’n storie kan kry nie, lees die koerant. ’n Koerant en artikels is ’n wonderlike bron van stories” (Marx, 2017:35).

Die aanvanklike idee vir die hoogs suksesvolle TV-reeks *Agter elke man* het ontstaan uit ’n koerantberig wat Marx iewers in die vroeë tagtigs gelees het. Hy beskryf die oorsprong soos volg:

Die erkenning van my storie, wat die hele *Agter elke man* gemaak het, was ’n skatryk man in sy *chauffeur-driven* Rolls Royce, wat ’n hartaanval kry in die middel van Commissionerstraat. Sy chauffeur hol uit in die straat en probeer hulp kry, maar niemand stop nie. Dit het regtig gebeur en vir my breek dit oombliklik duisende vrae en moontlikhede oop. ’n Man wat oënskynlik alles het, gaan dood: alleen, in sy kar. Dit is vir my tragedies, maar dit het daardie ding, die hartseer ironie; die tragedie en die ironie vleg deurmekaar. Dit was *Agter elke man* se begin en sy einde (Marx, 2017:24).

Marx het ’n breë storiekonsep vir *Agter elke man* asook die eerste episode in 1984 aan Sandra Kotzé³¹⁷, die bestuurder van TV-drama: Afrikaans by die SAUK, voorgelê. Sy het dit goedgekeur vir vervaardiging en op 5 September 1985 is die eerste episode uitgesaai.³¹⁸ Hoewel Kotzé nie meer die “spesifieke detail van *Agter elke man*” se skryf en produksiefase kan onthou nie, onthou sy wel hoe dit was om saam met Marx te werk:

As Franz vir my iets gestuur het, het ek geweet daar is kwaliteit. Ek het geweet daar is ’n goeie storie en ek het geweet hy is ’n man wat dit goed gaan maak, want hy is ’n perfeksionis. Ek het geweet hoe goed hy was en sy deursettingsvermoë geken. As hy ’n idee gehad het, het dit altyd geval in die regte plek (Kotzé, 2020).

Agter elke man se teikengehoor was hoofsaaklik vroue. Volgens Marx is dit “die ma in ’n huis wat besluit wat gekyk word, soos met rolprente”. Marx verduidelik dat die middeltagtigs ook ’n tyd

³¹⁶ In 1985 het die BBC die gewilde seep-opera *EastEnders* (1985–hede) in Brittanje begin uitsaai (Kilborn, 1992:33).

³¹⁷ Kotzé het ook in 1965 saam met Marx by TRUK as aktrise begin werk: “Ons geskiedenis van saamwerk het daar begin, van mekaar verstaan en so” (Kotzé, 2020).

³¹⁸ “Nadat ek die gegewe vir Sandra Kotzé gegee het, het sy gesê die ding sal vir ewig kan loop” (Marx, 2017:26). Kotzé onthou haar gewaarwording oor ’n storie wat “vir ewig kan loop” só: “Dit het my net opgeval met die oorsese goed dat, hoe langer ’n reeks aan die gang is, hoe meer mense kyk en raak geïnteresseerd in die storie of karakters en wil méér sien” (Kotzé, 2020).

van “vroue-emansipasie in Suid-Afrika” was en *Agter elke man* het hierdie tema deurlopend onderhou. Reeds in die titel het Marx hierdie tema van emansipasie gevestig: “*Agter elke man* gaan, per definisie, oor ’n vrou” (Marx, 2020:71).³¹⁹ Oudergewoonte het Marx eers daadwerklik begin skryf nadat hy die finale rolverdeling bevestig het.³²⁰ Hy omskryf die motivering agter hierdie werkswyse soos volg: “Ek weet in detail watter karakters ek wil hê, hulle lê in my kop. So, nou gaan soek jy die regte speler, sodat jy verlief kan raak op daardie speler voor jy lostrek en skryf.”³²¹ Anders raak dit vir my ’n dodelike proses” (Marx, 2017:67).³²²

Ten tyde van die aanvanklike voorlegging van *Agter elke man* aan die SAUK, was Christine Basson (1941–2019)³²³ glo die enigste aktrise wat Marx reeds in gedagte gehad het om ’n karakter in die voornemende TV-reeks te vertolk. ’n Belangrike element, wat aansluit by Marx se vertroue in die konsep van “transformatiewe spel”, is om akteurs “teen tipe” te selekteer vir ’n karakter.³²⁴ Basson, wat as mens baie opgeruimd en selfversekerd was, is “teen tipe” gebruik in die rol van ’n depressiewe rykmansvrou (Marietjie Barnhoorn) wat “totaal deur die lewe verpletter” is. Marx is oortuig dat ’n regisseur wat akteurs “teen tipe” gebruik die “beste transformasie” uit daardie akteurs

³¹⁹ “Die ‘agter elke man’ het natuurlik ’n ironiese trant ook” (Marx, 2016:8).

³²⁰ “Vir televisie en films glo ek in *cast* en dan skryf. Dan kan jy jou kennis van die speler verweef deur die karakter en ook binne die akteur se vermoëns inskryf. Vir teater kan jy skryf en die karakter skep, dan bid dat jy iemand kan kry wat dit sal kan speel” (Marx, 2017:67).

³²¹ “Ek het nog nooit ’n karakterbeskrywing gemaak nie, want jy kan dit nie doen voor jy nie ’n akteur in daardie rol het nie. Jy weet tog nie hoe ’n karakter gaan verander as jy dit vir ’n akteur gee nie, want die akteur voeg só baie toe tot die karakter. My karakterbeskrywings het altyd eers gekom as die akteur gevestig is in ’n karakter” (Marx, 2016:8).

³²² “Ek het dit nog altyd ’n baie moeilike proses gevind om te skryf, maar só ook is akteur-wees ’n moeilike werk. Dit is nie goed wat sommer maklik kom nie. Die kuns is natuurlik om dit maklik te laat lyk. Ek is nou nog grammatikaal onvaardig. Dit was nog altyd vir my ’n vreeslike probleem: ek herskryf aanmekaar. Jy moet omtrent die goed uit my hand trek, want ek is altyd bang om dit oor te gee” (Marx, 2016:12).

³²³ “Ek het haar geken uit my studentejare en ons het baie saam gespeel. So, ek het presies geweet wat ek in haar het. Die mees ongelooflike professionele mens wat jy kan kry. Ek het op haar staatgemaak en dit was ’n vrot, aaklige rol. Ek weet nie hoekom sy daarvoor ja gesê het nie” (Marx, 2016:8).

³²⁴ “Ek *cast* en skryf “teen tipe”, dan kry jy die transformasie in ’n akteur” (Marx, 2016:8).

verkry.³²⁵ Dulcie van den Bergh (1928–1997)³²⁶ is met groot sukses “teen tipe” in die rol van ’n oudprostituut genaamd Stienie Steyn gebruik.³²⁷

Die aktrise Annelize van der Ryst (1948–hede), wat die karakter van Sarie van Langhans (Stienie Steyn se buurvrou) in *Agter elke man* vertolk het³²⁸, onthou Marx se gebruik van humor en sy karakterontwikkeling soos volg:

Franz se humor was eiesoortig. Hy was nooit kru of het net vir komiese effek geskryf nie. Hy was uitstekend met die uitdink van geloofwaardige storielyne, veral vir sy vrouekarakters. Dit is waarvoor ek hom die meeste bewonder het. Hy het in sy tekste tragikomiese situasies geskep waarin Stienie en Sarie beland het, wat dimensie aan ’n mens se vertolking gegee het. Ek het nooit gevoel *Agter elke man* is ’n storie met eendimensionele karakters binne ongeloofwaardige situasies nie (Van der Ryst, 2020).

Die karakter van Leana Steyn, vertolk deur Cyrilene Slabbert, het op haar beurt die “aspirerende element” in *Agter elke man* verteenwoordig: ’n vrou wat bo haar “arm huislike omstandighede” uitgestyg het. Volgens Marx het die Leana-karakter – sowel as die vroulike teikengehoor – geaspireer om ryk en stylvol te wees soos byvoorbeeld die karakter van Alexis Carrington³²⁹ uit die gewilde Amerikaanse “prime-time soap” *Dynasty*.³³⁰ Die Leana-karakter se voorkoms is

³²⁵ “As jy na film kyk, sou ek sê Meryl Streep. Sy lyk dalk dieselfde, maar die transformasie is perfek” (Marx, 2016:4).

³²⁶ “Sy was altyd die onaantasbare Dulcie van den Berg, Gert van den Bergh se vrou. Sy het altyd die dominee se vrou gespeel, sy het daardie *look* gehad en ek het haar Stienie gemaak. Daardie transformasie in ’n aktrise was verbysterend en sy het oombliklik ’n publiek gehad” (Marx, 2020:85). Aan Louw (1999:24) verwoord Marx dit soos volg: “Dulcie het altyd die boeretannies gespeel, baie goed, maar daar was iets agter haar. Die keersy van die persoonlikheid is gewoonlik die fassinerende een.”

³²⁷ “Vir Dulcie van den Bergh het ek gevra of sy vir my ’n hoer sal speel en sy sê toe: ‘Ja, dit is ál wat ek nog my hele lewe lank wou speel.’ [...] Almal maak ’n fout met Stienie en dit maak my só seer, almal noem haar ‘tant Stienie’. Sy is ‘antie Stienie’. In daardie milieu sal hulle nooit praat van ‘tant’ nie. ’n ‘Tant’ is heeltemal iets anders in Afrikaans as ’n ‘antie’” (Marx, 2017:25). Van der Ryst (2020) erken dat sy as aktrise soms Stienie se “lekker lyne” beny het: “Stienie se sêgoed is onvergeetlik en ek het haar soms beny vir die lekker lyne as sy vir Sarie oor die heining kon sê: ‘Jy moenie so baie bad nie, Sarie, netnou was jy al jou *immunity* af’.”

³²⁸ “Franz het met die versukkelde Sarie-karakter ’n unieke teenpool vir die bekkige Stienie geskep. Tog was Sarie nie ’n stereotipe arm, verdrietige, mishandelde vrou aan die verkeerde kant van die Brixton-toring nie. Sy was ook nie ’n kloon van Stienie nie, want sy het haar eie woordeskat, uitdrukkings en narratief gehad. Sarie het opvallend nooit haar Afrikaans gekruie met Engelse woorde en uitdrukkings soos Antie Stienie nie. Sarie sou nooit sê: ‘Ek weet nie hoekom ek so moet *suffer* nie’, al was sy slegter daaraan toe as haar buurvrou” (Van der Ryst, 2020).

³²⁹ Vertolk deur die aktrise, Joan Collins (1933–hede).

³³⁰ “The decline of prime-time soaps began in 1990. *Dallas* managed, but *Dynasty* did not get ratings” (Copeland, 1991:13).

geskoei op hierdie aspirasionele aspek en Marx verduidelik die beweegrede soos volg: “Dit [die aspirasionele] was die rasionaal agter die idee vir haar *look*. Die kontras van die blou oë en die swart hare in ’n nabyskoot, met haar sterk gesig, was baie treffend. As skrywer raak ek waansinnig verlief op van my karakters” (Marx, 2017:67).³³¹

Een van die grootste uitdagings met die rolverdeling vir *Agter elke man* was die beskikbaarheid van sterk manlike akteurs. Volgens Marx is dit ’n deurlopende probleem in die Suid-Afrikaanse vermaaklikheidsbedryf. Marx het egter hierdie “gebrek” tot voordeel van die reeks gebruik: die vroulike teikengehoor sou óf identifiseer met die sterk vrouefigure, óf daarna aspireer. Met die rolverdeling in plek, kon Marx die akteurs se voorkoms en vermoëns gebruik om die karakters binne die narratief te plaas. Soos met die navorsingsvraag vir ’n akademiese studie, het Marx die oorhoofse narratief van *Agter elke man* begin met die volgende primêre vraag oor die sentrale karakter: “Wat het gebeur om hom daardie middag tot in Commisionerstraat te kry?” (Marx, 2017:26)³³² In die hoofstorielyn is die antwoord op bogenoemde vraag nagespeur en uiteindelik aan die einde van die TV-reeks beantwoord. Marx verklaar dat die hoofstorielyn “beloftes aan die begin maak, wat die skrywer móét beantwoord aan die einde”.³³³ Hy omskryf die beantwoording van die primêre vraag en die sentrale storiegegewe soos volg:

Ons begin dus by hóm, daar moet ’n familie wees. Hy [Andries] moet besigheidsprobleme hê, neem ek aan. Hy moet familieprobleme hê. Hy kan nie gelukkig getroud wees nie. Sal hy ’n buite-egtelike verhouding hê? Ek twyfel. Ek het toe besluit dit sou ’n goeie vertrekpunt wees as hy in die eerste episode sê: “Ek wil ’n egskeiding hê.” Dan sien ons die effek daarvan op die familie, vrou, dogter en die seun.³³⁴ Daar is die één lyn; nou moet jy dit jukstaponeer met ’n gelukkige verhouding in ’n ander familie, maar alles werk saam na die dood van daardie man toe (Marx, 2017:26).

³³¹ “Waar die karakters vandaan kom, weet ek nie altyd nie. As ek weer sien dan presenteer hulle hulself maar” (Marx, 2016:5).

³³² Die karakter se naam is Andries Barnhoorn en hy is vertolk deur André Verster (1934–1997).

³³³ “Jy kan nie jou afloop en jou ontknoping in enige verhaal met enige karakter doen as jy nie die eerste episode reg langs jou op die lessenaar het nie. Jou laaste episode moet beantwoord aan die vraagstelling en die beloftes wat jy aan die begin gemaak het” (Marx, 2016:9).

³³⁴ Kotzé (1987:19) beskryf die “effek” van die egskeiding in *Agter elke man* soos volg: “Die hooftema sal altyd as die ruggraat dien. In *Agter elke man* – benewens die implikasie van die titel wat die weg baan vir al die vrouens ‘agter’ die manlike karakters – sal dit altyd Andries en Marietjie se egskeiding wees wat tot gevolg gehad het dat Marietjie haar eie waarde as vrou weer herontdek en die konflik wat positief of negatief inwerk op almal om hulle.”

Marx voeg by dat die hoofstorielyn “nie noodwendig die opwindendste storielyn” is nie, maar dit is die “haak waaraan die hele reeks” hang. Vir sekere van die ondersteunende storielyne het Marx die volgende “klein lessie”, wat hy in 1979 by die Amerikaanse skrywers geleer het, aangewend: “Jy moet as jy ’n storie vertel ’n kontras skep³³⁵, tussen ryk en arm byvoorbeeld.³³⁶ [...] Dit help nie jy vertel net hoe ryk iemand is nie, jy moet hulle kontrasteer met armoede” (Marx, 2016:8). Met die skryf van *Agter elke man* moes Marx taamlike navorsing doen oor die “regtige arm mense”, om sodoende effektief ’n kontras te kon skep tussen rykdom en armoede.³³⁷ Marx erken dat hy nie “regtig met arm mense in aanraking gekom” het nie. Hy moes toe noodgedwonge gaan “pelle maak” met mense in ’n lae sosio-ekonomiese, ’n sogenaamde armblanke woonbuurt genaamd Jan Hofmeyer (“Jan Bom”) met die “doel om inligting te absorbeer”.³³⁸ Vir Marx was dit nie slegs belangrik om te sien hoe die mense in daardie arm woonbuurt lewe nie, maar ook om uit te vind hoe hulle dink.³³⁹ Die tonele waarin die “armblankes” soos Stienie en Sarie verskyn het, is toe in Jan Hofmeyer verfilm met die inwoners se volle ondersteuning. Marx skryf die inwoners van Jan Hofmeyer se positiewe gesindheid en bereidwilligheid toe aan die feit dat hy hulle nie in sy stories “verkleineer” het nie.³⁴⁰

Nadat Sandra Kotzé die draaiboeke van die eerste vyf *Agter elke man*-episodes geles het, het sy vir Marx ’n ongekende aanbod gemaak van drie seisoene³⁴¹ wat elk uit twintig episodes sou bestaan.³⁴² Marx het natuurlik die aanbod aanvaar en in die proses waardevolle kennis en ervaring

³³⁵ “So, ek het Christine Basson gehad as hierdie verweerde rykmansvrou. Ek het Cyrilene Slabbert gehad as hierdie jong, *striking*, moderne *girl* in die tagtigs en daar teenoor ’n afgetrede hoer in Jan Bom” (Marx, 2017:25). Volgens Marx het die inwoners van Jan Hofmeyer na hul woonbuurt verwys as “Jan Bom”.

³³⁶ “Baie mense het my al gevra: ‘Die ryk en die arm, waar kom jy daaraan?’ Dan kry ek weer so ’n moegheid, want dan weet ek hulle het nooit Shakespeare geles nie. Dit is die oudste, oudste kommersiële resep in die wêreld” (Marx, 2017:24).

³³⁷ “Die vermoënde mense het totaal ontken dat daar regtig arm Afrikaners om hulle gebly het” (Marx, 2016:7).

³³⁸ “So, ek het baie van die prototypes deur vriendskappe raakgeloop. Die mense het baie keer interessante stories. Hulle emosies is warm en direk, op die man af” (Marx, 2016:7).

³³⁹ “Hulle het ’n moraliteit in hulle wat verbysterend is en almal kyk dit mis. [...] Die moraliteit bind mense aanmekaar. Dit was ’n ander kyk op goed” (Marx, 2017:29).

³⁴⁰ “Ek het besluit ek gaan hulle nie verkleineer nie, hulle moet ook daardie aspirasionele ding hê. Só baie van daardie karakters het dit” (Marx, 2017:26).

³⁴¹ “Ek het dus vroeg reeds geweet dat daar drie twintig-episode-seisoene sal wees. So, dit was toe baie maklik om die dood van my hoofkarakter uit te stel tot die einde toe” (Marx, 2017:26).

³⁴² Kotzé (2020) het Marx “volledig en volkome vertrou” en onthou hul werksverhouding soos volg: “Ek dink nie daar was ooit met die maak van die hele *Agter elke man* enige tweespalt of verskil van opinie of wat ook al nie. Dit was al

opgedoen vir die uiteindelijke ontwikkeling van 'n langdurige TV-reeks.³⁴³ As vervaardiger kon hy nie al die betrokke akteurs uit die staanspoor vir sestig episodes kontrakteer nie, slegs die hoofspelers. Hy kon egter die volgende vae belofte aan die ander kunstenaars en tegnici maak: “As ons mooimaak, gaan ons aan” (Marx, 2017:26). Die feit dat hy sekere spelers nie kon “vasmaak” vir die volle duur van verfilming nie, het die gevolg gehad dat sommige sleutelspelers ander werk tussendeur die onderskeie *Agter elke man*-seisoene aanvaar het en derhalwe vervang moes word.³⁴⁴ Marx skryf 'n “paar vreemde draaie en kinkels in die storie” toe aan die beskikbaarheid van spelers.³⁴⁵ Met die verfilming van *Agter elke man* het Marx besluit dat hy homself nooit weer, as skrywer-vervaardiger, sal laat voorskryf deur die beskikbaarheid van kunstenaars nie.³⁴⁶ Waardevolle lesse ten opsigte van die uiteindelijke bestuur van 'n TV-dagvervolgverhaal, kreatief en administratief, is tydens die verfilming van *Agter elke man* geleer. Marx bieg dat een van hierdie waardevolle lesse die gewaarwording was dat hy “nie meer alles op [sy] eie kon doen nie”. Hy verduidelik sy toenemende afhanklikheid van sy steunpilare soos volg:

Die volume van werk was absurd³⁴⁷ en dit is waar Laurence Lurie en Deon van Zyl my begin assisteer het met besigheidsdinge en soms met regie. [...] Deon se werk was om my

die pad 'n goeie ervaring. [...] In my tyd by die SAUK was *Agter elke man* my grootste sukses; en dit was skrikwekkend, want ons het nog nie iets só gedoen wat aanmekaar verleng was nie.”

³⁴³ “Baie ander skrywers en vervaardigers in die 1980's het wonderlike reekse gemaak en het al die ervaring in die wêreld gehad daarmee, maar vir die lang ontwikkelende reekse het ek die meeste ondervinding gehad” (Marx, 2017:26).

³⁴⁴ “Met *Agter elke man* het ek ook vir die eerste keer 'n aktrise verloor, maar die karakter behou en net iemand anders gecast om haar te vervang, maar jy moet dit so min as moontlik doen en jy moet dit rég doen” (Marx, 2020:93).

³⁴⁵ “Die jong helde het maar gekom en gegaan. Ek self het 'n dokter in die ding gespeel, want daar was nie geld vir daardie karakter nie, en ek het myself *gefire*. Gewoon omdat ek nie die woorde kon onthou nie. Ek het afgeloop van daardie stel af en gesê dit is die laaste keer in my lewe wat ek voor 'n kamera sal verskyn. Ek kon dit nie hanteer nie” (Marx, 2017:26).

³⁴⁶ “Dit het my geleer, toe *Egoli* gekom het, dat dit nie weer gaan gebeur nie. Jy teken die akteur vas en dit sal nie weer gebeur dat ek 'n storie moet vertel met 'n akteur wat halfpad verdwyn as gevolg van ander of beter werk nie” (Marx, 2017:26).

³⁴⁷ “Die werkslading het vir my onmoontlik geraak: só 'n draaiboek is sestig getikte folio's. Jy skryf en moet môre op die stel wees om regie te doen en die kostuums goed te keur, en, en, en. Dit was verskriklik” (Marx, 2017:27).

te help met die finansies. So, ek het die twee manne gehad wat my steunpilare was³⁴⁸ en my baie gehelp het (Marx, 2017:27).³⁴⁹

Lurie vertel dat hy meestal die regie van die eerste tonele in die oggende hanteer het omrede Marx soggens nog geskryf het aan die volgende dag se tonele.³⁵⁰ Marx se handgeskrewe draaiboeke is dan soos volg verwerk: “It was typed out on an old IBM typewriter because this was all pre-computers; a very slow process. We had a lovely Dutch lady called Dien Verstappen, she was the only person who could actually read his [Franz’s] handwriting; we could not. She was an important cog in that whole process” (Lurie, 2020).

Die feit dat die begroting toegelaat het om slegs vier tonele per dag te verfilm, het volgens Lurie bygedra tot die visuele kwaliteit van *Agter elke man*.³⁵¹ Marx noem dat hy met die verfilming van *Agter elke man* sy vermoëns as regisseur verder wou ontwikkel, “al was dit dan net tot ’n ordentlike kopie van Hitchcock”. Hy gee egter toe dat die “golf van werk” sy ontwikkeling as regisseur beperk het.³⁵² Hy het met *Agter elke man* besef dat hy sy regisseursloopbaan sal moet prysgee.³⁵³ Ander mense kon aangestel word om die regie te behartig, maar niemand sou hom as skrywer kon vervang nie.³⁵⁴ Marx argumenteer dat skryfwerk waarskynlik die mees “kreatiewe deel” van die teater-, film- en TV-praktyke is. Hy verduidelik dat toneelspel en regie hoofsaaklik

³⁴⁸ “Deon and I did not trust the broadcasters. On *Agter elke man* Deon used to go to the SABC on Thursday evenings to make sure that they had the right tape on the machine and that they lined it up on the colour bars, otherwise they will just chuck in the tape and roll it. We were doing quality control all the way to transmission” (Lurie, 2020).

³⁴⁹ “In ’n ensemble wêreld is jy net so goed soos jou swakste skakel en daarby kom nie een van ons verby nie. Daardie produksie op die verhoog is so goed soos sy swakste speler; selfde met ’n film. Die swakste tegniese aspek van ’n film bepaal die tegniese kwaliteit van daardie film. Selfde met ’n TV-program, of dit nou by die draaiboek lê of die kamerawerk, redigering: die swakste element bepaal die kwaliteit. [...] So, die hoeveelheid bekwame mense wat jy om jou kan versamel, bepaal jou sukses, dink ek” (Marx, 2017:69).

³⁵⁰ “Working on Franz’s scripts was really easy. Because he was an actor, director and a producer, his scripts ‘broke down’ very easily. Between Deon and myself, within a couple of hours, we would have the entire episode scheduled” (Lurie, 2020).

³⁵¹ “I can still remember the budget for *Agter elke man* in 1984: it was R1 984 per minute. If you extrapolate it to today [2020] it is about R30 000 per minute” (Lurie, 2020).

³⁵² “Hy was ’n baie goeie regisseur. Daardie *Agter elke man* beskou ek nog steeds as klassieke Afrikaanse televisie. Hy het uitstekende goed in daai reeks gedoen. [...] Hy het later al hoe minder regie gedoen, wat ek dink ’n jammerte was” (Roets, 2020).

³⁵³ “Ek het altyd in die aande gedink as ek net die regie van die ding kon doen, sou dit baie anders gelyk het. Wat natuurlik *bullshit* is, want dit sou nie noodwendig beter gewees het nie. Die regisseursloopbaan het agterweë gebly, het die opoffering gemaak” (Marx, 2017:36).

³⁵⁴ “Daar was niemand om by my oor te neem nie. Ek kon myself *fire* as akteur, maar nie as skrywer nie. As vervaardiger moet ek kophou, so die skryf en vervaardiging het uiteindelik my loopbaan geword” (Marx, 2017:35).

“vertolkingskuns” is en dat dit afhanklik is van die “interpretasie van daardie skryfwerk”. Hy kwalifiseer sy stelling soos volg:

As jy ’n draaiboek of ’n drama skryf, dit is soos die partituur van ’n musiekstuk, maar daar is nog geen musiek nie. Jy het daarvoor ’n kunstenaar nodig wat die ding kan lees, interpreteer en kan speel, met ’n spesifieke kundigheid en ’n tegniese vaardigheid. Dit geld vir alle uitvoerende kunste: die skryf is die mees kreatiewe deel (Marx, 2017:68).

Omdat *Agter elke man* soos *Skooldae* meer as een seisoen gehad het, kon Marx baie “leerskoolfoute” in die tweede en derde seisoene korrigeer. Hy reken dat as *Agter elke man* slegs vir een seisoen gekontrakteer was, het dit “gekom en gegaan soos enige ander TV-reeks in daardie tyd”. Die feit dat die *Agter elke man*-seisoene op mekaar gevolg het, het Marx in staat gestel om foute reg te maak en hy kon ook “nuwe hooks uitgooi en inkatrol”. Marx erken dat hy nog nooit ’n episode van *Agter elke man* “op die lug” gekyk het nie. Hy het dit wél tydens redigering gekyk en “finaal afgeteken”, maar daarna nooit weer nie: “Ek kan nie daarna kyk nie, ek sien net foute raak: ‘Who wrote this shit?’” (Marx, 2017:34)

In 1987 is die invloedryke *The Bold and the Beautiful* in Los Angeles vrygestel. Hierdie seep-opera het ’n geweldige invloed op *Egoli* se styl en voorkoms gehad. Hoewel dit breedvoerig in die volgende hoofstuk bespreek word, is tog belangrik om die internasionale omvang van *The Bold and the Beautiful* – vyf jaar voor die ontstaan van *Egoli* – in perspektief te plaas: In die laat-tagties het ongeveer 250-miljoen kykers uit 90 lande, insluitend Suid-Afrika, daaglik ingeskakel om na hierdie seep-opera te kyk (Morton, 1996:141).

3.6 Samevatting

In hoofstuk drie is daar gefokus op professionele mylpale, ontdekkings en keerpunte uit Marx se teater-, film- en TV-loopbane. Al hierdie faktore het op verskillende wyses bygedra tot sy ontwikkeling as baanbrekerskrywer-vervaardiger, en derhalwe tot Marx as die sentrale figuur in die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal.

Die gestruktureerde dissipline van die professionele teaterwêreld het Marx soos ’n handskoen gepas en die literêre kwaliteit van die toneeltekste het hom uit die staanspoor as akteur en regisseur geïnspireer. Hy het egter binne sy eerste jaar as akteur en regisseur by TRUK besef dat dit nie vir

hom finansiëel lonend sou wees om eksklusief in teater te werk nie. Hy wou nooit net 'n "arm akteur" wees nie en het gevolglik vir die res van sy loopbaan verseker dat hy altyd by meer as een lonende projek betrokke was. Hierdie werkswyse, wat bloot as 'n finansiële besluit ontstaan het, het ook daartoe gelei dat Marx ontwikkel het tot een van die mees veelsydige kunstenaars in die Suid-Afrikaanse vermaaklikheidsbedryf.

Marx se eerste noemenswaardige mylpaal as professionele filmakteur is bereik in 1967 toe hy 'n hoofrol in Dirk de Villiers se film *Jy is my liefeling* losgeslaan het. Na hierdie deurbraak het Marx ook onder meer begin werk as 'n "draaiboekdokter" vir Kavalier Films: 'n belangrike faktor vir die toekomstige TV-dagvervolgverhaal omdat hy daar geleer het om "binne die vermoëns" van onervare akteurs te skryf. Die skrywer Cor Nortjé se "hantering van dialoog", asook 'n informele skryfskool saam met gevierde skrywers soos Karel Schoeman en Jeanne Goosen, is ander bydraende faktore wat Marx se toekomstige skryfstyl in die sestigs beïnvloed het.

Die visueel-artistieke invloed van die filmmaker Koos Roets het Marx se ontwikkeling as regisseur verryk, en die algemene "ingryping" van die formidabele Anna Richter-Visser het sy progressie as veelsydige kunstenaar bevorder. Richter-Visser se fokus en bewustheid van kleinere visuele detail "op die skerm" het die kwaliteit van Marx se latere film- en TV-werk sterk beïnvloed. Die laatsestigs was, soos dit blyk uit bogenoemde, 'n besige en leersame tyd vir Marx en sy ontwikkeling as skrywer, akteur en regisseur was sterk op koers. Redigering was die volgende ontdekking in Marx se repertoire. Die invloed van redigering was dan ook vir hom 'n blywende en kardinale fokuspunt tot aan die einde van sy TV-loopbaan in 2010.

In 1968 het Marx en die filmmaker Manie van Rensburg 'n maatskappy gestig met die naam Visio Films. Hierdie vennootskap sou lei tot Marx se eerste noemenswaardige kreatiewe "mislukking" in die vorm van 'n film genaamd *Freddie is in Love* (1971). Hoewel Marx reken dat die film "die grootste ramp was wat die Suid-Afrikaanse bedryf nog ooit getref het", het die ervaring hom die balans tussen die kommersiële en artistieke geleer. As kunstenaar was hierdie "ramp" 'n belangrike keerpunt in sy loopbaan. 'n Ander "ramp" wat indirek gelei het tot die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal is dat Marx, as gevolg van die kulturele boikot teen Suid-Afrika, nie wettiglik as akteur in Amerika kon werk nie. Hy het wel probeer, maar het "druipstert" teruggekom en derhalwe gefokus op sy toekoms en ambisie binne die Suid-Afrikaanse industrie.

Marx het wel met bogenoemde besoek opgemerk hoe invloedryk televisie in Amerika is en het hom gevolglik vir die koms, en die konstante inkomste, van televisie in Suid-Afrika begin voorberei.

’n Volgende hoogs suksesvolle mylpaal is bereik in die middelsewentigerjare toe Marx as ’n dramadoseant by die Universiteit van Potchefstroom die film *Ma skryf matriek* (1975) geskryf en geregisseer het. Die bekende Franz Marx Films is ook in dié tyd gestig. Deur onder andere dramastudente in sy films te gebruik, het Marx die “goedkoopste films gemaak”. In hierdie tyd het hy ook sy “geldelike administrasie” ontwikkel en gesistematiseer. Dié finansiële dissipline en ervaring het die fondament gelê vir ’n suksesvolle loopbaan as TV-vervaardiger.

Aan die einde van die sewentigs het Marx Los Angeles besoek om meer uit te vind oor die skryf van TV-dramareekse. Die professionele kontakte wat hy in daardie tyd gevestig het, was ’n konstante bron van inligting in die tagtigerjare, asook tydens die ontstaan en ontwikkeling van *Egoli* in die vroeë negentigs.

In 1981 bereik Marx die eerste van vele TV-mylpale deur ’n vervolgreeks, *Skooldae*, vir die SAUK te skryf, te regisseer én te vervaardig. As gevolg van die enorme werkslading het Marx sy skryfsisteem aangepas deur die gebruik van ’n diktafoon. Hy het die episodes “dialog en al” gedikteer en eers nadat sy sekretaresse die opnames getranskribeer het, het hy begin skryf.

Die volgende groot mylpaal in Marx se TV-loopbaan is die uiters suksesvolle *Agter elke man*.³⁵⁵ Die SAUK het aan Marx ’n ongekende aanbod gemaak van drie seisoene wat elk uit twintig episodes bestaan het. Waardevolle kennis en ervaring is in daardie tydperk opgedoen vir die uiteindelijke ontwikkeling van ’n langdurige en volhoubare Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal. Die bogenoemde werkslading het Marx ook genoop om te begin deleger. Deon van Zyl en Laurence Lurie is aangestel en het onderskeidelik geassisteer met finansies, regie en algemene produksiebestuur. Marx verwys na Van Zyl en Lurie as “twee stutte” wat hom konstant ondersteun het en dat hulle ook instrumenteel was in die uiteindelijke sukses van *Egoli: Plek van Goud*.

³⁵⁵ Leon Rautenbach bespiegel dat die sukses van *Agter elke man* ook lê in ’n reaksie op die geweldige sukses van die reeks *Shaka Zulu* in 1986: “*Agter elke man* het die Afrikaanse gemeenskap laat voel, maar hel, hier is iets van ons agtergrond en kultuur. Iets waaroor ons kan glimlag, waaroor ons kan lekker voel” (Rautenbach, 2020).

HOOFSTUK 4: MARX AS SUID-AFRIKAANSE VERMAAKLIKHEIDSLEGENDE (1989–1995)

4.1 Inleiding

Hoofstuk vier handel oor die aanloop en ontstaan, asook die aanvanklike ontwikkeling van *Egoli: Plek van Goud*. Amerikaanse seep-operas soos *Loving*, *Days of our Lives* en *The Bold and the Beautiful* se oorkoepelende invloed op *Egoli* se narratiewe en tegniese ontwikkeling word ook deurlopend bespreek. Marx se rol as skepper-vervaardiger word verder uitgelig met betrekking tot die volgende aspekte: sy onderhandelinge met M-Net; assimilering van internasionale TV-praktyke; die eerste hoofskrywer; multikamera-regisseurs; hantering van ervare teenoor onervare akteurs; 'n revolusionêre sterstelsel; toesighoudende regisseurs; dialoogafrigters; stel- en kostuumontwerp; oorsese beligtingsplanne; langdurige storiestructuur; deurlopende humor; redigering; en die sogenaamde *Egoli*-sisteem.

4.2 Aanloop tot die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal

“Vir 'n vervolgverhaal in die tagtigs het ek meer ondervinding gehad as enige iemand anders in Suid-Afrika” (Marx, 2017:13).

Soos reeds bespreek, het Marx in 1969, 1975 en 1979 Amerika besoek en deurgaans opgemerk dat die “grondliggende deel van hul televisie” seep-operas is.³⁵⁶ Vir Marx het dit in vele aspekte ooreengekom met die kenmerke en invloed van die radiovervolgverhale wat in Suid-Afrika uitgesaai is.³⁵⁷ In Suid-Amerika het Marx met 'n besoek in die middeltagtigerjare ook die waarde en impak van telenovelas ondersoek.³⁵⁸ In 1989, vier jaar voor *Egoli* die lig sou sien, het NBC die

³⁵⁶ “In Amerika is die seep-bedryf die grootste vermaaklikheidsindustrie, behalwe natuurlik vir pornografie” (Marx, 2017:60).

³⁵⁷ “Ons het die twee sisteme gehad. Ons het die weeklikse radiodrama gehad wat 'n sekere prestige gehad het. Dit kon bewerkte romans gewees het, of nuutgeskrewe werk. Dan was daar die daaglikse vervolgverhale en die huisvroue was mal daaroor. Ek kan dit onthou uit die veertigs en vyftigs al reeds” (Marx, 2017:13).

³⁵⁸ “In Suid-Amerika het hulle meer gewerk met die telenovela wat 'n dagvervolgverhaal is, maar met 'n definitiewe einde. Baie soos met 'n dramareeks, maar hy gaan elke dag uit en hy het 'n einde. [Soms eindig die storielyne na 'n paar maande, soms eers na jare (Allan, 1995:22).]” (Marx, 2020:91) Volgens Louw (1999:9) het Marx tydens 'n besoek aan Brasilië waardevolle lesse by die skrywers van telenovelas geleer oor hoe om aspekte van 'n land se sosio-politieke omstandighede te midde van die TV-dagvervolgverhaal se narratief te inkorporeer.

Amerikaanse seep-opera *Generations* (1989–1991) bekendgestel.³⁵⁹ Hoewel dit minder as twee jaar lank op die lug was, is dit relevant omdat dit die eerste seep-opera is wat “an African-American core family” in die rolverdeling gehad het (Morton, 1996:162). NBC se beweegrede was die feit dat Amerikaanse seep-operas tot en met die laat-tagtigs nooit voorheen “black core families” as sentrale karakters in seep-operas gebruik het nie (Morton, 1996:93).³⁶⁰

Terug in Suid-Afrika het Marx “vreeslik gesmous” met die idee vir ’n TV-dagvervolgverhaal en/of ’n telenovela. Hy het dieselfde basiese konsep wat hy later vir *Egoli* sou gebruik aan Sandra Kotzé by die SAUK voorgelê.³⁶¹ Leon Rautenbach onthou dat hy “in die gange by die SAUK” gehoor het van Marx en Kotzé se gesprekke oor ’n moontlike TV-dagvervolgverhaal.³⁶² Hierdie gesprekke sou Marx glo later “as *leverage* gebruik” tydens sy onderhandelinge met M-Net.

Marx argumenteer dat televisie se negatiewe invloed op die Suid-Afrikaanse filmindustrie een van die redes is waarom die SAUK nie ’n TV-dagvervolgverhaal wou skep nie. Hy sit sy argument soos volg uiteen: “Die vervaardigers kon nie meer films maak nie, mense wou nie meer [films] kyk nie, want almal het voor die televisie gesit. Die SAUK was moreel en polities gedruk om die Afrikaanse bedryf ook aan die gang te hou” (Marx, 2020:92).³⁶³ Met ander woorde, indien die SAUK ’n TV-dagvervolgverhaal sou skep, het dit die totale begroting vir nuwe TV-reekse bestee en gevolglik sou meeste van die film- en TV-vervaardigers nie ’n bestaan kon maak nie. Deur die begroting onder verkillende vervaardigers en produksies te verdeel, het die SAUK derhalwe verseker dat die Afrikaanse film- en TV-vervaardigers finansiële “oorleef”.³⁶⁴

³⁵⁹ ’n Suid-Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal met dieselfde naam, *Generations*, het kort na *Egoli* in 1993 op SABC 1 die lig gesien.

³⁶⁰ “Interestingly, although the cast was not in fact predominantly black, it was widely perceived as a ‘black’ programme” (Morton, 1996:107).

³⁶¹ Marx het aan Louw (1999:8) vertel dat die SAUK sy voorstel “van liefde en vriendskap tussen wit, bruin en swart” wou aanpas: dit was glo “bietjie warm” vir die uitsaaier in die tagtigs. Sandra Kotzé (2020) voeg die volgende by: “Die sepie was ’n goeie idee gewees, maar mens het nie geweet of jy die geld gaan kry nie. Gaan die geld nie na Engels of na die Afrika-kanale toe nie? Almal moes ’n beurt kry.”

³⁶² Rautenbach was op daardie stadium die hoof van drama, godsdiens en jeugprogramme by TV 2 en 3. Hy het kort daarna by M-Net aangesluit as die uitvoerende vervaardiger van plaaslike produksies.

³⁶³ “Toe ek begin met *Skooldae*, toe is die deure oopgegooi vir buite-vervaardigers. Die SAUK moes vir almal van werk voorsien, want as gevolg van televisie, het die filmindustrie inmekaargestort” (Marx, 2020:92).

³⁶⁴ “Dit was die regte ding om te doen, want hulle het die industrie aan die gang gehou. So, hulle kon nie ’n dagvervolgverhaal doen nie, self al sou hulle wou” (Marx, 2020:92).

Dit is in hierdie stadium ook belangrik om vlugtig te noem dat die laat-tagtig- en vroeë negentigerjare 'n baie uitdagende tyd vir die Suid-Afrikaanse TV-industrie was. In die aanloop tot die eerste demokratiese verkiesing in 1994, het die SAUK byvoorbeeld alle voornemende en selfs bestaande kontrakte met produksiemaatskappye gestaak.³⁶⁵ Daar was baie onsekerheid in die TV-industrie en baie kunstenaars en tegnisi was desperaat vir werk. Volgens kunstenaars soos Annie Basson, Ben Kruger, Deon Coetzee, Brümilda van Rensburg, Sandra Prinsloo en Shaleen Surtie-Richards, het Marx in daardie tyd 'n heenkome gebied vir baie “vergete” kunstenaars. Richards verwoord haar herinneringe soos volg: “Franz is 'n fenomenale mens. Hy het ons 'n leeftyd aan die werk gehou, vir ons werk geskep” (Richards, 2021).³⁶⁶

Marx glo dit is deur die bemiddeling van die aktrise Hermien Dommissie (1915–2010) en haar “grand dinner parties” dat hy in die laat-tagtigs deur M-Net genader is met “sulke vae vrae” oor die vervaardiging van 'n “seep-opera” in Suid-Afrika.³⁶⁷ Hoewel Leon Rautenbach die aanvanklike invloed van Dommissie erken³⁶⁸, voeg hy by dat M-Net reeds in die laat-tagtigerjare die lewensvatbaarheid van seep-operas deeglik ondersoek het. M-Net se meetinstrumente het volgens Rautenbach aangedui dat seep-operas wêreldwyd 'n “ankerrol in die kommersiële sukses van televisiekanale” gespeel het. Amerikaanse seep-operas soos *Loving* en *Days of Our Lives* is in Suid-Afrika uitgesaai met groot “kommersiële sukses” en M-Net het besef daar was 'n groot, winsgewende plaaslike mark daarvoor.³⁶⁹ Volgens Laurence Lurie het Rautenbach herhaaldelik aan die bestuur by M-Net genoem dat alle suksesvolle televisiekanale 'n daaglikse seep-opera “besit”. Rautenbach wil nie krediet aanvaar vir die idee van 'n “eerste seep-opera in Suid-Afrika”

³⁶⁵ “The SABC cut all local productions. A guy called Quintin Green arrived and they just stopped everything” (Lurie, 2020). Basson (2020) is dit eens: “Ek het byvoorbeeld twee getekende kontrakte gehad en dit het toe verval. Hulle het vir almal van ons laat weet dit kan nie verder gaan nie, ons moes van voor af aansoek doen.”

³⁶⁶ “Dit was een van die subtiele voordele van die feit dat ons leiding geneem het in die industrie met 'n seep-opera. Onmiddellik daarna het nog sepies gekom en dit was 'n baie groot werkverskaffer vir die industrie” (Rautenbach, 2020). Volgens Fourie (2021) het Marx spesifiek rolle in *Egoli* geskep vir akteurs wat finansiële swaargedruk het. Hy verwys spesifiek na Ernst Eloff (1941–2010) vir wie Marx 'n “rol geskryf het toe hy sy been verloor het”.

³⁶⁷ “Hoe sou jy so 'n storie kon maak? Sou jy so 'n lang storie kan maak? Hoe gaan jy dit verfilm?” (Marx, 2017:13)

³⁶⁸ “Hermien het wel 'n rol gespeel, sy was 'n formidabele vrou. Sy was diep besorg oor die industrie en die rol wat kuns en die uitvoerende kunste kan speel in die psige van die mens. Sy het altyd geweet hoe om 'n stylvolle ete voor te sit en haar talent was om die regte mense om 'n tafel te kry en hoe om 'n kontroversiële gesprek aan die gang te kry” (Rautenbach, 2020).

³⁶⁹ Kilborn (1992:110) se navorsing toon dat kykers in lande buite Amerika hul plaaslike seep-operas oorwegend verkies bo die “more glossy imports”.

nie, maar Lurie onthou Rautenbach se aandeel soos volg: “It was definitely Leon, because Koos Bekker told Leon that if his idea did not work, he would be fired” (Lurie, 2020).³⁷⁰

Koos Bekker (1952–hede)³⁷¹ was in daardie stadium die hoof uitvoerende beampte van Naspers wat volgens Rautenbach “betaal het vir M-Net se totstandkoming”.³⁷² Die presiese detail is nie relevant tot die huidige studie nie, maar volgens Rautenbach het M-Net in die vroeë negentigs by ’n konferensie in die Drakensberge die stigting van ’n groot nuuskanaal geskrap.³⁷³ Bekker nader toe vir Rautenbach met die volgende voorstel: “Wat daarvan as ons die belegging wat ons in nuus sou inpomp, eerder sou oorhandig aan die skepping van ’n plaaslike reeks, ’n plaaslike seep-opera?” (Rautenbach, 2020)³⁷⁴ Rautenbach kon Bekker toe verseker dat hy reeds “dinge in plek het” vir ’n moontlike seep-opera en dat hulle amper reg was om “só iets te loods”. In daardie stadium het Rautenbach ook met ander vervaardigers, buiten Marx, oor die moontlikheid van ’n seep-opera vir M-Net gesels.³⁷⁵ Niemand kon die kanaal egter gee wat Marx hulle kon aanbied nie. Rautenbach verduidelik M-Net se observasie en besluit soos volg:

Die manier waarop Franz dit hanteer het, het ons almal oortuig dat hy die beste vervaardiger was, die beste infrastruktuur gehad het en die beste volhoubaarheid sou bied.³⁷⁶ [...] Soos *Egoli* ontwikkel het, het dit baie duidelik geword dat ons die regte vervaardiger gekies het.

³⁷⁰ Louw (1999:9) verwoord Koos Bekker se vermaning en “dreigement” aan Leon Rautenbach, soos volg: “OK, dit is op jou. As dit ’n mislukking is, is dit jou skuld.”

³⁷¹ Koos Bekker het aan Louw (1999:9) genoem dat hy, Tim Ellis en Cobus Stofberg besef het dat M-Net ’n plaaslike reeks sal moet skep wat “dag na dag, jaar na jaar kan loop”. Hy voeg by dat Marx “sekerlik die grootste enkele rede vir die sukses” van *Egoli* was.

³⁷² “*Naspers* het betaal en ek dink *Times Media* was ook deel van die ding gewees in daardie stadium” (Rautenbach, 2020).

³⁷³ “Ek dink Koos het die versierendheid gehad as ’n joernalis, ’n regs kundige en iemand met ’n sterk besigheidsin, dat dit [die nuuskanaal] M-Net kon kompromitteer” (Rautenbach, 2020). Lurie (2020) onthou die “rumours” oor die nuuskanaal soos volg: “M-Net were trying to put together a news channel and they put aside a huge amount of money, millions, in excess of 20 million, I think. But they ran into a whole string of problems, some of which must have been political, so they cancelled the whole news thing.”

³⁷⁴ Dit is belangrik om te noem dat die Onafhanklike Uitsaaioowerheid in 1988 bepaal het dat “10% van M-Net se inhoud” plaaslik vervaardig moes wees (Louw, 1999:16).

³⁷⁵ “Ek het met die filmvervaardiger Helena Spring gepraat, maar dit het nie baie ver gekom nie. Dan het ek ook met Friedrich Stark [*Generations* en *Binnelanders*] en Mfundi Wundla [*Generations*] gesels” (Rautenbach, 2020).

³⁷⁶ “Ander [skrywer-vervaardigers] sou in ’n patroon van replikasie verval het, óf dit maar net doen soos die ander dit doen. Dit was nie goed in Franz se boek nie. Franz het uitgestyg met: ‘Kom ons dink op ’n hoër vlak, kom ons gebruik ’n magneet-effek om mense nader te trek na ’n nuwe ervaringsveld toe’” (Rautenbach, 2020).

Franz was uniek in daardie opsig. Hy kon die beste elemente uit ander sepies van regoor die wêreld assimileer (Rautenbach, 2020).

Volgens Marx was M-Net se besluit om 'n TV-dagvervolgverhaal in die lewe te roep, 'n finansiële besluit eerder as 'n visionêre of kreatiewe inisiatief.³⁷⁷ Om die res van M-Net se programme te adverteer – en sodoende kontrakte en dekodeerders vir die betaalkanaal te verkoop – het M-Net 'n oopkyktyd (17:00 – 19:00) met die Suid-Afrikaanse regering beding. Die nuwe TV-dagvervolgverhaal sou uiteindelik die vlagskip van hierdie oopkyktyd word. Na verskeie “grand dinner parties” en ondersoekende vrae het M-Net Marx amptelik genooi om 'n konsep vir 'n Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal aan die kanaal voor te lê. Só sê Marx was sy reaksie op M-Net se aanvaarding van die aanvanklike konsep: “Ek is toe soos die hond wat die bus gevang het. Wat maak ek nou?” (Marx, 2020:80)³⁷⁸

Hoewel Marx die onderhandelingsproses onderspeel, vertel Rautenbach dat Marx nie dadelik of maklik ingestem het om die eerste TV-dagvervolgverhaal saam met M-Net te skep nie. Aanvanklik het Marx – wat baie lojaal was teenoor die SAUK na afloop van die suksesvolle *Agter elke man* – gevoel dat hy homself “in die voet sal skiet” as hy die SAUK vervreem. Volgens Rautenbach is Marx 'n “slim diplomaat en onderhandelaar”³⁷⁹ wat nie bereid was om “alles te los, net omdat daar 'n wortel hang nie”. Marx wou sekerheid hê voor hy “al die harde werk insit”. Rautenbach onthou aspekte van die aanvanklike onderhandelingsproses soos volg: “Daar was 'n periode wat ons met mekaar moes ‘dans’: verskeie middagetes en debattering. Toe het hy uiteindelik gesê: ‘Goed, kom ons sit pen op papier’” (Rautenbach, 2020). Die aanvanklike ooreenkoms tussen Marx en M-Net was slegs vir 'n honderd episodes. Rautenbach verduidelik dat M-Net se “meetinstrumente” dan na 'n sekere tydperk sou bepaal of die TV-dagvervolgverhaal suksesvol was, al dan nie. Indien wel, sou hulle verder met Marx onderhandel vir 'n kontrak wat 260 episodes per jaar behels.³⁸⁰

³⁷⁷ Volgens Morton (1996:93) is 'n seep-opera in die eerste plek 'n besigheid: geld kom eerste en daarna kom die skeppende kuns.

³⁷⁸ “Ek het geen video-ondervinding gehad nie, het tot op daardie stadium alles op film geskiet, *single camera*. Met 'n videokamera het ek nie geweet wat is sy voor- of agterkant nie” (Marx, 2020:92).

³⁷⁹ “Hy [Marx] het sy eie denksisteem, hoe hy die goed benader. Jy weet waar jy met hom staan, dis duidelik, dis helder, geen dubbelsinnigheid daaroor nie. Van daai oogpunt af dink ek hy is 'n formidabele denker, onderhandelaar en 'n skepper” (Rautenbach, 2020).

³⁸⁰ “So, van die begin af het ons gedink aan vyf episodes per week, Maandag tot Vrydag, op 'n sekere tyd. Ons sou begin met die eerste honderd en dan was daar 'n sleuteldatum wat die res sou ontsluit” (Rautenbach, 2020).

In dieselfde tyd het Laurence Lurie³⁸¹ en Deon van Zyl³⁸², as stigterslede van hul firma The Directors Team³⁸³, met die SABC gesels oor die moontlikheid van 'n ateljeegebonde “daily drama”.³⁸⁴ Lurie vertel dat hulle nie 'n storie of konsep voorgelê het nie, maar bloot 'n finansiële voorlegging en motivering vir 'n langdurige tipe seep-opera³⁸⁵: “We planned it out, we did all the groundwork on how we would do it without really knowing what we were doing, I must be honest” (Lurie, 2020).³⁸⁶

Marx erken ook dat hy ten spyte van sy omvangryke ervaring met langdurige TV-reekse soos *Skooldae* en *Agter elke man* nie oor genoegsame kennis beskik het om 'n TV-dagvervolgverhaal sommerso te skep nie. Ofskoon hy die besluitnemers by M-Net oortuig het dat hy wél 'n TV-dagvervolgverhaal sou kon vervaardig, het hy inderhaas met Lurie en Van Zyl geskakel om die idee met sy “twee steunpilare” te toets. Lurie onthou dat Marx vir hom en Van Zyl van M-Net se aanbod vertel het en dat hulle – The Directors Team – toe hul bestaande tegniese voorlegging vir 'n “daaglikse drama” aan Marx voorgelê het. Bewapen met hierdie tegniese voorlegging en sy aanvanklike storiekonsep vlieg Marx toe na die VSA. Daar het hy inderhaas inligting versamel oor die skep en bestuur van 'n TV-dagvervolgverhaal “en veral om dit te kan skryf”.³⁸⁷ Vir hom was

³⁸¹ “Laurence kon organiseer, hy kon *act*, hy was 'n Engelsman wat vreeslik gehelp het én hy het vreeslike fyn smaak. Hy is 'n Engelsman en hy is 'n Jood en hy kom uit die topskole en -universiteite, al daardie goed van skatryk Engelse Jode. Hy het dit saam met hom gedra, wat wonderlik was met verfilming” (Marx, 2017:27).

³⁸² “Ek het altyd ouens gehad wat na my finansies kyk, veral Deon van Zyl. Hy het 'n groot invloed op my finansiële bestuur gehad. Deon het baie goed na my gekyk, ek waardeer dit vir ewig” (Marx, 2017:63).

³⁸³ “We actually bought Franz Marx Films from Franz at the end of *Agter elke man* because he did not want any overheads. That was always his thing: ‘I don’t want any overheads.’ [...] When *Egoli* started he then set up Franz Marx Productions, essentially for *Egoli* at that stage” (Lurie, 2020).

³⁸⁴ “Ateljeeproduksies is gewoonlik goedkoper om te maak, omdat dit minder afhanklik is van weersomstandighede, geraas, groot effekte en karongelukke, of *the Titanic sank*-tipe tonele” (Keet, 2016).

³⁸⁵ “It was where the industry was going because *Dallas* and all of those super soaps were on air. *Agter elke man* was the first South African super soap. So, by 1990 we were all heading towards soap. All the American soaps were running on television, none of the South American ones and I do not think we had any of the English ones yet” (Lurie, 2020).

³⁸⁶ “We watched soaps and we could not really work out exactly how they were made. But we understood that, if you were going to shoot 20 or 30 minutes a day, the running costs would come down significantly and that was where we were heading to” (Lurie, 2020).

³⁸⁷ “En die skryf word bepaal uit die beskikbaarheid van talent, die *sexyness* van die speler of speelster wat jy wil insit en verkoop. Ook die beskikbaarheid van die *locations*, tegnici en hoofsaaklik die beskikbaarheid van die bietjie geld. So jy skryf met daardie elemente in gedagte” (Marx, 2017:13).

die skryf altyd die basis. Marx moes eers weet hoe om die stories te beplan en uiteen te sit voordat enige verdere beplanning kon plaasvind.³⁸⁸

Kort voor sy vertrek na Amerika het Marx wel 'n kort opsomming van die beplande TV-dagvervolgverhaal se premis, asook 'n voorlopige titel, aan M-Net voorgelê. Marx het die titel *Egoli* voorgestel omrede dit “werk in Afrikaans, Engels, Sotho én dit werk in Zulu en Xhosa”.³⁸⁹ Hy verduidelik verder dat die naam *Egoli* ook aan die kykers se aspirasionele behoeftes sou voldoen: “Hulle almal weet dit is 'n plek waar jy ryk word. Daardie aspirasionele ding” (Marx, 2017:59). M-Net het egter gevoel dat die aanvanklike voorstel moontlik Afrikaanse kykers kon vervreem. Marx stel toe voor dat “plek van goud” deel uitmaak van die titel en so is die Afrikaanse naam *Egoli: Plek van Goud* toe gevestig. Leon Rautenbach verduidelik M-Net se beweegredes vir 'n oorwegend Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal soos volg: “Ons het baie navorsing gedoen oor Afrikaans.³⁹⁰ Die RGN het met 'n studie na vore gekom wat vir ons gewys het hoe Afrikaans gebruik word in die Suidelike halfrond. Ons was verbaas oor hoe baie Afrikaans ook in Namibië, Zimbabwe en Botswana gebruik was” (Rautenbach, 2020).

Soos met sy vorige TV-reeks het Marx die potensiële teikengehoor met M-Net bevestig alvorens hy begin het met die aanvanklike storie-ontwikkeling.³⁹¹ Volgens Marx het M-Net se navorsing, ten opsigte van die voornemende teikengehoor, ooreengestem met sy eie waarneming daarvan in Amerika en Suid-Amerika. Vir Suid-Afrika was die teikengehoor “hoër-inkomste Afrikaanse vroue tussen sekere ouderdomme³⁹², getroud en met kinders”.³⁹³ Vrouekarakters speel merendeels

³⁸⁸ “Want dit is soos 'n fabriek wat jy opsit wat nog nooit hier bestaan het nie. Niemand het geweet hóé nie” (Marx, 2016:10).

³⁸⁹ “Met my agtergrond in Zulu het ek onmiddellik van die naam gehou, want dit het vir so baie Suider-Afrikaners beskryf waarom dit eintlik gaan: die wroegings van mense in die stad. Die ‘e’ voor eGoli beskryf letterlik die woorde ‘by die stad’. In Engels werk dit amper beter: at Johannesburg, at the city of gold” (Rautenbach, 2020).

³⁹⁰ In die vroeë negentigs was 40% van M-Net se kykertaal Afrikaanssprekend (Louw, 1999:16).

³⁹¹ “M-Net het kwantitatiewe en kwalitatiewe navorsing gedoen voor *Egoli* begin het. Ons het toetsessies gehad met die kliënte om seker te maak dat ons die regte teikenmark het, dat ons met die regte gehoor praat, sodat die skrywers ook kan weet watter storielyne op watter manier vertel gaan word om mense regop te laat sit. Ook, wat belangrik was natuurlik, was die tyd van die dag. Wie is beskikbaar watter tyd van die dag om te kyk? Wat is die profiel van die gemiddelde *Egoli*-kyker?” (Rautenbach, 2020)

³⁹² “Volgens M-Net was die teikenmark 'n Afrikaanssprekende vrou, haar man was in 'n professie en sy is tussen 35 en 45 jaar oud. Dit is 'n huishouding wat twee motorvoertuie het, die kinders is in goeie skole. Sy koop haar klere by die topwinkels. Sy het tersiêre opvoeding, sy het 'n graad. ‘Dit is jou teikengehoor, skryf die storie vir haar’” (Marx, 2020:95).

³⁹³ “So, as jy 'n goeie storie maak vir 'n vrou, kyk haar man later saam en dan die twee kinders” (Marx, 2020:95).

’n sterk en positiewe rol in seep-operas, meer as in ander TV-dramareekse. Dié karaktertrek word deur baie kritici beskou as ’n generiese kenmerk van seep-operas. Sterk vrouekarakters waarmee die vroulike gehoor kan identifiseer, was van die begin af ’n strategie om die kykergetalle hoog te hou en dus die borge en adverteerders gelukkig te hou (Kilborn, 1992:45).³⁹⁴ Verder sou daar ook ’n bepaalde verdeling tussen Afrikaans en Engels wees om sodoende kykers van verskillende kulture te akkommodeer.³⁹⁵ Hierdie teikengehoor, wat Marx “wel deur die tagtigs gehad het”, het die inhoud en trant van die hoofstorielyne bepaal. Soos reeds genoem, vertel Marx altyd sy stories “vir ’n mens, vir ’n spesifieke teikengehoor”. Hy gaan voort deur te verduidelik dat hierdie spesifieke teikengehoor gestipuleer is in die vervaardigingskontrak met M-Net. Hy en die skrywers was kontraktueel verplig om stories te skryf wat binne die smaak en verwysingsveld van die genoemde teikengehoor val.³⁹⁶

Met die teikengehoor en titel bevestig, het Marx sy Amerikaanse kontakte in New York gaan opsoek. Tydens hierdie eerste fase van sy navorsing was die assistentvervaardiger by *Loving*³⁹⁷, Barbara Duggan, van onskatbare waarde. Duggan het Marx onder haar vlerk geneem en aan hom die vervaardigingsproses van ’n TV-dagvervolgverhaal in detail verduidelik. Marx het ook vlugtig aangeklop by die skrywers van *The Bold and the Beautiful*³⁹⁸, maar dit was die hoofskrywer van *Days of our Lives*³⁹⁹, Sheri Anderson-Thomas (1948–hede)⁴⁰⁰, wat die grootste invloed op die ontwikkeling van *Egoli* se eerste draaiboek gehad het. Anderson-Thomas het tydens die

³⁹⁴ “M-Net het gesê dit moet geadverteer word vir die huisvrou. Die advertensies wat ons moet trek, moet op die huisvrou gemik wees, wat presies is hoe sepies in Amerika werk” (Marx, 2017:14).

³⁹⁵ Aan die begin van *Egoli* was die taalverhouding volgens Louw (1999:28) “sowat tagtig-twintig”. Deur die negentigs het die balans verander soos meer Engelssprekende kykers aangesluit het. Teen die einde van die dekade was die taalverhouding 60% Afrikaans- en 40% Engelssprekende kykers.

³⁹⁶ “Hulle wou daardie vrouens hê, want hulle sal ook *Carte Blanche* wil kyk, wat op die betaalkanaal is” (Marx, 2020:95).

³⁹⁷ Bobby Heaney het in 1991 die stel van *Loving* besoek en hul styl van verfilming bestudeer en aangepas vir *Egoli*.

³⁹⁸ “*The Bold and the Beautiful* has been on the air since March 1987 and will have broadcast close to 6 000 episodes by the end of 2010” (Ford *et al.*, 2011:7).

³⁹⁹ “Ek het na *Days of our Lives* gegaan en gesê ek soek inligting oor draaiboek. Hulle sê toe *sure*, gaan drink koffie saam met die en die. Jy weet hoe is die Amerikaners, dit was nie ’n vreeslike formele affêre nie” (Marx, 2020:80).

⁴⁰⁰ “From 1985 to 1992 the show [*Days of our Lives*] again went through a variety of head writers including Sheri Anderson” (Russell, 2010:10). Marx prys Anderson se skryfvermoëns: “Gods, sy kán ’n draaiboek skryf. Baie van die mense wat daar betrokke was, het ek uiteindelik ingebring om my te help met *Egoli*. Hulle het uitgekóm Suid-Afrika toe” (Marx, 2020:80).

ontwikkelingsfase van *Egoli* Suid-Afrika besoek en Marx bygestaan met storie-ontwikkeling en die narratiewe struktuur vir die draaiboek van die eerste honderd episodes.⁴⁰¹

Hoewel Marx erken dat *Egoli* “vir die grootste deel van sy leeftyd ’n Afrikaanse bewerking van *The Bold and the Beautiful*”⁴⁰² was, is daar veral in die tempo van storievertelling tog fundamentele verskille tussen *Egoli* en *The Bold and the Beautiful*. Marx verduidelik dat die Amerikaanse seep-operas van die sewentigs en tagtigs basies “net een keer ’n week ’n storiepunt” bereik het. Die res van die week se episodes het voortgebou en uitgebrei op daardie “een storiepunt”.⁴⁰³ Volgens Marx is ’n moontlike motivering vir die eenvoudige narratiewe struktuur van die Amerikaanse seep-operas “... want die program was gemaak vir die huisvroue wat staan en stryk”⁴⁰⁴. Hulle kyk dalk net twee keer ’n week na die hele verhaal, so, hulle moet uit daardie twee episodes die trant kan volg” (Marx, 2016:10).⁴⁰⁵

Soos bespreek in hoofstuk 1 (1.6), het Marx met sy voorafkennis en ervaring van die Afrikaanse TV-kykers besef dat hy die narratiewe tempo van ’n Suid-Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal sal moet versnel. Hy verduidelik dat die Afrikaanse kykers in die tagtigs gewoon was aan weeklikse TV-dramas waarin die storiegegewe “vinnig en duidelik verloop het” en hy wou poog om die tempo “waaraan die kykers gewoon was”⁴⁰⁶ met die nuwe TV-dagvervolgverhaal vol te hou. Met die hulp van Anderson-Thomas het Marx ’n “dramareeks se struktuur toegepas en dit verwerk na

⁴⁰¹ “Ek het dit al begin doen in Amerika, so dit het my seker so ses maande gevat” (Marx, 2020:81).

⁴⁰² *The Bold and the Beautiful*, geskep deur William J. Bell, word geplaas te midde van die glansryke modewêreld van Los Angeles. Volgens Morton (1996:161) is “lush production values and beautiful people” essensiële boustene of elemente van hierdie invloedryke seep-opera. Die klassieke nabyskoot aan die einde van tonele in seep-operas word, na aanleiding van William J. Bell, die “Bell close-up” genoem, “... its lingering caress would have made Garbo or Dietrich proud” (Morton, 1969:36).

⁴⁰³ “...dilemma-based dramas such as soap operas, are character driven and, by their nature, domestic, ongoing and relational; hence it is appropriate that their narratives should not require grand goals, over-arching meanings or absolute closure” (Stadler & McWilliam, 2009:176).

⁴⁰⁴ Volgens Kilborn (1992:27) was die oorsaak van baie kontroversie en kritiek die feit dat TV-seep-operas, anders as seep-operas vir radio, die publiek – huisvrouens – se “audio and visual” aandag sou verg. Die chauvinistiese argument was derhalwe dat vrouens wat bedags sit en televisie kyk nie hul huistake effektief sou kon verrig nie.

⁴⁰⁵ “Dit is hoekom daar in die Amerikaanse dagvervolgverhale geweldig baie storieherhaling plaasvind. Selfs momente word soms herhaal” (Marx, 2016:10).

⁴⁰⁶ “In daardie driekwartier [van ’n TV-dramareeks] vertel jy in essensie alles wat jy in ’n week sou vertel het, as jy dit volgens die Amerikaanse dagvervolgverhaalresep sou vertel” (Marx, 2017:57).

’n dagvervolgverhaal”. Die praktiese implikasies hiervan word later in hierdie hoofstuk (4.4) bespreek met die aanstelling van Danie Odendaal as die eerste hoofskrywer by *Egoli*.

Soos reeds genoem, verkies Marx om karakters te ontwikkel met spesifieke kunstenaars in gedagte. Sy volgende stap tydens die ontwikkelingsfase van die TV-dagvervolgverhaal was om kunstenaars te bevestig of “vas te maak” vir die voornemende karakters in *Egoli*. Terselfdertyd het Marx ook The Directors Team gekontrakteer om hom met die vervaardigingstaak te assisteer.⁴⁰⁷ Dit is dan juis, volgens Marx, sy professionele afhanklikheid van Lurie en Van Zyl wat grootliks bygedra het tot *Egoli* se “ondergang” en noodwendige einde. Hierdie aspek word later in hierdie hoofstuk (4.7) verder uitgelig.

Hoewel Leon Rautenbach instrumenteel was in die ontstaan van *Egoli*, het hy ook ander verantwoordelikhede soos byvoorbeeld *Carte Blanche* (1988–hede) en *K-TV* (1990–2011) as deel van sy portefeulje gehad. Daar was dus ’n behoefte aan ’n toesighoudende vervaardiger wat spesifiek kon spesialiseer in die “kwaliteitsbeheer van plaaslike dramas”. Rautenbach onthou dat Marx toe vir Johann van Heerden (1949–hede) voorgestel het om te verseker dat beide M-Net en *Egoli* se belange gemonitor en beskerm word.⁴⁰⁸ Van Heerden het volgens Rautenbach ’n “groot rol gespeel en baie van die pendelwerk tussen M-Net en *Egoli* gedoen”.

4.3 Oorsese navorsing en *Egoli* se eerste rolverdeling

M-Net het bepaal dat die eerste episode van *Egoli* op Maandag 6 April 1992 uitgesaai moes word. Reeds aan die begin van 1991 het Marx en The Directors Team⁴⁰⁹ begin met die ingewikkelde onderhandelingsstaak. Volgens Lurie (2020) was daar eindelose gesprekke met M-Net oor kontrakte en die talle logistieke uitdagings, aangesien niemand al so iets in Suid-Afrika aangepak het nie:

⁴⁰⁷ “Jy moet nog ’n studio kry, jy moet die apparaat kry, jy moet die tegnici kry én iemand wat jou kan help reël daaraan” (Marx, 2020:81).

⁴⁰⁸ “*Egoli* het spesialisandag nodig gehad en dit is hoekom ons ’n projekteier met die naam van Johann van Heerden ingebring het” (Rautenbach, 2020).

⁴⁰⁹ Die derde lid van The Directors Team, Cathy Sykes, het in hierdie tyd by hulle aangesluit. Sykes het saam met Van Zyl die finansies van *Egoli*, en Marx, bestuur.

How would M-Net contract us? How would we contract people? It literally took a year of non-stop work. How would the sets work, how would the audio work?⁴¹⁰ SAM [sic] Martin, who we knew was one of the top vision mixers, was also the technical director because we had no idea. So, we thought the way to go would be to hire the best people that we could. We bought Trevor Brown out from the SABC, he was their best studio cameraman (Lurie, 2020).

Volgens Marx moes *Egoli* nie slegs in kwaliteit, voorkoms en gewildheid met die oorsese seep-operas kompeteer nie⁴¹¹, dit moes ook genoegsame kykers lok om M-Net se finansiële belegging te regverdig.⁴¹² Om te verseker dat hul belegging in goeie hande is, het M-Net 'n internasionale toer befonds om TV-ateljees en seep-operastudios in Australië, Suid-Amerika, Amerika en Europa te besoek.⁴¹³ Rautenbach som die waarde van dié toer soos volg op:

Die toer het ons 'n baie goeie idee gegee oor tegniese produksiepunte en aspekte wat vermy moes word. Die aspekte waaruit ons kon leer, was ingevoeg in ons beplanning om van *Egoli* 'n sukses te maak. Franz het daai integrale brein om dit als bymekaar te sit en saam te trek; veral storiengewys (Rautenbach, 2020).

In Frankryk, met 'n besoek aan 'n seep-opera genaamd *Riviera* (1991–1992), het die span byvoorbeeld opgemerk hoe verkeerde bestuursbesluite en kreatiewe verskille 'n seep-opera kon

⁴¹⁰ “The studios were not linked. For *Egoli* to shoot there, ZSE had to dig trenches and lay kilometres of cables between studios because they were far apart. That whole setup was built in for us, it was a huge thing. I remember them cutting through the parking lot with angle grinders, putting the cables in. It was a mission” (Lurie, 2020). Let wel, ZSE was die naam van die ateljeekompleks waar *Egoli* in die negentigs verfilm is. Hierdie naam het intussen verander na Sasani Studios. Wanneer Heaney en Lurie sporadies verwys na ZSE en/of Sasani Studios, praat hulle dus van dieselfde ateljeekompleks.

⁴¹¹ “Van die oorsese sepies en vervolgverhale doen net drie episodes 'n week met spanne mense wat daaraan werk. Die skrywer het 'n maand om sy teks te skryf. Dít is ongehoord hier in Suid-Afrika. Ek dink nog steeds – as jy kyk na die gehalte van die werk – hoef ons nie terug te staan vir die res van die wêreld nie” (Booyesen, 2016). Die vervaardigers van *Coronation Street* het in die tagtigs erken dat die produksie nie die hoë standaarde sou kon volhou as hulle meer as twee episodes per week moes vervaardig nie, want “more would only mean worse” (Buckman, 1984:155).

⁴¹² “The first year was a bit weird because we insisted on a set-up budget because it cost so much to build the sets, to actually get the infrastructure up. So, the budget was about R15 million in the first year” (Lurie, 2020). In 'n onderhoud met Louw (1999:9) het Koos Bekker die volgende gesê aangaande die *Egoli*-begroting: “Ek kyk wel af en toe, maar dis 'n pynlike ervaring. Ek sit heeltyd en dink hoe duur dit is en hoeveel rand per sekonde by die deur uitvlieg.”

⁴¹³ Die toergeselskap het bestaan uit Franz Marx, Leon Rautenbach (opdraggewende vervaardiger), Johann van Heerden (toesighoudende vervaardiger) en Kim Smith (ZSE se tegniese ingenieur).

kelder.⁴¹⁴ Dit is verneem die magspel vir kreatiewe beheer tussen die Amerikaanse en Franse vervaardigers wat Marx en M-Net laat besef het “daar kan slegs een kreatiewe stem wees” en dit is dié van Franz Marx.⁴¹⁵

Die besoek aan *Loving* (1983–1995) se ateljee in New York was aansienlik meer positief as die Europese ervaring en daar is toe besluit om *Loving* as ’n tegniese-templaar vir *Egoli* te gebruik.⁴¹⁶ Die regisseur, Bobby Heaney, se latere besoek en bevindinge aangaande die bogenoemde ateljee en hul skietsisteen word in 4.4 verder bespreek.⁴¹⁷

Die korrekte balans tussen ervare akteurs en talentvolle nuwe en mooi gesigte, gekombineer met ’n gesofistikeerde voorkoms en teikenmarkgeoriënteerde storielyne, was volgens Marx die sleutel tot sukses vir *Egoli*. Om die regte akteurs te vind was egter ’n onvoorsiene uitdaging⁴¹⁸ wat hom genoop het om uiteindelik ook “mooi jongmense en ou *has-beens*”⁴¹⁹ in die rolverdeling te gebruik. Hy verduidelik met die volgende voorbeeld dat die beste Afrikaanse toneelspelers aan die einde van die tagtigs “oorgebruik” was: “Jy wil vir Piet hê in die rol van Sarel, maar hy was in vier reekse voor die tyd. In almal het hy maar net ’n variasie van Piet gespeel. Die gesig, die ster, die figuur, maak nie saak hoe goed hulle is nie, het geen meer impak nie” (Marx, 2020:84).⁴²⁰ Marx wou nie die langverwagte Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal afskop met akteurs en gesigte wat volgens

⁴¹⁴ “Apparently, huge amounts of time were wasted with producers and directors shouting at each other on the shooting floor. All the people who did the world tour and observed the French soapy said that it was a disaster” (Lurie, 2020).

⁴¹⁵ “Franz het onmiddellik kreatiewe beheer geneem. Die ‘kreatiewe vervaardiger’ was ’n sterk ding in daardie stadium in die Amerikaanse film- en TV-bedryf. Die kreatiewe ouens het in beheer gebly en gesê wat hulle wou hê, want dit het van hulle afgehang of die storie suksesvol gaan wees of nie” (Rautenbach, 2020).

⁴¹⁶ “Ons was by *Loving* vir ’n hele dag. Ons is baie goed ontvang deur die Amerikaners. Hulle is uitstekend met dié soort goed. Hulle het ook tyd afgestaan vir lang gesprekke; detail metodologie en resepinligting met ons gedeel” (Rautenbach, 2020).

⁴¹⁷ “Franz saw all the soaps around the world, and he decided the one he wanted to copy the most, was *Loving*” (Heaney, 2020).

⁴¹⁸ “The task of assembling a core of characters who will plausibly fit the chosen setting for the soap and to whom an audience will be able to relate is one of the most crucial aspects in the planning of any soap. [...] Introducing a broad mix of characters also increases the possibility that individual members of the audience will be able to identify with at least one of the central core” (Kilborn, 1992:44).

⁴¹⁹ “Soaps often have the function of representing groups or figures who tend to be under-represented in other dramas; characters whose political attitudes, ethnicity, sexuality, or age makes them different from the standard hero” (Wasko, 2005:319).

⁴²⁰ “So byvoorbeeld het Leon van Nierop en kie op daardie tyd ’n reeks gemaak met die naam van *Ballade vir ’n Enkeling* en ek het die eerste episode gekyk en ek was woedend, want twee derdes van die spelers wat op my lysie vir *Egoli* was, was daarin. Iemand soos Gavin [van den Berg (1956–hede)] was ’n totale ‘ja’ vir ’n dagvervolgverhaal” (Marx, 2020:84).

hom “oorgebruik” was nie. *Egoli* moes in alle opsigte vars en oorspronklik wees. Hy besluit toe om gewilde akteurs uit die sestig- en sewentigerjare te nader. Sanger-akteurs soos Gé Korsten (1927–1999)⁴²¹ en Mimi Coertse (1932–hede)⁴²² is gekontrakteer “en hulle moes elke dag kom *act*”.⁴²³ ’n Ander voorbeeld van Marx se soeke na unieke en “vars spelers” vir *Egoli*, is die aktrise Hannah Botha (1923–2007).⁴²⁴ Botha het in die tagtigs by die Ontvanger van Inkomste gewerk en na ’n “belastingvergadering” met Marx het sy glo vir hom genoem dat sy “ook ’n aktrise” is en dat hy haar “in *Egoli* moet gebruik”. Vir Marx het Botha se stem dadelik sekere karaktermoontlikhede ontsluit. Hy beskryf die kreatiewe gewaarwording soos volg:

Sy het hierdie stem gehad, so ’n Weskus-klank; en nou het jy dit in jou kop en jy werk aan ’n karakter wat dit alles in het. Dit was nou ’n vreugde, dwarsdeur. Sy was so ’n moeilikheidmaker, Elsa Pienaar. Sy en Nenna het so kop gestamp. ’n Hoogs intelligente vrou wat ek toe as so ’n *common* karakter gebruik het (Marx, 2020:85).

Marx het tydens die aanvanklike skryfproses gereeld met potensiële akteurs en aktrises vergader om te verseker dat hy die karakters “binne die vermoëns” en voorkoms van daardie spesifieke spelers skryf.⁴²⁵ Alhoewel Suid-Afrikaanse kunstenaars tot in daardie stadium geen ervaring in TV-dagvervolgverhale gehad het nie⁴²⁶, vertel Marx dat al die spelers wat hy genader het geesdriftig ingestem het om deel te wees van hierdie “eerste in Suid-Afrika”. Die feit dat die genre hom primêr tot sterk vrouekarakters leen⁴²⁷, het daartoe bygedra dat gevestigde, “sterk” aktrises soos Christine Basson (1941–2019), Brümilda van Rensburg (1956–hede)⁴²⁸, Shaleen Surtie-

⁴²¹ Sy karakternaam in *Egoli*: Walt Vorster

⁴²² Haar karakternaam in *Egoli*: Isabeau Vorster

⁴²³ “Van die ander ouer akteurs en aktrises het nie genoeg *glamour* gehad nie, daar was nie die ekwivalent van die Amerikaanse ouer sterre nie” (Marx, 2020:84).

⁴²⁴ Haar karakternaam in *Egoli*: Elsa du Plessis-Pienaar

⁴²⁵ “En dan het ek, soos ek die stories uitgewerk het, dit spesifiek vir daardie spelers geskryf. Ek het met hulle gepraat, ons was hand op die blaas, het uitgeëet, ’n dop gedrink. Baie keer in groepe, baie keer een vir een. Sodat ek hulle kon leer ken. Ek werk nou nog so” (Marx, 2020:84).

⁴²⁶ “Die akteurs vir wie ek gesê het ‘ek wil jou vreeslik graag gebruik in ’n TV-dagvervolgverhaal’, het aanvanklik nie geweet waarvan ek praat nie. Dit het nie hier bestaan nie. Niemand het egter nee gesê nie” (Marx, 2020:84).

⁴²⁷ “In contrast to more traditional, stereotypical depictions of women which frequently reduce them to the level of passive sex objects, female characters in soaps are often figures of great strength and resourcefulness” (Kilborn, 1992:45).

⁴²⁸ Van Rensburg erken dat sy nie veel van die seep-operagenre geweet het voor hulle aan *Egoli* begin werk het nie. *Dallas*, wat slegs eenmaal per week uitgesaai is, was haar naaste verwysing aan die genre. Oor die karakter van

Richards (1955–2021)⁴²⁹, Thokozile Ntshinga (1953–hede) en Sandra Prinsloo (1947–hede) hulself met trots aan *Egoli* verbind het. Marx het van die akteurs wat by vorige reekse soos *Skooldae* en *Agter elke man*⁴³⁰ betrokke was ook genader vir rolle in *Egoli*. Hier noem hy spesifiek vir Deon Coetzee, wat op daardie stadium professioneel rugby gespeel het en gevolglik nie in die TV-industrie “oorgebruik” was nie. Coetzee verwys na *Egoli* as “Franz se Magnum Opus in terme van oorspronklikheid en grootsheid”. Nuwe gesigte soos David Rees (1968–hede), David Vlok (1963–hede) en Philip Henn (1961–hede) het met baie min toneelspelervaring ook by die rolverdeling aangesluit. Vir die onervare spelers het Marx weereens die ADK genader om daardie spelers se talent verder te ontwikkel.⁴³¹ Hy herroep die ADK se werksverhouding met *Egoli* soos volg:

Milla Louw en haar mense was voltyds onder kontrak met my [*Egoli*]. Die spelers moes die klasse inwerk in hul persoonlike hoedanigheid. Hulle moes die kursusse en die eksamens doen, almal, David Rees, David Vlok, Philip Henn en Philip Moolman. As hulle by die ADK was vir ses maande, dan kan jy sien die *penny drop*. Nou kon ons hulle emosioneel en serebraal begin druk en gebruik. Een van die beste voorbeelde wat ek gehad het, was David Rees.⁴³² Hy was ’n wildewragtig toe hy daar by ons begin het (Marx, 2017:60).

Marx het in die beginfase nie oudisies gehou nie⁴³³, maar hy het wel van die ADK se teaterproduksies bygewoon en jong talentvolle akteurs en aktrises daar geïdentifiseer. Verder het agente soos Moonyeenn Lee (1944–2020)⁴³⁴ hom gereeld gekontak met voorstelle vir moontlike spelers. David Rees was een van haar voorstelle en met sy “wildewragtig”-persoonlikheid en

Louwina sê Van Rensburg die volgende: “Wat hy vir my gegee het met die Louwna-karakter was ongelooflik. Jy was nooit verveeld nie, want jy het nooit geweet wat volgende met jou karakter gaan gebeur nie” (Van Rensburg, 2021).

⁴²⁹ “Franz is ’n baie reguit mens. Al het jy nie altyd met hom saamgestem nie, aan die einde van die dag besef jy hoekom hy sekere besluite geneem het. Daar was altyd *method in sy madness*” (Surtie-Richards, 2021).

⁴³⁰ “Die skryfwerk wat Franz op die reeks gedoen het, was meesterlik” (Coetzee, 2020).

⁴³¹ “Jammer jy kan nie toneelspeel nie, maar ons sal jou leer” (Marx, 2020:84).

⁴³² “Wat hy gehad het en wat dadelik my aandag getrek het, was dat hy perfek tweetalig was. Hy is Engels, maar hy praat perfek Afrikaans. Ek het dadelik gedink, jâ, dît is ’n tipe wat ek wil hê vir *Egoli*” (Marx, 2020:84).

⁴³³ “Ek het nie aan die begin oudisies gedoen nie, wel later vir die invulkarakters. Ons het oudisies gedoen vir die sekretaresses van die besighede. Ek het vir hulle sulke klein storiëtjies gemaak, vir die mooi meisies, en so. Tot teen die einde was ek altyd betrokke by die oudisies en *casting*. Ek het nooit professionele spelers laat oudisies doen nie, dît was nie nodig nie” (Marx, 2020:83).

⁴³⁴ Moonyeenn Lee was ’n gevierde Suid-Afrikaanse agent (Casting director) en stigtereinaar van MLA: Moonyeenn Lee Associates (MLA SA).

voorkoms was hy, ten spyte van sy beperkte toneelspelervaring, presies wat Marx vir 'n spesifieke karakter in gedagte gehad het.⁴³⁵ Vir Marx het die “karakter oombliklik lyf gekry” nadat hy vir Rees ontmoet het.

Soos reeds bespreek, is dit vir Marx van kardinale belang dat akteurs gedurende die vertolking van 'n karakter “transformeer”. Hy redeneer dat toneelspel in 'n TV-reeks “nie regtig toneelspel in die ware sin van die woord” is nie, omrede die akteur “meestal 'n splitsing” van sy of haar eie persoonlikheid speel. Die dilemma met die aanvanklike rolverdeling vir *Egoli* was dat sommige van die jonger akteurs en aktrises hoofsaaklik aangestel is op grond van hul voorkoms⁴³⁶, eerder as hul speltalent. Marx het hierdie dilemma hanteer deur tydens die karakterontwikkeling en skryfproses juis dié spelers se persoonlike karaktertrekke te gebruik om hul *Egoli*-karakters te ontwikkel en te verryk.⁴³⁷ Deur die spelers se persoonlike sterkpunte tydens die karakterontwikkeling te gebruik, het Marx verseker dat die karakters geloofwaardig oorkom, ten spyte van sommige spelers se gebrek aan ervaring en speltalent. Soos met oorsese seep-operas, het Marx die meer uitdagende “emosionele storielyne” vir die ervare spelers geskryf en die ondersteunende storielyne aan die ontwikkelende spelers oorgelaat.⁴³⁸ Sodoende het die kombinasie van “mooi jongmense en ou *has-beens*” merendeels 'n ernstige wanbalans in die kwaliteit van toneelspel in *Egoli* verhoed.

Gegewe die sensitiewe politieke omstandighede in die vroeë negentigs⁴³⁹, het Marx sonder voorskrifte van M-Net en met die spesifieke teikengehoor inaggenome⁴⁴⁰, gepoog om die

⁴³⁵ “Die volgende dag het hy begin klasloop by die ADK. Wat dit lekker gemaak het, was dat Milla Louw gebel het en gesê het: ‘Die ou het baie talent’” (Marx, 2020:84).

⁴³⁶ “Die *physicality* op 'n daaglikse vervolghverhaal is ongelooflik belangrik” (Marx, 2020:85).

⁴³⁷ “Jy moet die persoonlikhede draai en twist” (Marx, 2020:85).

⁴³⁸ Oor die narratiewe inhoud van stories in seep-operas en TV-dagvervolgverhale sê Buckman (1984:66) die volgende: “There are, of course, only seven themes in all drama. These revolve around love, (happy and unhappy), ambition, jealousy, revenge, madness, and confused identity. To this basic roux, on which all playwrights rely to make their confections, the soaps have added one new ingredient: hysterical illness.” Cantor en Pingree (1989:28) voeg by dat die inhoud van seep-operastories die vroulike teikengehoor reflekteer; dit is stories wat fokus op liefde, romanse, geboorte (babas), siektes en gesondheid, asook goeie of slegte maniere en moraliteit.

⁴³⁹ “Daar was nie meer die groot Afrikaanse politici nie, so ek het gedink dit is 'n wonderlike geleentheid om gewone stories deurmekaar te krap. Almal het geweet daar gaan 'n vermenging plaasvind. Die regsies het dit ontken en gesê hier gaan verskriklike goed gebeur, die linksies het gesê hier kom Utopia. [...] Van die begin af het hulle net natuurlik gemeng, niemand het dit eers regtig agtergekom nie” (Marx, 2017:60).

⁴⁴⁰ Soos genoem in hoofstuk een, om Marx en sy span se besluite te kontekstualiseer binne die huidige TV-praktyk sou die tydsges, asook die spesifieke teikengehoor van *Egoli* in 1992, ignoreer. Dekades later kritiseer navorsers soos

rolverdeling so kultureel verteenwoordigend as moontlik te maak.⁴⁴¹ Aktrises soos Shaleen Surtie-Richards⁴⁴² en Thokozile Ntshinga⁴⁴³ het naatloos ingeskakel by die eerste rolverdeling. Marx se “enigste voorwaarde” was dat die spelers Afrikaans magtig moes wees⁴⁴⁴, “ook met nuanserings”.⁴⁴⁵ Ntshinga, wie se moedertaal Xhosa is, glo dat die aanleer van addisionele tale soos Afrikaans, Sotho en Zulu haar bemagtig en verryk het as mens én kunstenaar. Hoewel die karakter Donna Makaula Afrikaans gepraat het, het sy getrou gebly aan haar kultuur. Oor die inhoud van *Egoli*-stories met betrekking tot haar karakter daarin, vertel Ntshinga die volgende:

They would ask me before they would write a story. I would say: “No, a black woman would not do this, at that age.” Culturally we are all different. [...] I was not speaking for all black people but I was an example of the times. So, I had to talk about my culture and me. It was my job to give them the black side of things (Ntshinga, 2021).⁴⁴⁶

Volgens Marx is die “ras van ’n karakter” nooit in *Egoli* genoem nie.⁴⁴⁷ Nie net was dit vir Marx belangrik dat die “Afrikaanse publiek” kon sien dat verskillende kulture “gemaklik en moeitevry

Marx Knoetze (2015) die “whiteness” van Afrikaanse TV-dagvervolgverhale se stories, temas en rolverdelings. Dit is egter belangrik om te noem dat die uitsaaiers, M-Net en SABC, se voorskrifte en die spesifieke teikengehoor se behoeftes ’n realiteit is waarvan min akademici en lede van die publiek bewus is. ’n Vervaardiger wat die uitsaaier se voorskrifte ignoreer, is kort voor lank ’n eksvervaardiger.

⁴⁴¹ In September 1997 het Marx ’n “sepie-tentoonstelling” in Rotterdam bygewoon. *Egoli* was die eerste Suid-Afrikaanse TV-program wat genooi is om deel te vorm van hierdie internasionale gebeurtenis en volgens Louw (1999:116) lui die motivering vir *Egoli* se insluiting, soos volg: “*Egoli* is gekies oor sy ‘unieke storielynstruktuur en die uitsonderlike wyse waarop maatskaplike aangeleenthede uitgebeeld word. Daar is deurentyd interaksie tussen verskillende rasse-groepe met uiteenlopende wewysingsraamwerke’.”

⁴⁴² “Een van die eerstes wat dadelik die publiek gaande gehad het, was Shaleen Surtie-Richards. ’n Skitterende aktrise en iemand wat ’n totale transformatiewe karakter geskep het. Daar is baie min van Nenna in Shaleen” (Marx, 2017:60).

⁴⁴³ “Thoko was so ’n formidabele stylvolle karakter en ek was nogal baie trots daarop. Sy het daar ingepas soos ’n hand in ’n handskoen” (Marx, 2017:60). Ntshinga vertel dat Afrikaanse mense haar karakter, Donna Makaula, as “cheeky” beskryf het. In haar eie woorde: “[P]eople did not understand how this black woman could say what she wanted to say, when she wanted to say it. Not being apologetic about how she lived. They called me ‘cheeky’ because I spoke the way I spoke, and I put people in their places. So, to them, Donna was ‘overconfident’: cheeky” (Ntshinga, 2021).

⁴⁴⁴ “I learned Afrikaans at school, but I learned more by talking it. I am a curious person, I wanted to understand it, and I did not like not knowing what other people were talking about” (Ntshinga, 2021).

⁴⁴⁵ “As hulle dit nie volledig kon praat nie, dan moet hulle dit leer. Ek het voltydse mense, *dialogue coaches*, gehad wat daarmee gehelp het” (Marx, 2017:60).

⁴⁴⁶ In ’n Ph.D.-studie in 1992 aan die Universiteit van Illinois (Morton, 1996:93) is bevind dat die grootste kritiek van “African-American” kykers teenoor bestaande Amerikaanse seep-operas is dat “blacks on soaps” nooit as deel van ’n “larger African-American community” uitgebeeld word nie.

⁴⁴⁷ “Ook ons crew was gemeng. So, die feit dat die cast gemeng was, was nooit ’n faktor nie” (Marx, 2017:61). Aan Pitout (1996:233) sê Marx die volgende: “[E]k is kleurblind: ek sal spelers in rolle sit, maak nie saak watter kleur

kan saamleef’ nie⁴⁴⁸, maar dit was ook essensieel dat die anderskleurige kykers kon “aspireer” na die rykdom en sukses van hierdie diverse karakters in die “plek van goud”.⁴⁴⁹ Soos met *Agter elke man*, het Marx oneindige storiemoontlikhede verseker deur ’n kundige kombinasie van verskillende en uiteenlopende karakters, elk met ’n unieke storiewêreld.⁴⁵⁰

Behalwe vir die eerste verhoudings “oor die kleurgrens”⁴⁵¹ het *Egoli* in die laatnegentigs ook gesorg vir die eerste gay-romanse op Suid-Afrikaanse televisie. Volgens Marx is daar deur die loop van die negentigs “uitdagende vrae” oor ’n potensiële gay storielyn gevra. Ná genoegsame marknavorsing en gesprekke met M-Net, asook met die betrokke akteurs, het Marx toe die storie op sý “meriete” vrygestel. Hannes van Wyk⁴⁵² vertel dat Marx en die skrywers “die gay-storie vreeslik mooi hanteer” het.⁴⁵³ Die karakters en gegewe was nie “stereotipies” nie en daarom het die kykers die gay paartjie ná ’n kortstondige “kruisiging” as deel van die *Egoli*-gemeenskap verwelkom.⁴⁵⁴

hulle is nie.” Uit hierdie stelling het Pitout (1996:56) die afleiding gemaak dat *Egoli* “as ’n kulturele forum dien, want dit sê iets oor die gebruike en gewoontes” van verskillende Suid-Afrikaners.

⁴⁴⁸ “Ek het die eerste keer verhoudings oor die kleurgrens op televisie gehad; nooit enige klagtes van die publiek gekry nie” (Marx, 2017:38). Soos genoem is in hoofstuk twee, het CBS se seep-opera *Love Is a Many Splendored Thing* (1967–1973) reeds in die laatsestigerjare stories oor romanse tussen verskillende rasse uitgesaai (Morton, 1996:99).

⁴⁴⁹ “Die beeld van die verwesterse swartmens, daardie beeld van Mandela in die snyerspak, die aspirasie om só te wees” (Marx, 2017:60). In ’n 2013-onderhoud met Francois Jonker (2015:85) verduidelik Marx dat *Egoli* ’n “aspirasionele en geïdealiseerde” toekoms vir Suid-Afrikaners van alle rasse uitgebeeld het, eerder as ’n “uitdagende, naturalistiese” uitkyk op die Suid-Afrikaanse realiteit.

⁴⁵⁰ “The larger the mix of people the easier it will be to find stories that have variety, interest and mileage” (Kilborn, 1992:45).

⁴⁵¹ Marx verwoord dit soos volg aan Louw (1999:8): “Stories gebeur onbewus in my kop. Ek het lank geloop met die idee van ’n bruin meisie wat ’n wit man se kind verwag. Die sosiale probleem interesseer my lankal.”

⁴⁵² Van Wyk het die karakter van Krynauw du Boisson vertolk. Krynauw en Braam Schoeman (Ebi Halberstadt) was, volgens Van Wyk, “ván die gewildste karakters in *Egoli*”, alhoewel kykers glo aan die begin baie skepties was oor die gay-verhouding. Toe hulle later ’n kind aanneem, “was die mense éers mal vir die twee gay karakters” (Van Wyk, 2021).

⁴⁵³ “Daai tekste was goed. Frans Kalp was toe die hoofskrywer en dit was baie mooi geskryf. Ek kon nie wag vir die volgende teks nie. Dit was nie moeilik om te speel nie. Dit was daai ou ding van jy kon maar net sê wat op die papier is” (Van Wyk, 2020).

⁴⁵⁴ “Hulle was baie gewilde karakters; baie manlik” (Marx, 2017:55).

4.4 Die eerste hoofskrywer en multikamera-regisseurs

“Danie Odendaal het gesê: ‘Franz, jy is mal, ons kan dit nie so doen nie.’ Ek het net gesê: ‘Ek is bevrees ons gaan’” (Marx, 2017:57).

Die aanstelling van sleutelpersoneel soos ’n hoofskrywer en regisseurs het, soos met die soeke na akteurs, parallel verloop met die ontwikkeling van stories en die skryf van episodes.⁴⁵⁵ Tydens die voor-produksiefase het Marx soggens vyf uur opgestaan en geskryf tot rondom elfuur, waarna produksievergaderings en afsprake met voornemende kunstenaars en tegnici die res van sy werksdag gevul het.⁴⁵⁶ Saans het hy voortgegaan en geskryf vir so lank as wat hy kon uithou⁴⁵⁷; agtien- tot twintig-uur werksdae was vir Marx die norm.⁴⁵⁸ Hy het onverpoosd geskryf sodat daar genoegsame episodes gereed sou wees “om met veiligheid te begin skiet” aan die eerste honderd episodes.⁴⁵⁹ Hoewel Marx die voltooides episodes vir M-Net moes stuur vir goedkeuring, twyfel hy of dit ooit krities deur iemand gelees is. Hy het nooit enige terugvoering of voorstelle ter verbetering van die draaiboeken vanaf M-Net ontvang nie en “het dit ook nie aangemoedig nie”. Volgens Leon Rautenbach het M-Net ’n kontraktuele verpligting gehad om die draaiboeken te lees en terugvoering te gee. Dit was spesifiek een van Johann van Heerden se verantwoordelikhede en dit was “definitief ’n regspunt”.⁴⁶⁰ Rautenbach (2020) gaan voort deur te beklemtoon dat M-Net nie kreatief en artistiek wou inmeng nie, al was die kanaal by magte om dit te doen:

⁴⁵⁵ “Toe kom jy by die artistieke deel van die ding. Ek het besef ek sal nie die ding kan skryf en die regie kan doen op die vloer nie. In elk geval moet jy ’n tipe terugstaan-posisie hê as jy alles wil beheer” (Marx, 2020:81).

⁴⁵⁶ Ontmoetings en vergaderings het meestal by Marx se woonstel in Montgomery Park plaasgevind, “baie keer in Laurence of Deon se huis en hulle het die geld probeer bymekaar kry. As daar oor geld gepraat is, moes een van hulle by gewees het” (Marx, 2020:87).

⁴⁵⁷ “Ek moes dit skryf, want dit was my enigste inkomste. Ek het ’n aparte kontrak gehad vir die skryf. As ek my episodes ingee, het ek geld gekry. Ek het dus geld gehad om van te leef” (Marx, 2020:81).

⁴⁵⁸ “Ek was maar altyd ’n *loner* in die bedryf, ek het die heeldag gewerk” (Marx, 2020:97).

⁴⁵⁹ “Dit was een van die eerste goed wat hulle vir my in Amerika geleer het, die spasiëring van die draaiboeken is van kardinale belang. Jy mag en kan nóg agter raak nie” (Marx, 2020:82).

⁴⁶⁰ Rautenbach herroep die voorbeeld van ’n insident waar ’n politiek-onkorrekte uitdrukking oor Jode in *Egoli* gebruik is. Marx en Lurie moes glo voor ’n M-Net komitee “verskyn en verduidelik”, waarna ’n skriftelike verskoning aan die Joodse gemeenskap deur M-Net en *Egoli* aangebied is. Volgens Louw (1999:31) het Elsa (Hanna Botha) haar seun Deon (Deon Coetzee) verwyt met die volgende dialoog: “Jy is ’n regte Jood.” Lurie vertel dat sulke insidente egter selde gebeur het. “The shit would only hit the fan if somebody complained about something already aired. Then M-Net would ask: ‘What is going on?’ Then we could say: ‘Well, you approved it.’ That happened maybe three times” (Lurie, 2020).

Ons was besigheidsmense. Ons was nie in die rol van “spesialis” speel op ’n terrein waar ons nie spesialiste in was nie, maar natuurlik, die toetsperiode was die eerste 100 episodes. Ons was bereid om die risiko te neem vir die eerste 100. Daai episodes was wel deeglik getoets met kwalitatiewe en kwantitatiewe navorsing. Ons het panele gehad wat vir ons terugvoer gegee het: waarvan hulle hou, waarvan hulle nie hou nie. Daai terugvoer was baie belangrik en behulpsaam vir Franz en die span om verder te monitor en aan te pas. Ek dink nie dit was eintlik ons plek om te sê “moenie dié woorde of daai woorde gebruik in ’n teks nie”. Ons het die reg gehad om dit te doen, maar ons het nie (Rautenbach, 2020).

Vir aanvanklike “terugvoer” oor karakters en stories het Marx verkies om na die raad van sy “Amerikaanse kontak”, die hoofskrywer van *Days of our Lives*, Sheri Anderson-Thomas, te luister.

Ek sou goed vir haar *pitch*: “Wat van só ’n karakter?” Ek het dit geskep, maar sy sou kommentaar lewer: “that is exciting” of “we tried a similar thing, did not work”. Ek het vir M-Net gevra om haar Suid-Afrika toe te bring, ek het gesê ek móét haar hê (Marx, 2020:82).

Die eerste hoofskrywer van *Egoli*, Danie Odendaal, is deur Marx aangestel oor meer as bloot sy skryftalent.⁴⁶¹ Odendaal het deur die loop van die tagtigs sporadies by die SAUK multikamera-regie op videoband gedoen⁴⁶² en aangesien Marx nog nooit “op video gewerk het nie”, was Odendaal se multikamera- en video-ervaring kardinaal.⁴⁶³ Marx kon gevolglik, behalwe vir Odendaal se ervaring as skrywer, ook staatmaak op sy multikamera-regie-ervaring. Omdat Marx nie “gewet het wat dit alles gaan behels nie”, het hy toe vir Odendaal ’n “dubbel-job” as regisseur én hoofskrywer aangebied.⁴⁶⁴ Odendaal het volgens Marx ’n “gesofistikeerde aanslag” in sy skryfwerk; ’n aanslag en styl wat Marx in *Egoli* wou vestig. Odendaal se intellek en sy “fyner beskaafdheid” het hom die ideale hoofskrywer vir die gesofistikeerde en elegante TV-

⁴⁶¹ “Ek het baie agting gehad vir Danie se werk, ek het gedink sy werk was baie *gentle*. Daar was ’n sekere verterende integriteit daaromtrent en dit was netjies; ’n vreeslike netjiese afgewerktheid” (Marx, 2017:31).

⁴⁶² “Toe die dagvervolgverhaal kom, toe besef ek dit is wat die SAUK doen. Hulle skiet op video, maar ek het nog nooit met dit gewerk nie en daarom het ek so vinnig oorsee gegaan om te gaan kers opsteek. As jy niks van ’n ding weet nie, dan weet jy nie wat jy weet of nie weet nie. Danie Odendaal het daardie ervaring gehad en ek het geweet ek moet die ou nadertrek” (Marx, 2020:92).

⁴⁶³ “Voor ek by *The Bold and the Beautiful* gaan kers opsteek het, het ek nog nooit met multikameras gewerk nie. Daar was nie so ’n dier in Suid-Afrika nie. Ons het alles tot en met *Egoli* met enkelkameras geskiet” (Marx, 2017:34).

⁴⁶⁴ “The head writer is the overall head of the writing department and must assume full responsibility for all that happens in it. It is both administrative and creative and pretty much everything in between” (Shore, 2009:97).

dagvervolgverhaal wat Marx gevisualiseer het, gemaak.⁴⁶⁵ Oor Odendaal se werk en bydrae tot *Egoli* se sukses, sê Marx die volgende:

Ek is vir hom, vir die res van my lewe, dank verskuldig vir die werk wat hy by *Egoli* gedoen het. Hy kon my stories vat en dit presies in daardie styl weergee aan die skrywers; maar hy het altyd gekla dat die stories te vinnig loop vir 'n dagvervolgverhaal (Marx, 2016:11).

Die stories wat “te vinnig loop vir 'n dagvervolgverhaal” is dan ook een van die hooffaktore wat *Egoli* as 'n TV-dagvervolgverhaal uniek gemaak het, selfs in vergelyking met die gewilde oorsese seep-operas en “primetime soaps” van die negentigs.⁴⁶⁶ Anders as die oorsese “day-time” seep-operas van die tyd, wou Marx storieherhaling en gevolglike kykersverveling so vêr moontlik vermy. Vir hom, en natuurlik vir M-Net, was dit belangrik dat die kykers gereeld inskakel en lojale kykers word en bly.⁴⁶⁷ Volgens Marx se Amerikaanse TV-konneksies, asook na aanleiding van sy persoonlike ervaring met *Egoli*, volg die “getroue kyker” 'n TV-dagvervolgverhaal voltyds vir 'n tydperk van ongeveer drie jaar.⁴⁶⁸ Vir die voortbestaan van 'n TV-dagvervolgverhaal is dit natuurlik belangrik dat daardie “wegloopkykers” so gou moontlik vervang word deur 'n nuwe generasie kykers. Ooglopend het Marx daarin geslaag, want volgens *Egoli* se kykertal en die gehooropnames was dié program “van sy begin af boaan die lys, op sy laagste miskien derde”.⁴⁶⁹

⁴⁶⁵ “Ek wil daardie tipe stories doen, maar jy het iemand [Danie Odendaal] nodig wat met fyn smaak die stories kan afrond en vul” (Marx, 2016:10). Oor Marx en Odendaal se werksverhouding sê Basson (2020) die volgende: “Danie en Franz het ongelooflik goed klaargekom, daar was groot respek van beide kante af. Kyk, Danie is verskriklik slim en Franz is nét so slim; Franz het ook 'n baie skerp brein. Franz was intelligent genoeg om te weet hoe intelligent Danie is. Hulle het 'n ongelooflike goeie band en vertrouensding gehad.”

⁴⁶⁶ “As die ding oud is, kan jy daarmee [’n stadige storietyempo] wegkom, maar as dit nuut is en jy probeer 'n publiek bou, dan moet die ding hol” (Marx, 2020:81).

⁴⁶⁷ “Ek het gehoop – en dit in my agterkop gehou – dat 'n gereelde *Egoli*-kyker ten minste drie keer 'n week sal kyk. So, as jy drie episodes deur die week gekyk het, dan het jy die hele storie gevolg. Daar is sekere goed wat jy gemis het, maar jy sal tóg weet wat aangaan. Dit was die hele oorweging ten opsigte van storielyne en die trant van stories” (Marx, 2017:57).

⁴⁶⁸ “Mense se persoonlike omstandigheid verander; hulle trou, kry kinders, werk verander en dan beweeg hulle aan en kom dalk later terug. Hulle vind weer iets interessant en dan kyk hulle weer vir drie jaar. Jy kan nie verwag dat iemand vir twintig jaar na jou program gaan kyk nie” (Marx, 2017:67).

⁴⁶⁹ “Elke Vrydag het ek na die syfers gekyk, als in vergelyking met sport, nuus en al die ander dramas” (Marx, 2017:40). In Pitout (1996:2-4) toon verskillende grafieke, figure 1, 2 en 3, aan dat *Egoli* in die middelnegentigs “een van die gewildste” programme op Suid-Afrikaanse televisie (M-Net, TV1 en CCV) was.

Vir Marx was een van die grootste narratiewe struktuur uitdagings die feit dat M-Net aangedring het op drie advertensiebreuke⁴⁷⁰ in plaas van twee, wat die standaard was waaraan Marx gewoond was by die SAUK.⁴⁷¹ Vir 'n skrywer-vervaardiger is advertensies potensieel problematies: hoe meer advertensiebreuke die program onderbreek – en hoe meer individuele advertensies daar in 'n advertensiebreuk uitgesaai word – hoe meer moontlikhede is daar vir die kykers om belangstelling te verloor en van kanaal te verwissel.⁴⁷² Om te verseker dat die kykers “deur daardie advertensiebreuk bly sit”⁴⁷³, of ten minste weer na afloop van die advertensies verder kyk, het Marx elke bedryf met 'n spannende “cliffhanger” afgesluit.⁴⁷⁴ Marx verduidelik verder dat hy gepoog het om die narratiewe spanning in tonele te laat opbou tot by die advertensiebreuk. Die kyker kon dan die advertensiebreuk “gebruik om 'n oomblik te ontspan, voor jy hulle weer opwerk”.⁴⁷⁵ Ook die “spoed waarteen stories” vertel word, moes volgehou word om te verseker dat die kykers nooit verveeld raak en gevolglik nie die program klaarkyk nie.⁴⁷⁶ Die drie advertensiebreuke in 'n halfuurlange episode het Marx toe genoep om elke episode met 'n proloog te begin.⁴⁷⁷ Die proloog is gevolg deur die eerste advertensiebreuk en daarna het die titelsekwens verskyn. Marx verduidelik die doel en struktuur van die *Egoli*-proloog soos volg:

⁴⁷⁰ “Ná die titels moes daar drie advertensiebreuke gewees het, maar hoe, waar en wanneer het ék bepaal; nie M-Net nie” (Marx, 2020:94).

⁴⁷¹ Oor die noodsaak van advertensies vir die voortbestaan van 'n TV-program, sê Shore (2009:98) die volgende: “Appropriate advertisers and sponsors are attracted into the project on the basis of the concept of the show, and the target market it will be reaching. [...] It's all about securing the advertising revenue to keep the show running.”

⁴⁷² Rosa Keet (2016) verduidelik die strategie om die TV-kykers te “behou”, veral ná advertensiebreuke: “Indien jy jou gehoor wil behou, moet jy sorg dat die kyker belangstel in die storie en die karakters. Dit moet iets met hulle kommunikeer sodat hulle betrokke bly en sodat hulle genoeg omgee om te wonder oor wat volgende gaan gebeur. Met ander woorde, jou program moet boeiend genoeg wees om die kyker regdeur advertensiebreuke daar te hou.”

⁴⁷³ “Daar is niks wat mense so irriteer soos 'n advertensie nie” (Marx, 2017:30).

⁴⁷⁴ “*Egoli* se drie bedrywe, elkeen met 'n *cliffhanger* vir die advertensies, sodat M-Net hul ander programme in oopkyktyd kon adverteer” (Marx, 2020:94). Kilborn (1992:40) bevestig dat “cliffhangers” 'n standaardkenmerk van meeste “serial dramas” is, ongeag die formaat.

⁴⁷⁵ “Dangling causes and cliffhangers are techniques that suspend the narrative then bring us back to the box after the ‘ad break’, or for the next episode, whereas repetition and redundancy are techniques used to re-join the narrative segments” (Stadler & McWilliam, 2009:173).

⁴⁷⁶ “Dit was die hoofmotivering vir die vinnige Suid-Afrikaanse weergawe van die dagvervolgverhaal” (Marx, 2017:30).

⁴⁷⁷ “Die proloog was uniek vir 'n ruk. Wat die oorsese sepies wél gehad het, was 'n kort opsomming van vorige hoogtepunte, 'n ‘previously on’. Wat jy wil hê met 'n dagvervolgverhaal, is kompulsiewe gewoonte. As jy die patroon breek en vir die gehoor vertel wat hulle kan verwag in die volgende episodes, waarom sal hulle dan wil kyk?” (Marx, 2017:58)

Die proloog is soos 'n grap. Hy het daardie slotreël, en as jy hom melk, is jy dood. Met die proloog werk jy na jou *cliffhanger* toe sodat die kyker moet sê: “Nou móét ek weet wat gebeur volgende.” Verbaal of aksie, die proloog was vir my baie belangrik, want dit moet die gehoor weer terugbring kassie toe ná die eerste advertensie (Marx, 2017:65).⁴⁷⁸

Om die kykers voortdurend geïnteresseerd te hou en te verhoed dat hulle oorskakel na ander programme op die SABC, het Marx nie alleen die vinniger storietempo geïnisieer nie, maar ook meer “aksietonele” ingeskryf.⁴⁷⁹ Volgens Marx het die karakters in die Amerikaanse dagtyd-seep-operas hoofsaaklik “gesit en gewroeg”, met geweldig baie dialoog en min visuele aksie of beweging.⁴⁸⁰ Vir die Suid-Afrikaanse mark – gegewe die tipe Afrikaanse dramas en aksie waaraan die kykers gewoond was – het Marx gevoel 'n “gesit en gewroeg” is te passief. Hy omskryf die “aksie” wat hy en Odendaal toe by *Egoli* se draaiboek “ingewerk” het, soos volg: “Dit kan natuurlik nie aksie wees soos in stoei en sulke goed nie⁴⁸¹, maar aksie in die storie. Beweeglikheid in die storie en die vertelling daarvan, alles binne die beperkinge van die stelle natuurlik” (Marx, 2017:57).⁴⁸² Volgens Marx het hulle met *Egoli* probeer om teen die “tipiese sepie-elemente” in te skryf.⁴⁸³ Deur te fokus op die invloed van gebeure en die karakters se reaksies daarop, kon 'n gewroeg en lang vervelige “gesprekke oor verhoudings” vermy word. Verder het Marx ook gevoel dat *Egoli*, hoewel die teikengehoor gegoede Afrikaanse vroue was, ook stories vir manlike kykers moes bevat: “Ek het die heeltyd gedink wat van die arme, stomme man wat gedwonge na die goed

⁴⁷⁸ Shore (2009:85) beskryf die aard van die “cliffhanger” in seep-operas soos volg: “Soap does not have beginnings and endings, it has cliffhangers.”

⁴⁷⁹ Gloria Monty, die destydse uitvoerende vervaardiger van *General Hospital* het reeds in 1977, in 'n poging om die kykergetalle te lig, die volgende tegnieke geïmplementeer: “Monty transformed the show and with it the soap opera genre. She sped up the pace, shortened scenes, and emphasised action over dialogue.” Die gevolge hiervan was onder meer dat hierdie seep-opera herontwerp is as 'n “action-adventure” (Morton, 1996:136, 139). Bogenoemde was reeds 15 jaar voor *Egoli* een van die vele desperate strategieë om kykers te probeer behou.

⁴⁸⁰ “Ek vind byvoorbeeld die dialoog in huidige Afrikaanse dagvervolgverhale te eksposisioneel. Hulle vertel vir mekaar die stories met dialoog. Ek vind dit vervelig, dit breek die struktuur van die toneel af en ek dink dit is 'n verskriklike belediging vir baie goeie akteurs” (Marx, 2017:65).

⁴⁸¹ “As jy my regtig moedeloos wil sien, dan moet daar [fisieke] aksietonele wees. Ek was maar nog altyd 'n halwe *whimp*; dit maak my totaal gedaan en ek kan nie buite die cliché daarvan skryf nie” (Marx, 2016:11).

⁴⁸² “My probleem is, ek is 'n regte sissie met geweld. Ek kan nie eers die gedagte aan bloed verdra nie, ek is *squeamish*. Ek sal 'n aksiefilm kyk, maar ek kan dit nie maak nie” (Marx, 2017:51).

⁴⁸³ “Tipiese sepie-elemente is 'n gehamer op emosionele verhoudings. Hulle praat oor hul verhoudings, hulle praat hul probleme weg” (Marx, 2016:11).

wat vir vrouens gemaak word, moes kyk? So, ek het probeer om goed wat totaal teen die seep-resep is óók daar in te gooi.⁴⁸⁴ Om darem die mans ook te amuseer” (Marx, 2016:11).

Die vinniger tempo van stories, asook meer komplekse en aksie-belaaide tonele, het natuurlik ook die skryf van draaiboeke meer ingewikkeld en tydrowend gemaak. Marx het danksy die goeie raad van sy Amerikaanse kontakte ’n skryfsisteem uitgewerk wat *Egoli* se unieke draaiboekuitdagings kon akkommodeer. Van die begin af sou Marx die hoofstorielyne aan Odendaal voorsien. Odendaal sou dit dan aan ’n span dialoogskrywers oordra, wat op hulle beurt ’n “eerste poging” van die episodes sou skryf.⁴⁸⁵ Om te verseker dat alle episodes gelyk en geklink het asof dit deur dieselfde skrywer geskryf is, het die hoofskrywer elke dialoogskrywer se episode geredigeer om die spesifieke *Egoli*-styl en kontinuïteit te waarborg.⁴⁸⁶ Volgens Marx het hy en Odendaal saamgewerk “soos *twinkle dee and twinkle dum*”. Hierdie kreatiewe vennootskap, beskryf hy so:

Dit was vir my die ideale ding. Kort na die reeks begin het, omtrent ses maande daarna, het ek my hande van die “insidentstories” afgehaal, met ander woorde die twee of drie “dagstories”, die *filler* stories.⁴⁸⁷ Ek het net vir Danie gesê hy moet dit doen, hy het dit in elk geval ’n duisend keer beter gedoen as ek: die tert, die sop, die kos en die rok, daardie goed, wat natuurlik ’n verskriklike meelewing gebring het by sekere van die vroulike karakters.⁴⁸⁸ [...] Danie het presies geweet waar in ’n episode moet daardie tonele inkom. Ek dink nie ons het ooit ’n woord daarvoor gehad nie. Danie het ’n aanvoeling gehad vir ’n daaglikse katastrofe (Marx, 2017:62).

⁴⁸⁴ “*Egoli* het gespeel in die tyd wat manlief tuiskom. So, daar moes tog iets wees wat die man sou kon interesseer. Ek het sterk manlike karakters geskep, want dit trek die vroulike kykers en die mans kan met hulle identifiseer” (Marx, 2017:55). Louw (1999:12) skryf dat Magriet Pitout tydens haar navorsing onder meer bevind het dat *Egoli* nie slegs ’n “vrouereeks” was nie, maar dat “derduisende Suid-Afrikaanse mans” ook die reeks gevolg het.

⁴⁸⁵ Oor dialoogskrywers of “sepieskrywers” se kreatiewe dilemma en frustrasie, skryf Buckman (1984:94) die volgende: “Many soap writers carry about with them a certain sense of shame. [...] Their coinage is cliché, they are stuck with an invariable formula, they labour on an assembly line of whose product they are not always proud.”

⁴⁸⁶ Mitzi Booysen vertel dat Marx se skryfsisteem die fondasie is waarop meeste Suid-Afrikaanse TV-dagvervolgverhale hul skryfsisteme gebou het: “Dit is die enigste manier hoe jy 260 episodes per jaar en jaar na jaar kan doen” (Booyesen, 2016).

⁴⁸⁷ “Dit het geweldig goed gewerk vir *Egoli* se gewildheid. Jy het die sterk storielyne gehad en dan hierdie heerlike *fillers* wat die spanning gebreek het” (Marx, 2017:62).

⁴⁸⁸ “Ek raak so moedeloos met skrywers of *story liners* wat sê: ‘Maar dit werk nie so in die regte wêreld nie.’ Dan sê ek vir hulle: ‘Máák dit werk, beskou dit as ’n uitdaging. Kry ’n rede en laat dit werk ter wille van die storielyn’” (Odendaal, 2016).

Die bogenoemde “insidentstories” is volgens Marx hoofsaaklik gebruik om die spanning van die hoofstorielyne “te breek” en dit het “geweldig goed gewerk vir *Egoli* se gewildheid”. As deel van Odendaal se “dubbel-job” het hy ook dan en wan die regie behartig. Die uitdaging was egter dat die multikamera-regisseurs soos Odendaal – wat in daardie stadium by die SAUK gewerk het – geen ervaring in die verfilming van ’n TV-dagvervolgverhaal gehad het nie. By die SAUK het regisseurs merendeels gespesialiseer in kinder- en aktualiteitsprogramme. Hulle was gevolglik nie tegnies gekwalifiseer vir die tipe verfilming wat Marx vir *Egoli* vereis het nie. Marx het toe besluit om nie enige van die ander multikamera-regisseurs van die SAUK te gebruik nie, maar om eerder “verhoogregisseurs” vir die regie van *Egoli* te laat oplei. Hy het verhoogregisseurs verkies bó filmregisseurs, omdat hy gereken het dat hulle meer vaardig sou wees met teksanalise. Hy motiveer sy voorkeur soos volg: “Verhoogregisseurs het, omdat hulle geweet het hoe om ’n teks te ontleed, geweet hoe om nuanses te skep. Daar is die teks en wat beteken dit? Subteks. Ek was tot aan die einde betrokke by die aanstelling van die regisseurs” (Marx, 2017:69).⁴⁸⁹

Bobby Heaney (1952–hede) is die eerste “verhoogregisseur” wat aangestel is deur The Directors Team.⁴⁹⁰ Voor Heaney egter kon aansluit, het Marx hom vir tien dae na New York gestuur waar hy opleiding in multikamera-verfilming – met spesifieke fokus op ’n TV-dagvervolgverhaal – by die produksiespan van *Loving* ontvang het. Heaney vertel dat die enorme ateljeekompleks in Manhattan beide *Loving* en *All My Children*⁴⁹¹ gehuisves het. Hy onthou aspekte van dié ervaring soos volg:

I spent ten days gaining as much knowledge from the people running the floor for *Loving*, which was shooting half an hour a day. Across the corridor *All My Children* were shooting, unbelievably, an hour-long episode. When I was there, they were on episode 4 002. I

⁴⁸⁹ “Ek wou dit baie kreatief gehad het. Ken Leach het ook toe aangesluit, toe Bromley Cawood en natuurlik Henry Mylne. Hy het ’n baie goeie bydrae gelewer” (Marx, 2020:86).

⁴⁹⁰ “We pulled Bobby out from PACT, he was artistic director there; and we needed someone who can work fast, and that was Bobby” (Lurie, 2020). Heaney het toe ’n nuwe generasie multikamera-regisseurs vir drama in Suid-Afrika opgelei: “I developed a shorthand for camera scripting. That system was picked up by Danie and Ken Leach and Henry Mylne and Bromley Cawood” (Heaney, 2020). Heaney se registyl en -metodiek is deur Danie Odendaal gebruik om regisseurs soos Pierre van Pletzen by *7de laan* op te lei. Van Pletzen het op sy beurt die navorser (Chris Vorster) opgelei en die navorser het op sy beurt weer ander regisseurs opgelei, almal klone van die styl wat Heaney in 1992 by *Egoli* geskep, ontwikkel en vasgelê het.

⁴⁹¹ Esta TerBlanche (1973–hede) het as die karakter Bienkie Naudé in *Egoli* begin. Nadat sy *Egoli* verlaat het, het sy in 1997 ’n rol in *All My Children* (karakternaam: Gillian Andrassy) losgeslaan.

remember looking at that and thinking: My God, how can you do 4 000 episodes of the same programme? I just missed the party they had for episode 4 000 (Heaney, 2020).

Die spoed waarteen die Amerikaners gewerk het, is volgens Heaney verbysterend. Alle tegniese aspekte is foutloos gekoördineer om 'n halfuurlange episode in 45 minute op te neem. Daardie sisteem en roetine het verseker dat hulle elke werksdag 'n volle episode kon verfilm.⁴⁹² Heaney het genoegsame tyd by elke afdeling deurgebring, baie tegniese vrae gevra en ekstensiewe notas gemaak.⁴⁹³ Hy vertel dat hy taamlik gou besef het dat die Amerikaanse *Loving* skietsisteem, met 'n hele paar aanpassings, ook in Suid-Afrika sou kon werk.⁴⁹⁴ Die “hele paar aanpassings” was hoofsaaklik nodig omdat *Egoli* in drie verskillende ateljees verfilm moes word⁴⁹⁵, anders as *Loving* wat slegs in een enorme ateljee “the size of half a rugby field” verfilm is. Die praktiese implikasie vir *Egoli* was dat die drie kameras tussen die drie ateljees verskuif moes word, wat natuurlik 'n tydrowende proses was. Met slim beplanning en skedulering het Lurie en die produksiespan gepoog om hierdie ateljeeverskuiwings rondom teetye en middagetes te sentreer. Sodoende is kosbare tyd gespaar en kon hulle uiteindelik 'n episode in 'n middag verfilm.⁴⁹⁶

4.5 'n Frenetiese repetisietydperk en splinternuwe sisteme

“As vervaardiger het ek geweet ek sal altyd met 'n ysterhand moet regeer; toe is ek al dertig jaar besig met films. Akteurs vat kanse, ek ken al die stories. Jy gee die pinkie en daar gaat hulle met die hele hand” (Marx, 2020:98).

Marx vertel dat die spelers drie maande voor die eerste “amptelike opname” gekontrakteer is om hulself te vergewis van die nuwe genre se artistieke uitdagings. Lurie onthou dat Heaney die eerste

⁴⁹² “Rehearsal in the canteen with chairs at 07:00; go to the floor at 10:00; rehearse with cameras and talk with art directors, etcetera. So, between 10:00 and 14:00 they would rehearse with the cameras. At 14:00 they would go off to make-up and wardrobe, and at 15:00, everything was now ready: They would walk into the studio and for the first and only time say: ‘Roll tape!’” (Heaney, 2020)

⁴⁹³ “I remember Bobby had very good, detailed notes of all sorts of things and there was this understanding of ‘that is how they do it’” (Lurie, 2020).

⁴⁹⁴ “When I came back from New York I did a full presentation to the crew and cast and everybody on ‘how we should shoot this’” (Heaney, 2020).

⁴⁹⁵ “We were operating at Sasani [ZSE] out of Stage 2, which could fit in six sets. We also had Stage 3, which was even smaller and Stage 5, which could fit in the whole Walco-set” (Heaney, 2020).

⁴⁹⁶ Elke episode was 24-minute lank en daar is 260 episodes per jaar uitgesaai. Louw (1999:33) plaas die omvang hiervan in perspektief deur te noem dat dit die ekwivalent is van “69-vollengte rolprente” wat in een jaar verfilm word.

repetisies by 'n gemeenskapsaal in Westdene begin het met die volledige rolverdeling en vyf voltooide episodes om mee te werk.⁴⁹⁷ Marx se opdrag aan Heaney was om die akteurs touwys te maak ten opsigte van 'n TV-dagvervolgverhaal se spelstyl, asook die genre se tempo van verfilming.⁴⁹⁸ Die spoed waarteen daar gewerk moes word, was vir meeste van die akteurs 'n geweldige aanpassing; niemand in Suid-Afrika het al in hierdie styl en teen só 'n tempo gewerk nie.⁴⁹⁹ Lurie skerts dat Heaney almal, insluitend Marx, moes kalmeer ná die eerste dag se chaotiese repetisies waarin slegs 'n halwe episode geblok is. Binne 'n week het Heaney egter 'n volledige episode in twee ure geblok en aan Marx bewys dat dit wel moontlik is om vinnig én deeglik te werk. Heaney vertel dat Marx aangedring het op intieme en naturalistiese toneelspel en omskryf dit soos volg:

Franz and I was “as one” on this. We were both theatre directors, people who were brought up in theatre. We understood the need of the actors to project and why, and we understood the ability to pull it back down.⁵⁰⁰ So, it was a question of forcing the actors to do nothing in the knowledge that the television screen is basically built around the medium close-up (Heaney, 2020).

Hierdie repetisies het verseker dat die spelers, soos in 'n toneelstuk, teen “openingsaand” totaal gemaklik met hul karakters en dialoog was. Die eerste episodes moes nie net die TV-kykers, die teikengehoor, beïndruk nie, maar veral vir M-Net. Vir die volgende fase van repetisies het die

⁴⁹⁷ “We started with 12 permanent actors. At one point we had 21 or 22 permanent actors, which was way too many. Then we pulled it back again to about 16” (Lurie, 2020).

⁴⁹⁸ “It was very exciting because it was a complete unknown. People were doing it all around the world, but nobody here had done it; the actors have not done it, the cameramen have not done it, sound people have not done it, and the studios did not know” (Lurie, 2020).

⁴⁹⁹ Vervolgens, vier van die oorspronklike rolverdeling (Ntshinga, Prinsloo, Van Rensburg en Surtie-Richards) se indrukke aangaande die “nuwe genre” se spelstyl en tempo-aanpassings: “The speed, the speed was very, very shocking. [...] It was difficult because we did not understand the soap style. I honestly did not know what was coming. I was working hard, learning; just wanted to make sure that – by the time I get to the studio – I understood exactly what I needed to do” (Ntshinga, 2021). “Dit was 'n effense stylaanpassing, maar Franz-hulle het ons baie gou touwys gemaak en ek glo mos maar *acting is acting*: doen dit net. Die spoed was geweldig, die druk was geweldig en die lang ure was geweldig” (Prinsloo, 2021). “Jy moes eerstens tegnies dáár wees en dan moes jy maar iewers jou subteks vind en dit vir jouself maak werk. Ook die feit dat daar skielik drie kameras gaan wees, was 'n groot aanpassing” (Van Rensburg, 2021). “Dit het ons baie gehelp om te repeteer voor ons begin skiet het. Toe ons die dag *studio* toe gaan, toe weet ons darem so half-en-half wat aangaan. Dit was 'n groot uitdaging” (Surtie-Richards, 2021).

⁵⁰⁰ “What also helped with the youngsters was, I could tell them: ‘Look at Shaleen, look at what she is doing, copy what she is doing. You see the way she is not raising her voice, you see the way she is just doing it and not forcing it? Copy that.’ We had mentors there for them, just by being there. That helped a lot” (Heaney, 2020).

geselskap verskuif na die ZSE-ateljees in Highlands-Noord. Hoewel die *Egoli*-stelle nog nie voltooi was nie, het Marx gevoel dit is essensieel vir die spelers se selfvertroue om in die ateljee en “op die vloer” te repeteer in die weke voor verfilming begin het.

Vir die ontwerp van die verskillende stelle het Marx dieselfde ontwerpers gebruik as met *Agter elke man*.⁵⁰¹ Die luukse rykmanshuise en kantore wat in *Agter elke man* gebruik is, is ingespan as inspirasie vir sekere van die nuwe *Egoli*-stelle. As deel van die stelontwerp het Marx besluit om ook buitetonele, wat in daardie stadium nie die norm in bestaande oorsese seep-operas was nie, te verfilm.⁵⁰² Alhoewel buitetonele ’n TV-dagvervolgverhaal se “per-minuut-koste” aansienlik verhoog⁵⁰³, het Marx gevoel dit is nodig om die Suid-Afrikaanse TV-kykers geleidelik bekend te stel aan die nuwe medium. Deur die verfilming van buitetonele het Marx bekende Afrikaanse TV-drama-elemente (aksie- en buitelugtonele) gekombineer met die nuwe ateljeegeoriënteerde tonele. Hierdie buitetonele het verder ook verseker dat *Egoli* meer realisties as meeste van die oorsese seep-operas van die tyd vertoon het. Marx beklemtoon dat daardie buitetonele dramatiese aksie bevat het; dit was nie bloot “establishing shots” nie. Per episode het Marx “ten minste drie minute se buitetonele” laat verfilm. Marx het die stelontwerpers ten volle vertrou om sy visie vir *Egoli* te visualiseer. Hy het nie spesifieke voorskrifte oor die voorkoms en inkleding van die stelle gegee nie⁵⁰⁴, maar het wel, aan die einde van die repetisietydperk, die totale *mis-en-scène* goedgekeur.⁵⁰⁵ Kostumering is ook oorgelaat aan kundiges, want volgens Marx is sy “persoonlike kleresmaak

⁵⁰¹ Ilse van der Merwe was volgens Louw (1999:10) *Egoli* se stelontwerper en Patrick Cox was die artistieke regisseur.

⁵⁰² “Ons het ook die eerste paar episodes geskiet met buitetonele, want ek het geweet as dit [die buitelugstel] in die kyker se kop vassteek, dan kan jy [die produksie] drie of vier weke in die ateljee skiet sonder om weer buitentoe te gaan” (Marx, 2017:58).

⁵⁰³ “In year one Franz said: ‘Put the mark-ups back into the production, because we will give them more than they are paying for, and then we will get year two.’ That was always his approach, which was great, and that always made him a very easy ‘financial boss’ to work for” (Lurie, 2020).

⁵⁰⁴ “Dit was basies ‘bring vir my ’n ontwerp van ’n ontvangslokaal met drie plekke vir sekretaresses’. Ek het geweet byvoorbeeld Nora se huis is ’n middelklasplek: ‘Bring vir my ’n tipiese voorstedelike kombuis, ons kan nie ’n sitkamer en slaapkamers hê nie; al haar tonele sal afspeel in die kombuis. Sy sal stryk, kosmaak en om die tafel sit en gesels. So, in Nenna se huis kan ons nie weer ’n kombuis hê nie, dit moet meer ’n oopplanleefarea wees’. Al die hoofstelle was so ontwerp dat jy kleiner stelle binne-in hulle kon pas” (Marx, 2017:67).

⁵⁰⁵ Thompson en Bordwell (2013:503) beskryf *mise-en-scène* soos volg: “All the elements placed in front of the camera to be photographed; the settings and props, lighting, costumes and make-up, and figure behaviour.”

baie konserwatief.” Vir die mans se kostuums het hy baie staatgemaak op Lurie se kleresmaak⁵⁰⁶ en vir die dames is “modetydskrifte hoogs bestudeer”.⁵⁰⁷

Van dag een af was die voorkoms en “visuele beeld van *Egoli*” vir Marx van kardinale belang. Daarom het hy nie slegs kennis oor die skryf en vervaardiging van ’n TV-dagvervolgverhaal in Amerika nagespeur nie, maar hy het ook ’n spesifieke “beligtingsplan” bestudeer en ’n variasie daarvan by *Egoli* geïmplementeer. Die primêre motivering hiervoor was die feit dat die beligting van Suid-Afrikaanse TV-reekse en ateljeeproduksies in die tagtigs, volgens Marx, “bleek en vaal” voorgekom het. Sy nuwe TV-dagvervolgverhaal sou nié “bleek en vaal” lyk nie, vandaar die revolusionêre beligtingsplan.⁵⁰⁸ Volgens Heaney het hy, Marx en die beligtingsontwerper (Jeremy Bonell) ure in die ateljees gespandeer om die beligting te verfyn en op ’n vlak te kry wat Marx sou tevrede stel. ’n Bydraende aansporing was die feit dat *The Bold and the Beautiful* op daardie stadium in Suid-Afrika uitgesaai is.⁵⁰⁹ Kykers sou onvermydelik die twee programme vergelyk het en “bleek en vaal”-beligting sou lelik afgesteek het teen *The Bold and the Beautiful* se “donker kleure en driedimensioneelbeligte gesigte”.⁵¹⁰ Marx beskryf die skeppingsproses van “diep en ryk”-beligting vir *Egoli* soos volg: “Ek het met kleurkaarte gewerk en aangedring op sekere dinge:

⁵⁰⁶ “Laurence is flambojant, amper *kamp*. Hy sou die uiterste gee en dan het ek net gesê: ‘Bring dit bietjie terug, maak dit bietjie ligter om te dra’” (Marx, 2020:94). Lurie (2020) onthou Marx se gedetailleerde aandag aan die kostumering soos volg: “Franz was very finicky on wardrobe. In fact, we used to have a wardrobe parade first thing in the morning for the first six months or so. We had to see if the costumes work with each other, work with the set, work for the character. You do not want to find that out as we are about to shoot.” Darion Hing was *Egoli* se kostuumkoördineerder (Louw, 1999:10).

⁵⁰⁷ “Ons het ontwerpersklere soms gebruik, maar ons kon dit nie *brand* of adverteer nie. In my meesterskontrak was dit gestop. M-Net was ’n kommersiële stasie, so, ek mag geen geld of voordeel uit *branding* getrek het nie” (Marx, 2020:94).

⁵⁰⁸ “We were trying to deliver more value than the money being paid for the show; it needed to look more expensive. [...] So, one of the things we did to make *Egoli* look glossier, was to lower the lighting level, which narrowed the depth of field. The moment we did that, the background went soft, so, the sets looked deeper, and they looked bigger” (Lurie, 2020).

⁵⁰⁹ “*The Bold and the Beautiful* was effe vinniger as *Days of our Lives* en meer *glamorous*. Ek het gehou van die *glamour*. Ek het gekyk hoe hulle hul *glamour* hanteer en dit is iets wat ek probeer navolg het. Byvoorbeeld, die kameras het *basher lights* op gehad; die gesigte is perfek belig. Dit gee jou daardie driedimensionele beeld en die oë lewe” (Marx, 2017:30).

⁵¹⁰ “Dit moet belig word soos ’n film, ’n kunsfilm” (Marx, 2017:65). Heaney (2020) verwoord die aanvanklike proses: “Every day we went in there with the same set, lighting and cameras; he would refine the lighting. We knew where we would like our actors to stand, so that we can take the light off the walls.”

‘Moenie met my stry nie, dit is hoe ek dit wil hê’. Dít is hoe beligting moet help om die separasie te bewerkstellig. Ek soek driedimensionele gesigte” (Marx, 2017:65).

Die “separasie” is op twee wyses bewerkstellig en beide het ontwikkel uit raad wat Marx en Heaney oorsees ingewin het: eerstens, deur die gebruik van “basher lights” (klein kameraligte)⁵¹¹ en tweedens, deur nie “flood lights” (spreiligte) te gebruik nie. Die tegniese implikasies hiervan word nie nou in detail bespreek nie, maar dit kom neer op die volgende basiese prinsiep: sonder *flood lights* is daar meer diepte en skaduwees op die stel en dus lyk die stel en gesigte meer natuurlik, asook nader aan Marx se “kunsfilm”-beligting. Vir “lewe in die oë” word *basher lights*⁵¹² op die kameras gemonteer en sodoende word die akteurs se oë addisioneel en subtiel belig. Marx skets sekere van die nuwe beligtingsplan se logistieke en emosionele uitdagings:

Dit was essensieel en niemand het dit voorheen hier gebruik nie. Dit gee vir jou daardie ryk gevoel, maar dit maak als moeilik, veral as jy ’n halfuur op ’n dag moet skiet. Dit werk nie eintlik vir gewildheid nie; dit werk vir ’n mooi beeld, maar die *crew* haat jou ... tot almal dit natuurlik gewoon is (Marx, 2017:65).

Marx gee toe dat hierdie besluite veral in die eerste paar maande kontroversieel was, maar hy is oortuig dat sy oorsese beligtingsplan vir *Egoli* “oombliklik ’n internasionale *look* gegee” het. Behalwe vir die tegniese eksperimente en aanpassings, het Marx ook tydens die repetisietydperk geringe verbeteringe aan die storielyne en karakters aangebring. Die regisseurs, akteurs en tegnici het op hul beurt gewoon geraak aan die tegniese uitdagings van die multikamera-styl⁵¹³ en die toesighoudende regisseur het vir die algemene kontinuïteit gesorg. Met die werkslading van ’n skrywer-vervaardiger het Marx besef dat hy selde persoonlik betrokke sou kon wees by die

⁵¹¹ “It is actually against the rules of lighting, you do not light ‘with the camera’. You light from the sides; lighting from the front flattens the picture. But by putting that little basher light there you could see the sparks in the eyes, and it sets the performer apart from the back wall. The basher light is strong enough to hit the performer, but not the wall behind him” (Heaney, 2020). “We picked that up from the Americans. They actually had three bashers on their cameras. We only used one on the shooting side of the camera: It gave very nice eye light” (Lurie, 2020).

⁵¹² “In *soaps* wat nie die *basher lights* gebruik nie, mis ek die oë. Daar is nie lewe in die oë nie: Die spelers speel hul harte uit, maar jy sien nie die pupil kleiner word nie, jy sien nie daardie gedagte binne-in die oog nie” (Marx, 2017:67).

⁵¹³ “Maar toe die kameras bykom ... ’n kamera is ’n vieslike ding, ’n kamera gee vir jou ’n ander beeld. Ek het dit geweet, maar met *Egoli* was dit selfs duideliker. Baie spelers se talent word vergroot deur ’n kamera, baie spelers se talent word verklein deur die kamera; en dít weet jy nie, nie voor daardie goed op die doek is nie” (Marx, 2020:89).

opnames.⁵¹⁴ Hoewel hy reeds tydens die verfilming van *Agter elke man* begin het om “sekere van sy kontroles prys te gee”, wou Marx met *Egoli* verseker dat sy visie vir die tempo, kwaliteit en voorkoms van die nuwe Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal volkome gehandhaaf word.⁵¹⁵ Anderson-Thomas het toe voorgestel dat Marx ’n artistieke vertroueling aanstel wat hom, die skrywer-vervaardiger, direk in die ateljee tydens opnames verteenwoordig.⁵¹⁶ In Amerika staan hierdie persoon bekend as ’n “box producer”.⁵¹⁷ In Afrikaans staan dit deesdae bekend as ’n “toesighoudende regisseur”.⁵¹⁸ Marx verduidelik dat hierdie verteenwoordiger van homself moes sorg dat die episode wat op ’n gegewe dag verfilm is, “fundamenteel inmeekaargelas en konsekwent” ooreenstem met die res van die week se episodes.⁵¹⁹ Daarom was die toesighoudende regisseur altyd teenwoordig wanneer Marx die nuwe storielyne met die hoofskrywer bespreek het. Sodoende was die toesighoudende regisseur altyd bewus van die groter prentjie, asook van die opkomende storielyne en fokuspunte.⁵²⁰ Volgens Marx het die regisseurs, wat ook betrokke was by die redigering van hul eie episodes⁵²¹, nie tyd gehad om die ander regisseurs se episodes volledig te ontleed nie. Daarom sou die toesighoudende regisseur, wat elke dag in die ateljee en ook bewus van Marx se oorkoepelende visie was, die regisseurs kon assisteer en soms selfs

⁵¹⁴ Oor die omvangryke verantwoordelikhede van ’n TV-vervaardiger, skryf Kilborn (1992:58) die volgende: “A considerable number of skills is being mobilised in the course of making a soap opera, but the success of the operation depends on how well all these skills are coordinated. In other words, though certain individuals may be more conspicuous than others, every successful soap remains essentially a team effort. Responsibility for ensuring that all the cogs in the production machine function satisfactory, lies with the producer.”

⁵¹⁵ “Franz created a team that was phenomenal, and I often say: ‘Well-run places depend on the leader, the person right at the top calling the shots and who is prepared to have the buck stop with them.’ Franz was prepared to take the flack and he was prepared to employ people with him who knew what they were doing and give them the freedom to develop, because he was such a strong leader” (Heaney, 2020).

⁵¹⁶ “Ek sit agter die lessenaar in my kantoor met die monitors en ’n telefoon en dan is daar ’n verteenwoordiger van my binne die opname-ateljee” (Marx, 2017:31).

⁵¹⁷ “Ek het ’n behoefte aan ’n *box producer* gehad, want ek het te veel werk gehad. As ek nie al die ander werk gehad het nie, dan het ek dit self gedoen” (Marx, 2020:88).

⁵¹⁸ “Met ervare spelers kan multikameras help met ritme, maar as jy dit meng met onervare spelers ... dít was die *box producer* se *job* om oomblik vir die regisseur te sê: ‘Iets werk nie’” (Marx, 2020:89).

⁵¹⁹ “As a director, I realised the absolute vitalness of having a box producer. Those were the people who were having to read all five episodes and know exactly how they fitted in with all the other episodes” (Heaney, 2020).

⁵²⁰ “Hy ken al die agtergrond en weet wat daar moet plaasvind, hy monitor dan dat daardie opdrag uitgevoer word en dat die storiepunte deurkom. Die arme regisseurs het nie ’n *clue* van die groter prentjie en rigting nie, dit is nie moontlik nie” (Marx, 2017:31).

⁵²¹ “Met sekere goed is ek vreeslik outyds, veral met die regisseur wat sy eie episode moet deurvat tot by redigering” (Marx, 2020:86).

korreger.⁵²² Marx se lyn van kommunikasie, sy hiërargie, het soos volg gewerk: “As ’n regisseur ’n probleem het, gaan dit na die *box producer* toe en as dáár ’n probleem is – ek gee nie om of ek in Hollywood of Johannesburg sit nie – dan moet hy my direk skakel” (Marx, 2020:88).⁵²³

Ofskoon Marx na die toesighoudende regisseur verwys as “hy”, was *Egoli* se eerste toesighoudende regisseur ’n “sy”, June Seymour.⁵²⁴ Seymour, wat die voormalige hoof van oorklanking by die SAUK was, het reeds by *Egoli* aangesluit tydens die aanvanklike repetisietydperk. Sandra Kotzé, Peter Terry, Annie Basson en Louis van Niekerk het daarna by *Egoli* aangesluit en sodoende kon die toesighoudende regisseurs mekaar gereeld aflos.⁵²⁵ Laurence Lurie beskryf die toesighoudende regisseurs se verantwoordelikhede soos volg:

The box producer was in effect the continuity person because there was no continuity person. The box producer was there for the emotional continuity line. If the director had a question, he would ask the box producer; he would not phone and ask the head writer or Franz. That was the box producer’s job, to make sure there is consistency and continuity. We liked our box producers to not be technical; we had vision mixers and other technical people for that. The box producer was very much there to keep an eye on performance. They were all ex-actors. I do not think we had any box producers who were not actors at one stage, even June Seymour (Lurie, 2020).

Annie Basson vertel dat “goeie, geloofwaardige toneelspel” vir Marx belangrik was en dat hulle, as toesighoudende regisseurs, moes verseker dat die toneelspel altyd op ’n “Franz Marx-standaard” is. Verder onthou Basson dat Marx, ten spyte van hul jarelange vriendskap, nie geskroom het om haar aan te spreek as hy nie saamgestem het met “dit wat op die vloer aangegaan het nie”. Sy loof egter Marx se kreatiewe insiklikheid:

⁵²² “Hy sit daarso en sy woord is wet. As hy nie seker is nie moet hy my bel. [. . .] Die regisseurs het die *box producers* gehaat” (Marx, 2020:88).

⁵²³ “Initially, the directors did not like the box producers, but after a couple of months, everybody understood how important they were and then they appreciated it” (Lurie, 2020).

⁵²⁴ “Ek en June het die heel eerste keer saam gewerk in *Dr. Kalie* en sy was die drama-afrigter. Ek het ’n verskriklike respek vir haar en sy is nie ’n antie met wie jy rondneuk nie” (Marx, 2020:89).

⁵²⁵ Volgens Laurence Lurie het hy ingestaan as toesighoudende regisseur op Saterdag: “I used to do the shooting Saturdays. I had to be there anyway. The box producers were always part-time people, it was never really a full-time job. [...] Danie used to box-produce occasionally. Franz fortunately did not, because then we would not have gotten through the day” (Lurie, 2020).

Maar jy kon ook vir hom gesê het dat jy nié met hom saamstem nie. Nou dit was wonderlik, maar dan moet jy dit kan motiveer. Dit was ook omdat hy so intelligent is; hy was nie bekommerd oor sy gesag of sy ego nie. As ek hom kon oortuig oor iets, dan was dit goed, dan het hy dit nie teen my gehou nie. Ek kan net met die grootste lof van hom praat (Basson, 2020).

Louis van Niekerk, wat uiteindelik twaalf jaar lank as toesighoudende regisseur by *Egoli* gewerk het⁵²⁶, onthou hoe Marx aan hom die verantwoordelikhede van 'n toesighoudende regisseur verduidelik het: “Hy het dit byvoorbeeld baie platweg gestel: ‘Verbeel jou jy is tant Sannie op Sannieshof en jy kyk na *Egoli*. As daar iets is wat jou pla, wat die gewone mens sal pla, dan moet jy probeer om dit reg te maak’” (Van Niekerk, 2020).

Hoewel Marx en Odendaal baie moeite gedoen het om “binne die vermoëns” van die onervare spelers te skryf, het dit tydens die aanvanklike repetisietydperk duidelik geword dat baie van daardie spelers addisionele toneelspelhulp sou benodig. Die verskil in “kwaliteit van spel” was te groot tussen die ervare en onervare spelers. Baie van die nuwe spelers het reeds opleiding ontvang by die ADK, maar daar was ook 'n behoefte aan addisionele repetisies vir spesifieke tonele en tussen die betrokke akteurs. Marx het toe die sisteem van “dialogue coaches” ingestel; 'n sisteem wat, soos met die toesighoudende regisseurs, die standaard gestel het vir alle Suid-Afrikaanse TV-dagvervolgverhale ná *Egoli*.⁵²⁷ Marx motiveer die behoefte aan 'n dialoogafrigter soos volg:

Ons het *dialogue coaches* gebruik en dit was om spelers te help wat nog nooit in hul lewens die alfabet opgesê het nie. Hulle het bietjie drama studeer en nou is hulle so goed soos 'n Hollywoodster, maar hulle sing hul reëls en lê die klemme op die verkeerde woorde. Die regisseur kan nie drama *coach* nie, maar die *dialogue coach* kan spelers tydens die repetisie identifiseer en sê: “Die ding of daardie ding moet só gespeel word. Jy moet die klem dáár sit. Dit moet vinniger of stadiger.” Dít was die *dialogue coach* se werk (Marx, 2020:90).

Gedurende die voorafgenoemde repetisietydperk het Marx ook die effektiewe “*Egoli*-sisteem” van verfilming vasgelê. Na die advies van sy Amerikaanse eweknieë, het Marx 'n sisteem ingestel wat

⁵²⁶ “Altyd, as ek 'n oproep in die middel van 'n toneel gekry het, het ek geweet dis Franz Marx. Hy was die enigste mens wat dit sou waag om in die middel van 'n toneel te bel” (Van Niekerk, 2020).

⁵²⁷ “Ek kan nie meer onthou wie ek daarvoor aangestel het nie. Aan die begin het van die regisseurs dit gedoen, veral Ken [Leach] vir Engels met die boere *actors* wat in Engels probeer *act*” (Marx, 2020:90).

die skrywers, regisseurs, tegnici en akteurs se werksaamhede gemonitor en beheer het. Hoewel elke departement en individu hul eie reëls en regulasies moes volg, word alles oorkoepelend deur Marx saamgevat en vereenvoudig as die *Egoli*-sisteem. Marx is bewus van en merkbaar trots op die feit dat skrywers soos Danie Odendaal (*7de Laan*)⁵²⁸, Deon Opperman (*Getroud met Rugby*), Leon van Nierop (*Villa Rosa*) en Mitzi Booysen (*Isidingo* en *Binnelanders*) die kennis en ervaring wat hulle via hom en die *Egoli*-sisteem opgedoen het “elders gaan toepas” het. Marx vertel dat *Egoli* se skryfsisteem so ’n “gevestigde en geoliede masjien” was, dat talentvolle skrywers soos Opperman en Van Nierop nie veel invloed op die styl en storiegegewe gehad het nie. Hulle kon byvoorbeeld “nie eers nuwe karakters skep nie”. Marx reken dit het Opperman en Van Nierop “seker teen die mure uitgedryf” omrede dit ’n “verskriklike frustrerende ding vir ’n kreatiewe” mens is om iemand anders, die skepper-skrywer, se stories te moet vertel.

Met die instelling van die *Egoli*-sisteem het Marx ook verseker dat akteurs ten volle voorbereid sou arriveer vir opnames. Soggens, direk na ontbyt, het daar ’n “volledige deurlees” om ’n tafel plaasgevind.⁵²⁹ Hierdie deurlees is gevolg deur die sogenaamde *dry run* waarin die regisseur die akteurs in die afsonderlike tonele op die stel geblok het.⁵³⁰ Na afloop van die *dry run* het die dialoogafrigter met die spelers gewerk en van daar het grimering en kostuums oorgeneem.⁵³¹ Die episode is dan deur die loop van die middag verfilm⁵³², verkieslik in chronologiese volgorde om toneelspelkontinuiteit te vergemaklik. Hierdie sisteem is reeds tydens die repetisietydperk vasgelê en het *Egoli* vir sewentien jaar gedien tot kort voor die einde in 2010.

⁵²⁸ “Ek dink Danie Odendaal het *7de Laan* baie gemodelleer op wat Franz aan hom oorgedra het” (Rautenbach, 2021).

⁵²⁹ “Spelers lees mos net hulle eie dialoog. So, van die begin af het ek hulle gedwing om die hele teks te lees. Daar was ’n volledige deurlees in die oggende om ’n tafel. Ek is mos nie onnosel nie, ek weet hulle lees nie die episode nie. So, hulle weet nie waarin hulle *act* nie” (Marx, 2020:88). Vir Brümilda van Rensburg (2020) was hierdie vroegoggend “deurlees” ’n blywende frustrasie. Sy vertel dat sy dit gereeld met Marx bespreek het, hom versoek het om die “outydse sisteem” te verander na ’n meer moderne “blok-en-skiet”-sisteem, maar Marx het nooit toegegee nie.

⁵³⁰ “With the actors, the rule was they had to be there at 07:25 because rehearsals started at 07:30 and everybody knew, you did not go home if you did not finish shooting. We wanted that rehearsal in the morning, not just to get them there, but so that they have time to process the scene. Everybody who was in charge at *Egoli* were ex-theatre people: Bobby, Bromley, and Henry, Franz, me, and Deon. So, there was this kind of theatre thing: You rehearsed, then you performed. It stayed like that right through to the end” (Lurie, 2020).

⁵³¹ In hoofstuk vyf word die Amerikaanse oorsprong van hierdie sisteem bespreek.

⁵³² “Bobby was a ‘speed merchant’. He always wrapped earlier than anyone else on his shoot days. He was ridiculously fast at everything he did” (Lurie, 2020).

Die *Egoli*-sisteem was Marx se veiligheidsnet; die struktuur en dissipline van die sisteem het die kunstenaars produktief en “in plek gehou”. Vir die effektiewe bestuur van kunstenaars, veral spelers met “reputasies”⁵³³, was so ’n streng sisteem noodsaaklik.⁵³⁴ By *Egoli* was die werkslading en druk op akteurs meer omvattend en intens as met gewone TV-dramas en films van die tyd. Voorts het Marx, as deel van die *Egoli*-sisteem, baie streng “skoolagtige” reëls neergelê. Sommige van die reëls is voorgeskryf deur M-Net, maar die meerderheid het ontstaan uit Marx se persoonlike ervaring en wedervaringe met akteurs tydens langdurige reekse soos *Skooldae* en *Agter elke man*. M-Net se reëls was eenvoudig en streng: Geen geweld, seks- of dwelmskandale sou geduld word nie. Marx sit M-Net se nadruklike reëls soos volg uiteen:

Ek moes in my meesterskontrak met M-Net⁵³⁵ teken dat nie ék of my spelers ooit ’n organisasie soos M-Net in die verleentheid sal bring deur byvoorbeeld seksskandale of dwelms nie.⁵³⁶ Jy kan verstaan: die nuusberigte, as daar drie skreeuende karre met flitsende ligte by so ’n ateljee stop, met dwelmhonde en polisie.⁵³⁷ So, daardie reëls was onverbidlik (Marx, 2017:37).⁵³⁸

Marx verduidelik dat enige skandes of negatiewe media “oombliklik op die kyktertal van die volgende episodes” sou reflekteer. Die kyktertal het die verkope van advertensies beïnvloed en gevolglik M-Net se inkomste, daarom het hy hierdie reëls nadruklik toegepas. Verder was daar ook streng reëls oor kunstenaars se skakeling met die media. Spelers is nie toegelaat om sonder die toestemming van *Egoli* se publisiteitsdepartement “met die pers te praat nie”.⁵³⁹

⁵³³ “Ek het die akteurs geken, hul reputasies, maar ek was nie bang vir hulle nie. Hulle sou baie gou by my leer om te werk” (Marx, 2020:90).

⁵³⁴ “As jy by *Egoli* gewerk het, mag jy nêrens gegaan het van die stel af nie. Jy mag nie in ander goed gespeel het nie” (Surtie-Richards).

⁵³⁵ “M-Net het daardie kontrak soos ’n swaard oor my kop gehou. Seksskandale kon ek hanteer, maar dwelms was taboe. Ek het wonderlike spelers summier afgedank oor *drugs*. Ek weet die mense het dwelms gebruik daar, maar as ek dit agtergekom het, was jy in jou moer in” (Marx, 2020:88).

⁵³⁶ “As jy met dwelms betrap word en jy is in die koerante met dwelms, is jy oombliklik en outomaties jou kontrak kwyt” (Marx, 2017:37). Daar was ’n moraliteitsklousule in elke speler se kontrak waarvolgens hulle “niks in hul privaat lewens” mag gedoen het wat *Egoli* kon “laat skade ly nie” (Louw, 1999:23).

⁵³⁷ “Die ander ding was geweld, as mense kwaad word vir mekaar, op stel of enige ander plek. So, hulle mag nie enige iets doen binne of buite die stel wat die produksie én die institusie kon beswadder nie” (Marx, 2017:37).

⁵³⁸ “We were incredibly strict from day one. There was never flexibility, which made life very simple. You lose the chain of command, everything comes apart” (Lurie, 2020).

⁵³⁹ “Dit het ons baie gehelp, want anders sou die pers ’n paar lelike goed met ons aangevang het” (Marx, 2017:38).

As TV-vervaardiger, erken Marx, was hy “taamlik onwrikbaar”⁵⁴⁰ en hy skerts dat hy geen “gewildheidspryse” gewen het nie; maar dit is die kruis van ’n suksesvolle TV-vervaardiger.⁵⁴¹ Vir Marx is die eerste en belangrikste plig van enige film en TV-vervaardiger om sy werknemers te betaal, sonder enige verskonings “op die regte tyd, die regte bedrag en in die regte rekening”.⁵⁴² Die feit dat *Egoli* die eerste TV-dagvervolgverhaal in Suid-Afrika was, was volgens Marx in sekere opsigte ’n voordeel omrede die werknemers nie sy bestuurstyl kon “vergelyk met iemand anders s’n” nie. Marx gee toe dat hy “seker maar oor die jare ’n reputasie opgebou” het, maar hy beklemtoon ook dat daar ’n “konsert gespeel het, en jy moes bybly, almal moes binne die sisteem werk”.⁵⁴³ Vervolgens ’n voorbeeld van hoe onverbiddelik Marx se bestuurstyl en voorwaardes in daardie jare was:

Met die spelers spesifiek het ek sekere voorwaardes gehad: Ek gee nie om wie jy is nie. Goed soos jy mag nie buitewerk doen in hierdie tyd wat jy onder kontrak is met *Egoli* nie, in ruil daarvoor sal ek jou ’n goeie salaris betaal. Ek benodig van jou die voltooiing van elke episode: Ek gee nie om oor jou tandartsafspraak of jou siekte nie, dit is ongelukkig nie my probleem nie, ek wil nie eers daarvan weet nie.⁵⁴⁴ Ek sal jou in my hart jammer kry, maar ek kan jou nie help nie. Daardie *damn* episode moet daardie dag klaar, dit is dit (Marx, 2017:37).⁵⁴⁵

⁵⁴⁰ “Jy moet die moed van jou oortuiging hê; jy het nie eintlik ’n keuse nie” (Marx, 2017:37).

⁵⁴¹ “Daar was soveel stories oor my, maar oor wie was daar nie? *Fine*, as jy jouself uitgee vir ’n toffie, gaan mense aan jou suig” (Marx, 2020:89).

⁵⁴² Louw (1999:16) skryf dat daar teen die einde van die negentigerjare sowat 130 vaste personeellede betrokke was by *Egoli*. ’n Verdere 80 “gereelde vryskut- en buitemense” het ook sporadies gekom en gegaan.

⁵⁴³ “Oor die dissipline: As die akteurs by my uitgekom het, het hulle klaar onder Laurence Lurie deurgeloop. Hy het ’n bek soos ’n skeermes, jy kan nie terugpraat met hom nie. As Laurence na my toe kom en sê: ‘Jy moet met daardie een praat, dit is die probleem en dat is die probleem’, dan was die koeël al deur die kerk. Ek het byvoorbeeld vir David Rees summier *gefire* omdat hy ’n ander akteur geslaan het” (Marx, 2020:98).

⁵⁴⁴ “We agreed on it; the first actor that was late, gets a warning. The next time that actor is late, he gets fired. Now, we fired somebody in the first month of *Egoli* because they were late. Thereafter, there was nobody late. And that is the brilliance of the man: He knew you have to be strong with those kind of things” (Heaney, 2020).

⁵⁴⁵ “Ook natuurlik, daar is twee-en-vyftig weke, ons skiet elke week, wanneer hou ons vakansie? Ons skiet toe Saterdag ’n ekstra episode en dan sit ons daardie in die bank en dan maak ons toe oor Desember. [...] Dit werk nie vir populariteit nie, maar ons het elke jaar vakansie gehad” (Marx, 2020:87).

Hierdie streng sisteem en “werksplan” was volgens Marx die beste en enigste manier om te verseker dat *Egoli* se “tyd is geld”-somme klop. Die daaglikse dissipline en ononderhandelbare reëls was glo sommige werknemers se redding, ander se ondergang.⁵⁴⁶

4.6 Storie-ontwikkeling en die bestuur van *Egoli*

“Ons dagvervolgverhale lyk heeltemal anders as in die res van die wêreld, dit is heeltemal ’n ander genre; ’n vorm op sy eie” (Marx, 2016:11).

Ofskoon die huidige studie hoofsaaklik fokus op Marx as die sentrale figuur in die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal, is die eerste jaar (100 episodes) van *Egoli* se ontwikkeling ook ’n integrale deel van die ontstaan van die TV-dagvervolgverhaal. Tydens hierdie eerste jaar het Marx invloedryke en blywende sisteme geskep en verfyn.⁵⁴⁷ Soos reeds bespreek, was die aanstel van ’n hoofskrywer, multikamera-regisseurs, toesighoudende regisseurs en dialoogafrigters nuut en uniek vir Suid-Afrikaanse televisie in die vroeë negentigs. Die ontwikkeling van *Egoli* se narratiewe struktuur en die feit dat Marx en Odendaal die versnelde tempo van storievertelling gedurende die eerste jaar se tegniese en kreatiewe uitdagings kon volhou⁵⁴⁸, het verseker dat *Egoli* ’n hoë standaard en norm daargestel het vir toekomstige Suid-Afrikaanse TV-dagvervolgverhale.

Die voorkoms en styl van *Egoli* was volgens Marx hoofsaaklik geskoei op visuele aspekte vanuit *The Bold and the Beautiful*, maar hy het by die skrywers van *Days of our Lives* geleer “hoe werk jy karakters en stories uit”. Hy omskryf die oorhoofse narratiewe struktuur van ’n TV-dagvervolgverhaal soos volg: “Niemand weet hoe lank ’n dagvervolgverhaal gaan hardloop nie,

⁵⁴⁶ “Daar was byvoorbeeld ’n aktrise waaroor ek mal was, maar die sisteem het nie vir haar gewerk nie. Vir baie ander het dit gewerk, want dit het vir hulle gemoedsrus gegee. Ek dink dit was Manie van Rensburg wat vir ’n ongelukkige aktrise gesê het: ‘Jy is nie hier om gelukkig te wees nie. Jy word betaal, dit is jou werk.’ In Hollywood sit jy op die stel, jy word betaal, per dag, so jy sit” (Marx, 2020:91). Om by bogenoemde aan te sluit: Agter die lessenaar van John Conboy, die eerste vervaardiger van *The Young and The Restless*, is die volgende sêding van Noel Coward geraam: “You ask my advice about acting? Speak clearly, don’t bump into the furniture, and if you must have motivation, think of your pay packet on Friday” (Soares, 1978:113).

⁵⁴⁷ “Once we started shooting, it took us about three years to actually refine the system. Like getting your driver’s licence, you really cannot drive, it takes you a good few years to understand driving. You might have a license, but there is so much to still learn” (Lurie, 2020).

⁵⁴⁸ “Vir my, hoekom ek eindelose vreugde uit sepies kry – al van *Egoli* se dae af – is omdat dit ’n organiese ding is wat groei en ontwikkel soos jy aangaan” (Odendaal, 2016).

maar jy weet in elke episode moet daar drie storielyne wees. Dit het ek geleer op *Days of Our Lives*.⁵⁴⁹ Die heilige drie, die drie-eenheid, en dan 'n paar insidente” (Marx, 2017:30). Die “drie-eenheid” waarna Marx verwys, is drie verskillende storielyne wat parallel verloop.⁵⁵⁰ Die hoofstorielyn het gewoonlik veertig episodes gedek, dan is daar twee ander ondersteunende lyne: een van dertig en die ander van twintig episodes.⁵⁵¹ Hierdie “drie-eenheid” is afgewissel met Odendaal se “insident stories” en later het Marx ook “aktualiteitsgoed ingebring”. Marx het oorsee gaan navrae doen oor hoe om aktuele gebeure weekliks te verweef met bestaande storielyne, maar die Amerikaners se oorweldigende raad was om kontemporêre stories en gebeure te vermy.⁵⁵² Marx het egter daarmee voortgegaan en sodoende *Egoli* verder onderskei van die Amerikaanse seep-operas van die dag. Dit het *Egoli* ook 'n onmisbare skakel in M-Net se reklame-arsenaal gemaak. Volgens Leon Rautenbach was die “kruisbestuiwing” tussen die verskillende M-Net-programme integraal tot Koos Bekker se groter reklameplan vir dié betaalkanaal. Hy verduidelik dat Naspers se betrokkenheid by M-Net, sowel as by sekere koerante en tydskrifte, dit moontlik gemaak het om bepaalde aktuele gebeure deur alle media, insluitend *Egoli*, te verweef.⁵⁵³

Rautenbach onthou dat daar op redaksionele vergaderings gepraat is oor gebeure soos die Rugbywêreldbekertoernooi in 1995 en hoe dit geïntegreer kon word binne die verskillende M-Net-en mediaplatforms. Dit was egter Marx en sy skryfspan se kreatiewe integrasie wat *Egoli* se “aktualiteitsgoed” so treffend gemaak het; dit het naatloos ingepas by die storielyne en gemaklik

⁵⁴⁹ “Dit is 'n enorme wetenskap. Dit lyk dalk oppervlakkig, maar as jy dit begin ontleed, trek jou bors saam so ingewikkeld is dit” (Marx, 2017:57).

⁵⁵⁰ William Bell, die skepper-skrywer van *The Young and the Restless*, vergelyk die parallelle verloop van verskillende storielyne soos volg: “Each story can be compared to a roll of paper towels. Three or four rolls are lined up on a wall, and each has a different length of paper pulled from it, representing an ongoing story at a given stage of development.” (Cantor & Pingree, 1989:65)

⁵⁵¹ “Uit die aard van die saak maak die twintig-episode-stories die tempo vir die kyker vinnig. Dit voel vinnig en die lang storielyne laat dit stadig voel, maar die langer stories kan jy voller uitwerk en dit is interessanter. Die korter stories is gewoonlik aksie-gedrewe, die langer stories het die emosionele lyne” (Marx, 2020:82).

⁵⁵² “Die Amerikaners het deur die bank gesê: ‘Oh God no, don’t do it’” (Marx, 2020:96).

⁵⁵³ Rautenbach het aan Louw (1999:8) verklaar dat *Egoli* – per definisie dus Franz Marx, asook M-Net – nie openlik gepoog het om die kykers se politieke sienswyses uit te daag nie, maar dat die rol van *Egoli* nie onderskat moet word in terme van die “oopmaak van mense se oë” nie. Sommige van die *Egoli*-karakters het as deel van die narratief in April 1994 gaan stem. Daar was nooit genoem vir watter partye nie, aangesien verwysings na partypolitiek “verbode” was in die reeks (Louw, 1999:12). “Franz always thought that soaps could influence people far more than just about any other format. When we went through the elections in 1994 and that whole transition, there was a lot of stuff in the show that you could not have got onto a news broadcast” (Lurie, 2020).

by die karakters se dialoog ingeskakel.⁵⁵⁴ Buiten die “laaste-minuut” skryf, regie, spel en administratiewe uitdagings van so ’n onbeplande aktuele toneel, was daar natuurlik ook praktiese uitdagings. Lurie (2020) verduidelik die omslagtige prosesse soos volg:

We would send someone to M-Net to collect the episode that was going out that night and bring it back. We would shoot a scene that related to “the real-time event” and cut it into the episode. Then recut the episode so it is the right length and send it back to M-Net and it would go out that night (Lurie, 2020).

Kersfees en sekere belangrike Suid-Afrikaanse gedenkdae is deur die loop van *Egoli* op daardie spesifieke dae genoem en gevier.⁵⁵⁵ Vir die toekenning van die Olimpiese bod is daar, byvoorbeeld, twee verskillende tonele verfilm en nadat die uitslag bekendgemaak is⁵⁵⁶, is die episode met die “hartseer” tonele uitgesaai.⁵⁵⁷ Lurie vertel dat een van die SAUK se nuusuitsendings in dieselfde tydgleuf as *Egoli* plaasgevind het, wat aan die begin ’n bron van kommer vir M-Net en Marx was. Gevolglik, tydens marknavorsing⁵⁵⁸, is daar aan respondente gevra of dit hulle “pla” om die nuus te mis terwyl hulle *Egoli* kyk. Een van die respondente het glo die vraag soos volg beantwoord: “I watch *Egoli* for the news” (Lurie, 2020). In 2001, met die traumatiese gebeure rondom 9/11 in New York, het Marx dieselfde dag van die aanval, tonele geskryf en verfilm oor *Egoli*-karakters wat “in New York gewerk het”.⁵⁵⁹ Hy onthou die dag (11 September 2001) se gebeure soos volg:

Met die reaksie van die vliegtuie, ons het *footage* gekry by die SABC en dit was nog dieselfde dag uit op die lug. Ek dink ek het die mense al bymekaar geroep voor die tweede vliegtuig, omdat dit in New York was. Die storiebrein het oombliklik ’n storie vertel.

⁵⁵⁴ “Ek dink dit het Franz opgeskerp om meer en meer te kyk na sulke geleenthede, want die joernalistieke denke agter dit was: As ons kon *spikes* skep met iets kontroversieel wat gebeur in ’n toneel – en die volgende dag praat die mense daaroor – word dit nou jou *word of mouth* bemarking” (Rautenbach, 2020).

⁵⁵⁵ “To create some sense of actuality, most soaps will work into the narrative occasional references to events of a seasonal nature or ones which recur at fixed points in the calendar” (Kilborn, 1992:95).

⁵⁵⁶ Volgens Louw (1999:13) was die karakters Deon (Deon Coetzee) en Tsheko (Macks Papo) betrokke by hierdie tonele. In die een toneel het hulle gejuig en in die ander toneel was hulle “hartseer omdat die Kaap verloor” het.

⁵⁵⁷ “Maar, as jy daardie episode vandag kyk, is dit verouderd. Dit is die probleem met aktueel werk” (Marx, 2020:97).

⁵⁵⁸ “Navorsing is via Market Research Africa gedoen. Hulle het vir ons kwantitatiewe en kwalitatiewe navorsing gedoen. Ek en Franz en Laurence het ingesit by hierdie groepe, agter ’n venster om te kyk en te luister” (Rautenbach, 2020).

⁵⁵⁹ “Ons het karakters gehad wat in Amerika was, wat in die maatskappy was, so ons kon oombliklik ’n kantoor maak binne-in New York” (Marx, 2020:97).

Gelukkig was die karakters nie in die World Trade Center nie, ek dink ek het hulle in die Chrysler gebou geplaas (Marx, 2020:97).

’n Ander geval waar Marx se storiebrein “oombliklik ’n storie vertel” het, het plaasgevind tydens ’n besoek aan Amerika in die middelnegentigs. Nadat Marx nuusberigte en artikels gesien het oor ’n radikale sekte in Los Angeles, het hy dadelik die storie oor ’n fiktiewe sekte geformuleer en dit begin ontwikkel vir *Egoli*. Met sy terugkoms in Suid-Afrika het hy die storie so gou moontlik laat verfilm en by die bestaande episodes laat inredigeer.⁵⁶⁰ Toe die Amerikaanse storie oor die sekte in die Suid-Afrikaanse media verskyn, was die sekte-storie glo reeds op *Egoli* uitgesaai.

Hoewel baie van die “aktualiteitsgoed” populêr was en beslis bygedra het tot *Egoli* se gewildheid, verduidelik Marx met die volgende aanhaling waarom hy reken dit is meestal “maar ’n foefie” en dat dit “oombliklik ’n datumstempel op die produksie” plaas:

Jy het nog nie eers begin skryf nie dan is jou storie verouderd. Ek vermy dit sover as wat dit moontlik is. Ek het baie kritiek gekry omdat die goed nie aktueel is nie, maar dit verouder stories verskriklik. As dit ’n tematiese gegewe is, is dit ’n ander ding. ’n Diktator is ’n diktator, maar die oomblik as jy hom ’n naam gee soos Mugabe, dan is jou storie verby (Marx, 2017:24).

Marx het soos met sy vorige TV-reekse ook *Egoli* se hoofstories uitgewerk deur te begin by die sogenaamde klimaks-oomblik⁵⁶¹ en daarna terug te werk en die gegewe te skep wat lei en opbou tot by daardie onafwendbare klimaks.⁵⁶² Volgens Marx “hang die storie aan sy klimaks”, maar “dit is die reis om daar te kom wat die interessantheid is”. Die opbou na die klimaks en die afloop daarna is volgens hom waar die werklike kreatiewe werk lê.⁵⁶³ Hoewel Marx ’n groot voorstander

⁵⁶⁰ “Ons het net daar en dan die storie uitgewerk, ander tonele uitgehaal en die episodes oor *ge-edit*. Dit kon nooit vreeslike lang tonele gewees het nie, want dan raak jou episode te lank en jy moet te veel van die bestaande stories sny” (Marx, 2020:97).

⁵⁶¹ “Meeste van die goed wat ek met ’n mate van sukses skryf, begin by die oomblik van helderheid, gewoonlik die klimaks” (Marx, 2017:21).

⁵⁶² “’n Storie is ’n reeks motiverings; ’n storie is niks anders as ’n motivering om by daardie punt – die klimaks – uit die kom nie. Dit is dieselfde, of jy nou met ’n klug, drama, komedie of tragedie werk; ’n grap werk net op sy laaste reël” (Marx, 2017:22).

⁵⁶³ “Baie keer is die klimaks ’n vinnige ou dingetjie, soos met seks, maar die voor en afloop is substansieel” (Marx, 2017:48).

is van die “klassieke drie-bedryf-sisteem”⁵⁶⁴, het hy oor die jare geleer om die ritmes en tempo van die standaard “begin, middel en einde” te varieer sodat die lewering van storiegegewe so onvoorspelbaar en vars moontlik bly.⁵⁶⁵ Marx verduidelik dat hy, as skrywer, nog altyd gefassineer was deur die idee van die “reversal”.⁵⁶⁶ Dit kom daarop neer dat die skrywer ’n sekere verloop en gegewe in ’n toneel belowe “en dan *twist* jy hom en dit kom as iets heeltemal anders uit as wat jy belooft het”. Volgens Marx behou die toneel dan die kyker se “belangstelling en dit bring spanning”, maar selfs meer belangrik: Die verloop is “onresepmatig” en gevolglik onvoorspelbaar.⁵⁶⁷

Die gebruik van humor in *Egoli* het bygedra tot die onvoorspelbaarheid van stories en is volgens Marx ’n integrale deel van *Egoli* se gewildheid en dit het, soos genoem in hoofstuk een, *Egoli* verder onderskei van die Amerikaanse seep-operas.⁵⁶⁸ Marx vertel daar was “baie humor in *Egoli*” en verwys vervolgens na sekere komiese karakters:

’n Karakter [Bertie] wat wonderlik gewerk het in *Egoli*, is gespeel deur Hennie Smit⁵⁶⁹ en moenie vergeet nie, ons eie Tobie Cronjé was vyf jaar daar as Pietie. Hy het nie ’n woord gepraat nie. Bertie het altyd gesê: “Pietie sê.” Dan het Pietie net gestaan en glimlag die

⁵⁶⁴ Shore (2009:88) verduidelik haar persepsie van die drie-bedryf-sisteem in seep-operas, soos volg: “... [T]here is no overall three act structure, since there is never any end point! It is safe to say that the three-act structure applies to each storyline but does not apply to the series format as a whole.”

⁵⁶⁵ “Toe ons begin skryf het aan *Egoli*; ons het net ingespring met die storie. By ’n sepie gaan ’n storie vir ses weke aan. Ses weke, ses episodes ’n week; ek kan nie in ’n rigiede *three act structure* werk nie. Te veel struktuur laat my baie onkreatief voel” (Booyesen, 2016).

⁵⁶⁶ Shore (2009:57) verduidelik die funksie van ’n “reversal” soos volg: “This is certainly the most important aspect to a well-structured scene. A reversal is a subtle turning of the scene, line by line, from one emotional state in the beginning to a second opposite emotional state at the end. Your scene starts off happily, engages the characters in conflict, and ends in despair. That is a reversal.”

⁵⁶⁷ “One of the unwritten contracts of those who write soaps is that they will always produce an adequate number of narrative clues to allow audiences to follow events as they unfold, but at the same time will keep viewers on their toes by encouraging speculation and occasionally laying false trails” (Kilborn, 1992:41).

⁵⁶⁸ “In soap, not all the storylines have to be equally weighty. In a single episode, it is very satisfying to have shorter, lighter storylines running alongside more complex and intense ones. It is also very satisfying to have a lighter comic line running alongside them” (Shore, 2009:88). In die *Afrikaanse Skryfgids* (Scheepers & Kleyn, 2012:242) skryf Hennie Human die volgende oor humor: “Vertel jou storie oor berge en dale van aksie en humor; geen mens, selfs nie eens ’n TV-karakter, kan van aksie, angs en spanning alleen lewe nie.”

⁵⁶⁹ Marx se suster, Sannelie Davis (2017), onthou “iemand wat ons geken het, wat so bietjie áf was” en volgens haar was dié persoon moontlik Marx se inspirasie vir “die Bertie-karakter in *Egoli*”.

heeltyd.⁵⁷⁰ Vir my was dit baie snaaks, dit het my nogal plesier gegee. Die Nenna-karakter ook, ek het soveel moontlik komedie probeer inwerk (Marx, 2017:33).

Volgens Shaleen Surtie-Richards wat die karakter “Nenna” in *Egoli* vertolk het, het Marx haar by die Markteater na afloop van Pieter-Dirk Uys se *Just Like Home* (1989) genader om die rol van Ester (Nenna) Willemse te vertolk.⁵⁷¹ Marx noem dat hy, nadat hy die film *Fiel se kind*⁵⁷² in 1988 gesien het, besef het dat hy “dié vrou moet gebruik, maar in iets heeltemal anders as die Fiel-karakter”. Surtie-Richards vertel dat Marx en die skryfspan, veral Danie Odendaal, die karakter van Nenna “baie goed geken en geskryf het”. Sy onthou dit soos volg: “Franz het my baie leeway gegee met die woorde en goed. As ek goed verander het, het ek dit so geleer en dan het ek niks weer verander as ons gaan skiet het nie. Dit was so lekker, ek het die karakter só geniet” (Surtie-Richards, 2021).

Volgens Rautenbach was dit ook vir M-Net belangrik dat *Egoli* ’n “ontspanne atmosfeer” geskep het. Die balans tussen stylvolle karakters en “gewone mense”, asook die kombinasie van drama en humor was alles deel van die positiewe tydsgees in Suid-Afrika gedurende die negentigs. Hy omskryf die behoefte aan ’n “ontspannende atmosfeer”, soos volg:

Dit was ’n tyd om ontspanne te wees: Nelson Mandela was reeds ontslaan uit die gevangenis, die Berlynse muur het geval, dinge in Namibië het begin afplat. Die CODESA-gesprekke in Kemptonpark het plaasgevind. Dit was ’n konteks wat M-Net dinamies beïnvloed het om te sê: “Kom ons skep iets wat binne hierdie konteks plaasvind, ’n meer ontspanne atmosfeer tussen die verskillende rasse en gevoelens” (Rautenbach, 2020).

Storielyne by *Egoli* was onderhewig aan verskillende bepalende faktore soos die vermoëns, ouderdom en fisieke voorkoms van die spelers. Inligting oor gepaste storielyne vir die teikengehoor het Marx reeds tydens die repetisietydperk ingewin deur gebruik te maak van ’n firma

⁵⁷⁰ “Toe Franz die rol vir my aanbied, het ek ook gedink dit is ’n briljante idee; ’n heel nuwe manier om mense te laat lag” (Cronjé, 2021).

⁵⁷¹ Surtie-Richards (2021) vertel dat Marx se vermoë om dissipline by *Egoli* te handhaaf, ’n persoonlike inspirasie vir haar was en sy vergelyk sy invloed in hierdie verband met dié van haar pa tydens haar “grootword-dae”.

⁵⁷² “In the principal part of Fiel, actress Shaleen Surtie-Richards gave a riveting marrow-and-bone portrayal” (Botha, 2012:139).

genaamd Markinor.⁵⁷³ Omdat 'n TV-dagvervolgverhaal elke weeksdag van die jaar uitgesaai word, moet storielyne nie net lank voor verfilming uitgewerk word nie, maar ook konstant geskep word. Stories is die basis van alles. Sonder genoegsame stories kan 'n TV-dagvervolgverhaal nie elke dag “vervolg” nie.⁵⁷⁴ Die produksieskedule bepaal dat daar 'n minimum van twintig episodes per maand verfilm moet word. Om voor te bly met stories is volgens Marx een van die grootste kreatiewe uitdagings van 'n TV-dagvervolgverhaal.⁵⁷⁵ Sheri Anderson-Thomas en sy ander Amerikaanse kontakte het hom gewaarsku oor die onverbiddelike aard van seep-operas.⁵⁷⁶ Dat hoofstorielyne moet oorvleuel en sodra die een storie 'n klimaks nader, moet die volgende storie begin.⁵⁷⁷ Die enigste manier om so 'n konstante tempo van storie-ontwikkeling te handhaaf, is deur weeklikse storievergaderings, gereelde storiekonferensies, 'n baie streng hoofskrywer en gesoute dialoogsrywers wat episodes kan lewer voor die afsnytyd.⁵⁷⁸ Marx het hierdie sisteem geskoei op aspekte van *Days of our Lives* se skryfsisteem⁵⁷⁹, met die groot verskil natuurlik, dat *Egoli* se storielyne aansienlik vinniger verloop het. Marx vereenvoudig die skep van stories en die gepaardgaande skryfproses soos volg:

Ons sisteem was soos die Bybel: Op Woensdag gee ek die stories vir die hoofskrywer en al die dialoogsrywers; hulle sit almal vir die dag in my kantoor. Hulle kry saam al die opsommings uit my mond, my assistent sit dit alles op skrif. Danie breek dan daardie stories op in tonele⁵⁸⁰ wat ons vooraf bespreek het en dit kom terug na my toe en ek kyk

⁵⁷³ “Voor ons nog begin het, het ons stories na Markinor toe gevat sonder dat M-Net daarvan geweet het. Ek het dit uit my eie sak betaal. [...] Jy gaan na Markinor toe en jy sê: ‘Kry vir my tien vrouens volgens hierdie beskrywing. *Pitch* vir hulle hierdie stories en hoor hoe hulle daarvoor voel.’ Net die basiese storielyn; dit het ons gedoen voor ons begin skiet het aan daardie stories” (Marx, 2017:31).

⁵⁷⁴ “The interwoven storylines and never-ending narrative structure of the serial reflect our experiences of the ongoing, open-ended nature of everyday problems” (Stadler & McWilliam, 2009:177).

⁵⁷⁵ “Daar was nie 'n moontlikheid dat jy kan agter raak nie, want die kontrak met M-Net was dat 'n maand voor uitsending, moes die episode afgelewer wees by hulle” (Marx, 2020:83).

⁵⁷⁶ “Niemand het gedink dit gaan werk nie, dit was waansinnig” (Marx, 2020:83).

⁵⁷⁷ “Ek dink dit is 'n baie groter uitdaging om vir 'n sepie met al sy logistiese beperkinge te skryf, as vir 'n film. Die worsmasjien van storielyne uitdink en tekste produseer, is intensief, obsessief en nimmereindigend” (Booyesen, 2016).

⁵⁷⁸ “The making of TV soaps can be likened to other manufacturing processes where each phase of production is routinised to the greatest possible degree” (Kilborn, 1992:54).

⁵⁷⁹ “Ek het groot bewondering vir die Amerikaanse sepies wat hul funksionaliteit betref. Hulle maak 'n storie wat 'n gereelde kyker net twee keer 'n week hoef te kyk en dan nog steeds presies verstaan wat in die storie aangaan. [...] Wat die res van die week in daardie sepie gebeur, gaan haar nie aan nie, maar as sy volgende week Dinsdag kyk, moet die storie voortgaan asof sy niks gemis het nie” (Marx, 2017:57).

⁵⁸⁰ “Without a doubt, head writing is the toughest job on any shoot: whether it is a telenovela or a soap or even a drama. Head writers for soaps ... I do not know how they survive. They certainly do not get paid enough. I think they

daarna en maak notas. Dan gaan dit na die skrywers toe wat die stories in my kantoor gehoor het. Maandag moet die vorige week se stories op my lessenaar lê. Hulle kry net minder as 'n week om die episode te skryf (Marx, 2020:83).⁵⁸¹

Volgens Marx was daar drie tot vier maal per jaar 'n groot storiekonferensie waar langtermynstoriebeplanning gedoen is. Op daardie konferensies het Marx – danksy inligting van Markinor en die media – statistieke oor die teikengehoor en die spelers se gewildheid met die skrywers gedeel.⁵⁸² Storielyne is dan uitgewerk volgens spelers se openbare profiel en hul bemarkbaarheid.⁵⁸³ Marx vertel dat meeste van die hoofstories of ten minste die klimaksoomblik by hom ontstaan het.⁵⁸⁴ Hy het die potensiële stories aan die skryfspan voorgelê en dan kon hulle hom glo “aanvat”. Marx het ook voorstelle van die hoofskrywer en dialoogskrywers aangemoedig en verwelkom.⁵⁸⁵ Hy redeneer dat hoe meer betrokke die skrywers by die skep van stories is, hoe makliker en vinniger het die stories ontwikkel en is die episodes geskryf.⁵⁸⁶ Volgens Marx verseker 'n goeddeurdagte- en “volronde karakter” dat daar altyd storiemoontlikhede vir daardie karakter sal

should be paid more than anyone else on the shoot. I also think the Americans are right, you should change your head writer every three years” (Lurie, 2020).

⁵⁸¹ “Dit is een ding om te kan skryf, maar dis 'n ander ding om vinnig te kan skryf. Ek dink dis een van die dinge wat sepieskrywers kan doen. Als is *instant writing*, *instant acting*, *instant directing* en die vrees wat natuurlik ontwikkel, is: kan ek ooit nog skryf? [...] Televisie is die kitskoffie van die visuele kunste” (Booyesen, 2016).

⁵⁸² “Later was dit half problematies, want daardie vrou [die oorspronklike teikenmark] het te veel verander. Ons het nie bygehou met die verandering van die vrou nie. Die eerste twaalf jaar het dit soos 'n bom gewerk, toe het dit begin verander. Ek dink dit is toe daar waar Danie Odendaal met *7de Laan* daardie mark oorgeneem het” (Marx, 2017:31).

⁵⁸³ “... [W]atter karakters is oorbelig en watter is onderbelig. Wie is op die oomblik die gewildes en wie is betrokke by skandes en so meer” (Marx, 2017:34). Louw (1999:33) skryf dat daar elke drie tot vier maande marknavorsing gedoen is, nie slegs met “huidige kykers” nie, maar ook met “voormalige kykers”. Hierdie navorsing het dan ook “vasgestel watter karakters en spelers die gewildste” op daardie stadium was. Roman (2005:161) verduidelik die belangrikheid van 'n karakter se gewildheid en die gevolglike voordele daarvan vir die produksie soos volg: “The identification an audience has with a character in a continuing television series is a staple of television programming. Ratings for daytime and primetime dramas usually spike when a main character consummates a relationship, gets married, gives birth, dies, or comes out of the closet. It is a reflection of the intimacy that is sustained between characters in long-running series of fans.”

⁵⁸⁴ “... die hoofstorielyn kan net begin op sy einde, want dit is waar jou klimaks moet lê en dan werk jy hom terug. Dan werk jy uit dat jou storielyne se klimakse nie op dieselfde tyd is nie. Met die skrywerskonferensies, ek het hulle gedril daarin. Die klimaksoomblik van die storie is die storie wat ék vertel: ‘Gee julle nou vir my idees oor hoe ons daarby uitkom?’” (Marx, 2017:21)

⁵⁸⁵ “My gevoel was as dit uit die skrywer kom – hulle is al so deel van die ding – dan is die helfte van die skryfwerk gedoen” (Marx, 2020:96).

⁵⁸⁶ “Ons het nooit regtig akteurs gebruik om stories uit te dink of te *pitch* nie, want jy kan 'n akteur net so ver vertrou soos wat jy hulle kan sien. Hulle loop uit met die storie en vertel vir almal” (Marx, 2017:65).

wees.⁵⁸⁷ Reeds as “draaiboekdokter” in die sestigs het hy opgemerk dat ’n goeie skrywer nooit ’n karakter bloot volgens ’n “tipe” moet skep nie; dit beïnvloed die karakter se geloofwaardigheid en beperk die storiepotensiaal. Die karakter moet ’n “mens” wees, nie slegs ’n “tipe” nie.⁵⁸⁸ Marx motiveer sy sienswyse soos volg:

Byvoorbeeld, jy het ’n feeke nodig: daar moet ’n feeke wees om al die meisies te ontstel, maar dan maak jy nie ’n karakter nie, jy maak ’n feeke, nie ’n mens nie. Jy sal dit nooit kan verder vat nie. ’n Goeie, deurdagte karakter maak outomaties sy eie stories.⁵⁸⁹ Ek het dit baie gevind, selfs met skrywers wat vir my gewerk het: Hulle verwar tipes met karakters. Akteurs doen dit ook, en mens moet daarteen waak, in alle vorms van die verhaalkuns (Marx, 2017:66).

Vir Marx was ’n onvoorsiene bron van idees vir storielyne en karaktermoontlikhede, interessant genoeg, redigering.⁵⁹⁰ Die proses van redigering was altyd vir Marx, sedert sy beginnae by Kavalier Films in die sestigs, verantwoordelik vir die “finale weergawe van die storie”. Marx het daarop aangedring dat elke *Egoli*-regisseur sy eie episode se redigering bywoon om sodoende te verseker dat belangrike storieoomblikke en subteks nie tydens die finale proses verlore raak nie. Sodra die regisseur tevrede was met die tempo, balans en verloop van sy episode, het hy vir Marx “kom nooi” vir ’n besigtiging.⁵⁹¹ In hierdie sessies het Marx veral beklemtoon dat die spel en emosies van karakters meer gewig moes dra as die visuele.⁵⁹² As daar in redigering gekies moes

⁵⁸⁷ “’n Volronde karakter: Jy as skrywer transformeer jouself in daardie karakter, jy praat en dink soos die karakter” (Marx, 2017:66).

⁵⁸⁸ “... ’n ‘tipe’ is ’n vieslike ding. [...] Dit is ‘wollerige skryfwerk’ en dit het wollerige spel tot gevolg. As jy ’n ‘tipe’ skryf: ‘dié ou het ’n kruppel voet’, nee wat, dit is *bullshit*. Tipes oortuig niemand nie. Jy moet ’n volwaardige karakter maak binne ’n milieu” (Marx, 2017:29).

⁵⁸⁹ “Gelukkig stel alle mense belang in menslike verhoudings en die groot vraagstukke rondom liefde, haat, nyd, afguns, vrees en morele waardes” (Keet, 2016).

⁵⁹⁰ “We did not leave the cuts, just because that was the way it was cut in the studio does not mean it stayed like that, we then edited the episodes. We had full-on drama editors. Eileen Sandrock, the lady who is now managing director of ZSE TV, was our first editor” (Lurie, 2020).

⁵⁹¹ “Dan het ek gekyk wat werk al dan nie. Soms het ek net in- en uitgeloop en niks verander of gesê nie. Soms natuurlik, ‘nee, wat de hel het julle nou hier aangevang?’” (Marx, 2017:34)

⁵⁹² “Die visualiteit van ’n produksie is vasgelê. Mooi fotografie het baie waarde in rolprente, maar dit is die spel – die karakters en die storie – wat jou uiteindelik bybly. Ek sal altyd die een kies wat die emosionele van die storie vir die kyker oordra” (Marx, 2017:67). Willaim Paley wat onder meer *The Waltons* (1972–1981) en *Dallas* geskep het, ondersteun Marx se stelling met die volgende wysheid: “I believe the most important and virtually unfailing indication of a good programme – over and above basic good writing, direction, casting, costumes and sets – is likeable, intriguing characters who capture the imagination, interest, or concern of the audience” (Roman, 2005:163).

word tussen 'n "mooi prentjie" of goeie toneelspel, het Marx altyd laasgenoemde verkies.⁵⁹³ Marx het na afloop van die redigering, "al die episodes gekeur". Indien hy uitstendig was, het Laurence Lurie die finale goedkeuring namens hom behartig. Alhoewel die hoofdoel van redigering is om die episode te finaliseer vir aflewering aan die uitsaaier, voeg Marx by dat redigering soms ook nuwe idees vir stories kan inisieer. Met redigering, verduidelik Marx, stop die beeld soms op 'n spesifieke uitdrukking, dalk op 'n onverwagte reaksie of soms op spelers wat per ongeluk lag oor 'n fout wat gemaak is. Enige van hierdie insidente kon 'n nuwe storielyn in *Egoli* laat ontkiem, "maar baie keer was dit net die manier waarop hulle na 'n ander karakter kyk⁵⁹⁴ wat iets *trigger*". Marx het "enige hulp" om nuwe stories te vind of om ouer stories "bene te gee" verwelkom. Hy omskryf die aard van hierdie "kreatiewe hulp" soos volg: "Die hele bedryf is kannibalisties van aard, dit is sy wese. Ek dink nie dit is steel nie, dit is inspirasie. Iemand sê iets op 'n sekere manier, wat hy nie eers bewus is van nie, maar in jou kop kliek iets" (Marx, 2020:86).⁵⁹⁵

'n Ander kreatiewe hulpmiddel waarin Marx slaafs glo en waarop hy gehamer het met *Egoli* se storie-ontwikkeling, is dat die skrywer aanhoudend die storiegegewe moet bevraagteken. Die skrywer moet gereeld vra: "Hoekom?" As die skrywer dan daardie "hoekom" in sy of haar skryfwerk beantwoord, sal die kyker nooit "hoekom hoef te vra nie".⁵⁹⁶ Volgens Marx moet die kyker slegs vra: "En toe?"⁵⁹⁷ Die kyker se "inherente nuuskierigheid" is die rede waarom hulle sal voortgaan om 'n film of 'n TV-reeks te kyk. Dit alles is steeds onderhewig aan die behoeftes van die spesifieke teikengehoor, en juis in hierdie aspek het *Egoli* se laaste hoofskrywer, volgens Marx, die teikengehoor in 'n mate vervreem.⁵⁹⁸ In die begindae van *Egoli* het Leon van Nierop die

⁵⁹³ "Both Franz and I watched a lot of the edits in those early days, and he was very critical of the performances. We did a couple of reshoots that I can remember, never on a technical level, always on a performance level" (Heaney, 2020).

⁵⁹⁴ "Die lig van 'n wenkbrou kan 'n hele toneel se innuendo en subteks uitbring" (Marx, 2017:53).

⁵⁹⁵ "Goeie akteurs bring natuurlik 'n karakter tot lewe. As hulle op daardie skerm verskyn en hul oë oopmaak, besef jy die moontlikhede is legio" (Marx, 2017:66).

⁵⁹⁶ "Jy moet daardie 'hoekom' beantwoord, want jy wil onder geen omstandighede hê die kyker moet 'hoekom' vra nie" (Marx, 2017:49).

⁵⁹⁷ "n Kyker soek nie 'n storie in die verlede nie, hulle wil nie weet wat gister gebeur het nie. Hulle wil weet wat nou gebeur, anders kan hy nie 'en toe' vra nie" (Marx, 2020:71). Mitzi Booyen (2016) bied 'n alternatief aan deur te sê dat 'n storie-idee konstant gepeper moet word met die vraag 'Wat as?' Sy vertel verder dat sy partymaal idees kry uit iets wat sy "in 'n tydskrif gelees het", soms kom die storie uit 'n persoonlike ervaring en "soms is dit pure fantasie".

⁵⁹⁸ "Hier aan die einde het ons teikengehoor, vrouens, nogal gekla by Markinor oor die aktrises se grimering en rokke. Verskriklik gekla oor die vrouens se hare en hulle het verskriklik gekla oor die gemengde taal. Wat alles deel was van

volgende by Marx geleer oor die skrywer se verantwoordelikheid teenoor die teikengehoor: “Franz het my geleer dat die kykers dit [die storie] maklik moet kan volg en verstaan, daarmee moet kan identifiseer en hulself herken. Bowenal moet hulle dit kan geniet en hulle meeleeft. Daar moet altyd iets gebeur; dit moenie slegs ’n rits eindelose dialoog wees nie” (Van Nierop, 2020).

Dit was vir Marx van die begin af belangrik dat die hoofskrywer, asook die dialoogsrywers, presies weet wat hy met *Egoli* se toekomstige storielyne en karakters beplan. Hy verduidelik dat as die skrywer-vervaardiger om die een of ander rede vir ’n tydperk nie by die storie-ontwikkeling betrokke kon wees nie, moes daar genoegsame kennis oor die voornemende storielyne bestaan om *Egoli* te kon laat voorgaan. Hy verwoord sy gedagtegang soos volg: “Jy is in jou vyftigs, enige iets kan gebeur.”⁵⁹⁹ Jy moet dus weet wat in jôu kop is, moet ook in tien ander mense se koppe wees. Hulle moet weet waarheen jy met die storie gaan. Dit was vir my van totale belang” (Marx, 2020:96). Hy gee toe – na aanleiding van die bogenoemde “enige iets kan gebeur” – dat hy ’n “siniese geaardheid” het. Hy sien dit egter as ’n “realistiese karaktertrek” wat deur sy lewe en loopbaan vir hom gedien het as ’n tipe “selfbeveiliging”.⁶⁰⁰

Die skryfsisteem was skaars in plek toe M-Net voorstel dat *Egoli* – danksy die program se enorme sukses – deur die res van Afrika ook uitgesaai moes word.⁶⁰¹ Volgens Louw (1999:16) het M-Net se navorsing getoon dat die oorklanking van episodes min of meer dieselfde sou kos as om sekere tonele “dubbel te verfilm”. Marx het toe ’n nuwe taalsisteem en -strategie uitgewerk om hierdie voorstel van M-Net te akkommodeer. Soos reeds genoem, was die samestelling van *Egoli* se episodes oorwegend Afrikaans. Om derhalwe te voldoen aan M-Net se nuwe vereistes, het Marx besluit om elke Afrikaanse toneel, direk na afloop van die opname, ook in Engels te verfilm.⁶⁰²

die nuwe rigting wat Frans Kalp en kie voor geveg het. Ek het dit probeer stop, maar toe was die koeël al deur die kerk” (Marx, 2017:40).

⁵⁹⁹ “Wat die heelyd in my bewussyn was, en dit gebeur met almal wat in die skrywer-vervaardiger posisie is, is ‘wat gebeur as jy siek word?’ Ek was altyd bewus daarvan. Dit het nooit gebeur nie, maar ek het die verskriklikste versekerings gehad vir ingeval dit wel gebeur. As jy dood is hoef jy nie te worry nie, maar as jy siek word, het jy ’n wesenlike probleem” (Marx, 2020:96).

⁶⁰⁰ “Ek dink mense lewe binne ’n behoefte aan ’n droom en ’n droom is baie mooi, maar dit is nie realisties nie. Nou dít is sinies” (Marx, 2017:47).

⁶⁰¹ “Toe ons later meer in Afrika wou inbeweeg, het dit die besluit beïnvloed om die Engels te verhoog” (Rautenbach, 2020).

⁶⁰² Brümilda van Rensburg (2021) onthou hierdie “dubbelopnames” soos volg: “Dit was vir my baie swaar. Jy staan en wag om op te gaan en jy bid. Regtig, want jy weet nie of daar ’n verkeerde *is* of *are* gaan uitkom nie. Jy wil regtig nie daai toneel weer doen en boonop nog in Engels ook nie.”

Sodoende het die produksie twee verskillende weergawes van dieselfde episode aan M-Net gelewer: 'n tweetalige episode vir die Suid-Afrikaanse mark en 'n volledige Engelse episode vir die res van Afrika.⁶⁰³ *Egoli* is in die laatnegentigs ook uitgesaai in Nigerië, Ghana, Kameroen, Zambië, Ethiopië, Uganda, Kenia, Tanzanië en Mauritius. In Suid-Amerika is die eerste twee jaar se episodes geredigeer om as uurlange episodes uitgesaai te word. Omrede sekere Suid-Afrikaanse vakansiedae, kulturele gebeure en uitdrukkings nie deur die res van Afrika gevier en gebruik is nie, het die aanpassings aan draaiboeken soms meer as bloot die vertaling daarvan geïmpliseer; sekere van die tonele moes grootliks oorgeskryf word (Louw, 1999:17). Marx erken dat die addisionele druk van die “dubbelopnames” 'n groot invloed op almal, maar veral op die spelers, gehad het. Die spelers moes nie alleen dialoog in twee tale leer nie, maar hulle het gevolglik ook meer ure per dag gewerk. Marx verduidelik met die volgende aanhaling hoe hulle die spelers in daardie besige tye tegemoetgekom het:

'n Speler word moeg, hulle word dof.⁶⁰⁴ So, as die karakter nou in 'n lang storie was, dan het ek hom nie dadelik weer in 'n lang storie gebruik nie. Dan kan hy nou net ondersteunende rolle speel vir 'n ruk, om te rus. Tot dit nou weer tyd raak om 'n lang storie te doen. Al die spelers het so 'n geleentheid gekry om die hele produksie te dra. Hulle kry dan in daardie tyd al die media en die roem (Marx, 2020:87).

“Media en roem” was reeds van die begin af 'n sentrale fokuspunt vir Marx en daarom hy het uit die staanspoor 'n “sterstelsel” by *Egoli* geïmplementeer.⁶⁰⁵ Marx het geweet, danksy ervaring uit

⁶⁰³ “Ons het vertalers gehad wat dit vertaal het en dit het alles onder Danie gegaan. Ek het ook vir beide tale grammatikale aanstellings gehad om die draaiboeken na te gaan sodat daar nie taalgoggas deurgaan nie” (Marx, 2020:87).

⁶⁰⁴ “We were petrified that people would be exhausted, and over time we refined a system so that people, crew and cast, could rest. The cast were not in every episode, for instance. The most episodes you would be in, per year, would be 200 out of the 260 we shot. So, we weren't that worried about the cast, they had a lot of time off and they were not working full days, every day. But the crew were working long days” (Lurie, 2020).

⁶⁰⁵ “'n Sterstelsel is die bestuur en die beheer van talent wat jy kan gebruik, en misbruik, om jou produk se kwaliteit te verseker en om dit te kan verkoop; maar dit is die akteurs, nie die karakters nie. Daar het Danie [Odendaal] byvoorbeeld 'n groot fout gemaak. Annelize van der Ryst was met *Agter elke man* steeds ‘Annelize van der Ryst’. Nou, met *7de Laan*, is sy 'n ‘gewese matrone’. Een van die beste aktrises in ons land en mense weet nie wat haar regte naam is nie. Jy kan nie die karakter die ster maak nie, want dan is dit eintlik die skrywer wat die ster is” (Marx, 2017:58). In Louw (1999:22) verduidelik Marx, wat al sedert die sestigs in die sterstelsel glo, dat hy die ou Hollywood-sterstelsel in Suid-Afrika geïmplementeer het om kykers te lok na die plaaslike produksies. Marx reken “dit is die een manier waarop mense plaaslike produksies sal begin kyk, en blý kyk”.

sy “rolprentlewe” in die sestigs⁶⁰⁶, dat gewilde akteurs die films en TV-programme waarby hulle betrokke is, “verkoop”. Vir hom is die kunstenaar nog altyd die “advertensie” en die “gesig van die produk waarin hy of sy verskyn. Hoe gewilder die akteur is, hoe meer sal die kykers die film of TV-program ondersteun waarby daardie kunstenaar betrokke is.”⁶⁰⁷ In Louw (1999:22) verduidelik Marx dat die algemene gevoel in die industrie is dat ’n “gemaakte ster” baie gou ’n “moeilike ster” word. Marx gee toe dat dit wel die geval mag wees, maar beklemtoon ook dat “daardie moeilike beroemde mense” gewoonlik die meeste geld inbring. Marx erken dat hy as vervaardiger die spelers se roem en gewildheid kon manipuleer na aanleiding van *Egoli* se behoeftes.⁶⁰⁸ Verskillende faktore en behoeftes het ’n kunstenaar se openbare profiel en gewildheid bepaal. Marx noem dat hy en die reklamespan byvoorbeeld die speler se persoonlike, asook professionele profiel sou ondersoek met vrae soos: “Is ’n speler betrokke by skandes? Is die karakter oorbelig of onderbelig in storielyne?” Die reklamedepartement, “onder Burgert Müller”, was een van die grootste en belangrikste departemente by *Egoli*. In oorleg met Marx het die reklamedepartement die sterstelsel, wat beide die spelers en die produksie bevoordeel het, bestuur.⁶⁰⁹ Hy som die waarde daarvan soos volg op: “Met *Egoli* het dit alles wonderlik gewerk, want ek kon hulle goed betaal. Die sterstelsel het ’n enorme bydrae gelewer tot die gewildheid van *Egoli*” (Marx, 2017:59).⁶¹⁰ Volgens Louw (1999:55) het *Egoli* se “road shows”, wat ’n uitvloeisel van die sterstelsel was, soms soveel as 70 000 aanhangers na stadions regoor die land gelok. Tydens daardie geleenthede is ook geld ingesamel vir liefdadigheid.⁶¹¹

⁶⁰⁶ “Ek het dit al besef in 1966 aan die begin van my rolprentlewe. Dit het ’n outomatiese begin gehad in Suid-Afrika. Die ou maatskappye soos Kavaliers het dit instinkatief en waarskynlik met die invloed van Hollywood gedoen, maar nie op so ’n groot skaal nie, natuurlik. Ek was deel daarvan. As jy goeie en die regte blootstelling gekry het, het die briewe gestyg ... as dit verkeerd bestuur is, het die briewe gesak. Dit was so duidelik soos daglig. Al die pos het na die ateljee toe gekom, so hulle het die heeltyd ’n eerstehandse bewys van gewildheid gehad. Dit is presies hoe ou Hollywood gewerk het, daardie hele sterstelsel” (Marx, 2017:59).

⁶⁰⁷ “Ek het my hele hart en loopbaan in Franz se hande gesit en alles gegee” (Van Rensburg, 2021).

⁶⁰⁸ “Die vaste spelers behoort hart en siel aan die maatskappy, met Franz as ’n streng, maar regverdige peetpa wat almal se loopbane so goed moontlik help ontplooi” (Louw, 1999:22).

⁶⁰⁹ “Die beginsel van die sterstelsel het in die laatsewentigs begin vervaag in Suid Afrika. Die vervaardigers het nie meer nuwe sterre gemaak nie. Hulle het die oues gebruik wat al so holrug gery is dat nie eers die *Huisgenoot* ’n storie oor hulle wou maak nie” (Marx, 2017:59).

⁶¹⁰ “By die sogenaamde *road shows* het die mense berserk gegaan as elke speler op daardie verhoog verskyn. Let wel: die speler, nie die karakter nie. Hulle mag nooit hul karakternaam daar genoem het nie, die speler is die ster. Hulle het nooit publisiteit gekry as karakters nie” (Marx, 2017:59).

⁶¹¹ “Ek was in die begin deel van die *road shows*, maar ek het dit met ’n passie gehaat. Daar was mense wat daaroor gejubel het, mense soos Shaleen en Hennie het geblom; vir my was dit afgryslik” (Prinsloo, 2021).

’n Ander faktor wat saam met die sterstelsel bygedra het tot *Egoli* se gewildheid, is die feit dat Marx soms Amerikaanse film- en TV-sterre gebruik het om karakters in *Egoli* te vertolk.⁶¹² ’n Onvoorsiene voordeel van die oorsese spelers se besoeke aan *Egoli*, was dat die Suid-Afrikaanse spelers by die ervare Amerikaners geleer het oor meer effektiewe werkswyses. Volgens Marx het dit die *Egoli*-spelers ook “gerusgestel in die styl”. Hy verduidelik dat die Amerikaanse spelers die skietsistiem geken het, “want dit is presies wat hulle daar gedoen het”. Die Suid-Afrikaanse spelers het derhalwe besef dat dit die standaard in die internasionale TV-praktyk is en gevolglik “het die *bitching* van die Suid-Afrikaanse spelers ewe skielik verminder”.⁶¹³ Marx het selfs ’n ooreenkoms gehad met die vervaardigers van *The Bold and the Beautiful*⁶¹⁴ dat ván hul karakters – met hul *The Bold and the Beautiful*-karakternames – in *Egoli* verskyn. Van die storielyne is toe vervleg en gekoördineer vir Suid-Afrikaanse kykers wat beide *Egoli* en *The Bold and the Beautiful* gevolg het. Marx voeg egter by dat die dagvervolgverhale se parallellopende storielyne nie werklik suksesvol was nie, hoofsaaklik omdat “daardie episodes wat in Amerika geskiet is, eers maande later in Suid-Afrika uitgesaai” is.⁶¹⁵ Om die storielyne tussen ’n Amerikaanse en ’n Suid-Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal te koördineer, was derhalwe nie prakties uitvoerbaar nie. Marx het ook plaaslike bekendes gebruik “om die reeks nog werkliker te laat lyk” (Louw, 1999:12). Kykers het beleef hoe beroemdes soos Annaline Kriel, Hezekiél Sepeng, Joost van der Westhuizen, Edith Venter, Bruce Fordyce, Peggy-Sue Khumalo en ander skouer geskuur het met die *Egoli*-karakters.⁶¹⁶

Waardevolle raad wat Marx ook by die oorsese skrywers en spelers ingewin het, is oor hoe om ’n sentrale karakter te behou as die speler, om die een of ander persoonlike of professionele rede, nie

⁶¹² “Dit was veral in die eerste vyf jaar van *Egoli*, later het ek *gepoach* op *celebrities* wat van oorsee af gekom het. Ek het dan vir M-Net gesmeek om die of daardie een vir so twee of drie dae te kry by *Egoli*. Ek het nie geld in my begroting gehad om dit self te dek nie, dit is hoe ek die eerste keer vir Joan Collins gekry het. Die tweede keer moes ek self betaal” (Marx, 2020:96).

⁶¹³ “Hulle kon nou sien dit word oorsee ook so gedoen. Almal moet sesuur op stel wees al skiet jy eers drieuur” (Marx, 2020:96).

⁶¹⁴ “*The Bold and the Beautiful* was bekend dat hulle die mooiste mense gehad het, mans en vrouens wat ek ingebring het en M-Net het dit vreeslik ondersteun” (Marx, 2020:83).

⁶¹⁵ “Daar was baie goed wat ons probeer het wat nie gewerk het nie en dan vat ons dit weg. Dit is die geluk van so ’n dagvervolgverhaal: Teen Vrydag het almal al die swak episode van Maandag vergeet” (Marx, 2017:29).

⁶¹⁶ “Van die begin af skeep *Egoli* ’n tweede werklikheid, een wat amper perfek op ons eie werklikheid pas” (Louw, 1999:12).

meer beskikbaar is nie.⁶¹⁷ Met die langdurige verfilming en die fluktuierende skedule van *Agter elke man* het Marx soms gewilde karakters verloor omdat die spelers nie meer beskikbaar was nie. Hy wou dit tot elke prys met *Egoli* vermy. As iets soortgelyks in 'n Amerikaanse seep-opera gebeur het, is die karakter behou en die speler is bloot vervang. Marx besluit toe “as dit goed genoeg is vir *The Bold and the Beautiful*”, is dit goed genoeg vir *Egoli*. Hy onthou spesifiek 'n karakter genaamd Jane⁶¹⁸ waarvan hy nie ontslae wou raak nie. Derhalwe is daardie karakter, deur die loop van *Egoli*, deur verskeie aktrises vertolk.⁶¹⁹ Marx omskryf die praktiese uitvoering van so 'n “wisseling” soos volg:

Ek het maar net probeer dat die laaste haarstyl van die vorige aktrise en die nuwe een so min of meer ooreenstem. Jy begin die skoot van agter af en die hare lyk min of meer dieselfde en dan draai sy om en dit is 'n nuwe aktrise in dieselfde karakter. Die mense was woedend daaroor, maar omdat hulle dit elke dag sien, raak hulle weer gewoon daaraan (Marx, 2020:94).⁶²⁰

Dit het ook soms gebeur dat 'n speler, ten spyte van sy of haar talent, nie in 'n spesifieke karakter “gewerk” het nie.⁶²¹ Drastiese aanpassings soos 'n nuwe voorkoms of 'n radikale persoonlikheidsverandering is dan gebruik om die akteur met die nuwe karakter te herenig.⁶²² Marx maan egter dat die proses van 'n karakter “herontwerp” 'n prosedure is wat versigtig benader moet word; “soos 'n vliegtuig wat agteruit stoot”.⁶²³ Hy onthou dat daar soms nie tyd was vir “versigtig benader” nie en sy oplossing vir 'n vinnige karaktertransformasie is dan die een of ander

⁶¹⁷ “Hulle trou, kry kinders, is moeg of het 'n ander rol gekry” (Marx, 2017:67).

⁶¹⁸ “Jane was die *bitch* in die reeks” (Marx, 2020:94). Oor die teenwoordigheid van die sogenaamde “bitch” in Britse seep-operas, observeer Buckman (1984:43) die volgende: “The dramatic level of British soaps is that of everyday life, and there is little room for someone as outrageous or crude as a bitch. [...] This lack of a bitch in British soaps is not because of a superior attitude to women, it has to do with our broadcasting tradition, our way of telling story.”

⁶¹⁹ Die karakter van Jane Edwards is aanvanklik vertolk deur Catriona Andrew, in 2004 is sy vervang deur Corine du Toit. Marx het Du Toit ook na die ADK en Milla Louw gestuur om haar “te leer toneelspeel”.

⁶²⁰ “So, dit het als afgehang van die omstandighede, van die tyd, van die funksionaliteit van die karakter, die haas en die druk op die produksie op daardie oomblik. Al daardie faktore het bepaal of ek 'n ander speler in dieselfde karakter gaan sit en of ek 'n nuwe karakter gaan skep” (Marx, 2017:67).

⁶²¹ “Dan moet jy hulle verander, direk en dadelik. Dit het deur *Egoli* 'n paar keer gebeur. [...] Daar was 'n paar karakters wat ek so oor die tyd *getweak* en *getwist* het. David Vlok se karakter [Tim Vorster], byvoorbeeld, dit het nie gewerk soos ek dit oorspronklik geskryf het nie” (Marx, 2020:86).

⁶²² “Dan het jy maar gebid dat die publiek nie te erg daarop reageer nie” (Marx, 2020:87).

⁶²³ “Toe ek dit die eerste keer doen, was ek panies. Later het dit makliker gegaan. Jy kan dit doen, maar jy moet weet h^óe” (Marx, 2020:87).

variasie op die volgende narratiewe ingryping: “Jy moet ’n storie doen met ’n skok wat die ding draai en in ’n ander rigting stuur, ’n katarsis. Die goeie ou wat die deur oopmaak en daar staan die polisie, hy word aangekla van moord” (Marx, 2020:87).

4.7 Vêr van jou goed, naby jou skade

“As jy té gemaklik raak, té veel leun op ander mense, sien jy nie die moeilikheid kom nie” (Marx, 2020:97).

Rautenbach vertel dat hy die eerste opnames van *Egoli* tuis gekyk het en dadelik besef het dat dit in M-Net se belang sou wees om die kontrak met Marx te verleng. Oor die kommersiële waarde van *Egoli*, herroep Rautenbach die volgende: “Ons wou ’n magneet kry om mense meer en meer nuuskierig te maak oor wat anders M-Net ook aangebied het. Dit was waar *Egoli* ’n groot rol gespeel het. Dit was plaaslik, dit was geliefkoosde karakters en dit was elke dag op die lug” (Rautenbach, 2020).

As skrywer-vervaardiger moes Marx vir jare die antwoorde op onmoontlike vrae en die oplossings vir tegniese, administratiewe en kreatiewe probleme daarstel; ’n meedoënlose en allesomvattende verantwoordelikheid. Marx gee toe dat hy in die laaste jare van *Egoli* se bestaan te veel van sy magte en verpligtinge “oorgedra het aan sy topbestuur” en gevolglik het hy “verskriklike probleme opgetel” met Laurence Lurie en Deon van Zyl. Marx reken die probleme tussen hulle het ontstaan omrede hy al hoe meer “teruggetrek het” as skrywer-vervaardiger. Hy rasionaliseer en vereenvoudig die “oorsaak en gevolge” soos volg: “Met enige groot besigheid, as jy ’n outoritêre baas het en hy begin dit los, dan gaan jy probleme kry; maar dit is moeilik om die leisels vas te hou vir só lank” (Marx, 2020:98).⁶²⁴

In die jare ná *Egoli* het Marx nooit opgehou om stories uit te dink nie en hy noem sy behoefte om “aanmekeer stories te skep” ’n straf.⁶²⁵ Marx voeg egter by dat dit juis daardie kreatiewe behoefte

⁶²⁴ As vervaardiger was Marx in sy eie woorde “onverbiddelik” en oor werk was hy nog nooit sentimenteel nie. Hy verwoord dit soos volg aan Jonker (2015:112): “Laat ek dit duidelik maak, ek het nie ’n droom gehad nie. Dit het niks met ’n droom te doen nie, dit is ’n job.”

⁶²⁵ “Die laaste dag toe ek by *Egoli* uitstap, het ek gedink, as iemand ooit weer met my kom praat oor ’n storie, haal ek ’n rewolwer uit en skiet hulle nêr daar. ’n Maand later toe begin ek ’n roman skryf” (Marx, 2020:98). In 2017 is sy roman *Spieëlbeeld* deur Protea Boekhuis vrygestel.

is wat ouer kunstenaars 'n “rede gee om te bestaan” en dat kunsinnige mense die voordeel het om te kan “aanhou skep”, ten spyte van hul ouderdom:

Ouderdom bring ervaring, jy het 'n *computer* op jou skouers. Jy hoef nie net die feite te gee nie, dít kan jy op Google kry; maar jy weet hoe om dinge te interpreteer. Die gelukkigste skrywers is die ouens wat doodgaan voor hy die laaste hoofstuk van 'n ding geskryf het.⁶²⁶
Vir 'n skilder, hy sak inmekaar met 'n laaste kwashaal (Marx, 2020:98).

In hierdie opsig is Marx dan ook, soos sy vriende P.G. du Plessis en Pieter Fourie, een van die “gelukkigste skrywers” wat gesterf het voor “die laaste hoofstuk” geskryf is.

4.8 Samevatting

Hoofstuk vier begin met Marx se indrukke oor waarom die SAUK nie in die tagtigerjare te vinde was vir die vervaardiging van 'n TV-dagvervolgverhaal nie. Na besoeke aan Amerika en Suid-Amerika het Marx in die middeltagtigs “vreeslik gesmous” met die idee van 'n TV-dagvervolgverhaal, asook 'n telenovela, in Suid-Afrika. Dit is egter eers ná die bemiddeling van Hermien Dommissie dat M-Net, in die persoon van Leon Rautenbach, hom in 1989 genader het omtrent die vervaardiging van 'n Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal. Marx het die nuwe TV-dagvervolgverhaal *Egoli: Plek van Goud* gedoop. Nie alleen het hierdie titel “gewerk in verskillende tale” en oor kultuurgrense nie, maar dit het ook aan die kykers se “aspirasionele behoeftes” voldoen.

Die beoogde teikengehoor was “hoër-inkomste Afrikaanse vroue”: 'n teikengehoor wat Marx “wel deur die tagtigs gehad het” ná suksesvolle TV-reekse soos *Agter elke man*. Marx het na afloop van sy voorlegging aan M-Net in Amerika gaan aanklop vir raad oor die skryf en vervaardiging van 'n TV-dagvervolgverhaal. Barbara Duggan, die assistentvervaardiger van *Loving*, en Sheri Anderson-Thomas, die hoofskrywer van *Days of our Lives*, was veral van hulp. Anderson-Thomas het Marx deur die loop van verskeie besoeke aan Suid-Afrika bygestaan met *Egoli* se storie- en karakterontwikkeling, asook met die skep van die eerste honderd episodes se hoofstorielyne. Sy

⁶²⁶ Ten tyde van die laaste onderhoud met Marx in Maart 2020, het hy gesuggereer dat daar nog 'n paar boeke, 'n moontlike opvolg vir *Agter elke man*, selfs 'n moontlike sitkom op pad is. “Die skryf het ek nog altyd gedoen, van skooltyd af; ek was nog nooit nié besig om 'n storie te skryf nie” (Marx, 2017:32).

was ook instrumenteel in Marx se besluit om 'n toesighoudende regisseur aan te stel as sy artistieke vertroueling en June Seymour was die eerste aanstelling in dié sleutelrol.

Alhoewel *Egoli* “vir die grootste deel van sy leeftyd 'n Afrikaanse bewerking van *The Bold and the Beautiful*” was, is daar tog – veral in die storietempo en narratiewe inhoud – groot verskille tussen *Egoli* en *The Bold and the Beautiful*. Dit is dan ook hierdie vinniger tempo en struktuur-innovasies wat die voorkoms, narratiewe styl en tempo van toekomstige Suid-Afrikaanse TV-dagvervolgverhale gevestig het: “'n dramareeks se struktuur toegepas en verwerk na 'n dagvervolgverhaal”. Om die regte akteurs vir *Egoli* te vind, was 'n onvoorsiene uitdaging wat Marx genoop het om “mooi jongmense en ou *has-beens*” in die rolverdeling te gebruik. Vir die onervare spelers het Marx weereens die ADK genader om hul speltalent verder te help ontwikkel. Deur “binne die vermoëns” van spelers te skryf en deur dialoogafrigters te gebruik, het Marx gepoog om die kwaliteit van toneelspel tussen die ervare en onervare spelers uit te balanseer.

Marx het The Directors Team, onder leiding van Laurence Lurie en Deon van Zyl, gekontrakteer om hom met die vervaardigingstaak van *Egoli* te assisteer. Saam het hulle die lang voorproduksiefase aangepak en talle tegniese en logistieke innovasies in Suid-Afrikaanse televisie geïnisieer.

Die eerste hoofskrywer van *Egoli*, Danie Odendaal, is 'n “dubbel *job*” aangebied as skrywer én regisseur aangesien hy, anders as Marx, oor “video-ervaring” beskik het. Marx het regisseurs met 'n “verhoogagtergrond” verkies aangesien hulle, volgens hom, meer ervare is met teksanalise en dialoognuansering. Die opleiding van multikamera-regisseurs wat gespesialiseer het in die verfilming van TV-dagvervolgverhale, was 'n eerste in Suid-Afrika en Marx het die gesoute regisseur Bobby Heaney vir dié opleidingstaak aangestel.⁶²⁷

Tydens die repetisietydperk het Marx en die tegnici 'n unieke beligtingsplan ontwikkel sodat *Egoli* ook kon spog met “diep en ryk” beligting soos wat te sien was in sommige van die Amerikaanse seep-operas. Hierdie oorsese beligtingsplan het volgens Marx, Heaney en Lurie aan *Egoli* “oombliklik 'n internasionale *look* gegee”. Ook die stelle en kostuums is ontwerp om in styl en

⁶²⁷ “Then, the most wonderful thing of all: When *Egoli* finished, Franz phoned me up and said: ‘Do you want to do the final five episodes?’ So, I started it, and I finished *Egoli*” (Heaney, 2020).

kwaliteit te kompeteer met die Amerikaanse seep-operas wat in die negentigs in Suid-Afrika uitgesaai is. Vir Marx was die stylvolle en gesofistikeerde, internasionale voorkoms van *Egoli* ononderhandelbaar.

As TV-vervaardiger, erken Marx, was hy “taamlik onwrikbaar”, maar dit is die kruis van ’n suksesvolle TV-vervaardiger. Baie streng reëls en ’n “skoolagtige dissipline” is die enigste manier om kunstenaars, veral spelers met “reputasies”, effektief te bestuur. “Media en roem” was reeds van die begin af ’n sentrale fokuspunt vir Marx en daarom het hy uit die staanspoor ’n effektiewe “sterstelsel” by *Egoli* geïmplementeer. Vir hom is die kunstenaar nog altyd die “advertensie” en die “gesig van die produk waarin hy of sy” verskyn. Marx het dit eerstehands ervaar tydens sy jare as bekende filmakteur.

Die kombinasie van die sogenaamde narratiewe “drie-eenheid” met “insidentstories” en “aktualiteitsgoed”, asook die feit dat Marx teen die “tipiese sepie-elemente” geskryf het, het *Egoli* se draaiboek bo TV-dagvervolgverhale en seep-operas van die negentigs laat uitstaan. Om ’n konstante tempo van hoë-kwaliteit storie-ontwikkeling te handhaaf, is weeklikse storievergaderings en gereelde storiekonferensies gehou. Verskeie narratiewe “eerstes”, soos die gebruik van oorsese kunstenaars, stories oor dwelmmisbruik⁶²⁸, asook storielyne oor interrassige en gay verhoudings, het *Egoli* as ’n unieke en revolusionêre TV-program in Suid-Afrika gevestig.

In die laaste jare van *Egoli* se bestaan het Marx te veel van sy magte en verpligtinge “oorgedra aan sy topbestuur” en gevolglik het hy “verskriklike probleme opgetel” met Laurence Lurie en Deon van Zyl. Marx vereenvoudig hierdie verskriklike probleme soos volg: “Vêr van jou goed, naby jou skade” (Marx, 2017:39). Die laaste episode van *Egoli* is ná 18 uiters suksesvolle jare en meer as 5 000 episodes op 31 Maart 2010 uitgesaai.⁶²⁹ Dit was ’n ongekende mylpaal vir Marx en Suid-Afrikaanse televisie.⁶³⁰

⁶²⁸ In die laatnegentigs was *Egoli* die eerste plaaslike reeks waarin hoofkarakters “intiem met dwelms te doen” gekry het (Louw, 1999:19). Die navorser onthou dat ’n storie oor dwelms, meer as ’n dekade later, in *7de Laan* verskyn het. Die SABC was so bekommerd oor die morele impak op die teikengehoor, dat die regisseurs nooit die dwelms mag afgeneem het nie. Karakters het die fisiese en psigologiese gevolge van die dwelms getoon, maar die kykers het nooit die dwelms gesien nie.

⁶²⁹ “At the end of *Egoli* Franz Marx should have been handled with the respect he deserved as being the initiator of soaps in South Africa” (Heaney, 2020).

⁶³⁰ “*Egoli* se wêreld is een van groot passie en kwaai verkul, onsterflike liefde en diepste ellende, moord en doodslag en humor. Baie soos ons wêreld, net meer so, meer intens” (Louw, 1999:12).

HOOFTUK 5: FRANZ MARX: DIE EERSTE 50 JAAR (1942–1992)

5.1 Inleiding

In hoofstukke twee, drie en vier is faktore, mylpale en innovasies wat Franz Marx as die sentrale figuur in die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal gevestig het, breedvoerig bespreek. In hierdie laaste hoofstuk word hierdie invloedryke faktore, mylpale en innovasies bondig saamgevat met betrekking tot die primêre navorsingsvrae. Sekere kreatiewe aspekte word daarna uitgesonder vir addisionele bespreking en voortvloeiende gevolgtrekkings.⁶³¹ Deur die loop van Marx se lewe is daar besluite en onafwendbare gebeure wat hom – sonder sy medewete of direkte invloed – begunstig het op sy pad na die ontstaan en ontwikkeling van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal. Aan die einde van elke onderafdeling word enkele van hierdie besluite en onafwendbare gebeure ook uitgelig.

5.2 Watter faktore en mylpale uit Franz Marx se kinder-, skool- en universiteitsjare het bygedra tot die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal?

“Ek dink ’n mens is die somtotaal van jou belewing,
enige skrywer” (Marx, 2017:65).

Faktore en mylpale uit Marx se kinder-, skool- en universiteitsjare is hoofsaaklik persoonlik van aard. Die waardevolle invloed van sy ma, “tandetel”⁶³² en leuens, ’n liefde vir lees, die opmaak van skinderstories, sy nuuskierigheid oor die menslike natuur en sy “afstandelike” gesinslewe is invloedryke faktore wat gehelp het om die jong Marx se kreatiwiteit en waarnemingsvermoë aan te wakker. As jong volwassene was ’n jaar by die Nasionale Filmraad en sy dramastudies by die Universiteit van Stellenbosch onmisbare boustene en mylpale. Hoogtepunte soos gesprekke met dr. Con de Villiers, Tine Balder se toneelspelonderrig en D. J. Opperman se Letterkundige Laboratorium het Marx as “transformatiewe” akteur en kreatiewe skrywer gevorm en geïnspireer.

⁶³¹ Sekere aanhalings, wat deur die loop van die studie gebruik is, word gedeeltelik in hierdie hoofstuk herhaal indien dit ’n gevolgtrekking en/of stelling kan ondersteun en/of staaf.

⁶³² “Ek was ’n tandeteller en baie nuuskierig oor mense” (Marx, 2017:55).

Die volgende bydraende faktore uit Marx se kinder-, skool- en universiteitsjare is geïdentifiseer vir addisionele bespreking: Die invloed van “tandetel” en leuens, lees, die Marx-gesin se “afstandelikheid” en die impak van “transformatiewe toneelspel” op Marx se kreatiewe metodologie.

Die jong Marx se fassinasie met die grootmense se gesprekke en die feit dat hy ’n berugte “tandeteller” was, het sy woordeskat en mensekennis van kindsbeen af gevoed. Sy opstelle op skool, ongeag die tema, is altyd geplooi om oor menseverhoudings te handel. Met die stories, “fabrikasies” en leuens wat Marx as kind opgemaak en versprei het, het hy die “gehoor se reaksie” deurgaans gemonitor. Hy verduidelik sy belewing van leuens as kind soos volg: “In jou eie kop raak dit waar, jy is amper nie eers bewus daarvan dat jy lieg nie. Jy sien die reaksies op nuus, oombliklik. Watse tipe nuus kry die grootste reaksies?” (Marx, 2020:72)⁶³³ Onwetend was die leuens en die gehoor se “reaksies op nuus” die ideale teelaarde vir die onophoudelike skep van stories ’n paar dekades later. Menseverhoudings – met al die drama en intrige wat dit inhou – is gewis ’n onuitputbare bron van stories vir TV-dagvervolgverhale. Op universiteit het Marx in sy ma se voetspore gevolg en onder meer artikels en kortverhale vir die tydskrif *Sarie* geskryf; later sou hy aan Lurie erken dat die skep van stories en “leuens” oor die studente se doen en late ’n merkbare kreatiewe invloed op hom gehad het.⁶³⁴

Marx verwys deurlopend na boeke as ’n “wonderlike wegkruipplek” en dat hy as kind onophoudelik gelees het. Uit gesprekke met verskillende Afrikaanse TV-skrywers is dit opvallend hoe belangrik hulle lees ag in hul persoonlike ontwikkeling as skrywers en kreatiewe denkers.⁶³⁵ Danie Odendaal (2016) onthou dat hy as kind “sewe boeke ’n week *gepolish* het” en aan voornemende skrywers is Paul C. Venter (2016) se raad: “Lees, want dit mag jou dalk net leer spel.” Leon van Nierop (2016) verwys na homself as ’n “leesvraat” en verklaar dat lees sy “jong brein ontwikkel het om te begin ontleed”. Vir ’n jong Johan van Jaarsveld (2016) het die biblioteek ’n “basis” geword: “Ek het ure daar deurgebring en gelees, deurgeblaai en geabsorbeer.” Mitzi

⁶³³ “Ek dink die *kick* wat ek daaruit gekry het, is dat iemand gesit en luister het” (Marx, 2017:14).

⁶³⁴ “Franz always said that he wrote short stories for the *Sarie* when he was still a student at Stellenbosch, to supplement his income, and he said that always helped him with the soap stories. So, I think that was quite a creative influence” (Lurie, 2020).

⁶³⁵ “If you want to be a writer, you must do two things above all others; read a lot and write a lot” (King, 2000:111).

Booyesen (2016) het al haar hele lewe lank “twee hope boeke langs haar bed” en Deon Opperman (2016) het 360 boeke op sy “leeslys in matriek gehad”.

Marx, Odendaal en Van Nierop noem spesifiek ook die invloed wat Charles Dickens (1812–1870) se skryfwerk op hul ontwikkeling as skrywers gehad het.⁶³⁶ Dickens was, volgens verskeie bronne, die eerste skrywer wat met langdurige kommersiële sukses “vervolgverhale” gepubliseer het.⁶³⁷ Chapman & Hall-uitgewers het Dickens se verhale in afsonderlike afdelings (hoofstukke) verkoop met gepaardgaande illustrasies deur Robert Seymour (Morton, 1996:12). Wat bogenoemde veral relevant maak, is dat Dickens – om te verseker dat getroue lesers die volgende hoofstuk wíl lees – sy hoofstukke (“episodes”) afgesluit het met ’n knellende, onopgeloste vraagstuk: ’n *cliffhanger* met ander woorde. Hierdie tegniek het natuurlik ’n integrale deel van die narratiewe struktuur van alle suksesvolle TV-dagvervolgverhale geword en Marx het dit veral met sukses aan die einde van die proloog in *Egoli* gebruik.⁶³⁸

Marx verklaar dat hy nog altyd “wyd geles” het⁶³⁹; Booyesen (2016) sluit daarby aan deur te noem dat sy “enige iets van misdaadromans, letterkunde, liefdesverhale tot tydskrifte” lees. Opperman (2016) som die noodsaaklikheid van “wyd” en gevarieerd lees, soos volg op: “As jy nie lees nie, kan jy daarvan vergeet om ’n skrywer te wees. You must be a copious reader, and widely. Factual stuff, blogs, know what is going on in the world. You must understand philosophy, you must think, you must read a lot.” Daar is natuurlik altyd uitsonderings op die reël, maar uit bogenoemde blyk

⁶³⁶ “Charles Dickens se *novels* was basies *soaps*. Dit het verskyn in tydskrifte, elke ‘episode’ was ’n aflewering gewees en lesers het weekliks vuisgeslaan om die volgende ‘episode’ te lees” (Odendaal, 2016). Van Nierop (2016) verwoord die waarde van Dickens soos volg: “Enige voornemende skrywer moet Charles Dickens lees. Hy het ongelooflike karakters gehad” (Van Nierop, 2016).

⁶³⁷ Vervolgens drie verskillende verwysings na Dickens se invloed op die moderne TV-vervolgverhaal en/of seep-opera se narratiewe struktuur: “[S]oap operas have adopted the serialised nature of thousands of years of oral storytelling and the serialised narratives of popular writers such as Charles Dickens, and transformed it into a unique, daily consecutive narrative, with each soap opera airing more than 250 new episodes each year” (Ford *et al.*, 2011:7). “Dickens, who is routinely compared to the soap writer, was concerned with economic oppression, criminal justice, child abuse, corruption, etc.” (Soares, 1978:113). “Writers from Dickens to Balzac had published their novels serially” (Russell, 2010:4).

⁶³⁸ “Met die proloog werk jy na jou *cliffhanger* toe sodat die kyker moet sê: ‘nou móét ek weet wat gebeur volgende’” (Marx, 2017:65).

⁶³⁹ “Ek is ’n slegte kritikus. As ek dit geniet, of dit nou ’n Mills & Boon is of wat ook al, ek lees dit klaar. Al is dit so vrot dat ek die ding wil weggooi, ek het nog nooit ’n boek nie klaar geles nie. Ek moet hom klaarlees al is dit ’n pyniging. Ek loop ook nie by films uit nie, ek sny ook nie uit ’n televisieprogram uit as ek eers daarna begin kyk het nie. Ek dink wel dis in my aard, maar dis ook ’n beginselding. Ek sal agterna op en af spring as dit swak was, maar terwyl ek dit kyk, sal ek nie die kanaal wissel nie” (Marx, 2016:1).

dit dat “wyd lees” ’n waardevolle bron van stories en kreatiewe inspirasie vir die hoofskrywers van TV-dagvervolgverhale is. Marx voeg by dat koerantartikels ’n “wonderlike bron van stories” is as jy “sukkel om stories te kry”. Die kroniese soeke na stories dwing hoofskrywers om alle invloede – in die hede en verlede – te gebruik om die storiebrein te voed. Opperman (2016) verwoord dit soos volg: “Ek gebruik alles wat ek het, waar ook al ek dit kan kry; enige iets waarvan ek iets weet, hetsy of ek dit gelees het, hetsy iets wat ek self beleef het.”⁶⁴⁰

Dit is dan ook die aspek van “wat ek self beleef het” wat die ondersoek lei na die volgende invloedryke faktor uit Marx se jeug. Hy noem dit die “afstandelikheid” van die Marx-familie⁶⁴¹ en verduidelik die persoonlike invloed daarvan, soos volg: “In ons huis was daar altyd ’n afstandelikheid en ek is nou nog verskriklik bang vir mense wat te naby aan my kom. Selfs met my eie kind, ons het ook ’n afstandelike verhouding” (Marx, 2017:15). Marx voer dan aan die vermoë om homself te kon distansieer van persoonlike en emosionele situasies, deurslaggewend was vir sy suksesvolle loopbaan as ’n “onwrikbare” TV-vervaardiger. Hierdie afsydigheid het nie alleen sy verhouding met kollegas en werknemers beïnvloed nie, maar ook sy persoonlike verhoudings.⁶⁴² Die feit dat Marx agtien tot twintig uur ’n dag kon werk, jaar na jaar, skryf hy hoofsaaklik toe aan die feit dat daar nooit regtig “persoonlike verhoudings bestaan” het nie.⁶⁴³ Volgens hom is die enigste verhouding wat hoegenaamd “van waarde” was dié met sy “gewese vrou [Anette]”⁶⁴⁴; vir enigiets anders en langdurig was daar nie die tyd óf die inklinasie nie. Die

⁶⁴⁰ Booysen (2016) vertel dat sy partymaal idees kry uit iets wat sy “in ’n tydskrif gelees het”, soms kom die storie uit ’n persoonlike ervaring en “soms is dit pure fantasie”. Odendaal (2016) verduidelik sy konstante soeke na stories soos volg: “Ek is die heeltid besig om mense waar te neem en êrens word dit gestoor en dan skielik dink jy: *hang on*, dit of dat kan hierso perfek werk: Dít is waarskynlik wat daai aand tussen daai ou en meisie in daai restaurant gebeur het. Mens soek heeltid stories, so jy is heeltid besig met jou eie verlede, jou eie sielkunde; dit is maar altyd daar. [...] Ek kan vir ure sit en na mense kyk, al kan ek nie hoor wat hulle sê nie. Ek bou stories in my kop oor wat aan die gang is tussen hulle. Jy voed dus jou storiebrein met alledaagse observasie, leeswerk, familie-intriges, films en gebeure; al daardie invloede gekombineer in één storie.”

⁶⁴¹ “Ek dink ons, as ’n familie, is geneties vervreemd van mekaar” (Marx, 2017:15). Marx beklemtoon egter dat, al het hulle nie ’n “hegte familielewe” gehad nie, daar nooit emosionele probleme in die huis was nie. Al drie die kinders het op hul eie grootgeword en totaal onafhanklik ontwikkel.

⁶⁴² “Ek is nie ’n mens met wie mense gemaklik ’n verhouding aanknoop nie. Ek was dit nooit, nie in my hele lewe nie. Ek weet nie hoekom nie, dit was seker maar altyd daar” (Marx, 2017:46).

⁶⁴³ “Ek was in my lewe nooit ’n gewilde gespreksgenoot of ’n allemansvriend nie; gewoon omdat ek myself nie kan inhou nie. Die oomblik as ’n gesprek begin, dan gee ek ’n uitdaging en dit ontaard soms in ’n konfrontasie en dan sien jy mense se teenoorgestelde kant. Ek kan myself nie keer nie” (Marx, 2016:9).

⁶⁴⁴ “Mense het nooit die waarheid oor my geweet nie, hulle het nooit geweet ek het twee kinders grootgemaak nie, nooit geweet ek was getroud nie, nooit geweet van al daardie goed uit my privaat lewe nie. Niemand het geweet wie is my vriende of met wie ek sosialiseer nie” (Marx, 2020:89).

feit dat Marx oor 'n natuurlike aanvoeling vir besigheidsbestuur beskik en ook die vermoë het om kreatiewe mense te beheer en te inspireer, maak hom uniek onder kunstenaars. Sy afsydigheid het hom 'n onverbiddelike “reputasie” gegee en Marx reken dat sy opvlieënde geaardheid mense afskrik. Louis van Niekerk som egter die Marx-humeur en “afstandelikheid” soos volg op: “Hy is oënskynlik onwrikbaar en bedonderd, maar ek ken hom goed genoeg om te weet die hartjie is baie klein, maar hy sal dit nooit wys nie” (Van Niekerk, 2020).⁶⁴⁵

By die Universiteit van Stellenbosch het Tine Balder die jong Marx bekendgestel aan die wêreld van “transformatiewe toneelspel”. Hoewel dié kundigheid hom geweldig as akteur gebaat het, is dit die waarde daarvan in sy skryfwerk waarop daar vervolgens gefokus word. Marx vertel dat hy nog nooit baie “avontuurlustig” was nie; hy is 'n selferkende “sissie” as dit kom by “fisieke aksie”. Hy glo dat 'n skrywer met 'n sosiale en aksiebelaaide verlede waarskynlik meer insig in die “menslike kondisie” het as 'n skrywer soos hy wat min emosionele of traumatiese uitdagings of fisieke aksie ervaar het. Om hierdie “tekortkominge” in sy eie verwysingsraamwerk te oorbrug, implementeer Marx die volgende strategie as 'n “kreatiewe hulpmiddel” in sy skryfwerk:

As jy skryf, doen jy presies wat 'n ou transformasie-akteur op die verhoog sal doen. Vir my is die skryfproses presies dieselfde as om toneel te speel. Ek wórd daardie karakter as ek dit skryf. Die emosionaliteit van die karakter, of ek dit skryf en of ek dit speel op die verhoog, dit is vir my dieselfde.⁶⁴⁶ My emosionele en verstandelike belewenis – selfs die liggaamlike belewenis – is ín die karakter (Marx, 2017:62).

Laastens, aangaande besluite en onafwendbare gebeure uit Marx se kinder-, skool- en universiteitsjare, die volgende kardinale en invloedryke besluit: Die feit dat Marx 'n kontrak by TRUK in plaas van KRUIK aanvaar het, het hom in staat gestel om bedags betrokke te wees by films en saans voort te gaan met sy teaterwerk. Onwetend het hierdie besluit hom op die regte tyd

⁶⁴⁵ “Selfs vir iemand soos Francios Swart, wat partykeer vir jou gesê het om uit jou persoonlike lewe 'n ondervinding te gaan haal vir 'n rol, het Franz Marx gesê: ‘My persoonlike lewe het niks met my werk te doen nie’” (Van Niekerk, 2020).

⁶⁴⁶ “Ek sukkel soms met karakters, want jy het nie daai goed self beleef nie. As ek skryf, probeer ek nogal as akteur insmelt in die karakter; duidelik met 'n meer of 'n mindere mate van sukses. Die enigste manier hoe ek dit kan doen, is soos op die verhoog. Jy ondersoek goed binne in jou wat jy self nie eers van geweet het nie. Ek probeer om die karakter só te beleef soos wat jy 'n karakter as akteur sou vind. Omdat ek daarna kyk as 'n akteur, het ek waarskynlik 'n sterk waarnemingsvermoë” (Marx, 2016:8).

en plek geplaas vir sy eerste professionele en kommersiële mylpaal as filmakteur in *Jy is my liefling* (1967).

5.3 Watter faktore en mylpale uit Franz Marx se teater-, film- en TV-loopbane het bygedra tot die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal?

“[T]yd en geld is sinonieme. So, om dit reg te kry, moet jy ’n werksplan hê, dag tot dag; en om dit te hê, moet jy dissipline hê en dit beteken daar moet reëls wees. Daardie reëls is ongelukkig nie onderhandelbaar nie” (Marx, 2017:36).

Die faktore en mylpale uit Marx se teater-, film- en vroeë TV-loopbane is omvangryk. Vanaf 1966 tot en met 1988 het Marx homself gevestig as een van die mees veelsydige kunstenaars in Suid-Afrika; aanvanklik as akteur, regisseur en skrywer vir teater en films, later as TV-skrywer-regisseur en vervaardiger.

Marx se aanstelling as akteur-regisseur by TRUK was ’n invloedryke mylpaal. Hier het hy saam met die beste regisseurs en spelers in die land gewerk en ’n lewenslange voorliefde vir komedie, asook ’n passie vir dissipline, ontwikkel. Hy begin in die middelsestigs “draaiboeke dokter” vir Kavalier Films en in 1967 vertolk hy sy eerste hoofrol in die film *Jy is my liefling*. Tydens redigering ontmoet hy vir Manie van Rensburg en hierdie vennootskap lei tot Marx se eerste professionele “mislukking”. Uit hierdie “mislukking” leer hy egter lesse oor die balans tussen die “kommersiële” en die “artistieke”; nog ’n belangrike keerpunt in sy loopbaan.

Die kulturele boikot het Marx se loopbaan op ’n onverwagse wyse bevoordeel deur hom “te dwing” om in Suid-Afrika te bly en te werk. In 1975 het Marx die volgende deurslaggewende mylpaal bereik deur sy eie film te skryf en te regisseer, naamlik *Ma skryf matriek*. As draaiboekskrywer het hy in daardie tyd ook waardevolle narratiewe lesse oorsee versamel en plaaslik kom toepas. In 1981 bekom Marx een van die eerste “buite-kontrakte” by die SAUK en skryf, regisseer en vervaardig die TV-jeugreeks *Skooldae*. Deur die tagtigs skryf en/of regisseer Marx verskeie suksesvolle TV-reekse wat kulmineer in die ikoniese *Agter elke man*, die eerste “langdurige reeks” in Suid-Afrika.

Die volgende bydraende faktore uit Marx se teater-, film- en TV-loopbane is geïdentifiseer vir addisionele bespreking: Die invloed van teaterdissipline, die balans tussen die “kommersiële” en die “artistieke”, asook ’n samevatting van sekere “narratiewe sleutels” uit Marx se skryfwerk.

“Die dissipline wat deur teater in my ingebliksem is, bou ook ’n sekere ‘afstandelikheid’ as dit kom by werk” (Marx, 2017:46). Marx se professionele dissipline is ’n algemene karaktertrek wat die meeste van sy kollegas – die respondente in die studie – uit die staanspoor met hom assosieer. Vir hom is die “gestruktureerde dissipline” van professionele teater die fondament waarop hy sy loopbaan as veelsydige kunstenaar gebou het.⁶⁴⁷ By *Egoli* het Marx spelers en regisseurs verkies vanuit ’n “verhoogagtergrond”, in hoofsaak vir die veelsydige toneelspelervaring, maar gewis ook vir die dissipline en werksetiek wat essensieel is vir ’n suksesvolle loopbaan in teater. Spelers wat nie oor ’n verhoogagtergrond beskik het nie, is nie net na die ADK gestuur sodat hulle kon “leer” toneelspeel nie⁶⁴⁸, maar ook om die gepaardgaande dissipline van die teaterwêreld aan te leer. Die regisseurs by *Egoli* is aangestel op grond van hul teaterwerk en ervaring. Volgens Marx is verhoogregisseurs nie net gewoond aan harde werk nie, hulle weet ook “hoe om ’n teks te ontleed” en hulle kan subteks, asook nuanse, aan onervare akteurs oordra.⁶⁴⁹ In die teater het Marx nie slegs as akteur sy nis en werksetiek gevind nie⁶⁵⁰, maar as regisseur het hy ook die sleutel tot geloofwaardige regie daar ontdek. Hy vereenvoudig hierdie “sleutel” soos volg: “Wat kan jy motiveer en kwalifiseer uit die teks?” (Marx, 2017:33) Die regisseur moet getrou bly aan die skrywer se visie en “as die teks dit nie leen tot spektakel nie” moet die regisseur daarmee vrede maak. Marx het ook sy liefde en aanvoeling vir komedie en humor ontwikkel in die teater; ’n aspek wat dekades later sou bydra tot *Egoli* se ongekende kommersiële sukses.

Hoewel Marx die literêre kwaliteit van verhoogdramas bewonder het, het hy baie vinnig geleer om “kommersiële” te skryf vir films. In ’n poging om die “hele wêreld van die Suid-Afrikaanse filmbedryf” te verander, het Marx en Manie van Rensburg al die “metaforiese lae” wat Marx as student onder die toesig van D. J. Opperman bestudeer het, “ingewerk” by hul eerste draaiboek, *Freddie is in love* (1971). Alhoewel die film ’n kommersiële mislukking was, het dit Marx se fokus

⁶⁴⁷ “Franz laat my baie dink aan Robert de Niro. Hy is op alle vlakke ’n professionele akteur, uiters gedissiplineerd en hy het ’n baie hoë intoleransie vir onprofessionaliteit” (Rautenbach, 2020).

⁶⁴⁸ “Jammer jy kan nie toneelspeel nie, maar ons sal jou leer” (Marx, 2020:84).

⁶⁴⁹ “Everybody who was in charge at *Egoli* were ex-theatre people” (Lurie, 2020).

⁶⁵⁰ “Hy het ook ’n formaat van werk en werksetiek daargestel wat die bedryf meestal steeds volg. Sy werk sal nog lank onthou word” (Cronjé, 2021).

as skrywer verskuif van die literêre na die kommersiële. Soos dit blyk uit die volgende aanhaling, impliseer “kommersieel” vir Marx baie meer as bloot die “toeganklikheid” van ’n draaiboek: “As jy totaal kommersieel werk⁶⁵¹, dan moet jy dieselfde moeite daarmee doen as wat jy met ’n ‘groot kunswerk’ sou doen; alles, die analyses, die interpretasie en die subteks. Dit moet voldoen aan sekere wette van kwaliteit” (Marx, 2017:50). Kwaliteit binne “kommersialiteit” is ’n deurlopende motief en konstante beweegrede deur die loop van Marx se professionele loopbaan; altyd met die potensiële teikengehoor as die finale beslissende faktor.

As skrywer-regisseur het Marx in die sewentigs vyf van die mees invloedryke “narratiewe sleutels” vir sy uiteindelijke sukses in televisie ontdek en ontwikkel: Eerstens, soos hierbo genoem, die belangrikheid van ’n spesifieke teikengehoor.⁶⁵² Tweedens, die noodsaaklikheid om ’n film of ’n TV-reeks se rolverdeling te bevestig alvorens die draaiboek geskryf word. Die emosionele waarde van ’n tipe “aspirerende element” is die derde narratiewe sleutel. Dít waarna die karakter aspireer, moet indrukwekkend genoeg wees om te dien as inspirasie en motivering – nie slegs vir die karakter nie – maar ook vir die teikengehoor. Die vierde invloedryke sleutel – dat ’n skrywer altyd ’n narratiewe “kontras” moet skep – het Marx in 1979 tydens ’n werkswinkel in die VSA geleer.⁶⁵³ Die skrywer moet byvoorbeeld rykdom en armoede met mekaar kontrasteer; nie slegs in die storie nie, maar ook in die karakters se karaktertrekke. Hierdie kontrasterende element het Marx in samewerking met die vyfde sleutel – om akteurs “teen tipe” te gebruik – met groot sukses in die TV-reeks *Agter elke man* geïmplementeer.

Laastens, aangaande goeie besluite en onafwendbare gebeure uit Marx se teater-, film- en vroeë TV-loopbane, die volgende onafwendbare gebeurlikheid: Die invloed van die kulturele boikot op Marx se loopbaan was deurslaggewend. As hy nie “druipstert” moes terugkom omdat hy nie wettiglik in Amerika kon werk nie, was hy waarskynlik nie vandag die sentrale figuur in die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal nie.⁶⁵⁴ “As hulle [die Amerikaners] my sou gebruik, kon ek die volgende groot ster in Hollywood gewees het. Ek wou ’n beroemde akteur geword het. Ek het ’n pragtige *show reel* gehad” (Marx, 2020:79).

⁶⁵¹ “Kommersialiteit sluit nie subteks uit nie. As daar nie subteks in daardie produk lê nie, dan is dit gewoon vrot” (Marx, 2017:50).

⁶⁵² “Die eerste ding is, ‘vir wie skryf jy?’ Jy kan nie almal tevredestel nie” (Marx, 2017:50).

⁶⁵³ Aspekte van Marx se assimilering van internasionale TV-praktyke word in die volgende afdeling bespreek.

⁶⁵⁴ “Wat wel baie belangrik vir my latere werk in Suid-Afrika is, is juis die feit dat ek nie werk oorsee kon kry nie” (Marx, 2020:78).

5.4 Watter stelsels en innovasies het Franz Marx geïmplementeer tydens die ontstaan en aanvanklike ontwikkeling van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal?

“The producers may insist that the buck stops with them, but the buck is carved up in committee” (Buckman, 1984:152).⁶⁵⁵

Hoewel Marx ongetwyfeld die sentrale figuur in die ontstaan van *Egoli* was, is dit nodig om kortliks te verwys na die waardevolle bydrae van die ander sleutelspelers (die “committee”) tydens die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal.⁶⁵⁶ Die geweldige invloed van Leon Rautenbach as dryfveer en kontakpersoon, die middelman in die negentigs tussen M-Net en Franz Marx, kan nie genoeg beklemtoon word nie. Rautenbach het namens M-Net die moeilike onderhandelinge en “gedans” met Marx aangevoer en deurgevoer tot en met die ontstaan van *Egoli*. Op Marx se aanbeveling is Johann van Heerden aangestel as toesighoudende vervaardiger en hy was ook lid van die geselskap wat in 1991 oorsese seep-operas besoek en bestudeer het.

Marx erken dat *Egoli* nie so suksesvol sou gewees het sonder sy twee “steunpilare” (“stutte”) nie. Laurence Lurie en Deon van Zyl (The Directors Team⁶⁵⁷) het Marx professioneel en persoonlik ondersteun sedert *Agter elke man* in 1985 tot kort voor die einde van *Egoli* in 2010. Lurie het die nuwe TV-dagvervolgverhaal bestuur en geskeduleer. Hy het Marx se opdragte verwoord en derhalwe was Lurie, volgens homself, altyd “the bad guy” en die persoon wat vernaamlik “nee” moes sê. Van Zyl het *Egoli* se begroting, asook Marx se persoonlike finansies, hanteer. Volgens Marx is dit hoofsaaklik te danke aan Van Zyl dat hy “gemaklik kon aftree”. Deur die loop van hoofstuk vier is Danie Odendaal se omvangryke invloed as *Egoli* se eerste hoofskrywer in detail bespreek en Marx erken sy bydrae soos volg: “Ek is vir hom, vir die res van my lewe, dank verskuldig vir die werk wat hy by *Egoli* gedoen het” (Marx, 2016:11). Laastens het die tegniese en artistieke bydrae van die regisseur Bobby Heaney die effektiewe verfilming en die kwaliteit én tempo van *Egoli* daargestel. Sy invloed is verreikend en Heaney is, vir alle praktiese doeleindes,

⁶⁵⁵ “*Egoli* was a success because Franz Marx was the leader. He created a team that was phenomenal, and I often say: ‘Well run places depend on the leader, the person right at the top calling the shots and who is prepared to have the buck stop with them’. Franz was prepared to take the flack and he was prepared to employ people with him, who knew what they were doing and give them the freedom to develop: Because he was such a strong leader” (Heaney, 2020).

⁶⁵⁶ Talle skrywers, regisseurs, akteurs, aktrises, tegnici en produksiepersoneel was instrumenteel in die ontwikkeling van *Egoli*. Vir die doeleindes van hierdie samevatting word slegs gefokus op die individue wat direk betrokke was by die ontstaan van *Egoli*.

⁶⁵⁷ Die derde lid van The Directors Team, Cathy Sykes, het in 1991 by hulle aangesluit tydens die aanloop tot *Egoli*.

die sentrale figuur in die ontwikkeling van 'n nuwe generasie multikamera-regisseurs vir Suid-Afrikaanse TV-dagvervolgverhale.⁶⁵⁸

Invloedryke faktore aangaande die aanloop en ontstaan van *Egoli* word deur die loop van hoofstuk vier, ter beantwoording van die derde navorsingsvraag, vermeng met sekere tegniese innovasies en Marx se narratiewe benadering tot die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal. Gedurende die aanloop tot *Egoli* se ontstaan, word die “bemiddeling” van Hermien Dommissie en die instrumentele rol van Leon Rautenbach uitgelig. Kort nadat die naam *Egoli: Plek van Goud* aanvaar is, het Marx sy Amerikaanse kontakte gaan opsoek vir raad oor die skryf en vervaardiging van 'n TV-dagvervolgverhaal. Barbara Duggan, die assistentvervaardiger van *Loving* en Sheri Anderson-Thomas, die hoofskrywer van *Days of our Lives*, was Marx se twee oorsese “leermeesters”. Anderson-Thomas het Suid-Afrika in 1991 besoek en Marx bygestaan met die storie-ontwikkeling van *Egoli* se eerste 100 episodes.

Die soeke na gepaste spelers wat nie in die tagtigs “oorgebruik” was nie, het Marx genoop om onder andere “mooi jongmense en ou *has-beens*” in die rolverdeling te gebruik. Dié unieke en diverse rolverdeling van *Egoli* was integraal tot die program se enorme sukses. Ná 'n omvangryke oorsese toer het Marx besluit dat die Amerikaanse seep-opera *Loving* se tegniese formaat die mees werkbare en kopieerbare opsie vir *Egoli* bied. Kort daarna het Bobby Heaney die stel van *Loving* besoek en 'n tegniese werksplan vir *Egoli* saamgestel. Drie maande voor die *Egoli*-opnames in Januarie 1992 begin het, het die volledige rolverdeling met repetisies in Westdene begin. Tydens hierdie repetisies het Marx en Heaney verseker dat die toneelspel in *Egoli* uit die staanspoor eenvormig en van hoogstaande gehalte was.

Die aanstelling van 'n hoofskrywer (Danie Odendaal), dialoogskekkers (Leon van Nierop en Frans Kalp) en toesighoudende regisseurs (June Seymore en Annie Basson), het parallel verloop met tegniese transformasie van die ZSE-ateljees. Die bou en beligting van nuwe stelle en die aankoop

⁶⁵⁸ Ander invloedryke tegnisi tydens die ontstaan van *Egoli* sluit in: SAM [sic] Martin (tegniese bestuurder), Jeremy Bonell (beligting), Eileen Sandrock (redigering), Kim Smith (die ZSE-ingenieur) en Andy Stead (die hoof van ZSE in 1992). Heaney verwys ook spesifiek na die waardevolle bydra van Louise Worst, as die eerste vloerbestuurder by *Egoli*: “The floor-manager, apart from of course managing the studio floor, is responsible for conveying the director’s notes to the actors and controlling the mood of the studio. Louise was therefore a critical member of the senior crew and she helped create a very happy atmosphere on the soap in those early days. We worked hard to lighten the mood on the *Egoli* set” (Heaney, 2021).

van gepaste kostumering is ook deurlopend deur Marx gemonitor en uiteindelik goedgekeur. In die draaiboeke het hy menslike drama vermeng met humor en aktuele gebeure, en die karakters is geskep om realisties, volrond en geloofwaardig te wees. Reeds van die begin af het Marx 'n sterstelsel ingestel en in samewerking met M-Net se enorme reklamemasjien, het die *Egoli*-akteurs en -aktrises ongekennde gewildheid en roem beleef.⁶⁵⁹

Uit hoofstuk vier is dit veral Marx se assimilering van internasionale TV-praktyke en die instelling van die “*Egoli*-sisteem” wat addisionele bespreking regverdig.

Een aspek wat veral in hoofstukke drie en vier uitstaan, lê in die volgende stelling deur Marx: “Die hele bedryf is kannibalisties van aard, dit is sy wese. Ek dink nie dit is steel nie, dit is inspirasie” (Marx, 2020:86). Marx het alles in sy arsenaal gebruik om sy kreatiwiteit – as kunstenaar én besigheidsmens – te voed. Die lees van boeke en die invloed van familieleden, dosente en kollegas is gekombineer met die “gedokter” van draaiboeke en oorsese inspirasie om Marx se kreatiwiteit van kindsbeen af te voed. Die ontwikkeling van Marx se talent lê nie slegs in die invloed van verskeie persoonlike en professionele faktore en mylpale deur sy lewe nie, maar grotendeels in die samesmelting en implementering van hierdie invloede. Rautenbach (2020) som Marx se besondere gawe, veral met betrekking tot die skep van *Egoli*, soos volg op: “Franz was uniek in daardie opsig. Hy kon die beste elemente uit ander sepies van regoor die wêreld assimileer.” Marx noem die kannibalistiese aard van die bedryf “inspirasie”; Rautenbach noem dit “assimilasie” en Paul C. Venter is minder subtiel en noem dit “steel”.⁶⁶⁰ Vervolgens dan 'n oorsig oor enkele van Marx se oorsese inspirasies en “kannibalistiese” assimilasies.

Reeds in die laatsestigs het Marx Amerika besoek en sy kennis oor toneelspel, regie en skryf daar aangevul met verskeie besoeke aan New York en Los Angeles. Sy alliansie met die Amerikaanse skrywers en vervaardigers van seep-operas het hom bewapen met kennis wat nie in Suid-Afrika beskikbaar was nie. Marx het geleer by die beste; die Amerikaners het reeds in die vyftigs – veertig

⁶⁵⁹ “Natuurlik het die vervaardigers gehoop dit is 'n sukses. Toe word dit meer, baie meer. Vandag [1999] is *Egoli* so deel van die Suid-Afrikaanse kultuur soos sonskyn, rugby en polisie koffie” (Louw, 1999:8).

⁶⁶⁰ “Ek is die grootste steler op aarde en ek kan regtig vêr terug steel. Ek kan by skrywers steel van wie jy nog nooit eers gehoor het nie, want ek het al in die vyftigs boeke gelees. 'n Ou wat my nogal kon uitvang, want hy was ook 'n groot leser, was André Brink; maar ek kon hom ook uitvang” (Venter, 2016).

jaar voor *Egoli* se ontstaan – seep-operas op televisie uitgesaai. Die feit dat Marx die durf⁶⁶¹ en oorredingsvermoë gehad het om invloedryke mense uit die Amerikaanse TV-praktyk te nader en te “gebruik”, het *Egoli* kreatief en tegnies laat uitstaan in Suid-Afrika én Afrika. TV-kykers het nog nooit só ’n plaaslike reeks gesien nie. Dit het “gelyk” soos *The Bold and the Beautiful* en stories vertel soos *Days of our Lives*, maar tog was dit eg Suid-Afrikaans.

Dit is ook insiggewend om op te merk dat *Egoli* se sisteem van verfilming, in effek, sy oorsprong gehad het in die lewende uitsendings van Amerikaanse seep-operas in die vyftigs in New York. Hierdie sisteem is deur die Amerikaanse netwerke ontwikkel om elke middag, 14:00 of 15:00, vyf dae ’n week, vir dekades lank ’n lewende episode uit te saai.⁶⁶² Selfs toe video-opnames al standaardpraktyk was, het Ina Phillips steeds daarop aangedring dat twee van haar seep-operas⁶⁶³ lewend uitgesaai word. Volgens Cantor en Pingree (1983:60) het Phillips gereken dat die “pre-recorded” TV-programme nie so opwindend soos die lewende weergawes was nie; die toneelspel en energie van ’n lewende opname was volgens haar aansienlik beter.

Vir *Egoli* het Bobby Heaney dié sisteem vanaf *Loving* gekopieer; *Loving* het hul sisteem gebaseer op dié van *All My Children*, wat sedert 1970 in dieselfde ateljee in Manhattan verfilm is. ’n Vergelyking van ’n lewende uitsending se skedule in 1974⁶⁶⁴ toon dat dit feitlik identies is aan *Egoli* se repetisies en opnames in die negentigs: Die vroegoggend deurlees van die episode, gevolg deur repetisies en ander tegniese werksaamhede, wat alles kulmineer in die opname van die dag se episode tussen 15:00 en 18:00.⁶⁶⁵

Die revolusionêre sterstelsel wat Marx geïmplementeer het, is ook ’n integrale deel van die “*Egoli*-sisteem”. Nog nooit in Suid-Afrika se geskiedenis was daar sulke Hollywood-tipe publisiteit aangemoedig en supersterre “oornag” geskep nie.⁶⁶⁶ Hier is dit belangrik om ook die waarde van

⁶⁶¹ “Every successful television executive has a programming instinct that involves a sense of risk and challenge” (Roman, 2005:162).

⁶⁶² “The point here is that it is possible to do a live broadcast of a play each day for close to 20 years” (Cantor & Pingree, 1983:61).

⁶⁶³ *As the World Turns* en *The Edge of the Night* is tot in die middelsewentigs amper as geheel lewend uitgesaai (Cantor & Pingree, 1983:60).

⁶⁶⁴ *As the World Turns* se lewende uitsendings was daaglik om 14:30 (Cantor & Pingree, 1983:61).

⁶⁶⁵ Alle akteurs en tegnici moes op die stel bly en ten alle tye beskikbaar wees.

⁶⁶⁶ “Ons het behoort aan *Egoli*. Franz het byvoorbeeld gesê: ‘Jy kan na ’n funksie toe gaan, maar dan moet jy die enigste aktrise daar wees, daar kan ’n sportster en ’n politikus wees, maar jy moet die enigste aktrise wees’” (Van Rensburg, 2021).

M-Net se integrale media, Naspers en vennote, en reklamesisteme te noem. Beide Marx en M-Net het die positiewe gees van die negentigs met die “Nuwe Suid-Afrika” aangegryp en die TV-kykers meegesleur. *Road shows* het soms 70 000 aanhangers gelok en tydskrifte het weekliks verskyn met ’n stylvolle *Egoli*-ster op die voorblad. Marx het alles fyn gemonitor en bestuur met streng voorskrifte: Of dit nou die opening van ’n nuwe inkopiesentrum of die bywoning van ’n modeparade was, niks het gebeur sonder sy toestemming nie. Marx erken dat hy as vervaardiger die spelers se roem en gewildheid kon manipuleer na aanleiding van *Egoli* se behoeftes. Hy omskryf die motivering soos volg: “Jy het natuurlik die akteurs se samewerking nodig, maar jy laat hulle ’n kontrak teken, sommer aan die begin. Die beplanning en bestuur en die blootstelling – beide in die storie en in hul persoonlike lewens – is ’n verskriklike belangrike faktor in die kommersiële sukses van jou produk” (Marx, 2017:58).⁶⁶⁷

Laastens, aangaande besluite en onafwendbare gebeure in Marx se professionele lewe tydens die aanloop tot die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal, die volgende invloedryke faktor: Die feit dat *Egoli* uiteindelik op M-Net in plaas van die SAUK uitgesaai is, het bygedra tot die ongekende multikulturele sukses van die program. Soos bespreek in hoofstuk vier (4.2), was die SAUK in die laat-tagtics nie te vinde vir Marx se voorstel van ’n storie oor “liefde en vriendskap tussen wit, bruin en swart” nie (Louw, 1999:8). Volgens Rautenbach (2020) was een van die primêre doelstellings van M-Net juis om die tydsges van vernuwing en hoop vir die Nuwe Suid-Afrika in M-Net se kleurvolle beeld en programme te inkorporeer. Hy verwys na M-Net se kontinuïteitsaanbieders as een van M-Net se vele “energieke” strategieë:

[E]k persoonlik dink dit [die voorkoms van die aanbieders] was geïnspireer deur Koos Bekker se vrou, Karen Roos. Sy was vir my altyd die simbool van vars feminisme; ’n varsheid, ’n verrassendheid en ’n sprankelende skoonheid. Ek dink daardie elemente het deurgeskyn in die aanbieders. Die mans en die vrouens was jonk, sprankelend, energiek en ek dink dit het ook *Egoli* se energievlakke beïnvloed; beide in die rolverdeling, asook in die energieke vlak van die produksie.

Die navorser het as tiener in die tagtics toegang tot beide die SAUK en M-Net gehad en kan onthou dat M-Net ’n vars, modieuse, avontuurlustige en liberale karakter gebeeldsênd het, anders as die

⁶⁶⁷ “Franz sou sommer skielik besluit het daar is geen publisiteit vir die *Egoli*-mense nie, niemand mag onderhoude en goed doen vir publisiteit nie – hy stop alles. Dan, na ’n sekere tyd, lig hy daai *ban*. Dan hol almal om met die *Egoli*-mense te praat. Daar was *method in his madness*, soos hulle sê” (Surtie-Richards, 2020).

SAUK se formele en “outydse” beeld in die tagtigerjare. Danksy M-Net se moderne en positiewe karakter is *Egoli* uit die staanspoor geassosieer met ’n nuwe, moderne era in Suid-Afrikaanse televisie.

5.5 Watter aspekte het die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal onderskei van oorsese seep-operas?

“Ons dagvervolgverhale lyk heeltemal anders as in die res van die wêreld, dit is heeltemal ’n ander genre; ’n vorm op sy eie” (Marx, 2016:11).

Soos reeds bespreek in hoofstuk een (1.6) het *Egoli*, soos enige suksesvolle TV-dagvervolgverhaal, tipiese seep-opera-elemente ingesluit. Die feit dat die program vyf dae per week uitgesaai is, nimmereindigende stories met ’n “oop-slot-struktuur” vertel het en dat die narratiewe inhoud op menseverhoudings en liefdesintriges gefokus het⁶⁶⁸, is waarskynlik van die mees ooglopende ooreenkomste met die Amerikaanse seep-operas wat bedags uitgesaai is. Die grootste onderskeid lê volgens Marx in die narratiewe struktuur. Hy en Odendaal het TV-drama-elemente soos ’n vinniger storietempo, aksie- en buitetonele, deurlopende humor en ’n hibriede styl geïmplementeer om *Egoli* van die oorsese eweknieë te onderskei. Hierdie styl-kombinasie regverdig meer bespreking en dit sluit ook aan by die voorafgaande bespreking (5.4) oor Marx se assimilering van internasionale TV-praktyke. Marx het met verskeie besoeke aan die VSA, asook met die M-Net geborgde “wêreldtoer”, verskillende aspekte van seep-operas regoor die wêreld waargeneem en sekere elemente daarvan gekombineer met sy eie uitgebreide kennis oor TV-dramas. Van Collier en Van Jaarsveld (2009:26)⁶⁶⁹ identifiseer drie teoretiese modelle wat die seep-operagenre onderverdeel: die “portuurgroepmodel” uit Amerika, die “dinastie-model” uit Brittanje en die “gemeenskapsmodel” van die Australiese seep-operas.

⁶⁶⁸ Volgens Van Collier en Van Jaarsveld (2009:26) is dit die “kenmerkende oop-slot-struktuur van die narratief” wat oor verskeie episodes verloop wat die strooisage onderskei van ander vorms van TV-drama. Stadler en McWilliam (2009:173) gaan verder deur te sê dat seep-operas nie alleen “never-ending storylines” onderhou nie, maar dat die stories ook “ideological closure” vermy. Volgens Buckman (1984:71) kan die oorsprong van die meeste stories en temas in seep-operas gevind word rondom die ingewikkelde kwessie van “liefde”: “Characters fall in love over and over again, whether they are married, separated, bereaved or suffering from amnesia. Love – not marriage – is the glue that holds the soaps together.”

⁶⁶⁹ Van Collier en Van Jaarsveld (2009) het ’n BBC-webwerf genaamd *The history and conventions of soap opera* (2008) gebruik as die primêre bron vir die identifikasie van die “drie teoretiese modelle”.

Van Coller en Van Jaarsveld (2009:28) noem *Egoli* 'n "goeie voorbeeld" van die Britse gemeenskapsmodel⁶⁷⁰ wat fokus op werkersklasgemeenskappe met "gewone, gemiddelde karakters" en soms ook die magtige gesin teenoor of in konflik met die werkersklasgesin.⁶⁷¹ Hoewel *Egoli* ongetwyfeld gefokus het op bogenoemde sosiaalrealistiese storielyne en die Suid-Afrikaanse realiteit "redelik getrou" weerspieël het⁶⁷², het dit ook, soos in hoofstuk vier bespreek, sterk elemente van die Amerikaanse en Australiese modelle ingesluit. Die Amerikaanse klem op romanse – met hul welvarende, aantreklike, stylvolle en soms verleidelike karakters – was Marx se aanvanklike visuele en narratiewe inspirasie vir die nuwe Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal. *Egoli* was immers "vir die grootste deel van sy leeftyd 'n Afrikaanse bewerking van *The Bold and the Beautiful*". Die gemeenskapsmodel van die Australiese seep-operas fokus ook soos die Britse model op sosiaalrealistiese intriges, maar gebruik addisionele "komiese elemente" as narratiewe afleiding (Van Coller & Van Jaarsveld, 2009:29). In 'n onderhoud met Magriet Pitout (1996:235) lig Marx die volgende uit oor 'n "sterk komedielyn" in *Egoli*: "... ek het 'n sterk komedielyn wat die Amerikaners en die Engelse glad nie het nie."⁶⁷³ Ons sit hier en dan sê ek: 'Hierdie storie word te swaar. Kom ons bring 'n paar ligter momente in voor ons terugkom na die swarigheid daarvan'. So, selfs in die swaarste oomblikke is daar komedie."

Aan Francois Jonker (2015:112) verduidelik Marx dat *Egoli* bloot 'n "beeld" was van die Nuwe Suid-Afrika, dit was nie die realiteit nie, "dit was wat die mense wóú sien". Hierdie stelling sluit aan by die volgende eienskap van die Australiese gemeenskapsmodel wat, volgens Van Coller en

⁶⁷⁰ "Kenmerkend van die Britse strooisages, ook van *Egoli*, is dat hulle meermale 'n sterk paternalistiese sosiale struktuur uitbeeld, waarbinne die invloedryke familie die gemeenskap manipuleer" (Van Coller & Van Jaarsveld, 2009:28).

⁶⁷¹ Die konsep van kontraste en teenstellings het Marx reeds in *Agter elke man* vervolmaak.

⁶⁷² *Egoli* het begin met 'n boer (Deon du Plessis, gespeel deur Deon Coetzee) wat "oor die uitgestrekte Vrystaatse vlaktes" na Johannesburg jaag om sy vrou (Joanne du Plessis, gespeel deur Chantelle Stander) in die hospitaal te besoek. Met sy aankoms vind hy uit sy het "spoorloos verdwyn" (Louw, 1999:8). 'n Boer wat noodgedwonge uit die platteland na die Stad van Goud trek, kan waarskynlik dien as 'n tipe metafoor vir kulturele vernuwning, asook die progressie van Suid-Afrikaanse televisie in die vroeë negentigs. Volgens Kilborn (1992:97) is een van die strategieë wat nuwe seep-operas gebruik om kykers te lok, die gebruik van "controversial issues of the day". Hoewel die bogenoemde nie 'n kontroversiële tema is nie, het dit kykers uit die staanspoor binne die konteks van 'n onseker toekoms – in die storie én in Suid-Afrika – geplaas.

⁶⁷³ Die gebrek aan humor in Amerikaanse seep-operas soos *The Bold and the Beautiful* (1987–hede) is deur Bradley Bell (uitvoerende vervaardiger en hoofskrywer) in 1995 soos volg verklaar: "I do not think comedy translates very well to different cultures; so if we stick to romance and love triangles and love stories, we maintain a broad, universal appeal" (Morton, 1996:161). "Dit is die gebruik van humor wat *Egoli* van sepies in Brittanje en die VSA onderskei" (Pitout, 1996:27).

Van Jaarsveld (2009:29), poog om sosiale konflikte en klasseverskille te oorbrug “deur ’n geïdealiseerde of nostalgiese beeld van die samelewing te skep”. Van Coller en Van Jaarsveld verwys hier spesifiek na *7de Laan*, maar dit blyk duidelik uit Marx se bogenoemde stelling oor “wat die mense wóu sien”, dat dit ook grotendeels geld vir *Egoli*.

Akademiese teorieë en die analise van verskillende teoretiese seep-operamodelle was nie ter sprake tydens die ontstaan van *Egoli* nie. Marx het uit sy bestaande kennis en met die invloed van internasionale TV-praktyke, ’n hibriede styl geskep wat moes voldoen aan die behoeftes van die Suid-Afrikaanse teikengehoor.⁶⁷⁴ Sy persoonlike “wette van kwaliteit” binne “kommersialiteit”, asook sy omvangryke ervaring met die spesifieke teikengehoor, het Marx gelei om, wetend of onwetend, die Amerikaanse, Britse en Australiese modelle te kombineer in *Egoli* se styl en narratief. Behalwe vir die TV-drama-elemente en hibriede styl, het Marx ook ander unieke metodes gebruik om *Egoli* te onderskei van oorsese seep-operas van die dag. Metodes soos die gebruik van bekende nasionale en internasionale akteurs en vermaaklikheidssterre, verfilming by bekende Suid-Afrikaanse landmerke, die promosie van *Egoli* se eie produkte⁶⁷⁵, asook die landswye *road shows*, het aan *Egoli* ’n plaaslike en outentieke karakter verleen. Verder was werklikheidsgebeure soos Kersfees en Moedersdag, asook die konstante “inspeling van aktuele gebeure”, intrinsiek deel van *Egoli* se aaneenlopende narratief.⁶⁷⁶ Marx se besluit om deurlopend humor as “weerligafleier” te gebruik om sodoende die dramatiese gegewe realisties dog “kommersieel” te hou, kan uitgesonder word as een van die kardinale aspekte wat *Egoli* verder onderskei het van die oorsese seep-operas.⁶⁷⁷

5.6 Samevatting

In hoofstuk vyf is spesifieke faktore, mylpale, sisteme en innovasies vanuit Marx se persoonlike en professionele geskiedenis geïdentifiseer en bespreek. Vanuit sy kinder-, skool- en

⁶⁷⁴ Die Afrikaanse kykers se hoë verwagtinge en standaarde, veral na die kritiesgerespekteerde Afrikaanse TV-reeks uit die tagtigs, het Marx aangespoor om *Egoli* te laat ontstaan bo ander plaaslike reekse.

⁶⁷⁵ ’n Parfuum genaamd *Essence of Gold* is vir *Egoli* in Frankryk geskep. Die bottel is in Engeland ontwerp en die “deksel was met goud oorgeblaas”. Volgens Louw (1999:19) het dit R160 gekos en die geur is beskryf as “lig, maar gesofistikeerd”. Verder het *Egoli* ook kookboeke en selfs ’n foto-album met plakkerfoto’s verkoop.

⁶⁷⁶ “Die gebeurtenisse in die reeks val saam met die gebeurtenisse in die land. Dit word opsetlik gedoen om die reeks nog werkliker te laat lyk” (Louw, 1999:13).

⁶⁷⁷ “Dit is die gebruik van humor wat *Egoli* van sepies in Brittanje en die VSA onderskei” (Pitout, 1996:27).

universiteitsjare is die invloed van “tandetel” en leuens, lees, die Marx-gesin se “afstandelikheid”, asook “transformatiewe toneelspel”, uitgelig. Marx se professionele teater-, film- en TV-loopbane is sentraal tot die tweede navorsingsvraag met spesifieke verwysing na die invloed van teaterdissipline en die balans tussen die “kommersiële” en die “artistieke”. In hierdie onderafdeling is die ontdekking en ontwikkeling van vyf invloedryke “narratiewe sleutels” uit Marx se TV-skryfwerk ook opgesom. Die deurslaggewende invloed van die kulturele boikot op sy loopbaan sluit dié onderafdeling af.

Sisteme en innovasies wat Marx geïmplementeer het tydens die ontstaan en aanvanklike ontwikkeling van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal, is in die derde onderafdeling as antwoord op die derde navorsingsvraag bespreek. Marx se assimilering van internasionale TV-praktyke, die “kannibalistiese” aard van die vermaaklikheidsbedryf en die instelling van die “*Egoli*-sisteem” is onder meer uitgelig. Die waardevolle bydrae van die ander sleutelspelers in die ontstaan van *Egoli* is ook deur hierdie onderafdeling verweef. Laastens is daar geargumenteer dat *Egoli* se multikulturele sukses deels te danke is aan die feit dat die program op M-Net, in plaas van die SAUK, uitgesaai is.

Die finale navorsingsvraag handel oor aspekte wat die Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal van oorsese seep-operas onderskei. In hierdie onderafdeling is drie teoretiese modelle, wat die seep-operagenre onderverdeel, gebruik om aan te voer dat *Egoli* ’n kombinasie (hibried) is van die “portuurgroepmodel” uit Amerika, die “dinastie-model” uit Brittanje en die “gemeenskapsmodel” vanuit die Australiese seep-operas. Dié afdeling sluit af met die observasie dat die bogenoemde hibriede styl, die tempo van storievertelling en die deurlopende gebruik van humor die mees ooglopende aspekte is wat *Egoli* onderskei van oorsese seep-operas.

5.7 Slotgedagtes

In die voorafgaande studie is gepoog om ’n wesenlike toevoeging te maak tot die bestaande vakkennis oor Franz Marx se omvangryke loopbaan en die ontstaan van die eerste Afrikaanse TV-dagvervolgverhaal. Met die navorsing vir die studie is opgemerk dat argiefmateriaal oor die geskiedenis van Suid-Afrikaanse TV-reekse uiters skaars is. Hoewel die meeste ou TV-reekse steeds beskikbaar is in verskillende vlakke van visuele en ouditiewe kwaliteit, is die skeppingsproses en die onderskeie skrywers en regisseurs se werkswyses, prosesse en sisteme

selde, indien ooit, gedokumenteer. Die navorser het gevolglik twee spesifieke onderwerpe geïdentifiseer vir toekomstige studie: Eerstens, Paul C. Venter en Johan van Jaarsveld⁶⁷⁸ se kreatiewe metodologie; en tweedens die regisseur Bobby Heaney se tegniese en kreatiewe innovasies aangaande multikamera-regie in Suid-Afrika.

Venter skryf “organies” en vereenvoudig sy kreatiewe metodologie soos volg:

Jy moet jou *craft* ken vóór jy organies kan skryf. Jy moet eers verstaan hoe dit werk, hoe dit aanmekaargesit is, hoe alles inmeekaarpas. Jy hoef dit nie eers punt vir punt uit te werk nie, skryf ’n ding, *just have fun*. Dán kan jy gaan sit en ’n paar reëls toepas op dít wat jy voor jou het. Dit is al klaar so moeilik om op jou gat te gaan sit en te skryf, as jy dit nou nog moet doen met ’n klomp reëls ook daarby ... *where is the fun?* (Venter, 2016)

Hy vergelyk sy skryfproses skertsend met die Amerikaanse skrywer Ray Bradbury (1920–2012) se bekende sêding oor “jumping off a cliff and building your wings on the way down”. Johan van Jaarsveld (2016) vertel dat elke TV-reeks sy eie “ritme en aanslag” bepaal en dat hy die TV-reeks wat hy volgens “formule” geskryf het, “vandag wegwens”.⁶⁷⁹ Venter en Van Jaarsveld se kreatiewe metodologie en hul omvangryke bydrae tot die Suid-Afrikaanse TV-bedryf moet bestudeer en gedokumenteer word: ’n Vergelykende studie tussen die verskillende narratiewe “formules” en strukture is ’n logiese uitvloeisel.

Die ander studieonderwerp wat geïdentifiseer is, is die verreikende invloed van die regisseur Bobby Heaney op multikamera-regie in Suid-Afrika.⁶⁸⁰ Hoewel Heaney die basis van multikamera-regie vir TV-dagvervolgverhale in New York bestudeer het, het hy soos Marx met die narratiewe struktuur ’n unieke hibried vir Suid-Afrika geskep. Dit is nie bloot die tegniese aspekte en innovasies wat verdere studie regverdig nie, maar ook Heaney se pro-aktiewe registyl

⁶⁷⁸ Van Jaarsveld en die regisseur Manie van Rensburg se langdurige kreatiewe vennootskap sal gewis ook tydens só ’n studie ondersoek word.

⁶⁷⁹ “Ek werk ’n storie uit, weet waarheen ek wil gaan, beplan die episodes, maar dan gebeur daar iets tussen karakters wat ’n heeltemal ander rigting inslaan as wat aanvanklik beplan is. Dan sien ek dit as ‘ingryping en ’n vinger van Bo’ en volg die nuwe rigting. Gewoonlik met goeie gevolge” (Van Jaarsveld, 2016).

⁶⁸⁰ Heaney (2020) vertel dat hy met ’n besoek aan Nigerië ontdek het die regisseurs van hul plaaslike seep-operas werk in die identiese styl wat hy in 1992 by *Egoli* geskep het: “Both in the camera scripting and blocking.” Volgens Heaney het die Nigeriërs by *Egoli* gaan aanklop vir tegniese en kreatiewe raad oor die skep van hul eie seep-operas.

en die spoed waarteen hy werk. Die volgende stelling van Heaney (2020) som sy benadering tot multikamera-regie, bondig op: “You got to find a way of not letting it just become a job.”

In hoofstuk een is woorde soos “professioneel, perfeksionisties, intimiderend” en “onverbiddelik” gebruik om Franz Marx te beskryf. Na afloop van hierdie studie – en veral ná gesprekke met sy oudkollegas en jarelange vriende – kan die volgende woorde bygevoeg word: “mentor” (Kruger, 2020), “enigma” (Cronjé, 2021), “*genius*” (Van Rensburg, 2021), “uniek” (Rautenbach, 2020) en veral “filantroop” (Fourie, 2021). Soos met enige weldeurdragte en volronde karakter in ’n TV-reeks was Franz Marx multidimensioneel, onvoorspelbaar, misterieus, innemend en aantreklik. Marx as privaatmens en Marx as TV-vervaardiger se uiteenlopende karaktertrekke – “filantroop” teenoor “onverbiddelik” – word in die volgende aanhaling gereflekteer: “Ek sal jou in my hart jammer kry, maar ek kan jou nie help nie. Daardie *damn* episode moet daardie dag klaar, dit is dit” (Marx, 2017:37).

Na afloop van hierdie studie, geld die volgende woorde van Nigel Hamilton – aangaande Veldmaarskalk Bernard Montgomery – ook volkome vir die navorser se ontdekkingsreis saam met Franz Marx: “I had begun with a mere acorn of very personal, imperfect information about a man; I ended feeling that I was standing beneath a vast oak of knowledge” (Hamilton, 2008:79). Dit was ’n voorreg en inspirasie om saam met Franz aan hierdie studie te werk en sekere aspekte van sy menswees en artistieke nalatenskap te verewig.

BRONNELYS A

- Alexander, B., 2009. *Interviewing Experts*. New York: Palgrave Macmillan.
- Allen, R., 1985. *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Barnard, I., 2006. The Language of Multiculturalism in South African Soaps and Sitcoms. *Journal of Multicultural Discourses*. 1(1):39–59.
- Bevan, C., 2008. *Putting up Screens: A history of television in South Africa, 1929–1976*. Pretoria: University of Pretoria. (Dissertation – MA).
- Blum, R. A., 1989. *Working Actors: the craft of television, film and stage performance*. Boston: Focal Press.
- Botha, M., 2012. *South African Cinema 1896–2010*. Bristol: Hobbs, UK.
- Buckman, P., 1984. *All for love: A Study in Soap Opera*. New Hampshire: Secker & Warburg.
- Candy, L., 2006. *Practice Based Research: A Guide*. Sydney: Creativity & Cognition, University of Technology.
- Candy, L. & Edmonds, E., 2018. Practice-Based Research in the Creative Arts: Foundations and Futures from the Front Line. *Leonardo* 51(1):63-69.
- Cantor, M. & Pingree, S., 1983. *The Soap Opera*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc.
- Copeland, M., 1991. *Soap Opera History*. New York: Bdd Promotional Book Co.
- De Kock, C., 1994. *Die wêreld van Con de Villiers – 'n kultuurhistoriese oorsig*. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch. (Proefskrif – Ph.D.).
- Du Plooy, H., (red.). 2019. *P.G. du Plessis: Hy was 'n rukkie pagter hier – 'n huldiging*. Kaapstad: Novus print solutions.
- Ford, S., De Kosnik, A., Harrington, C., (eds.). 2011. *The Survival of Soap Opera: Transformations for a New Media Era*. Jackson: The University Press of Mississippi.
- Hamilton, N., 2008. *How to do Biography: A Primer*. Cambridge: Harvard University Press.

Haseman, B., 2006. A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia*. 118(2):98-106.

Hobson, D., 2002. *Soap Opera*. Cambridge: Polity Press.

Jason, M., 2015. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.

Jonker, F., 2015. *The men in our living room: Masculinities and the struggle for a new South African hegemony in Egoli: Place of Gold 1994*. Stellenbosch: University of Stellenbosch. (Dissertation – MA).

Kilborn, R., 1993. *Television Soaps (Batsford Cultural Studies)*. London: B T Batsford, Ltd.

King, S., 2000. *On Writing: A Memoir of the Craft*. New York: Scribner.

Kotzé, S., 1987. Skryf vir Televisiedrama: SAUK-handleiding saamgestel deur Sandra Kotzé, Bestuurder: TV-drama (Artistiek). Johannesburg. (Ongepubliseerd).

Landers, S., 2017. *Examining the Construction of [Lead] Female Characters in South African Soap Opera: A Case Study of Uzalo*. Durban: Centre for Communication, Media and Society, University of KwaZulu-Natal.

Levine, E., 2020. *Her Stories: Daytime Soap Opera and US Television History*. Durham: Duke University Press.

Louw, R., 1999. *Franz Marx's Egoli 2000*. Cape Town: Human & Rousseau.

Marx, H., 2007. *Narrative and soap opera: a study of selected South African soap operas*. Pretoria; University of Pretoria. (Dissertation – MA).

Marx Knoetze, H., 2015. *South African and Flemish soap opera: a critical whiteness studies perspective*. Pretoria: University of South Africa. (Thesis – PhD).

Millerson, G., 1985. *The Technique of Television Production*. Essex: Focal Press.

Mittell, J., 2015. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.

Morton, R., (Ed.). 1996. *Worlds Without End: The Art and History of the Soap Opera*. New York: Harry N. Abrams, Inc.

Moyer, J., 1999. *Step-by-Step Guide to Oral History*. [ONLINE] Available via Harvard University's Film Study Center: http://dohistory.org/on_your_own/toolkit/oralHistory.html. [Accessed 20 April 2020].

Msimang, V.B., 2006. *Subtitling practices in South Africa: A case study of the soap opera Generations*. Johannesburg: University of the Witwatersrand. (Dissertation – MA).

Onuh, J.A., 2017. *Representation of the Matriarch in South African Soap Opera: A case study of Uzalo*. Durban: University of KwaZulu-Natal. (Dissertation – MA).
https://researchspace.ukzn.ac.za/bitstream/handle/10413/16189/Onuh_Janet_Atinuke_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Pitout, M., 1996. *Televisie en resesiastudie: 'n analise van kykersinterpretasie van die seep-opera Egoli – Plek van Goud*. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika. (Proefskrif – Ph.D.).

Roman, J., 2005. *From Daytime to Primetime: The History of American Television*. Westport: Greenwood Press.

Russell, M., 2010. *Days of Our Lives: A complete history of the long-running Soap Opera*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc.

Scheepers, R. & Kleyn, L., (red.), 2012. *Die Afrikaanse Skryfgids*. Johannesburg: Penguin Books.

Shore, C., 2009. *Writing for South African Television*. Johannesburg: Crink.

Soares, M., 1978. *The Soap Opera Book*. New York: Harmony.

Stadler, J. & McWilliam, K., 2009. *Screen Media: Analysing Film and Television*. Crows Nest: Allen & Unwin.

Van Coller, H. & Van Jaarsveld, A., 2009. Identiteitskepping en die strooisage – die geval 7de Laan. *Stilet*. 21(1):19-38.

Wasko, J., (Ed.). 2005. *A Companion to Television*. Cornwall: Blackwell Publishing Ltd.

LYS VAN RESPONDENTE

- Basson, A., 2020. Telefoniese onderhoud met Annie Basson.
- Booyesen, M., 2016. Skype-onderhoud met Mitzi Booyesen.
- Coetzee, D., 2020. E-pos korrespondensie met Deon Coetzee.
- Cronjé, T., 2021. E-pos korrespondensie met Tobie Cronjé.
- Davis, S., 2017. Onderhoud met Sannelie Davis met aanvullende e-pos korrespondensie in 2022.
- De Jager, N., 2022. Telefoniese onderhoud met Nic de Jager.
- Fourie, P., 2021. Telefoniese onderhoud met Pieter Fourie.
- Gryffenberg, H., 2016. Skype-onderhoud met Henriëtte Gryffenberg.
- Heaney, B., 2020. Zoom-onderhoud met Bobby Heaney.
- Keet, R., 2016. E-pos korrespondensie met Rosa Keet.
- Kotzé, S., 2020. Telefoniese onderhoud met Sandra Kotzé.
- Kruger, B., 2020. E-pos korrespondensie met Ben Kruger.
- Lurie, L., 2020. Zoom-onderhoud met Laurence Lurie.
- Marx, F., 2020. 'n Samevoeging van Skype-, telefoniese en aangesig-onderhoude met Franz Marx in 2016, 2017 en 2020.
- Marx, F., 2022. Telefoniese onderhoud met Frans Marx.
- Ntshinga, T., 2021. Telefoniese onderhoud met Thokozile Ntshinga.
- Odendaal, D., 2016. Telefoniese onderhoud met Danie Odendaal.
- Opperman, D., 2016. Skype-onderhoud met Deon Opperman met aanvullende e-pos korrespondensie in 2020.
- Prinsloo, S., 2021. Telefoniese onderhoud met Sandra Prinsloo.
- Rautenbach, L., 2020. Zoom-onderhoud met Leon Rautenbach.
- Rees, D., 2022. Telefoniese onderhoud met David Rees.
- Roets, K., 2020. Telefoniese onderhoud met Koos Roets.
- Rossouw, C., 2020. Telefoniese onderhoud met Cobus Rossouw.
- Surtie-Richards, S., 2021. Telefoniese onderhoud met Shaleen Surtie-Richards.
- Swanepoel, M., 2016. Skype-onderhoud met Marida Swanepoel.
- Van der Ryst, A., 2020. E-pos korrespondensie met Annelize van der Ryst.
- Van Jaarsveld, J., 2016. E-pos korrespondensie met Johan van Jaarsveld.
- Van Niekerk, L., 2020. Telefoniese onderhoud met Louis van Niekerk.

Van Nierop, L., 2016. Skype-onderhoud met Leon van Nierop met aanvullende e-pos korrespondensie in 2020.

Van Pletzen, P., 2020. Telefoniese onderhoud met Pierre van Pletzen.

Van Rensburg, B., 2021. Telefoniese onderhoud met Brümilda van Rensburg.

Venter, P., 2016. Skype-onderhoud met Paul C. Venter.

AFDELING B: DIE KREATIEWESKRYFKUNS-KOMPONENT

HOOFSTUK 1: KONSEP, STYL EN DIE KARAKTERBYBEL

1.1 Konsep en styl

’n Motivering om die kreatieweskryfkuns-komponent in die vorm van ’n telenovela-hibried aan te bied, spruit merendeels uit die volgende stelling deur Franz Marx: “Die telenovela het alles wat die dagvervolgverhaal het: Jy kan dit *common* maak, ’n *musical* maak, jy kan maak net wat jy wil, maar dit het ’n einde” (Marx, 2020:91).⁶⁸¹ Marx erken dat hy “verskriklik graag in só ’n telenovela-styl wou werk”, maar dat sy werkslading dit nooit toegelaat het nie.

Die navorser het derhalwe besluit om ’n TV-reeks te skryf waarin die deurlopende en melodramatiese verhoudingsintriges van ’n telenovela gekombineer word met die unieke karakters en komiese insidente van ’n situasiekomedie.⁶⁸² Die verskillende storielyne verloop parallel deur die TV-reeks met ’n definitiewe narratiewe samevatting in die laaste episodes. Hierdie TV-reeks kan ongetwyfeld ook gelees word as ’n parodie en satiriese blik op die Suid-Afrikaanse en veral die Afrikaanse TV-industrie.

Die hieropvolgende TV-reeks heet *Skietstilstand* en handel oor die wel en weë van ’n klein produksiespan wat poog om ’n tipiese Afrikaanse situasiekomedie (’n TV-sitkom) genaamd *Kom ons skiet hom* vir ’n appel en ’n ei te verfilm.⁶⁸³ Volgens Allen (1995:11) word die telenovela onder meer gekenmerk deur ’n frenetiese tempo van storievertelling. Laasgenoemde kenmerk is dan ook

⁶⁸¹ Volgens verskeie bronne, waaronder Ana M. Lopez (Allen, 1995:258), is die telenovela ’n Latyns-Amerikaanse kunsvorm wat fokus op melodramatiese, asook sosiaal-relevante stories. Die mees merkbare verskil tussen ’n telenovela en ’n TV-dagvervolgverhaal is dat die narratief in ’n telenovela opbou tot ’n samevatting en afsluiting van die storiegegewe. Die tydskuur kan wissel van weke tot maande, maar die storie word dan in sy totaliteit beëindig. “Unlike the open serial, the Latin American telenovela and other forms of closed serial are designed to end and their narratives to close” (Allen, 1995:22).

⁶⁸² Liefdesdriehoeke is die basis van die hoofstorielyne in die hieropvolgende telenovela-hibried en die volgende aanhaling van Buckman (1984:71) dien as ’n sleutel tot die komiese intrige: “Since the main object is to avoid too many happy endings, which spell the death of that conflict which keeps the characters going, a triangle is always preferable to the straight line between beds.”

⁶⁸³ Met karaktername soos Buks, Boeboe, Buksie en Bekkie sal *Kom ons skiet hom* die ouer TV-kykers aan sekere Afrikaanse situasiekomedies uit die laat tagtiger- en negentigerjare herinner.

’n prominente karaktertrek van *Skietstilstand* se storietempo met talle uiteenlopende storielyne wat parallel verloop en konstant vertak. Deurlopende storielyne word afgewissel met losstaande insidente wat, tipies aan die sitkomgenre, beperk is tot ’n spesifieke episode.⁶⁸⁴

Die navorser het in 2020 ’n kortformaat-situasiekomedie genaamd *Feeskantoor* verfilm wat 13 episodes van 6-8 minute elk behels. *Feeskantoor* vertoon tans (2021) op ’n mediaplatform genaamd PlatformZA. Waardevolle ervaring, ten opsigte van dié medium se uitdagings, is tydens die skryf- en regieproses bekom.⁶⁸⁵ Bogenoemde praktiese kennis is toegepas tydens die skryfproses van *Skietstilstand* om sodoende dié telenovela-hibried toeganklik te maak vir alle vorme van elektroniese media. Gevolglik word die totale narratief saamgevat in 36 episodes⁶⁸⁶ van 12-15 minute elk.⁶⁸⁷

Skietstilstand word hoofsaaklik met een kamera verfilm. Addisioneel tot die standaard-enkelkamera-beeldmateriaal, word daar ook kort onderhoude op ’n draagbare videokamera verfilm.⁶⁸⁸ Die bogenoemde onderhoude is deel van ’n reflektiewe dokumentêr wat deur een van die karakters verfilm word en dien as ’n integrale faset van die deurlopende narratief.

’n Basiese vloerplan van die stel – ’n multikamera-TV-ateljee – word ook ingesluit om die leser te assisteer in die visualisering van die aksie en verloop.⁶⁸⁹ Soos hieronder aangedui, bestaan die stel van *Skietstilstand* hoofsaaklik uit ’n multikamera-TV-ateljee wat in ’n vervalde pakhuis iewers in

⁶⁸⁴ Te midde van die liefdesdriehoeke en tegniese uitdagings, vind die kunstenaars en tegnici mekaar op verrassende en vreemde maniere. Die unieke en soms bizarre verhoudings, professioneel én intiem, van kreatiewe mense is die spil waar om dié spul draai. Die karakters en konsep kan – na afloop van die huidige reeks – voortleef in ’n nuwe telenovela met ’n ander sitkom of TV-reeks wat verfilm moet word.

⁶⁸⁵ Volgens die stigters van PlatformZA, Christiaan Ballot en Pieter-Jan Kapp, verkies hul intekenaars korter episodes wat die minimum-data gebruik en gevolglik volledig deurspeel.

⁶⁸⁶ Die reeks word ses dae per week vir ’n tydperk van ses weke uitgesaai. Dit is derhalwe belangrik om tydens die lees van die draaiboek genoegsaam tussen die episodes te “rus” om sodoende die voornemende TV-kyker se belewing van die TV-reeks oor ’n tydperk van ses weke “na te boots”. Die ruspouses sal ook ’n moontlike sensoriese oorlading van kwinkslae, woordspelings en intrige verhoed. Die ideaal is om hoogstens drie episodes per dag te lees.

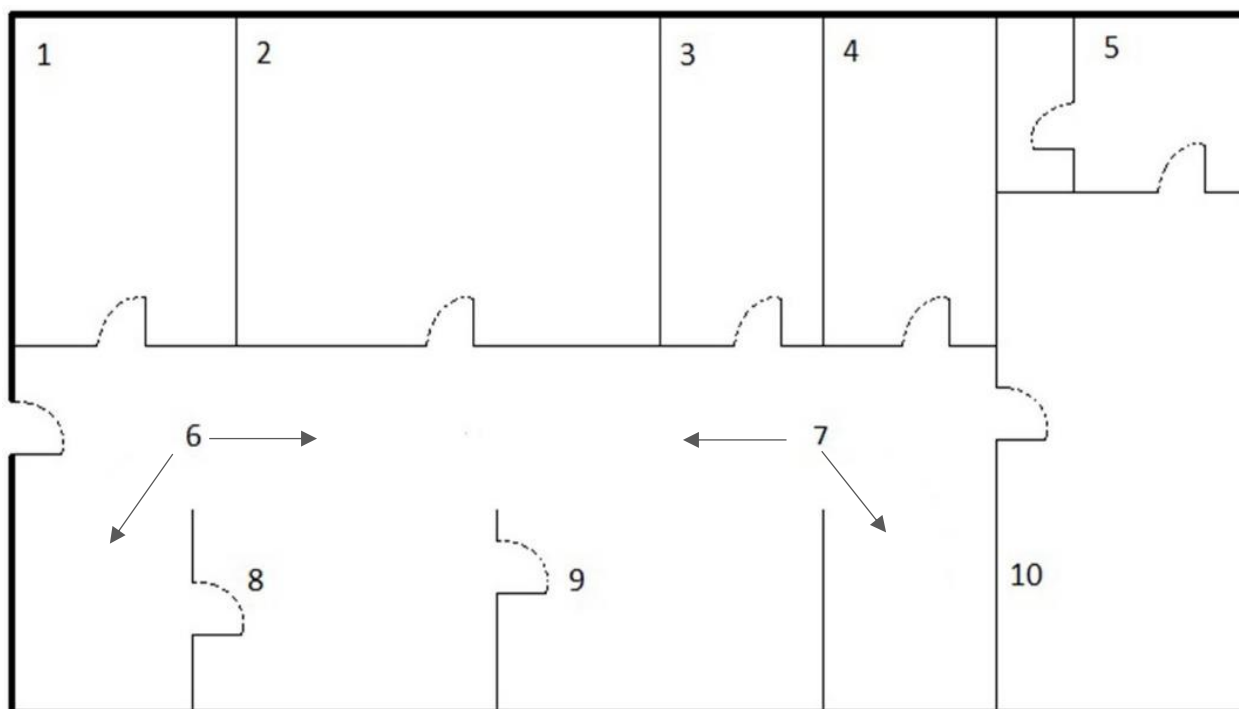
⁶⁸⁷ Met die minimum-aanpassings kan die reeks ook in die standaard-TV-formaat van 13 episodes van 22-24 minute elk verwerk word.

⁶⁸⁸ Daar word verder ook lewende-aksie-opnames gemaak met behulp van ’n GoPro-kamera wat gemonteer is op ’n mobiele skoonmaaktrolle.

⁶⁸⁹ Tydens die lees van die TV-draaiboek is dit essensieel om die vloerplan van die stel deurgaans te raadpleeg. Om verwarring te minimaliseer, stel die navorser voor dat die leser ’n kopie van die vloerplan uitdruk om sodoende alle bewegings effektief te volg en te visualiseer.

Johannesburg saamgeflans is.⁶⁹⁰ Die tydelike mure tussen die kleedkamers en kantore is papierdun en aanmekaar “gespoeg-en-plak” met verskillende kleure houtpleisterborde (“dry walls”) en selfs sinkplate. Daar is slegs een badkamer met al die praktiese en logistiese uitdagings van een toilet vir talle boude.

Vloerplan van die multikamera-TV-ateljee waarin *Skietstilstand* afspeel:



1. Produksiekantoor
2. Grimering en Kostuums
3. Dameskleedkamer
4. Manskleedkamer
5. Badkamer
6. Tegniese area 1
7. Tegniese area 2
8. *Kom ons skiet hom*: Sitkamer
9. *Kom ons skiet hom*: Kombuis
10. Greenroom

⁶⁹⁰ Sommige episodes sluit kort tonele buite die ateljee in, maar die oorgrote meerderheid van die verfilming vind binne die multikamera-TV-ateljee plaas.

Die stel van *Kom ons skiet hom* bestaan uit 'n voorstedelike sitkamer (8) en 'n hartseer kombuisie (9). Die bogenoemde stel se konstruksie is nie besonder stewig nie, derhalwe beweeg die mure as 'n deur toegeslaan word en daar val gedurig 'n skildery of 'n potplant iewers af as die voordeur oopgemaak word. Die stel is ook effens te groot vir die TV-ateljee, met gevolg dat die voordeur net halfpad kan oopmaak; handsakke, jasse en mense haak gereeld vas aan die deurknop.⁶⁹¹

Die onderstaande karakterbybel bied 'n gedetailleerde blik op die onderskeie karakters se herkoms en motiveer sekere eksentrieke aksies en reaksies binne die verhaalgegewe. Die karakterbybel dien nie alleen as 'n basis vir die akteurs en hul karakterisering nie, maar die kuns- en kostuumdepartemente gebruik ook die karakterbybel om geskikte kostumering en rekwisiete vir elke karakter te ontwerp. Die karakterbybel voed dus die betrokke kunstenaar of speler se verbeelding en kreatiwiteit om 'n volronde karakter, met 'n gepaste unieke geskiedenis, te skep. Enige veelrassige kombinasie van Afrikaanssprekende kunstenaars kan die rolverdeling van *Skietstilstand* vul. Alternatiewe bewoording, taalvermenging, uitdrukkings, spreektaal en/of unieke karakterdialoog word tydens repetisies, met die finale rolverdeling, “gewerkswinkel” en dienooreenkomstig aangepas. Uit die karakterbybel sal die leser ook die beoogde styl en komiese, soms selfs klugtige, trant van dié TV-reeks kan aflei. Die karakterbeskrywings is losweg gebaseer op aspekte uit Lajos Egri (1889–1967)⁶⁹² se waardevolle boek *The Art of Dramatic Writing* (1972) en karakters word gevolglik beskryf volgens hul fisiologie, sosiologie en sielkunde.⁶⁹³ Na aanleiding van sekere aspekte uit *The Eight Characters of Comedy* (Sedita, 2014) word die hoofkarakters verder ook breedweg getipeer as sogenaamde komiese-argetipes.

⁶⁹¹ *Kom ons skiet hom* word in 'n multikamera-styl met twee antieke kameras op statiese driepote “opgeneem”. Hierdie kameras se beeldmateriaal sal dan en wan gebruik word tydens redigeringsstonele in sekere *Skietstilstand*-episodes. Dié opnames word altyd met een of ander vreemde kleur of distorsie vertoon.

⁶⁹² Egri (1972:36) glo, soos Marx, dat 'n volronde karakter die natuurlike verloop van 'n storie dikteer. Die navorser, wat Egri se puntenerige dog toeganklike voorskrifte vir karakterontwikkeling reeds sedert 1994 in toneeltekste gebruik, het derhalwe *Skietstilstand* ontwikkel deur te begin by – en te luister na – die onderskeie karakters se storievoorstelle.

⁶⁹³ “This is the bone structure of a character, which the author must know thoroughly, and upon which he must build” (Egri, 1972:38).

1.2 Die karakterbybel

1.2.1 Hans Botha

Hans Botha is die vervaardiger, skrywer, regisseur en redigeerder van 'n nuwe zef Afrikaanse sitkom genaamd *Kom ons skiet hom*. Arme Hans is 'n marionet wat verstrengel raak in sy eie toue; elke mens in sy lewe trek op verskillende tye en met 'n ander intensiteit. Soms dans hy saam, soms ruk iemand hom skeef, soms breek 'n tou en dan duik Hans gedienstig in die hek. Hans veg dapper, want opgee en gaan lê is nie 'n opsie nie. Almal is op die een of ander wyse afhanklik van hom: “Die enigste mens in dié gebou wat kan bekostig dat ek vrek, is ék.”

Hans se fisiologie	
Geslag	Manlik
Ouderdom	Middel 50's
Voorkoms	Hans is aantreklik, maar nie baie modern of modieus nie; hy trek funksioneel en vaal aan. Joanne (sy “nuwe vrou”) sê hy “raak lekker dik”, want daar is glo 'n klein pensie te bespeur. Hy verskans die pensie egter heel suksesvol deur nie sy hemde in te steek nie.
Hans se sosiologie	
Werk	Hy is tans 'n vervaardiger-skrywer-regisseur-redigeerder; 'n oud-teaterman wat hom nou in die ongenaakbare moeras van die TV-wêreld bevind. Hy is totaal uit sy diepte en sluk water. Hy poog om snags die dag se opnames op 'n ou rekenaar te redigeer, maar nie Hans óf die rekenaar vind dit aangenaam nie.
Opvoeding	Hy het 'n B.Com. by Tukkies deurgeskuur. Op 'n stadium het Hans met 'n MBA begin, maar sy studies is onderbreek deur 'n kort affair en 'n láng egskeiding.
Tuis	Hans en Joanne woon in 'n groot “opknapper-se-droom” in Melville, maar niks is nog opgeknop nie en sy droom is eintlik om te verhuis.
Plek in die gemeenskap	Omdat hy 'n paar “bekendes” uit die teaterwêreld ken, dink sommige mense dat hy iemand is, maar Hans weet hy is nét Hans.

Stokperdjies	Hy het destyds begin gholf speel om skouer te skuur met die “regte mense”, maar hy het toe nooit naby genoeg aan die regte mense se skouers gekom nie.
Wat lees hy?	Hans lees deesdae boeke oor die skryf van draaiboeke. Hy lees ook graag oor ander skrywers en regisseurs wat aanvanklik gesukkel het, net soos hý tans. Dit gee hom vals moed en dus ’n rede om soggens op te staan.
Wat kyk hy?	Hans kyk gewilde sitkoms om die geheim agter die “beste sitkom óóit” te vind, wat duidelik nie sommer net “te vinde” is nie. Sy gunsteling bly die ouer reekse soos <i>Cheers</i> , <i>Frasier</i> en <i>Seinfeld</i> , hoewel <i>Kom ons skiet hom</i> eerder lyk na die resultaat van inteling tussen <i>Married ... with Children</i> en <i>Vetkoekpaleis</i> .
Wat luister hy?	Hans luister enige musiek en het nie regtig ’n gunsteling-genre nie. Sy nuwe vrou, Joanne, voel egter hy móét ’n spesifieke genre verkies anders is hy maar net ’n “ <i>sad</i> grys mensie ... soos jou [sy] eksvrou”.
Hans se sielkunde	
Sekslewe	Met ’n nuwe vrou sou mens glo dit gaan klopdisseelboom in die slaapkamer, maar omdat hy onder geweldige spanning leef, sukkel “Klein Hans” kwaai. Hy is ook nie meer so seker oor sy huwelik met Joanne nie en dalk is dít die rede vir die lui soldaat.
Morele standarde	Hans is ’n eerlike ou en sorg goed vir sy werknemers. Hy het wél ’n affair gehad en dit is die rede waarom hy nou ’n eksvrou, Sandra, en ’n fronsende dogter, Imque, het.
Ambisie	Hy is ambisieus, maar nie heeltemal talentvol genoeg om daardie ambisie en drome te verwesenlik nie. Sy troefkaart is dat hy skrikwekkend fluks is.
Frustrasies	Dinge soos sy nuwe huwelik, sy óú huwelik, sy dogter en die akteurs wat nie sy visie deel nie, frustreer hom gereeld tot ’n diep sug. Hans wil almal gelukkig hou en slaag net mooi in die teenoorgestelde.
Teleurstellings	Hans is spyt oor die affair met Joanne. Hy is waarskynlik nog lief vir sy eksvrou, Sandra, en probeer onbeholpe witvoetjie soek as hy iewers haar voete gewaar.

Temperament	Hans is “so rustig soos ’n walvis in ’n wasbak”. Hy is eintlik té rustig tydens ’n krisis en dan ontplof hy iewers, dae later, oor ’n nietigheid.
Obsessies	Hier op sy oudag het hy ’n futiele obsessie met “erkenning” ontwikkel: ’n Toekenning of ten minste ’n nominasie sal aan “hulle” bewys dat hy “iemand” is. (Nie dat hy weet wie “hulle” is nie, want in dié industrie weet net “hulle” wie “hulle” is.)
Fobies (Vrese)	Hans vrees nóg ’n mislukking, want hy het dit reeds in sy huwelike ervaar. Die feit dat hy alles wat hy besit, geld én verhoudings, op die spel plaas vir <i>Kom ons skiet hom</i> , vreet hom op ... met stomp tande.
Ekstrovert of Introvert?	Hy is ’n introvert en haat dit om toesprake te lewer. Tog, al is hy nie ’n goeie akteur nie, speel hy graag én met selfvertroue die dialoog vir die akteurs “voor”.
Smaak	’n Mens sou dink dat iemand wat so vaal lyk en aantrek, sal besef dat hy nie kleresmaak het nie, maar ongelukkig dink Hans hy hét.
IK	Intelligent genoeg, maar nie slim genoeg om vroue te verstaan nie.
EI	Hans is taamlik lomp en onbeholpe as dit by geliefdes (sy dogter en eksvrou) se emosies kom. As vervaardiger het hy min simpatie met “emosionele wonde”: “As jy bloei sal ek die ambulans bel; vir sielkundige wonde, is daar pille of die kerk.”
Hans se unieke uitdrukkings	
Een van sy gunstelingfilmregisseurs, Koos Roets, het altyd gesê: “Kom ons skiet hom in die hol!” Hans het gevolglik “kom ons skiet hom” aangeneem as sy persoonlike slagspreuk om almal aan boord, energiek en lus te kry om te “skiet” ná repetisies of noodvergaderings soggens. As hy kwaad raak, sal hy “bleddie”, “helsem” of “shit” uiter. In die goeie ou dae het hy en Sandra mekaar <i>Babes</i> genoem.	
Enige skete, siektes of allergieë?	
Soos meeste mans iewers in hul 50’s het Hans ’n “knie” en ’n “skouer”. Deesdae het hy ook soms ’n “maag” en natuurlik die “lui soldaat”.	
Komiese-argetipe: Die gewilde verloorder	

Hy is sjarmant, geliefd, desperaat, aangenaam en optimisties; soms egter ook pateties en jammerhartig. Hans wil gló in iets. Hy is 'n dromer wat begeer, oortuig en mooipraat. Die humor lê in sy geskokte en naïewe reaksies op die TV-wêreld se konstante aanslae en die chaos in sy verhoudingslewe.

1.2.2 Sandra Griesel

Sandra is Hans se vlymskerp eksvrou wat met hul dogter, Imque, se bemiddeling inderhaas die spyseniering vir *Kom ons skiet hom* kom red. Hans het “bietjie vergeet van die kos” en daar is in elk geval nie 'n begroting daarvoor nie: “Niks duur of *fancy* nie, Sandra, weeshuiskos. Net 'n biétjie meer ... en warm.” Sandra se teenwoordigheid kompliseer Hans se ingewikkelde en verbrokkelende verhouding met sy huidige vrou, Joanne.

Sandra se fisiologie	
Geslag	Vroulik
Ouderdom	Middel 50's
Voorkoms	Sandra trek kleurvol, kreatief en smaakvol aan. Sy lyk gesond, het mooi arms en dit lyk asof sy altyd lekker ruik.
Sandra se sosiologie	
Werk	Sy was 'n “laerskooljuffrou” en het ook gereeld toneelgespeel by 'n amateur-toneelvereniging. Na die skeisaak kan sy bekostig om te werk “net wanneer sy wil”. Haar prokureur het Hans kaal uitgetrek: “Dit is nogal ironies, nè ... dat 'n affair mans kan ‘kaal uittrek’.”
Opvoeding	Sy het geleer kook en onthaal by haar pa wat 'n sjef in die weermag was. Sandra het ook altyd die “eetgoedjies” by die skool se funksies en kermisse hanteer. Sy het destyds drama studeer, maar sy was altyd bang dat die gehoor sal uitstap as sy opstap: “Toe word ek maar eerder 'n juffrou, want jou ‘gehoor’ mág nie uitstap nie.”
Tuis	Sandra en Imque bly in 'n woonstel wat aan Hans behoort. Hans en Sandra het ooreengekom dat, terwyl Imque nog daar bly, hulle geen huur hoef te betaal nie.

Plek in die gemeenskap	Sy is 'n mooi vrou met 'n vlymskerp tong. Mense respekteer haar, want sy respekteer hulle ... behalwe soms vir Joanne.
Stokperdjies	Sandra probeer Reiki bemeester en lê graag 'n helende, energiegenesende hand op wie ook al hik of moeg sug. Sy glo slaafs in karma en “wat jy saai, sal jy maai”.
Wat lees sy?	Sy lees graag kookboeke en artikels oor alternatiewe medisyne. Sy beloer ook dan en wan 'n <i>Mills and Boon</i> as sy na Hans verlang.
Wat kyk sy?	Omdat Sandra weet Hans probeer “dit máák” in die TV-industrie, kyk sy nou meer televisie as wat sy wil. Sy sal egter veel eerder vir die see kyk.
Wat luister sy?	Soos Hans, luister sy na enige musiek, maar sy verkies stilte.
Sandra se sielkunde	
Sekslewe	Sy geniet die blaaskans ná 'n aktiewe huwelik van twintig jaar.
Morele standarde	Nadat sy uitgevind het van Hans se affair, wou sy hom terugbetaal vir die hartseer vernedering met haar eie “wilde verneuk”, maar sy kon dit nie oor haar hart en gewete kry nie.
Ambisie	Sy is deesdae te gelukkig vir “ambisie” en geniet haar lewe meer as ooit. As sy egter na iets móét streef, sal dit wees om te herenig met Hans. (Tweede prys is dat Joanne iewers 'n kroniese jeuk sal ontwikkel.)
Frustrasies	Die feit dat dit amper onmoontlik is om lang hare uit sop te hou, is amper so 'n groot frustrasie soos Hans se naïewe oogklappe.
Teleurstellings	Sy is teleurgesteld in haarself omdat sy nie die skeisaak beter hanteer het nie. Sy is ook teleurgesteld in Joanne se ouers: Hulle moes nooit 'n kind verwek het nie.
Temperament	Agter en onder daai kalm masker sit 'n pofadder wat wag vir 'n hakskeen.
Obsessies	Netheid en higiëne.
Fobies (Vrese)	Dat iemand siek word van haar kos.
Ekstrovert of Introvert?	Sandra is 'n ekstrovert en is beslis nie “op haar bek geval nie”.
Smaak	Haar smaak is totaal <i>random</i> . Sy voel dit is erg vervelig dat borde en kleinbordjies dieselfde styl en kleur moet wees. Sy kombineer dus

	blomborde met swart borde en selfs blikborde. Die messe en vurke verskil ook en daar is nie een glas of koppie wat dieselfde is nie.
IK	Sy is baie slim en het 'n geheue soos 'n rekenaar.
EI	Sandra kan aanvoel as iemand emosioneel behoeftig is, selfs al weet hulle dit nie self nie.
Sandra se unieke uitdrukkings	
Sandra sê gereed “o gonna” of “o gits”. Sy noem haar dogter Imque “Bokdrol”.	
Enige skete, siektes of allergieë?	
Sandra is blakend gesond. Sy moet wel dan en wan haar bril gebruik as sy met 'n selfoon of maatbeker wershaf.	
Komiese-argetipe: Die logiese wysneus	
Sandra is intelligent, standvastig, reguit en geduldig. Sy kan logies redeneer, troos, opvoed en sy wil als “regruk”. Sy is die persoon met die insig om te wêet hier kom 'n krisis. Sandra is die stem van rede en sy staan sterk, ten spyte van chaos om haar.	

1.2.3 Joanne Botha

Joanne is Hans se bitsige wederhelf, asook die onwillige produksiesekretaresse en vloerbestuurder. Sy was 'n verhoogbestuurder op een van Hans se teaterproduksies by die Suidoosterfees, waar baie beroendes hom “op die naam” genoem het. Joanne het dus gereken Hans is 'n gerekende ou. Die volgende stap was natuurlik om hom gewetenloos by Sandra af te vry, hom te ring en dan te rol in die geld. Tans rol sy nog net haar oë. Sy het by die Suidoosterfees begin werk en gevolglik ook baie TV-kontakte in Kaapstad opgebou ... en stelselmatig weer afgebreek.

Joanne se fisiologie	
Geslag	Vroulik
Ouderdom	30's
Voorkoms	Joanne is baie bewus van haar skoonheid en besef sy moet Hans voortdurend herinner dat sy jonger en mooier is as sy eks.
Joanne se sosiologie	
Werk	Hoewel sy vir Hans kon oortuig dat sy die talent het om 'n TV-produksie te bestuur, is dit duidelik dat sy net regtig 'n talent het vir sarkasme.

Opvoeding	Net-net matriek.
Tuis	Sy het daarop aangedring dat hulle 'n “ <i>mansion</i> in Melville” koop, om te “wees waar almal is”. Die hartseer ironie is egter dat hulle vyftien jaar te laat is: “ <i>almal</i> ” bly nou in Centurion.
Plek in die gemeenskap	Sy het gehoop haar huwelik (Hans) bring dadelik ongekende status, maar helaas nie. Haar verskoning: “Dit is onmoontlik om 'n ‘iemand’ te wees as jy getroud is met 'n ‘niemand’.”
Stokperdjies	Haar stokperdjies is gewis sarkasme en seks, maar omdat Hans deesdae effe lui is met die vlees, fokus sy maar op die sarkasme.
Wat lees sy?	Niks.
Wat kyk sy?	Sy verknog haar aan al die breindood “realiteitsprogramme” met katterige vroue wat mekaar se oë uitkrap en hul skatryk mans manipuleer.
Wat luister sy?	Joanne haat Afrikaanse musiek: Al die variasies van bokkie, <i>baby</i> , liefie en hartjie dryf haar tot 'n els in haar oordromme. Waarna sy wél luister, is alle variasies van <i>House</i> en <i>Trans</i> , verál as sy gerook of hoog is.
Joanne se sielkunde	
Sekslewe	Sy gebruik seks as 'n wapen.
Morele standarde	Sy is te selfgesentreerd om enigsins aan morele standarde te dink.
Ambisie	Joanne begeer rykdom bo alles en as iemand in haar pad staan, gaan hulle bloei, of ten minste vir lánk blou wees.
Frustrasies	Sy verag die akteurs en hul “pretentious crap”. Die feit dat Sandra die spyseniering oorneem (én nog asemhaal), is vir haar 'n bron van haatkanker.
Teleurstellings	Arme Joanne is bitter teleurgesteld dat sy nog nie skatryk is nie. Volgens haar verdien enige “hot girl” wat met 'n ouman getrou het ten minste rykdom.
Temperament	Joanne is slinks. Sy is 'n heks wat haarself vermom as 'n slang. Sy gil of ontplof selde en verkies om agteraf wraak of wanhoop te koester.
Obsessies	Sy wil beslis “nuwe <i>boobs</i> en lippe” hê; die eerste persoon wat sy sal bel as Hans vandag die emmer skop, is 'n plastiese chirurg.

Fobies (Vrese)	Sy verag vetrolle en vrees eerlikheid.
Ekstrovert of Introvert?	Joanne is 'n ekstrovert wat nie bang is om die vloer te vat en dit met iemand te vee nie.
Smaak.	Sy het nie die vaagste benul wat styl en stylvol is nie, sy het ook geen sin vir wat kuns of kunstig is nie. Dié onkunde keer haar egter nie om deurgaans 'n eier te lê oor kostuums, grimering en selfs toneelspel nie.
IK	Sy is intelligent genoeg om sarkasties wees.
EI	Joanne is te selfsugtig om enige emosionele intelligensie te openbaar.
Joanne se unieke uitdrukkings	
Sy spoeg graag 'n “moer” en 'n “donder” uit. <i>Whatever</i> is haar antwoord op die meeste sinvolle vrae.	
Enige skete, siektes of allergieë?	
Joanne het tans geen pyne of skete nie, maar sy gebruik graag opkickers soos <i>Red Bull</i> en kokaïen. Gerome, haar BFF, wys dan en wan subtiel met sy pinkie in die rigting van die “poeiertjies op haar snoet”.	
Komiese-argetipe: 'n Kombinasie van die bose booswig en die geldgierige geitjie.	
Joanne is ongeskik, sarkasties, pessimisties, bitter en uitgesproke, met 'n siniese sin vir humor. Sy wil afkraak, spot, verkleineer, manipuleer en vernietig. Iewers het iemand haar hart of siel vertrap en nou is dit tyd vir wraak, veral op die onskuldiges: “As jy simpatie soek, kry Ebola!” Verder is sy ook materialisties, kunsmatig, selfsugtig en bedorwe, met 'n arrogante grootheidswaan. Joanne wil ten alle koste beïndruk, versamel, spog, misbruik en neerkyk op ander: “Wat kry ék, wat is daarin vir my en wát de moer het jy aan?”	

1.2.4 Gerome Daniels

Gerome dink hy en Joanne is “beste vriendinne verewig”, maar hy vind taamlik gou uit dat reptiele slegs maats maak met hul aandete. Joanne het vir hom dié “joppie” gereël en daarom skuld hy haar sy siel. Gerome is 'n goedge skinderbek en hy laat nooit “die waarheid” toe om 'n goeie skinderstorie te bederf nie.

Gerome se fisiologie	
Geslag	Manlik

Ouderdom	Hy is kamstig iewers tussen 25 en 30, maar eintlik is hy al nader aan 'n halfee.
Voorkoms	Tydens werksure probeer hy sy bes om gewoon en alledaags te lyk. Bedags dra hy 'n korset met 'n <i>six-pack</i> -tekstuur daarop geborduur. As die wind dus 'n hemp teen sy maag waai, lyk dit asof hy indrukwekkende maagspiere het. Die korset sit baie styf, met die gevolg dat hy meestal kort van asem is. Hy sit ook altyd kiertsregop soos 'n bang meerkat.
Gerome se sosiologie	
Werk	Grimering en hare is sy brood en botter, maar hy steek sy neus óral in; veral waar dit nie hoort nie.
Opvoeding	Gerome het vir 'n jaar drama studeer, maar na afloop van vakansiewerk (en 'n woelige romanse) by 'n haarkapper in Benoni, het hy sy roeping gevind. 'n <i>Glam</i> -kursus (en nóg 'n woelige romanse) by Hannon, het hom verhef tot <i>Guru</i> -status, al is dit dan net in sy “moeder” se oë.
Tuis	Hy bly by sy ma en noem haar “Moeder”.
Plek in die gemeenskap	Hy was nog altyd “daai vreemde outjie” in die buurt en geniet dit vreeslik om die “conservatives” te skok. Hy voel 'n veer – 'n groot kleurvolle volstruisveer – vir “wat die mense sal sê”.
Stokperdjies	Gerome eksperimenteer met spesiale effekte soos valsneuse, gapende wonde en gendertransformasie. Hy probeer vir Hans oortuig om meer grappies oor wonde en velsiektes in die sitkom in te skryf, sodat hy sy “skills kan afshow”.
Wat lees hy?	Hy lees (bekyk) modetydskrifte. Gerome geniet dit ook om te lees oor die sterre in Hollywood en is altyd op datum met die nuutste skindery, swangerskappe, egskeidings en <i>sex changes</i> .
Wat kyk hy?	Gerome kyk enigiets met mooi mans in of op. Hy het 'n koffietafelboek met kunsfoto's van kaal matrose. Die boek lê egter nooit op die koffietafel nie, want “Moeder hou nie van matrose nie”.
Wat luister hy?	Hy luister slaafs na <i>Best of the 80's</i> -kompilasies, veral Erasure, Bronski Beat, Yazoo, Soft Cell en Frankie Goes to Hollywood. Hy neem dadelik aanstoot as mense “sommer net assume” dat hy na Abba luister.

Gerome se sielkunde	
Sekslewe	Hy is wawyd oop vir voorstelle.
Morele standaard	Gerome is verbasend konserwatief, waarskynlik omdat hy nog by sy moeder bly en baie mooi na haar luister.
Ambisie	Hy wil werk in Hollywood ... of ten minste dan in Kaapstad.
Frustrasies	“Maak nie saak hoe slim jy aantrek of hóé styf jou korset sit nie, jy kan nie ’n <i>muffin top</i> en <i>love handles</i> wegsteek nie.”
Teleurstellings	Hy is bitter teleurgesteld in Absolut Vodka se nuwe waatlemoengeur.
Temperament	Gerome is oor die algemeen joviaal, maar hy kan binne sekondes <i>sulk</i> . Hy kan in ’n oogwink van hartseer na gelukkig wissel, veral met die hulp van spys en drank.
Obsessies	Sy obsessies, in rangorde, is kos, soetighede en wenkbroue. Hy wil die heelyd sy wenkbroue pluk en is beslis skuldig aan <i>over plucking</i> . As hy sy neushare pluk, noem hy sy <i>tweezers</i> “sneezers”.
Fobies (Vrese)	Omdat Gerome so graag skinder, vrees hy dat ander mense ook oor hóm skinder; sy vrese is gegrond. Hy vrees ook mense met vuil naels.
Ekstrovert of introvert?	Gerome is die “ek” in ekstrovert.
Smaak	Gerome spaar sy smaak vir wanneer hy regtig kreatief kan werk, dán is dit ornaat, flambojant en luid.
IK	Hy onthou darem wat hy vanoggend gelees het.
EI	Hy kan wel oordadig simpatiseer en sal dadelik opmerk as iemand <i>down</i> is, maar dit word dan dadelik sý probleem of krisis: “Is dit my skuld, het ek iets gedoen, is my wenkbroue te <i>bushy</i> ?”
Gerome se unieke uitdrukkings	
Hy probeer veg teen tipiese haarkapper-sêgoed soos <i>darling</i> , <i>girl</i> en <i>doll</i> . Gerome werk eerder met “dame” en “meisie”. “O my woord” word gereeld met skok en ’n hand op die bors geuiteer.	
Enige skete, siektes of allergieë?	
Gerome vermoed hy lei aan “erge angssweet”, maar dit is bloot die stywe korset wat hom so angstig laat sweet.	

Komiese-argetipe: Die neurotiese bangbroek
Gerome is gespanne, obsessief, bekommerd, introspektief en angstig. Hy wil oortuig, reël, organiseer, beheer, bevraagteken, rasionaliseer en dan als dadelik weer herhaal. Hy is sensitief, want hy is konstant gespanne en word gedryf deur 'n stemmetjie wat iets onverstaanbaars in Swahili fluister. Hy gebruik grappe om homself te verdedig en glo beslis in “offensief is beter as defensief”. Gerome is nie bang om 'n grap ten koste van iemand te maak nie.

1.2.5 Pierre Peens

Pierre is 'n sanger-akteur wat nie werklik kan sing óf toneelspeel nie. Hans gebruik hom bloot want hy was goedkoop en beskikbaar. Volgens Pierre is hy egter bitter talentvol en sy “groot breek” kóm nog; dalk eerder net 'n breuk. Hy vertel graag stories van sy dae as KRUIK se voorste manlike akteur. Nie alleen is dit leuens nie, maar ook só vervelig dat aanhoorders hul wíl om te lewe verloor. Pierre se derde vrou, Diaan, is 'n bekende aktrise en sy speel tans die rol van 'n feeke in 'n sepie genaamd *Getroud met Jukskei*, asook die feeke in Pierre se lewe. Diaan is 'n sogenaamde “sepie-hoer” wat oor die jare al in meeste van die Afrikaanse seep-operas verskyn het.

Pierre se fisiologie	
Geslag	Manlik
Ouderdom	50's
Voorkoms	Hoewel hy outyds en nogal verslons voorkom, dring hy aan op “baie modieuse” en noupassende klere vir sy karakter, Buks. Pierre reken Buks is, soos hy, meer van 'n <i>silver fox</i> as 'n “oompie”.
Pierre se sosiologie	
Werk	Hy beskryf homself as 'n “sanger-akteur en liedjieboer”. Pierre kán en wil regtig niks anders doen as “mense vermaak” nie. Hy het eenmaal sy hand aan regie gewaag en daardie hand is bykans geamputeer. Nie alleen is hy te lui om 'n regisseur te wees nie, hy is ook te stompsinnig.
Opvoeding	Pierre het drama en voordrag studeer by 'n amateurgeselskap iewers in Daspoort.
Tuis	Hul huis lyk baie soos Pierre; moeg en afgemat. Binne in die huis kraak die huwelik se fondament en dit is nét die dak wat deesdae mag lek.

Plek in die gemeenskap	Pierre dink hy is Sandton, maar eintlik is hy meer Standerton. Mens kan sy ego bottel en dit vir miljoene verkoop.
Stokperdjies	Pierre wil met alles in sy wese 'n gewilde Afrikaanse sanger wees. Hy toets sy “kostelike liedjies” op almal wat wil hoor; wat basies net sy hardhorende skoonma en haar dowe worshond insluit. Hy doen kamstig Tai Chi, maar wieg eintlik net koddig heen en weer soos iemand wat 'n wind probeer inhou.
Wat lees hy?	Hy lees Louis L'Amour boeke. Volgens hom was hy 'n <i>cowboy</i> in sy vorige lewe, 'n gevreesde “rampokker en perdedief”. Hy loop en sit (“man spread”) graag wydsbeen asof hy sopas van 'n perd afgeklum het.
Wat kyk hy?	Pierre is verslaaf aan <i>westerns</i> , veral Sergio Leone se <i>spaghetti westerns</i> : “As ek 'n gay was, was ek verlief op Clint Eastwood ... hel, eintlik hoef mens nie eers 'n gay te wees nie.”
Wat luister hy?	Hy luister na twee tipes musiek: <i>country</i> én <i>western</i> . Pierre geniet al die klassieke manne soos Don Williams en Kenny Rogers. <i>Heart</i> (Gene Rockwell) en <i>It's hard to be Humble</i> (Mac Davies) is liedjies wat hy in die kar speel as hy 'n nooi – 'n gesellin – wil beïndruk.
Pierre se sielkunde	
Sekslewe	Binne die huwelik is daar beslis nie meer aksie nie. Pierre se vrou, Diaan ⁶⁹⁴ , is net werklik gelukkig as hy nie naby haar is nie. Beide wei fluks buite die kraal: Diaan met heelwat meer sukses as Pierre.
Morele standaard	Soos alle akteurs kan hy oortuigend voorgee dat hy hoë morele standaard handhaaf. Hy en Diaan praat graag in die media oor hul aktiewe “omgeegroep” en hul weergalose “welsynswerkies”; als vals.
Ambisie	Vroeëre het hy nog gedroom van toneelspeel saam met Marius Weyers, maar deesdae is sy grootste ambisie om sy dialoog te onthou.
Frustrasies	Oudword is vir hom 'n geweldige frustrasie. Hy is 'n jongman wat vasgevang is in 'n ouman se lyf: “Ek is 55, maar ek identifiseer as 53.”

⁶⁹⁴ Diaan het geweier om Pierre se van (Peens) te aanvaar. Volgens haar is dit “darenet té naby aan penis” en sy het derhalwe haar nooiensvan (Pniel) behou. Sy reken ook dat 'n aktrise – “wat deesdae ernstig opgeneem wil word” – 'n treffende “double-barrel surname” móét hê. In die media staan sy dus bekend as Diaan Pniel-Peens.

Teleurstellings	Dit pla hom geweldig dat Diaan “beroemder” is as hy. Hy begin – ná sy derde huwelik met ’n aktrise – stadigaan besef dat “aktrises nie eintlik goeie troumateriaal maak nie”.
Temperament	Pierre is humeurig, maar wissel dit darem af deur soms knorrig te wees.
Obsessies	Hy laat sy tande elke ses maande spierwit politoer. Sy tande is al só sensitief dat hy niks kan eet of drink wat uit ’n yskas kom nie.
Fobies (Vrese)	Hy is bevrees dat hy eendag sy tande gaan verloor en gevolglik Purity sal moet eet.
Ekstrovert of introvert?	Pierre is ’n ekstrovert. Hoewel sy persoonlikheid en temperament mense wegdryf, verwelkom hy enige slagoffers wat vir hom kyk en na hom luister.
Smaak	Al wat hy weet van goeie smaak is dat dit “iets is wat lekker proe”.
IK	Pierre is nie besonder slim nie en hy sukkel ongelooflik om sy dialoog te memoriseer. Hy blameer “die ouderdom”, wat halfpad reg is, want dit bevat die woord “dom”.
EI	Hy het minder emosionele intelligensie as ’n knaagdier.
Pierre se unieke uitdrukkings	
Pierre poog kamstig om “mooi Afrikaans” te praat, maar in sy mond klink ou spreekwoorde en uitdrukkings erg disleksies. Hy blaf soms ’n “hel man” as hy kwaad raak.	
Enige skete, siektes of allergieë?	
Behalwe vir die sensitiewe tande, het hy glo ook ’n “sensitiewe konstitusie” en sal dan en wan ’n “aanval” kry; verál as hy nie sy dialoog kan onthou nie. Pierre het ook verskillende salfies wat hy gereeld op skaduryke plekke moet aanwend. Niemand wil vra waarvoor die salf is nie, want álmal is bang hy sal sê.	
Komiese-argetipe: Die stompsinnige imbesiel	
Pierre besef eerlikwaar nie hy is ’n bombastiese bobbejaan nie. Hy is eintlik nog ’n naïewe tiener in hart en siel, maar nié in drange nie. Hy is selde sarkasties, want sarkasme verg intelligensie. Pierre spreek sy subteks en gedagtes uit en praat konstant sy mond én brein verby. Hy is ’n irritasie en maak ander karakters mislik en kwaad.	
Pierre se karakter in <i>Kom ons skiet hom</i> : Bertus (Buks) Barnard	

Buks is tans werkloos; hy is afgedank oor 'n “insident” (seksuele teistering) by die leerlooïery. Hy is skrikwekkend baie soos Homer Simpson, net dommer. Buks is 'n luidier en meestal lus vir niks nie. Hy is die tipe man waarteen pa's hul dogters, én seuns, waarsku.

1.2.6 Elsabé du Plessis

Elsabé is 'n geliefde aktrise wat altyd vriendelik en 'n “ewige lentebloesiel” is. Die Afrikaanse tydskrifte vra gereeld haar opinie vir “lekker-lees”-artikels oor troeteldiere of haar gunstelingpoedingresep. Sy en haar wederhelf, Daan⁶⁹⁵, was geskok toe *Intiem*-tydskrif hulle nader vir 'n artikel genaamd “Weet die kinders pappa en mamma het nog seks?” Elsabé was briesend en het 'n ferm e-pos aan *Intiem* gevonk waarin sy hulle gedreig het met die sensuurraad. Groot was haar verbasing toe sy uitvind dat die sensuurraad reeds in die tagtigs saam met die NP gesneuwel het.

Elsabé se fisiologie	
Geslag	Baie vroulik.
Ouderdom	50's
Voorkoms	Elsabé dra vrolike vroulike rokkies met blomme en reënboë. Sy geniet praktiese, plat <i>green cross</i> skoeisel en haar hare is koekrig gedóén. Sy probeer haar bes om na haar figuur te kyk, maar dit is 'n konstante stryd teen suiker en satan.
Elsabé se sosiologie	
Werk	Sy is 'n aktrise en 'n mamma. Sy neem “mamma-wees” baie ernstig op.
Opvoeding	Elsabé het drama studeer by die UV onder 'n jong prof. Nico Luwes. Sy was destyds dolverlief op hom, maar die sewende gebod ⁶⁹⁶ het haar net betyds gered van 'n hartseer lewe in Bloemfontein.
Tuis	Hulle woon in Garsfontein en sy moet soggens al 05:00 ateljee toe ry; sy is derhalwe pootuit teen 14:00. Sy raak maklik aan die slaap, selfs tydens opnames.

⁶⁹⁵ Beide Pierre en Elsabé se wederhelftes, Diaan en Daan, kom loer sporadies in, maar die karakters is taamlik generies en word gevolglik nie omvattend in die karakterbybel beskryf nie.

⁶⁹⁶ Moenie egbreuk pleeg nie (Eksodus 20:14).

Plek in die gemeenskap	Elsabé en haar gesin is “bekend en geliefd” in en om Pretoria. Hul kinders was penkoppe in die Voortrekkers en Elsabé was op haar dag “sêlf ’n gerekende presidentsverkenner”. Daan, haar man, is Jan Alleman.
Stokperdjies	Elsabé maak naweke mosaïek-kruise vir die kerk se Kersmark en sy begin binnekort met pottebakkerie op Saterdag wanneer Daan gaan gholf speel.
Wat lees sy?	Sy is ingeteken op <i>LiG Tydskrif</i> en <i>Vrouekeur</i> . Soms, as sy stout voel, lees sy <i>Huisgenoot</i> .
Wat kyk sy?	Elsabé kyk graag kykNET komedies en ál die “oulike Afrikaanse musiekprogramme”. Sy is ook “dol vir <i>Via</i> ” en sy geniet veral vir Minki, “wat so lekker saam met haar gaste kan huil”. Sy het altyd kaartjies vir <i>Afrikaans is Groot</i> en <i>Die Krone</i> .
Wat luister sy?	Elsabé geniet ’n Afrikaanse liedjie amper soveel soos ’n lekker lywige stuk kaaskoek. Almal sing vir haar “tog te mooi”, veral die vrolike liedjies is haar beste: “Dit laat mens sommer lus voel vir die lewe. Ons sangers is van die beste in die wêreld, regtig, só talentvol.”
Elsabé se sielkunde	
Sekslewe	Hoewel sy nooit daaroor sal praat nie, kén sy en Daan mekaar ten minste een maal ’n week.
Morele standarde	Elsabé is uiters konserwatief; ou Afrikaanse en NG Kerk-standarde. Sy glo haar dogter, Danyke, sal ’n maagd bly tot sy eendag trou: “Nés haar mamma.”
Ambisie	Sy sal graag soos Sandra Prinsloo wil wees: Iemand wat uitstaan in televisie én teater, maar haar “uurglasie loop nou vinnig uit, jong.” Elsabé is ’n groot voorstander van “oud, maar nog nie koud”.
Frustrasies	Haar gewig is ’n ewige frustrasie en sy sukkel geweldig met “die soetgoed”. Sy eet skelm en is konstant op ’n dieet of nuwerwetse eetplan. Elsabé het ’n oefenfiets in haar kleedkamer en ná ’n skelm stuk <i>lemon meringue</i> trap sy daai fietsie soos oorle Ertjies Bezuidenhout.
Teleurstellings	Elsabé wou teen dié tyd al hoofrolle gespeel het in “gerekende produksies”, maar sy word nooit die kans gegun nie. Sy vermoed stil-stil dit is omdat sy ’n “kerkmens” is.

Temperament	Dit is amper onmoontlik om haar kwaad te maak, hoewel Pierre en Joanne wél sporadies daarin slaag om haar “om te krap”. Elsabé sal eerder huil as brul.
Obsessies	Alhoewel dit ’n sonde is om ’n “obsessie” te hê, is sy wel effens obsessief oor die gevreesde kaloriemonster en haar dogter se maagdevlies.
Fobies (Vrese)	Sy wil nooit alleen wees in ’n kamer saam met ’n groot sjokoladekoek nie.
Ekstrovert of introvert?	Elsabé is ’n ekstrovert met baie beheer en selfdisipline, behalwe as dit kom by die “te ete”.
Smaak.	Haar kleresmaak is trots “Pretoria” en sy is “mal vir ’n oulike serpie”.
IK	Sy is heel intelligent, maar sy hou haar besig met baie eenvoudige gedagtes. Die feit dat sy na so baie Afrikaanse musiek luister, maak haar – volgens Joanne – “moer dof”.
EI	Elsabé is ’n goeie ma, vrou en vriendin. Sy het dus genoeg emosionele intelligensie vir ál die gemeente se ongehude moeders.
Elsabé se unieke uitdrukkings	
Sy uiter gereeld “genade, goeiste, sjoe, gedorie, aitsa” en natuurlik “blessings”. Sy noem haar dogter Danyke “Skapie” en haar man, Daan.	
Enige skete, siektes of allergieë?	
Elsabé is bitter naïef, sy glo basies alles en “val” gereeld vir poetse.	
Komiese-argetipe: Die boheemse dagdromer	
Sy is eerlik, mallerig, positief, onvoorspelbaar, goedgunstig en soms vreesloos, met onskuldige verwondering. Elsabé pak alles aan vanuit ’n verrassende en soms skewe invalshoek.	
Elsabé se karakter in <i>Kom ons skiet hom</i> : Benita (Boeboe) Barnard	
Boeboe is tans die onwillige broodwinner en sy is altyd moeg. Boeboe is spyt sy het ooit getrou, spyt sy het kinders en spyt sy is Afrikaans. Als dus aspekte wat Elsabé lynreg teen die bors stuit. Boeboe is oortuig sy was ’n Spaanse prinses in haar vorige lewe. Toe Elsabé die volgende beskrywing oor haar karakter in <i>Kom ons skiet hom</i> se karakterbybel lees, wou sy bedank, maar ongelukkig het sy reeds die kontrak geteken: “In stille protes teen ‘giftige’ mans en die instelling van die huwelik, laat groei Boeboe haar onderarm- en skaamhare soos ’n hippie uit die sestigs.”	

1.2.7 Danyke du Plessis

Danyke is Elsabé se uiters kreatiewe “raakvatter-meisiekind”. Sy is ’n filmstudent wat, as deel van haar studies, ’n *behind-the-scenes (making of)* dokumentêr oor “die kunstenaars en hul dinge” verfilm. Tussendeur help sy ook met die skoonmaak van die ateljee en met die spyseniering. Almal gesels, skinder en bieg openlik met Danyke oor hul werk, frustrasies en moordgedagtes. Die voorlopige titel van haar dokumentêr en gepaardgaande tesis is: Groot kuns op die kleinkassie.

Danyke se fisiologie	
Geslag	Meisie
Ouderdom	Vroeë 20’s
Voorkoms	Sy lyk nogal soos Lara Croft en is altyd gereed om bo-op iets te klim of onder iets in te kruip. Sy het meestal haar rugsakkie op. Dié rugsakkie is vol gepak met haar kameratoerusting, asook ’n “warm <i>top</i> , water en piesangs”.
Danyke se sosiologie	
Werk	Sy is ’n drama- en filmstudent by Tukkies.
Opvoeding	Danyke het reeds twee jaar se studies agter die blad. Op skool het sy gedink sy gaan eendag ’n aktrise soos haar ma word, maar die tegniese aspekte van die film- en TV-wêreld het haar nou pens en pootjies ingesluk.
Tuis	Soos alle jongmense reken sy haar ouers is outyds en agter die klip. Sy is toevallig reg.
Plek in die gemeenskap	Sy is talentvol en word dus as ’n “wenner” by die huis en op kampus gesien. In die TV-industrie besef sy skielik dat sy “niks” is nie. Sy doen egter haar bes om daardie status vinnig te verander.
Stokperdjies	“Ek maak <i>movies</i> ... 24/7.”
Wat lees sy?	Sy lees draaiboeke, asook tegniese handleidings oor nuwe kameras, mikrofone en als wat flikkerende liggies het.
Wat kyk sy?	As filmstudent het sy onder meer die werk van Hitchcock ontdek. Hy was die “meester van spanning” en die rillergenre fassineer haar geweldig.
Wat luister sy?	Sy luister skelmpies na Jack Parow en Die Antwoord. As Elsabé hiervan uitvind, sal “die antwoord” gewis “néé” wees.

Sielkunde	
Sekslewe	Ouens van haar ouderdom verveel haar en hulle is “ook nie eintlik meer regte mans”, soos haar Pa nie.
Morele standaard	Sy kom uit ’n konserwatiewe huis en haar ma, Elsabé, is uiters preuts. Danyke het egter in die laaste jaar taamlik ontwaak en dit vul Elsabé met ongekende angs en gebede.
Ambisie	Sy wil eendag ’n gerespekteerde filmregisseuse wees soos Kathryn Bigelow.
Frustrasies	Daar is nooit genoeg tyd in die dag nie en mense wat tydmors, irriteer haar amper so baie soos wat ’n pap battery haar irriteer.
Teleurstellings	Sy is nog te jonk en positief vir teleurstellings.
Temperament	Danyke is nogal ongeduldig, maar sy het geleer om dit te vermom as “ek is net doelgerig”. Sy lag baie en sy het ’n <i>cute</i> laggie. As sy lag, dink mens dadelik aan babahondjies.
Obsessies	Sy is ’n perfeksionis en sy sal “aanhou tot dit <i>awesome</i> is.”
Fobies (Vrese)	Ander meisies kry dalk nagmerries oor aknee of simpel <i>boyfriends</i> ; Danyke kry nagmerries oor pap batterye. Sy maak altyd seker dat haar kamera se battery gelaai is en dat sy <i>back-ups</i> in haar rugsakkie het.
Ekstrovert of introvert?	Danyke is mal oor die lewe en lekker lag; beslis ’n ekstrovert met oorgenoeg persoonlikheid vir ’n skoolbus vol depressiewe jongmense.
Smaak	Sy het goeie smaak, hoewel sy altyd min of meer in variasies van dieselfde “praktiese klere” verskyn. Sy het ’n baie goeie oog vir komposisie en beligting.
IK	Danyke is ’n skerp, kreatiewe siel wat meer tegnies as teoreties aangelê is.
EI	As ’n regisseur is sy baie bewus van ander mense se emosies en emosionele behoeftes, maar sy sukkel om haar ma, Elsabé, soms te verstaan.
Danyke se unieke uitdrukkings	
Danyke gebruik graag terminologie uit die filmwêreld soos: “That’s a WRAP, it’s in the CAN, cut, copy” en “roger that”.	
Enige skete, siektes of allergieë?	
Sy het meer energie as die Duracell-hasie.	

Komiese-argetipe: Die logiese wysneus
Intelligent, standvastig en reguit. Sy kan logies redeneer, planne maak en sy het die insig om te wéét hier kom chaos. Anders as haar ma, is sy realisties en sy het 'n uitstekende “shit detector”.

1.2.8 Mike Jantjies⁶⁹⁷

Mike is Hans se “stil sterk vriend” wat al vir jare 'n gerespekteerde TV-klankman is. Hy doen Hans 'n enorme guns; hy werk sonder betaling, want hy kry sy “buddy” vrek jammer: “Enige man wat met iemand soos Joanne getroud is, verdien simpatie.” Hy is 'n rustige siel en niemand het hom al ooit kwaad of ongeskik gesien nie. As jongman het hy iewers 'n sêding gelees en sy lewe daarvolgens geskoei: “n Wyse man het eendag ... niks gesê nie.”

Mike se fisiologie	
Geslag	Manlik
Ouderdom	40's
Voorkoms	Mike is aantreklik omdat hy nie probeer om aantreklik te wees nie. Hy is goed gebou en mens – veral Gerome – sien altyd 'n spier iewers as hy <i>boom swing</i> of iets swaars optel.
Mike se sosiologie	
Werk	Mike is 'n klankman en <i>boom swinger</i> . Hy moes ook inderhaas die beligting oorneem, want Hans het skielik besef hy kan nie nóg iemand bekostig nie.
Opvoeding	Mike is destyds by die SAUK opgelei as klankman en daarna het hy ook lank by <i>Egoli</i> en <i>7de Laan</i> gewerk.
Tuis	Hy pak gereeld sy goed en gaan kamp vir 'n maand in die boendoes. Tans bly hy saam met twee Russiese ontkleedanseresse.
Plek in die gemeenskap	Mike het oorgenoeg status en gesag en mense respekteer hom. Hy is een van die min mense wat eerlikwaar nie bang is vir slange of Joanne nie.
Stokperdjies	Hy kamp graag met nét 'n mes en vuurhoutjies.
Wat lees hy?	Mike lees boeke oor oorlewing en giftige slange.

⁶⁹⁷ Die byspelers is betrokke by sterk deurlopende storielyne, maar vervul meestal die ondersteunende rolle. (Die byspelers word gevolglik nie onder die “komiese-argetipes” getipeer nie.)

Wat kyk hy?	Hy kyk <i>Forged in Fire</i> en geniet dit geweldig as Bear Grylls haarwurms probeer eet.
Wat luister hy?	Anders as sy vriend Hans luister hy na die klassieke <i>metal</i> - en <i>rock</i> -manne soos Led Zeppelin, Black Sabbath en AC/DC.
Mike se sielkunde	
Sekslewe	Mike het nooit getrou nie en gevolglik is sy sekslewe baie gelukkig en voorspoedig.
Morele standaard	Mike is 'n goeie mens en Hans se lojale vriend: Hy stop maklik langs die pad as iemand hulp benodig.
Ambisie	Hy doen alles wat hy nog altyd wóú doen, veral ten opsigte van sy huismaats.
Frustrasies	Mike het geen ernstige frustrasies nie, maar die akteurs se ego's en arrogansie raak soms 'n irritasie. Hy verstaan ook nie lekker hoekom baie jongmense niks respekteer wat ouer is as hul selfone nie.
Teleurstellings	Geen teleurstellings wat 'n merk gelos het nie; hy “vat dit op die ken en beweeg aan”.
Temperament	Mike is nugter en koelkop. Dit maak nie saak hoe ongeskik Joanne met hom is nie, hy bly beskaafd en bederf haar graag met 'n slim kwinkslag.
Obsessies	Hy is te rustig vir obsessies.
Fobies (Vrese)	Hy is bang dat Hans regtig lief is vir Joanne.
Ekstrovert of introvert?	Mike is 'n introvert en praat slegs as dit nodig is; soms spreek 'n reguit middelvinger 'n duisend woorde.
Smaak	Hy het 'n goeie oog vir kleure en kombinasies.
IK	Mike is intelligent genoeg om te weet wanneer om stil te bly, wat hom derhalwe die slimste mens in die TV-industrie maak.
EI	Mike is sensitief, vandaar die feit dat almal behalwe Joanne van hom hou.
Mike se unieke uitdrukkings	
Mike noem almal, behalwe Joanne, <i>buddy</i> .	
Enige skete, siektes of allergieë?	
Hy is so sterk soos 'n bees en sy gesonde lewenstyl verdryf alle kieme en parasiete.	

1.2.9 Anton Swart

Anton is 'n uitstekende kameraman, maar die feit dat hy altyd met die aktrises flirt, kos hom deesdae werk en daarom was hy maar te dankbaar vir Hans se “halfprys-aanbod”. Anton kan nooit vir lank in 'n verhouding bly nie en hy kan om die dood nie verstaan hoekom nie: “Ek het alles wat enige *chick* kan begeer: Ek het geld, talent, *looks* en ek is moer beskeie. Die fout lê *obviously* by hulle.”

Anton se fisiologie	
Geslag	'n Man onder die manne.
Ouderdom	40's
Voorkoms	Anton dra altyd 'n kortbroek met velskoene en Gooi Mielies T-hemde met subtiële slagspreuke op soos “Diesel is duur, ry 'n boerseun” en “Wys my jou muis.”
Anton se sosiologie	
Werk	Anton is 'n kameraman en 'n onsuksesvolle rokjagter.
Opvoeding	Hy het ná matriek 'n kursus as kameraman by die SABC gevolg en toe vir lank by <i>7de Laan</i> gewerk. Na 'n beweerde “afloer”-insident is hy toe gevra om liewer te gaan.
Tuis	Hy bly naby Fourways sodat hy nie vêr hoef te ry as hy 'n “smaaklike happie by Cantina Tequila optel” nie.
Plek in die gemeenskap	Sy plek in die gemeenskap krimp daagliks aangesien hy volgens Imque die “poster boy van toxic masculinity” is.
Stokperdjies	Sy stokperdjies wissel daagliks tussen TV-speletjies en suip.
Wat lees hy?	Toe dit nog bestaan het, het hy die <i>Loslyf</i> verslind. Hy het 'n paar ou <i>Scopes</i> by sy pa gekry en lees dit graag as hy nugter is: “Bleddie goeie artikels hoor.”
Wat kyk hy?	Hy geniet aksiefilms. Destyds was dit Jean-Claude van Damme, maar deesdae is dit Jason Statham, wat hom lus maak vir karate.
Anton se sielkunde	
Sekslewe	Anton is baie lief vir 'n <i>one night stand</i> , hoewel dit deesdae slegs gebeur as hy daarvoor betaal.

Morele standaarde	“Als is onderhandelbaar ná ’n paar brandewyne.”
Ambisie	Anton is klaar die beste kameraman in die land, hy was dit reeds op 30. Sy volgende mylpaal is om iemand te vind wat vir hom lief is.
Frustrasies	Monique, wat dink sy weet alles, frustreer hom tot net duskant miltsteek. Hy begin ook stadigaan besef hy is te oud vir sy “macho” lewenstyl, én denke.
Teleurstellings	Anton was twee dekades te laat gebore en is té veel “old school” vir dié millennium: “Hoekom is almal deesdae so kwaad?”
Temperament	Hy is vinnig reg om “appels te swaai”, maar sy appels kneus maklik.
Obsessies	“Alles móét in fokus wees!” Anton raak van sy kop af as Monique se skote <i>soft</i> is.
Fobies (Vrese)	Hy vrees dat hy korter raak soos hy ouer word; en hy is reg.
Ekstrovert of introvert?	Anton is mal oor mense en mal oor gesels. As daar ’n “nuwe meisie” op stel kom, staan hy dadelik nader vir haar nommer, gevolg deur ’n ferm “nee ... <i>creep</i> ”.
Smaak	Hy het goeie smaak met alles wat hy deur die kameralens kan sien: Binne daardie raamwerk mis hy níks. Buite die raam, <i>smaak</i> als bitter.
IK	Hy kan lees, net nie vir lank of in Engels nie.
EI	Anton kan nie regtig ’n emosionele situasie “reg lees” nie, vandaar die min sukses met nooientjies en die lewe.
Anton se unieke uitdrukkings	
Hy gebruik al die ou en soetsappige <i>pick up lines</i> soos: “Is ek dood, want jy is beslis ’n engel”, “Hier ís ek, wat is jou ander twee wense?” en “Kom jy nou nét uit die oond, want jy is vuurwarm.” Hy gooi graag ’n “cool” in iets <i>cool</i> se rigting.	
Enige skete, siektes of allergieë?	
Van al die jare se drink, het hy ernstige jig. Op Maandae beweeg sy kamera nooit, hy sit sommer op ’n stoel en verfilm sittend. Anton sal ook dan en wan “eina voertsek” gil as sy groottoon of enkel ’n steekpyn deur sy ruggraat skiet.	

1.2.10 Imque Botha

Imque is Hans en Sandra se verwarde en “diep” dogter. Hans het haar gesmeek om ’n karakter in *Kom ons skiet hom* te vertolk, omdat hy nie ’n “regte aktrise” kan bekostig nie. Imque verag haar stiefma, Joanne, en beraam konstant plannetjies om haar ouers, Hans en Sandra, te herenig. Sy is totaal verslaaf aan sosiale media en haar soeke na die perfekte selfie is meedoënloos. Imque skryf haar “weirdgeit” toe aan die feit dat haar ma, Sandra, na Bjork geluister het toe sy swanger was met haar. Terloops, Sandra wou Imque aanvanklik “Bjork” doop, maar Hans het sy voet neergesit; volgens hom klink “Bjork Botha soos die bynaam van ’n rofstoeier uit Vanderbijlpark”.

Imque se fisiologie	
Geslag	’n Verwarde meisie
Ouderdom	Vroeë 20’s
Voorkoms	Imque dra altyd verskillende variasies van swart. Niks pas regtig vir haar nie en sy lyk soms asof ’n hoop swart lappe haar probeer versmoor.
Imque se sosiologie	
Werk	Sy is ’n onwillige aktrise, maar as frons egter ’n werk was, was sy gewis ’n professionele fronser.
Opvoeding	Sy het geen amptelike opleiding as aktrise ontvang nie, maar sy het wél kuns en drama as vakke op skool gehad. Sy het ’n kunstenaarstemperament met ál die wonde wat daarmee gepaardgaan.
Tuis	Imque bly by haar ma Sandra, maar beide sal eerder weer saam met Hans wil bly.
Plek in die gemeenskap	Sy kan nie “mínder worrie” oor haar plek in die gemeenskap nie. Al wat tel, is waar jy staan en hoe jy lê in die sosiale-media-gemeenskap.
Stokperdjies	Haar selfoon en sosiale media.
Wat lees sy?	Sy lees al die nuus en geskinder van almal op alle sosiale-media-platforms. Soos baie jongmense, leef sy ánder mense se lewens deur heeltyd te kyk of te spioeneer op wat in húl lewens aangaan.
Wat kyk sy?	Imque besit ’n magdom ou films oor vampiere en hoewel sy verkondig dat sy meer van die “classics” hou, kyk sy skelm <i>Twilight</i> .

Wat luister sy?	Sy luister na die groot <i>emo</i> -gunsteling soos: My Chemical Romance, Greenday en Weezer. Soms luister sy na Bjork as sy na haar pa verlang.
Imque se sielkunde	
Sekslewe	Seks fassineer haar op dié stadium minder as Twitter, maar na 'n speel-speel flirtasie met 'n kollega, is haar lendene gewis aan die <i>twitter</i> .
Morele standaarde	Imque is erg verward. Sy weet sy het nog nooit iets gesteel of iemand fisiek seergemaak nie, maar sy vind morele standaarde “ <i>offensive</i> omdat dit deur mans uitgedink is”.
Ambisie	Sy het nog nie werklik aan “ambisie” gedink nie, want sy is “nie nou al lus vir die <i>pressure</i> nie”. 'n Korttermynmissie is beslis om haar ouers weer saam te sien; 'n langtermynprojek is om voor sy 30 word, te glimlag.
Frustrasies	“Hoekom kry ek nie méér <i>likes</i> vir my <i>kick-ass</i> Instagram <i>pic</i> 's nie?”
Teleurstellings	Sy is teleurgesteld in haar ouers wat “soos <i>losers</i> sommer net opgegee en geskei het”. Sy mondkots sodra sy dink aan die feit dat haar pa in dieselfde bed as Joanne slaap.
Temperament	Imque is meestal te lui om kwaad te word. As sy <i>sulk</i> hou selfs hul hond op met eet.
Obsessies	Hoewel sy dit ontken, is sy obsessief oor sosiale media en sexy selfies.
Fobies (Vrese)	Sy wéét sy gaan eendag 'n “nasty text” aan die verkeerde mens stuur en dit vervul haar met angs; ongelukkig nie genoeg angs om daarmee op te hou nie.
Ekstrovert of introvert?	Imque is eintlik 'n introvert, maar sy weet dit nog nie.
Smaak	Sy sien alles in gryse en swarte, maar haar selfie-komposisies is baie kreatief.
IK	Imque is 'n slim kind, maar gebruik tans haar brein slegs vir breindood-aktiwiteite.
EI	Sy weet nie regtig hoe om ander se emosies of gevoelens te lees nie, hoofsaaklik omdat sy niemand in die oë kyk nie.
Imque se unieke uitdrukkings	
Sy grom graag “jy <i>suck</i> , dit <i>suck</i> ” en “alles <i>suck</i> .” As sy skrik, “Crap!” sy.	
Enige skete, siektes of allergieë?	

As haar selffoon 'n siekte was, was sy terminaal. Sy is ook seker dat “toxic” mans soos Anton haar en ander meisies vergiftig.
Imque se karakter in <i>Kom ons skiet hom</i> : Bertha (Bekkie) Barnard
Bekkie is 'n onvergenoegde tiener. Sy het 'n <i>YouTube</i> -kanaal (VLOG) waarop sy nét praat oor haarself. Sy neem uitdagende en tergende selfies, maar sy het nooit die moed om dit te “post” nie. In elke episode is sy verlief op 'n ander outjie by die skool. Als in haar tienerlewe gebeur in die oortreffende trap, sy oordryf graag en het 'n sin vir die melodramatiese. Hoewel Hans dit ontken, is Bekkie natuurlik Imque se “evil twin”.

1.2.11 Monique Abrahams

Monique is aangestel as 'n kamerapersoon en dit is haar eerste “professional gig”. Omdat sy baie modebewus is, trek sy nie altyd baie prakties aan nie; soms is die rok of romp effens te gewaagd en moet sy fluks toehou terwyl sy probeer werk. Sy moes al 'n keer of wat een van die japonne uit Gerome se garderobe leen as haar “naaktheid” 'n jaloerse Joanne noop om haar 'n “tease” én slet te noem. As sy so baie vel wys, sukkel Pierre om sy bloedsomloop te beheer.

Monique se fisiologie	
Geslag	Vroulik
Ouderdom	Laat 20's
Voorkoms	Sy trek baie vars, jonk en modieus aan. “Ek trek nie sexy aan vir ánder mense nie. Dit is <i>exclusively</i> vir <i>me, myself and I</i> ”.
Monique se sosiologie	
Werk	Sy het nog baie om te leer as <i>rookie</i> , maar soos meeste AFDA-studente, weet sy reeds álles. Sy sien egter later die lig en vind fokus.
Opvoeding	Monique het by AFDA in die Kaap studeer, waar hulle haar verseker het dat sy die beste kamerapersoon in die land is.
Tuis	Haar pa het vir haar 'n luukse woonstel gekoop in Sandton.
Plek in die gemeenskap	Sy hang by al die regte plekke uit en weet hoe om haarself in Sandton te gedra. Sy sien haarself nie regtig as deel van die <i>Kom ons skiet hom</i> -“gemeenskap” nie; hierdie is bloot 'n “stepping stone”.
Stokperdjies	Sy dans ... en terg.

Wat lees sy?	Sy lees boeke deur feministe en <i>The Witch Doesn't Burn in This One</i> (2018) deur Amanda Lovelace, lê tans op haar bedkassie.
Wat kyk sy?	Monique is verslaaf aan TV-reekse met sterk vroue in hoofrolle soos <i>Orange Is The New Black</i> en <i>How To Get Away With Murder</i> .
Wat luister sy?	Sy luister R&B as sy ontspan. Vir die gedans luister sy na enigiets met 'n polsende doef-doen.
Monique se sielkunde	
Sekslewe	Hoewel sy baie uitdagend aantrek, is sy nie promisku nie. In 'n poging om Anton te systap, duik sy toe vir Imque plat.
Morele standaarde	Monique sal baie gou opstaan vir die regte van onderdruktes, vroue en diere: "Behalwe <i>maybe</i> rotte. Hulle kan maar vrek."
Ambisie	Sy het nog nie professionele ambisie nie. Die kamerawerk is maar iets wat sy doen tot dit haar verveel en dit lyk asof dít reeds gebeur het.
Frustrasies	Die kamera wat "haar eie kop volg", is 'n enorme frustrasie. Sy het haar lendelam kamera Alicia (Keys) gedoop "because she is a <i>Girl on Fire</i> ".
Teleurstellings	Sy wou eintlik op een van die "groot <i>soapies</i> " gewerk het, maar hulle het haar almal afgekeur omdat sy nog nie genoeg ervaring het nie. Volgens haar was die eintlike rede "omdat ek 'n <i>girl</i> is".
Temperament	Monique is nie vinnig "op haar perdjie nie", want sy is permanént op haar perdjie.
Obsessies	Dans is meer van 'n kompulsie as 'n obsessie. Monique dans selfs agter die kamera. Tydens gesprekke "stretch" sy en doen konstant subtiele hand- en voetbewegings. Monique staan nóóit stil nie.
Fobies (Vrese)	Sy is doodbang vir dertig word.
Ekstrovert of introvert?	Monique praat altyd eerste en is nie bang vir vreemdelinge nie. Sy is selfversekerd en byt voor sy blaf.
Smaak	Monique gee voor dat sy net " <i>stuff</i> bymekaar gooi", maar sy spandeer baie tyd aan haar voorkoms. Sy het goeie smaak, beter as meeste mense.
IK	Sy is slim, skerp en bewus; een van daardie mense wat eintlik te slim is om ooit volkome gelukkig te wees.

EI	Sy lees 'n situasie en emosies dadelik korrek. Sy sal eendag 'n wonderlike terapeut vir fronsende Imque wees.
Monique se unieke uitdrukkings	
Monique is lief vir 'n oordrewe “O.M.G!” Sy, Imque en Danyke deel gereeld “Crap!”	
Enige skete, siektes of allergieë?	
Sy is te jonk en <i>awesome</i> vir skete.	

1.2.12 Werner Potgieter

Na 'n onvergeetlike geluiskoot met 'n ouer vrou is “tannies” deesdae Werner se “ding”. As hy saans uitgaan, flirt hy slegs met tannies en vind altyd 'n gelukkige wenner. Hy en Pierre se vrou, Diaan, deel wellustige kyke as sy, sporadies, Pierre se “salfies” werk toe bring. Diaan leer hom egter gou-gou dat middeljarige tannies, veral aktrises, byt én kou.

Werner se fisiologie	
Geslag	Manlik
Ouderdom	Vroeë 20's
Voorkoms	Werner is 'n aantreklike en fris buksie. Gerome moedig hom aan om meer frokkies en korter kortbroeke te dra: “As ek bene soos jý gehad het, het ek heeldag op my arms geloop.”
Werner se sosiologie	
Werk	Hy is tans 'n akteur en soos meeste akteurs wil hy eendag 'n regisseur wees.
Opvoeding	Werner het “dans- en dramaklasse gekry” by 'n vriendelike buurman met die bynaam “Oom Liberace”.
Tuis	Hy bly nog by sy ouers in Krugersdorp.
Plek in die gemeenskap	Hy is gewild onder sy vriende, maar hy is nie 'n leier nie. Werner reken dat hy na afloop van <i>Kom ons skiet hom</i> bekend genoeg sal wees om orals afslag te kry “op nuwe karbande en vleis en so”.
Stokperdjies	Hy doen daaglik 200 opstote en kan sy asem vir 2 minute ophou.
Wat lees hy?	Werner lees nie graag nie; hy kan skaars deur die draaiboek lees om sy dialoog te memoriseer.
Wat kyk hy?	Hy kyk die Reebok CrossFit Games: oor en oor, en dan wéér.

Wat luister hy?	Werner is 'n gewone popmusiek-ou. Hy luister als, van die Jonas Brothers tot Taylor Swift en al die vreemdes tussenin, soos Billie Eilish en Snotkop.
Werner se sielkunde	
Sekslewe	Werner het een aand 'n “geskeide tannie” by Presley’s in Pretoria “opgepik en dit was die beste nag van my [sy] lewe”. Hy hunker na nog sulke nagte en is oortuig hy gaan dit slegs vind by “dronk tannies”.
Morele standarde	Hy is nie 'n slegte ou nie, maar as dit kom by kuier en rondslaap, is hy beslis moreel gestrem.
Ambisie	Sy ambisie wissel daagliks. In dié stadium lê dit tussen 'n beroemde regisseur word en eersteplek in 'n CrossFit-kampioenskap.
Frustrasies	Werner ken altyd sy dialoog, maar die ander akteurs is nie so fluks nie en dit frustreer “die wit waks” uit hom.
Teleurstellings	Anders as meeste dom mense, wéét Werner hy is dom. Hy is soms “teleurgesteld” daaroor, hoewel hy deesdae opmerk dat “slim mense baie min lag, so, <i>maybe</i> is dit meer <i>fun</i> om dom te wees.”
Temperament	Hy is eintlik verbasend geduldig vir so 'n jong, fris bulletjie.
Obsessies	Sy lyf en “six pack” is gewis 'n obsessie. “As ek op 'n <i>Men’s Health</i> se voorblad kan kom ... <i>shit</i> , dít klink nou bietjie <i>sexual</i> , maar jy weet wat ek bedoel.”
Fobies (Vrese)	Hy vrees hare op sy rug en in sy ore.
Ekstrovert of introvert?	Werner is dol oor aandag en is die tipe ou wat enige samekoms – selfs 'n begrafnis – kan opkikker.
Smaak	“Smaak? Ja, ek smaak tannies.”
IK	Werner beskik oor net-net genoeg intelligensie om die meeste vuil grappe te vang en dan dadelik te vergeet.
EI	Hy sukkel om te verstaan hoekom ander jongmense altyd so hartseer en <i>depressed</i> is. Hy lees selde 'n emosionele situasie goed of reg. Hy maak egter daarvoor op met sy pragtige bisepts.
Werner se unieke uitdrukkings	
Vriend en vyand word “dude” genoem.	

Enige skete, siektes of allergieë?
Werner sal uit onkunde soms totaal onsensitief wees en die verkeerde ding op die verkeerde tyd sê. Hy is selde polities-korrekt en vandag se “genderverwarring” verwar hom.
Werner se karakter in <i>Kom ons skiet hom</i> : Bert (Buksie) Barnard
Buksie probeer studeer by Unisa, maar hy het geen selfdisipline “of breins” nie. Hy druipt aan mekaar en lieg soos ’n tandetrekker. Buks, Buksie, Boeboe en Bekkie bevlieg, beledig en beseer mekaar daagliks en elke episode is ’n komiese treinongeluk.

1.3 Slotgedagtes

Franz Marx beklemtoon deurlopend in Afdeling A hoe belangrik dit is om voor die aanvang van die skryfproses die voornemende teikengehoor te identifiseer. Tydens die skryfproses moet die skrywer dan ook voortdurend bewus bly van die nismark om te verseker dat die teikengehoor deurgaans “tuis voel” en die TV-reeks of film lojaal sal volg.⁶⁹⁸ *Skietstilstand* se beoogde teikengehoor is merendeels onbekrompte, liberale, oopkop en gesoute TV-kykers wat programme geniet waarin satire, parodie, ironie, anekdotes en die “opstuur” van die TV-medium vermeng word met verskillende vorme van verbale en fisieke humor. In *Skietstilstand* word die binnewerking van die Suid-Afrikaanse en Afrikaanse TV-industrie op ’n humoristiese wyse gesatiriseer en die fokus is op ligte “kommersiële”⁶⁹⁹ vermaak. Werkende jongmense, asook hul “ouers”, behoort almal identifiseerbare aspekte in *Skietstilstand* se karakters en storielyne te vind. Verhoudingsintriges tussen verskillende generasies, oriëntasies, genders en rasse is die basis van die narratief met genoeg komiese manewales om hopelik enige ideologiese agendas in die kiem te smoor.⁷⁰⁰

Marx noem ook in Afdeling A (Hoofstuk 2) dat ’n film- of TV-draaiboek én toneeltekste nooit afsonderlik van die kreatiewe ensemble “beoordeel” moet word nie. Die wyse waarop akteurs die

⁶⁹⁸ Oscar Wilde skerts soos volg oor die “verkeerde” gehoor: “The play was a great success, but the audience was a disaster” (Hamilton, 2008:47).

⁶⁹⁹ In Afdeling A (bl. 153) beskryf Marx “kommersialiteit” se “wette van kwaliteit” soos volg: “As jy totaal kommersieel werk, dan moet jy dieselfde moeite daarmee doen as wat jy met ’n ‘groot kunswerk’ sou doen. Alles: die analyses, die interpretasie en die subteks. Dit moet voldoen aan sekere wette van kwaliteit” (Marx, 2017:50).

⁷⁰⁰ Een van gevierde skrywer en resensent John Updike (1932–2009) se “rules for criticism”, lui soos volg: “Try to understand what the author wished to do, and do not blame him for not achieving what he did not attempt” (Marling, 2016:196).

dialogoos interpreteer en weergee, asook die kreatiewe visie van die regisseur, die redigeerder en veral die beskikbare begroting, bepaal die uiteindelijke kwaliteit van die produksie.⁷⁰¹ Hoewel niks van die bogenoemde kan gebeur sónder die draaiboek nie, kan die draaiboek ook nie effektief gelees word sonder om die genoemde tegniese-artistieke faktore in ag te neem nie.⁷⁰² Om die leser gevolglik met die lees en visualisering van die handeling te assisteer, is die aanwysings in die hieropvolgende TV-draaiboek meer omskrywend (en ook meer amusant) as in ’n standaard TV-draaiboek.⁷⁰³

⁷⁰¹ Die regisseur en die akteurs “bevolk” die narratiewe gedurende die produksiefase. Tydens hierdie fase verleen elke kunstenaar sy of haar unieke talent, perspektief, insig, kultuur, agtergrond, etnisiteit, infleksies en fisiologie tot die interpretasie en visualisering van die draaiboek.

⁷⁰² Afdeling A (bl. 75): “As jy ’n draaiboek of ’n drama skryf ... dit is soos die partituur van ’n musiekstuk, maar daar is nog geen musiek nie. Jy het daarvoor ’n kunstenaar nodig wat die ding kan lees, interpreteer en kan speel, met ’n spesifieke kundigheid en ’n tegniese vaardigheid. Dit geld vir alle uitvoerende kunste, die skryf is [egter] die mees kreatiewe deel” (Marx, 2017:68).

⁷⁰³ Sommige aanwysings sluit gedetailleerde beskrywings in om ’n spesifieke interpretasie of spel-aanslag aan die akteurs voor te stel. Dit is veral essensieel aan die einde van tonele om ’n gepaste “eindre aksie” te waarborg.

HOOFSTUK 2: SKIETSTILSTAND⁷⁰⁴

2.1 Episode 1: “Jig, die plek vrot.”

INT.⁷⁰⁵ DANYKE SLAAPKAMER – VOORDAG (DAG 1)

Danyke het groot rooi oorfone op haar ore, duidelik pols die musiek hard en ritmies soos sy dans en haar rugsakkie pak. Op haar bed lê ’n paar tipiese filmtegniese-items netjies uitgepak: ’n flits, ’n *Leatherman*, ’n rol maskeerband, ’n rol *gaffer tape*, ’n klein maatband en ’n GoPro-kamera met ’n paar praktiese toebehore (*rigging accessories*).⁷⁰⁶ Sy pak als netjies in haar rugsak en laastens tel sy haar klein videokamera op en skakel dit aan.

VIDEOKAMERA P.O.V.⁷⁰⁷

’n Erg onvleiende “in die neus op” kameraskoot van Danyke wat kyk of die kamera se battery voldoende herlaai is. ’n Harde geklop is hoorbaar, maar ’n dansende Danyke hoor niks en werskaf voort.

INT. DANYKE SLAAPKAMER – VOORDAG

Elsabé verskyn agter Danyke en raak aan haar skouer.

ELSABÉ

Skapie.

Danyke gee ’n gillettjie en swaai die kamera in haar ma se rigting. Elsabé keer dadelik en hou haar gesig toe.

⁷⁰⁴ Om die meedoënloosheid en omvang van skepper-skrywers soos Franz Marx en Danie Odendaal se kreatiewe werk op ’n TV-dagvervolgverhaal in perspektief te plaas, die volgende: *Skietstilstand* beloop tans 410 bladsye – amper 63 000 woorde – wat taamlik “lywig” is, maar dit sal hoogstens 3 weke se episodes dek indien dit elke weekdag soos ’n TV-dagvervolgverhaal uitgesaai sou word. *Egoli* was vir 18 jaar, amper 1 000 weke lank op die lug met meer as 4 500 episodes wat geskryf, opgeneem en uitgesaai is.

⁷⁰⁵ INT: *Interior*

⁷⁰⁶ Die GoPro-kamera word binne-in ’n deurskynende, waterdigte houer geplaas. Alle toebehore heg aan dié houer en nie direk aan die kamera nie. In episode 30 word die GoPro ongeskaad uit die toilet gevis omrede dit in ’n waterdigte houer geplaas is.

⁷⁰⁷ *Point Of View* (P.O.V.) verwys na die beeldmateriaal wat deur die videokamera (en later ook deur die GoPro-kamera) vertoon en/of opgeneem word.

ELSABÉ

Oe genade nee! Ek het nog nie 'n gesig op nie. Kóm, ek wil voor ses op die snelweg wees.

Elsabé hol haastig uit. Danyke skakel die kamera af en pak dit in die rugsak, sy snel Elsabé agterna en gryp 'n driepootstaander net voor sy die deur hard toeklap.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – VOORDAG

Die ateljee se deur bars oop. Hans het die halsstarrige deur sopas oop geskouer. Hy skyn 'n sterk flits heen en weer, soekende na die ligskakelaar, hy vind dit en skakel die ligte aan. Hans bekyk die ateljee en gryns bevrees soos Joanne nors inseil.

JOANNE

Jig, die plek vrot. Doen iets!

Joanne slym verby na die produksiekantoor en klap die deur grommend toe.

INT. GEROME SLAAPKAMER/EN SUITE – VOORDAG

Gerome se badkamerdeur vlieg oop met stoom wat stomend uitborrel. Hy het 'n handdoek om sy kop en 'n indrukwekkende geel japon aan. Op sy spieëlkas lê 'n korset, hy tel dit doelgerig op en hou die korset voor sy lyf terwyl hy, in 'n lang spieël, homself krities beskou. Hy gil skielik ...

GEROME

Ek is reg, Moeder, kom ons *strap* my in.

Gerome trippel uit en hak die deur toe met sy kaalvoet.

INT. PIERRE SITKAMER/VOORKAMER – VOORDAG

Pierre maak die voordeur oop. Hy het 'n sny roosterbrood in die mond, 'n koppie koffie in die een hand en 'n draaiboek in die ander. Hy probeer tegelykertyd sy dialoog leer, die karsleutels optel, asook sy kitaar nadertrek. Soos hy uitsukkel onthou hy iets.

PIERRE

O ja! Die voorskrif is teen die yskas. Onthou my salfies!

Pierre druk die ligskakelaar af met sy skouer soos hy uitstap.

INT. IMQUE SLAAPKAMER – VOORDAG

Die kamerligte flits aan. In Imque se kamer is alles bedek in variasies van swart en grys. Sandra staan by die ligskakelaar en lag vir Imque wat lyk asof sy heelnag in 'n tuimeldroër geslaap het.

IMQUE

No way! Is dit al Maandag?

Sandra knik en glimlag. Soos sy omdraai en loop, trek Imque die swart duvet oor haar kop. Sekondes later vlieg die duvet af soos Sandra dit afpluk.

SANDRA

Carpe diem, Bokdrol.

Imque grom en Sandra lag soos sy uitstap. Imque gryp-gryp na haar selfoon, vind dit en neem dadelik 'n vaak selfie.⁷⁰⁸ Sy sukkel op terwyl sy die volgende onderskrif mompel-tik: “Oh G, not another f*^ng beautiful day in Africa.”

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – VOORDAG

Mike en Anton⁷⁰⁹ is besig om te werskaf met die kameras en die klanktoerusting. Elsabé en Danyke kom opgewonde en oorvriendelik ingetrippel.

ELSABÉ

Goeiemôre!

MIKE

Môre.

⁷⁰⁸ Hoewel dit nie deurgaans in die draaiboek aangedui word nie, neem Imque konstant selfies. As sy in 'n toneel verskyn met haar selfoon byderhand, neem sy altyd iewers 'n selfie met die gepaardgaande “pruilbekkie”. Sommige van die selfies, veral die komiese foto's, sal momenteel op die skerm verskyn; soms selfs met 'n #boodskap.

⁷⁰⁹ Agter op Anton se T-hemp staan die volgende: “Ek's maklik. Ek trek my eie klere uit.” Met elke “nuwe dag” sal hy 'n ander “aanstootlike” slagspreuk op sy T-hemp vertoon.

ANTON

Welkom!

Danyke haal haar videokamera uit terwyl Mike in die rigting van die kleedkamers gil.

MIKE

Joanne!

Danyke verwonder haar aan die TV-ateljee.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

Joanne is besig op haar selfoon. Sy kyk geïrriteerd in die rigting van Mike se gil.

JOANNE

Gerome ... *shush!* Ek gee nie om nie, nét die dood is 'n *valid* verskoning. As jy laat is, *fire* ek jou. *End of discussion*, baai.

Soos sy aflui kom Elsabé en Danyke met haar kamera omhoog, ingestap. Elsabé groet vrolik soos 'n kleurvolle lentebloei.

ELSABÉ

Goeiemôre, jý!

VIDEOKAMERA P.O.V.

'n Mediumskoot van Joanne wat haar gesig toehou.

JOANNE

Like jy daai kamera?

DANYKE (O.S.)⁷¹⁰

Ja, Tannie.

⁷¹⁰ Off Screen. (O.S.)

JOANNE

Dan stel ek voor jy *switch* dit af, soos in nou.

Kamera af.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

Danyke skakel die kamera groottoeg af. Elsabé spring dadelik op haar moederlike merrie.

ELSABÉ

Hans het gesê Danyke mág 'n filmpie maak vir haar klasprojekkie ...

JOANNE

Ek wéét wat Hans gesê het want ék sê vir hom wat hy moet sê. So, sy kán haar “filmpie” maak, maar ék is nie in die filmpie nie. *Comprende?*

DANYKE

Dis reg, Tannie.

JOANNE

Jou má is 'n “tannie”.

Elsabé ruk soos sy skrik vir dié ongeskikte Jesebel.

ELSABÉ

Ekskuus?

JOANNE

Nie jý nie. Ek bedoel net ... ag, *whatever*. Kom Elsabé, jou kleedkamer is langsaan.

Joanne skiet uit. Elsabé en Danyke gee mekaar 'n “o gits” kyk en volg die donderwolk.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – VOORDAG

Hans swaai 'n gholfstok nadenkend heen en weer terwyl hy sy verwelkomingstoespraak senuagtig formuleer en repeteer.

HANS

Vriende ... nee, té formeel. Kollegas ... te stýf. Geliefdes ... néé dominee. Dames en here ... nee, dít mag dalk affronteer. Mense? Môre, ek is Hans ... nee. Ek is nie “hans” nie ... my náám is Hans. Dalk ’n grappie ... um, julle beter mooi kyk na my, want die enigste mens in dié gebou wat kan bekostig dat ek vrek, is ék ...

Hy lag flou en besef dit is té waar om snaaks te wees. Hy swaai die gholfstok gefrustreerd, slaan iets van ’n kas af en vang dit nét betyds. Hy sug van verligting, draai om en stamp sy vol koffiebeker van die tafel af ... hy gryp desperaat om dit te keer en gooi die swart koffie uit op sy ligte en beste kakiebroek. Voor hy kan vloek, bars Mike by die deur in. Mike verstar, kyk na die kol voor op Hans se broek en glimlag simpatiek.

MIKE

Ek wou nog kom “strongs” sê, maar lyk my ek is te laat.

HANS

Storie van my lewe.

MIKE

Ek gaan kry gou vir jou ’n ander broek by *costumes*. Wat is jy?

HANS

’n Idioot.

MIKE

Ja, ja ... watse *size*?

HANS

’n Enorme een. Ek sê jou Mike, as dié ding nie werk nie ...

MIKE

Jy *worry* te veel.

HANS

Mens kan nóóit te veel *worry* nie. Televisie is 'n bleddie vuilgoed.

MIKE

Nee *buddy*, daai natkol op jou broek is 'n “bleddie vuilgoed”.

Mike stap laggend uit. Hans sug, swaai weer die gholfstok ... amper is daar wéér 'n ongelukkie. Hy besluit om maar liewer die stok neer te sit. Imque kom kaalvoet en deurmekaar in gegaap en gee haar pa 'n drukkie.

IMQUE

Hi! Is pa reg?

HANS

Nee.

IMQUE

Ek ôk nie.

Beide sug bevrees.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – VOORDAG

Danyke dra Elsabé se oefenfiets steunend in. Elsabé skuif bokse en rommel weg om plek te maak vir die fiets; sy probeer ook tevergeefs om haar blou oefenbal in te hok. Joanne steek haar kop in en rig 'n kwaai wysvinger na Danyke.

JOANNE

Wat is jou naam nou weer?

Voor Danyke kan antwoord, gaan Joanne voort.

JOANNE

Jy gaan die *studio* moet skoon hou ... verál die *toilet*.

DANYKE

Dis reg Tann ... Joanne. Oom Hans hét gesê ek moet help waar ek kan en so. My naam is ...

JOANNE

Elsabé, op die foto's wat jou agent gestuur het ... is jy baie maerder.

Elsabé vat-vryf dadelik onseker aan haar heupe en boude.

ESLABÉ

'n Katspoegie, ja. Ek hét my oefenfiets gebring ... én my blou bal.

Joanne snork-lag minagtend en skiet weer 'n vinger in Danyke se rigting.

JOANNE

Die *toilet*, kóm.

Joanne vlieg uit en Danyke volg haar verwilderd. Elsabé staan geskok stil.

ELSABÉ

Ongeskik.

Pierre strompel in met sy pakkaas; hy kou nog aan 'n stukkie roosterbrood. Dit is dadelik duidelik dat Pierre en Elsabé 'n "geskiedenis" het ... beide staar geskok en sug gelyk.

PIERRE

Ek hoop nie ons deel nie?

ELSABÉ

Môre, Pierre. Nee, jou kleedkamer is langsaan.

PIERRE

Dankie tóg. Um ... waar is die ablusie?

Pierre strompel uit voor Elsabé kan sê: “Ek weet nie.” Elsabé spring dadelik voor die spieël en bekyk haarself. Sy sug oorgewig.

INT. ATELJEE – BADKAMER – VOORDAG

Die badkamer lyk soos die geriewe by ’n ou vulstasie op Trompsburg. Danyke verkleur groen wanneer Joanne vir haar ’n emmer en ’n toiletborsel aangee.

JOANNE

Maak gou, ek hoor Pierre is al hier en hy ... *well*, jy sal nog uitvind.

Joanne pyl uit en Danyke gril stil.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – VOORDAG

Anton bekyk ’n kamera, frons en skud sy kop. Hy is duidelik nie beïndruk met dié ou kamera nie. Hy verstel aan iets wat summier afval, hy grom en sak soekend op sy knieë. Werner stap in die agtergrond verby met ’n opgerolde oefenmatjie onder die arm en ’n ton *dumbbells* in sy hande. Monique, hoofsaaklik geklee in haar eie vel, stap ondersoekend nader aan die kameras. Sy frons verras as sy sien hoe oud die kameras is.

MONIQUE

OMG, is dít ons kameras?

Anton bekyk haar gebrek aan kleredrag vir ’n oomblik ... en maak dadelik ’n vyand.

ANTON

Kom jy nou nét uit die oond ... want jy is vuurwarm.

Monique is vir ’n oomblik stom geskrik.

MONIQUE

Ek ... wat? *Seriously?*

Anton lag verleidelik.

ANTON

Ek *joke* sommer net. Dag, ek is Anton.

Joanne, *clipboard* onder die arm, sluit haastig by hulle aan.

JOANNE

Anton, lóóp.

ANTON

Damn Joanne, jy kan darem 'n bietjie mooier vra.

JOANNE

Ek weet nie hóé nie. Kom ... um, wat's jou naam?

Voor Monique kan antwoord, boender Joanne haar in by Grimering en Kostuums. Mike kom terselfdertyd uit met 'n broek vir Hans.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Dit is erg deurmekaar. Daar hang en lê talle kostuums en skoene in oop kaste, op relings, oor stoele en veelkleurige materiaal peul uit stukkende bokse. Joanne tik-tik aan Monique se kaal skouers.

JOANNE

Crew trek nie só aan nie. Soek hier vir jou iets waarin jy kan werk.

MONIQUE

Ek kán hierin werk.

JOANNE

Op 'n straathoek in Hillbrow, ja.

MONIQUE

Hey!

JOANNE

Shhh! Moenie met my stry nie, ek is jou baas én ek's 'n *bitch*. Doen dit of bel jou *pimp* om jou te kom haal.

Joanne se selfoon lui en sy antwoord ongeskik terwyl sy uitstap.

JOANNE

Wat?

Monique staan stomgeslaan. Sy begin halfhartig krap deur die kostuums. 'n Boks val om met 'n rot wat lui uithardloop. Monique gil supersonies. Oomblikke later storm Anton in om haar te red en gil selfs harder vir die rot wat oor sy voet skarrel.

MONTAGE

'n *Montage* van verskillende karakters se gesigte wat die bloedstollende gil hoor en bevrees of verward reageer. Die *montage* eindig op Hans wat grootoog wonder of hy nie maar eerder Suidpool toe moet vlug nie.

Eindtitels

2.2 Episode 2: “Dit is nie wat jy dink nie.”

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – VOORDAG

Hans het nou 'n baie stywe broekie aan en hy sukkel om die gulp toe te kry. Joanne bars in en gooi haar *clipboard* op die tafel neer.

JOANNE

Die donnerse bank.

Sy sien die stywe boek en skud haar kop fronsend.

JOANNE

En dit?

HANS

Moenie vra nie. Wat sê die bank?

JOANNE

Moenie vra nie.

HANS

Glo my, ek wíl nie vra nie, maar ...

JOANNE

Ons gaan nét genoeg geld hê vir dertien dae.

HANS

Dertien?

JOANNE

My lucky number, ja. Ons sal Sondag óók moet skiet.

Joanne skuif agter die lessenaar in en begin werskaf op die rekenaar.

HANS

Onmoontlik, die akteurs sal nooit instem nie. Elsabé het kerk en ...

JOANNE

Dan moet sy maar haar gesangeboek saambring.

HANS

Die arbeidswet ...

JOANNE

Die arbeidswet se moer! Die *actors* kan skaars die *script* verstaan, wat sal hulle nou weet van die “arbeidswet”?

HANS

Ek kan tog nie vir hulle jok nie?

JOANNE

Obviously not, ék sal.

HANS

Jong ...

JOANNE

Daar is nie nou tyd vir 'n “gewete” nie. Gaan maak jou *speechie* en trek vir jou 'n ander broek aan ... daai stywe ding laat my oë traan.

Hans wil protesteer, maar Joanne se selfoon lui luid. Sy antwoord met 'n blaf.

JOANNE

Praat.

Hans besef dié veldslag is verlore, hy sal later probeer om die oorlog te wen. Hans en sy nuwe broek skuifel styf uit terwyl Joanne haar oë skeel rol.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Monique het reeds 'n ander broek aan en sy is nou besig om 'n bloes aan te trek. Hans stap in, sy broek is reeds los en reg vir uittrek; hy en Monique skrik beide vir mekaar se ontbloting. Op daardie oomblik kom Gerome óók ingestap.

GEROME

Oe! Lyk my hier's 'n *party!*

Monique knoop haastig toe en Hans probeer lomp verduidelik.

HANS

Dit is nie wat jy dink nie.

GEROME

Believe you me, as jy geweet het wat ek nou dink, het jy lankal gehol!

Gerome lag en Hans frons skrikkerig. Mike se kop verskyn in die deur.

MIKE

Hans, almal wag vir jou in die Greenroom.

Gerome skrik en sluk sy lag.

GEROME

O my woord, jy is Hans! Ek is só jammer, dog jy's *crew*.

HANS

Toemaar ...

GEROME

Hi, ek is Gerome! *Make up* en *costumes*. Ek ken jou vrou al vir *ages*, ons het vir 'n ruk dieselfde ou *gedate* ... um ... ja. Waar's die Greenroom?

Gerome skiet ongemaklik verby en Monique volg hom blitsvinnig. Sy knik 'n skaam "hallo" in Hans se rigting en verdwyn. Hans soek 'n broek.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Joanne werskaf woes soos Gerome opgewonde inparadeer. Sy kyk nie eens op nie, stoei net voort met 'n sakrekenaar en skud haar kop gefrustreerd.

GEROME

Ek wou net *in person* kom dankie sê vir die *joppie*, jy red my lewe, beste vriendin.

Joanne kyk op, daar is "poeier" sigbaar om haar een neusvleuel. Gerome kielie sy eie neus en lig sy wenkbroue beskrywend. Joanne vee die "opkikker" summier af en praat die ongemaklike oomblik baie gemaklik weg.

JOANNE

Well, as jy my lewe wil red ... sê jy sal verniet werk.

GEROME

Oe? Um ...

Mike verskyn agter Gerome.

MIKE

Gerome, ons wag vir jou.

GEROME

Say no more.

Gerome vlug verlig. Joanne grom vir die somme.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Pierre, Elsabé, Werner, Imque, Anton en Monique staan en sit op stoele en dose. Die plek lyk meer soos 'n stoorkamer as 'n Greenroom.⁷¹¹ Danyke is besig om haar GoPro te monteer op 'n tipe skoonmaaktrollie. In die agtergrond is haar klein videokamera reeds gemonteer op 'n driepoot. Hans, in 'n broek wat soos 'n sak aan hom hang, kom ingestap met Gerome en Mike kort op sy hakke. Hans sluk senuagtig. Nes hy wil begin praat, staan Pierre nader met 'n luide keelskoonmaak.

PIERRE

Vriende, vergun my 'n paar woorde.

Mike wil hom stop, Hans wys “laat hom begaan”.

PIERRE

Ek stel julle sommer dadelik gerus, ek is 'n gewone mens, nés julle.

Elsabé fluister hard genoeg sodat Pierre dit ámper hoor.

⁷¹¹ 'n Magdom ou teaterrekwisiete en stelstukke is oral sigbaar.

ELSABÉ

Hoogmoed kom tot 'n val! Spreuke 29:23.

Danyke toets haar GoPro en skakel dit aan.

GoPro P.O.V.⁷¹²

'n Wyeskoot van Mike wat naderstap.

MIKE

Pierre, ons is nogal gedruk vir tyd mense, daar is *load shedding* vieruur en ...

PIERRE

Wees nie bevrees nie, ek sal voor vieruur klaar wees.

Pierre lag. Die res mor en grom. GoPro af.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Danyke glimlag tevrede, haar kameratoerusting werk perfek.

PIERRE

Hans ou maat, ons weet almal jy is eintlik 'n teaterman en dat hierdie jou eerste TV-ding is ... so, kom vra gerus as jy vasbrand. My deur staan altyd oop ... behalwe as ek kaal is.

Pierre lag. Elsabé rol haar oë geïrriteerd.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Joanne is besig om die stokou drukker te klap. Sy skeur 'n stuk papier uit, frommel dit op en gooi die bal in die rigting van die snippermandjie wat langs die deur staan. Die papierbal tref Sandra se bene soos sy instap.

⁷¹² Die beeld (P.O.V.) op die GoPro sal altyd baie wyd en gerond wees as gevolg van die kamera se visooglens.

SANDRA

Môre, Joanne.

Joanne draai geïrriteerd om en sluk 'n galpil.

JOANNE

Jy.

SANDRA

Ék ja. Waar is Hansie?

JOANNE

Hoekom?

SANDRA

Ek wil vir hom iets vra.

JOANNE

Om jou weer terug te vat?

Sandra byt haar lip en bly grensend vriendelik.

SANDRA

Ek wil vir hom vra of ek my ouma se teekoppies kan kom haal ...

JOANNE

Wat?

SANDRA

Dit is baie stylvol so ek weet jý sal dit nooit gebruik nie.

Joanne ignoreer haar en klap die drukker soos sy graag vir Sandra sal wil klap.

JOANNE

Ek het alles wat oud is weggesmyt.

SANDRA

Behalwe vir Hansie, natuurlik. Lekker dag.

Sandra sweef weg. Joanne wil volg, maar die drukker maak 'n demoniese geluid wanneer daar rook begin uitborrel.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Almal is nou al taamlik moedeloos geluister, maar Pierre is goed op dreef.

PIERRE

Wat my bring by 1978 toe ek Hamlet in die Staatsteater vertolk het. 'n Kragtoer, al moet ek dit nou self sê.

ELSABÉ

Ja, want niemand anders ...

Hans spring vinnig in en keer 'n skermutseling.

HANS

Ons wil oor 'n halfuur begin skiet Pierre, so asseblief ...

GEROME

Oor 'n halfuur? Al wat ons oor 'n halfuur sal kan skiet is 'n kat.

ELSABÉ

Haai sies.

GEROME

Ek moet nog ál die oumense en vroumense doen.

ANTON

Ons het nog nie eers kontrakte geteken nie. Ek skiet nie eers 'n kat sonder 'n kontrak nie.

PIERRE

Werk ons naweke?

ELSABÉ

Ons het kerk Sondaie.

PIERRE

Saterdag doen ek mos welsynswerk.

IMQUE

Wil Pa nog iets sê of kan ons maar gaan vir *make-up*?

MONIQUE

Hoe laat *wrap* ons?

PIERRE

Voor ses asseblief, ons omgeegroep vergader saans ...

Elsabé proeslag.

ELSABÉ

Skynheilig.

PIERRE

Wie?

MIKE

Stil! Almal, asseblief ... Hans?

HANS

Um, dankie.

Almal kyk vir Hans, hy sluk senuagtig.

HANS

Geliefdes ... nee, vriende ... um, mense ...

Sandra stap soekend in.

SANDRA

O, dís waar julle wegkruip, kyk hoe gesellig. Môre, almal. Hansie, onthou jy daai teekoppies van my ouma?

IMQUE

Pa is besig met 'n *speech*, Ma.

SANDRA

O gonna! Hoe sê die jongmense . . . *my bad*. Jammer.

Imque sug skaam. Sandra “sluit” haar mond en loop weer. Hans kyk haar verbaas agterna. Mike tik hom dringend op die skouer.

MIKE

Hans.

HANS

Ja ... um, waar was ek?

ANTON

Ons kontrakte, ure, naweke?

PIERRE

Naweke? Ek ...

MIKE

Pierre!

Pierre sluk die res van sy klagte.

HANS

Ja, um ... dit is moeilik mense. Die begroting ... is eintlik meer van 'n bekléining as 'n begroóting ...

Hy lag ongemaklik, almal kyk hom vraend aan.

HANS

Hoe sê hulle in Hollywood ... um, *it is not about the money, it is about the móney*.

Sy gehoor kug nie eens nie. Hans se groot broek sak amper af, hy vang dit net betyds met 'n desperate sug.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Joanne het nou 'n paar nuwe kontrakte uitgedruk, sy gryp die kramdrukker en kram ywerig, maar die verdomde ding is leeg.

JOANNE

No bloody way!

Sy brul en gooi die kramdrukker in die deur se rigting waar dit Sandra, wat inloer, se voete tref.

SANDRA

Joe! Ek sien karma doen nogal haar ding vandag.

Sandra lig haar hande.

SANDRA

Ek kan jou probeer reg Reiki ...

JOANNE

Ag man, klim in jou kar en “reiki” hier weg.

Sandra bars uit van die lag.

SANDRA

Goeie een. Ek maak dadelik so.

Sandra fladder weg soos Anton instap met 'n breë glimlag en hom in 'n stoel neerplak.

ANTON

Hans het gesê ons moet kom teken by jou. Jy moet net die bonusse invul en dubbel vir Sondag. *Chi-ching!*

Joanne sluk haar tong in. Hans kom haastig ingedraf.

HANS

Anton, ek wil net gou 'n klein detailtjie met Joanne bespreek.

ANTON

Cool.

Hy bly egter sit.

JOANNE

Lóóp Anton.

ANTON

Ek begin dink jy hou nie van my nie, Joanne.

JOANNE

Uitgevang. Loop, ek wil gou my man vermoor.

Mike kom haastig ingehol.

MIKE

Anton, kom help vir Monique. Daar is iets fout met haar kamera.

ANTON

Ja, ouderdom. Daai ding is ouer as sý.

HANS

Bog, die kameras is nie só oud nie. Ek huur dit ten duurste.

ANTON

Wat hulle jou ook al *charge* ... dis te veel. Hierdie kameras werk nog met diesel.

Anton en Mike stap doelgerig uit. Hans wil hulle volg, maar Joanne spring hom voor. Sy maak die deur stomend toe.

JOANNE

Bonusse en oortyd? Wat de moer, Hans?

HANS

Jy weet ek kan nie lieg nie, Jojo.

JOANNE

“Jojo” is ’n watertenk, moenie my dít noem nie. Hans, daar is nié geld vir eerlik wees nie, jy móét ...

HANS

Maar ...

Joanne gryp Hans aan die enorme broek en maak hom sit agter die lessenaar.

JOANNE

Dáár lê die kontrakte. Sít, lyk eerlik en laat hulle die goed teken sónder om dit te lees.

HANS

Dit is ...

JOANNE

Actors lees *anyway* nooit hul kontrakte nie.

HANS

Is daar nie 'n ander opsie nie?

JOANNE

Sure! Ons los álles en blaas die héle budget vanaand op 'n bottel whiskey en twee small pizzas.

Joanne vlieg uit. Hans sug seer. Oomblikke later braak die drukker nóg rook en 'n oranje vlam uit. Hans spring op en gooi water uit 'n blompot op die drukker; 'n blou vonk skiet uit gevolg deur pikswart donkerte.

Eindtitels

2.3 Episode 3: “Genade, dit lyk vreeslik styf.”

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Mike staan met 'n flits by die elektriese paneel en skakel die elektrisiteit aan. Die ateljee se ligte flikker onwillig helder.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Hans staar na die rokende drukker met die druppende blompot in sy hand. Mike kom gedrewe in en besef dadelik waarom daar 'n kortsluiting was. Hans glimlag skuldig.

HANS

Dit was nie ek nie.

Mike lag en skud sy kop.

MIKE

Ek sal môre my *printer* bring.

Joanne kom haastig ingestap, sy sien die rokende drukker en gloei rooi.

JOANNE

Alles in die plek is oud en gekrok!

Sy ruk die drukker van die rak af en word styf geskok deur 'n lang blou vonk. Joanne gil geskok en laat val die drukker op Hans se voet. Soos die ligte tot donker flikker crescendo Hans en Joanne se gille melodramaties.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Mike staan met 'n flits by die elektriese paneel en skakel die elektrisiteit aan. Die ateljee se ligte flikker selfs meer onwillig aan as vroeër. Hans en Joanne staan skuldig in die deur van die produksiekantoor. Hans knik “dankie” en hinkpink terug in die kantoor. Joanne blaf in Mike se rigting soos sy, effe bleek geskok, wegstap.

JOANNE

Gooi daai ou ding uit.

Mike hoop sy praat van die drukker.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Pierre het sy “Buks”-kostuum aan en bekyk homself in die spieël. Gerome is besig om Elsabé se grimering aan te plak.

PIERRE

Gerome, hierdie pakkie is darem vreeslik uit die oudedoos.

GEROME

Nice né! Dit pás by jou.

PIERRE

Wat? Nee, ek moet meer sexy wees.

ELSABÉ

O genade nee, hy is glad nie sexy nie.

Pierre kap bitsig terug.

PIERRE

Jy is sêlf nou nie juis Jane Fonda nie.

Elsabé draai verontwaardig om. Gerome trek 'n streep oor haar wang met die oogpotlood.

GEROME

Dame!

ELSABÉ

Ek het van jou karákteer gepraat, Pierre! Sies vir jou.

Gerome bewaar die vrede.

GEROME

Toe, toe! Mens sou sweer julle tweetjies is regtig getroud!

ELSABÉ

Behoede my!

GEROME

Pierre, daai is die *look* wat Hans vir jou wil hê.

PIERRE

Wel, dan het Hans die kat aan sy snor beet.

Pierre stap kordaat uit.

GEROME

Al hoe ek hóm kan sexy maak is met 'n toga en 'n Darth Vader masker.

ELSABÉ

Darth Vader?

Gerome besef dié tannie kyk nét *Hallmark movies*.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Anton en Monique is besig met die kameras. Anton staan agter Monique en loer oor haar skouer. Hy staan té naby na haar smaak.

MONIQUE

Anton, voor jy enige idees kry ...

ANTON

Te laat.

Anton lag selfversekerd. Monique kyk die lag uit hom uit.

MONIQUE

Ek is gay ... *okay*? Ek is nie *into* mans nie, en jy's 'n man ... so ... asseblief.

Anton hergroepeer vinnig. Hierdie is nie sy eerste rodeo nie.

ANTON

Ouch, ek was nog nooit so spyt om 'n man te wees nie.

Monique lag.

MONIQUE

Ja *shame* né. Mans is *lately* nogal 'n *endangered species*.

Monique wip weg. Anton hoop dat sy hom nét terg.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Werner is besig om sy kontrak te teken wanneer Pierre knorrig inbars.

WERNER

Baie dankie, Oom.

PIERRE

Hans, dié kostuum laat my soos 'n ouman lyk.

Werner stap uit terwyl Hans verbaas opkyk.

HANS

Mooi.

PIERRE

Nee, hel! My karakter is tog 'n sexy Staal Burger-tipe ou.

Hans kyk hom stomgeslaan aan.

HANS

Nie die Buks wat ék geskryf het nie, Pierre.

PIERRE

My aanhangers sal kla ...

HANS

Een ding op 'n slag asseblief, Pierre. Jou kontrak is nou belangriker. Um, oor die bonus wat ek jou belowe het ...

Pierre sak verlig in 'n stoel.

PIERRE

Amen! Jy sal nie glo hoe welkom dít is nie. Diaan het mos haar werk verloor by daai bleddie sepie.

HANS

Nee! Hoekom?

PIERRE

Seksuele teistering.

HANS

Wat? Wie is die vuilgoed wat haar ...

PIERRE

Nee pel, sý is die “vuilgoed” ... sy’t arme Hans Strydom in trane gehad.

Hans se oë rek. Pierre sien Joanne se botteltjie hoofpynpille op die tafel en tel dit op.

PIERRE

Kan ek enetjie kry?

HANS

Dis Joanne se migraine goed, dis vrek sterk.

PIERRE

Lekker.

Pierre skud twee pille uit en sluk dit af met die laaste van Joanne se koffie. Hans skud sy kop en staan op. Die groot broek wat hy in episode een aangetrek het, gly af en hy vang dit enkele oomblikke voor hy homself aan Pierre ontbloot.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Elsabé, met *spanx* aan, probeer nou ’n rompie aankry wat nie naastenby wil pas nie.

GEROME

Wel, hierdie is die *size* wat jou agent gestuur het.

ELSABÉ

Um, is hierdie rompie dalk Chinees? Hulle groottes pas mos nie eintlik vir óns mense nie.

GEROME

Dame, ons weet beide jy het op laerskool laas in ’n 28 gepas.

ELSABÉ

Haai sies.

GEROME

In die *immortal* woorde van Shakira ... *Hips don't lie*.

ELSABÉ

Sha ... hu? Wie?

GEROME

The truth will set you free, Dame. Nét om vir jou te wys daar is geen leuens tussen ons nie.

Gerome lig sy hemp op en wys vir Elsabé sy korset met die geborduurde maagspiere op.

GEROME

Óns geheim, nie eers my *therapist* weet hiervan nie.

ELSABÉ

Genade, dit lyk vreeslik styf.

GEROME

Dit is vreeslik styf, ek *faint at least* een keer 'n dag.

ELSABÉ

Goeiste!

GEROME

Maar my maag lyk glo *fabulous* as ek so *uitgepass* lê.

Gerome giggel. Elsabé is geskok ... dié kêrel is baie vreemd.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Pierre is besig om sy kontrak te teken.

PIERRE

O ja, wat is die kans dat ek die temaliedjie kan doen?

HANS

Sing jy?

PIERRE

Soos 'n bleddie nagtegaal.

Joanne kom haastig ingestap tydens die volgende spreekbeurt.

PIERRE

Ons moet die yster slaan terwyl hy smelt, Hans. 'n *Huisgenoot* voorblad as ek die CD vrystel. Dalk 'n toer, 'n paar landbouskoue, jy weet.

JOANNE

Daai *actortjie* sê jy hét toe vir hom die bonus gegee? Wat de moer Hans?

HANS

Pierre, kan jy ons 'n oomblik gee?

PIERRE

Natuurlik.

Pierre bly sit. Hans en Joanne staar hom verbaas aan.

JOANNE

Totsiens, Pierre.

PIERRE

O, een van dáái oomblikke. Dink bietjie oor die temaliedjie, Hans. Ek kan enige iets met enige iets laat rym ... jy weet. Rym, slym ... um, *game*, slým ...

JOANNE

Loop!

PIERRE

Maklik. Loop, stroop ... knoop.

Pierre stap rymend uit.

PIERRE (O.S.)

Hoop!

JOANNE

Géén temalied nie! Ons het nie eers geld vir toiletpapier nie.

HANS

Jy kan nie so met my praat vóór die akteurs nie.

JOANNE

As jy vir hulle bonusse gee van die geld wat ék eendag moet erf, dan kán ek!

Sandra kom ingestap.

SANDRA

Jammer om weer te pla Hansie ...

JOANNE

“Hansie” is lankal dood, Sandra. Mý man se naam is Háns en julle is geskei, onthou jy nog?

Mike en Anton steek hul koppe gelyk in.

MIKE

Groot probleme.

ANTON

Ons sal nie vandag al kan skiet nie.

JOANNE

Wat?

Imque druk tussen Anton en Mike deur.

IMQUE

Pa, die mense wil weet hoe werk middagete?

JOANNE

Almal bring mos hulle eie kos, loop.

Joanne boender hulle uit en maak plek vir Pierre wat singende instap met sy kitaar.

PIERRE

Die skote klap, ons is aan die bránd,

As die bloeddruk skiet, gil skiet-stil-stánd!

HANS

Asseblief ... almal uit. Uit!

JOANNE

Ja ... uit!

HANS

Jy óók Jojo. Asseblief.

Joanne wil-wil protesteer, maar skielik is alles pikgitswart.

PIERRE

Sê asseblief vir my julle sien ook swart!

JOANNE

Load shedding.

Mike skakel die flits op sy selfoon aan, die res volg sy voorbeeld.

MIKE

Nee, dis te vroeg. Dit moet iets erger wees.

Mike hol dringend uit.

JOANNE

Great!

Joanne grom agter Mike aan. Hans sug, dit lyk of hy gaan huil. Oomblikke later gly die groot broek – wat hy al heeldag probeer bo-hou – af, en hy staan in sy onderbroek. Sandra bars uit van die lag. Imque elmboog haar in die ribbes.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Die videokamera is gemonteer op 'n driepoot in die donker Greenroom. Danyke belig haarself met haar flits.

VIDEOKAMERA P.O.V.

Sy posisioneer haarself sodat sy perfek in die raampie sit.

DANYKE

Dag een was *awesome* verby. Ek *love* dit. Mal mense in 'n mal *industry*. Ek dink dít moet die titel van my *movie* wees; “Mal” ... ja, net ... *mál*! Al die *weird and wonderful* verhoudings ... al die *arty* mense en hul *crazy energies*. *Watch this space* ... oor en uit.

Kamera af.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Danyke glimlag opgewonde soos 'n kat wat vólroom gekry het. Iewers in die agtergrond hoor ons iets of iemand val in die donker.

Eindtitels

2.4 Episode 4: “Kan ek julle ’n nier aanbied?”

INT. ANTON KOMBUIS – VOORDAG (DAG 2)

’n Yskasdeur word desperaat oopgeruk. Anton haal ’n bottel Cream Soda uit en drink gulsig uit die bottel. Soos hy drink gryp hy hoofpynpille van ’n tafel af. ’n Leë bottel whiskey en ’n halwe bier langs die pille verklaar sy behoefte aan die “groen ambulans”. Soos hy die pille afsluk, is die volgende woorde sigbaar op sy T-hemp: “Diesel is duur, ry ’n boerseun.” Anton strompel uit by die kombuisdeur wat hard toeklap.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – VOORDAG

Hans skouer oudergewoonte die voordeur oop. Hy en Joanne stap in by die studio; die ligte is reeds aan en Joanne grom verras ...

JOANNE

Het jy die ligte aan vergeet?

Hans wil nog antwoord, maar hy word onderbreek deur Sandra wat met ’n voorskoot en twee glase lemoensap, op ’n skinkbordjie, nader sweef.

SANDRA

Môre Hansie, ontbyt sal reg wees in ’n oogwink.

Sandra oorhandig die skinkbord aan Joanne, wat onmiddellik begin prut.

SANDRA

Joanne.

Sandra trippel weg.

HANS

O ja, ek wóú nog noem ...

Joanne wil ’n aanval loods, maar word onderbreek deur Mike en ’n babelas Anton wat ingestap kom. Mike dra ’n groot swaar drukker en Anton dra al die kables.

MIKE

Hans, ons het dalk 'n opsie vir die kameras.

ANTON

Máár dit gaan jou 'n arm en 'n been kos.

MIKE

Albei bene.

Hans glimlag gepynig.

HANS

Ek het my bene nodig om die berge in te hol. Kan ek julle 'n nier aanbied?

ANTON

Wat van 'n lewer ... myne is op sy laaste.

Anton lag en prop die drukker se kables in Joanne se hande soos hy vir Hans wegsleep. Mike gee die swaar drukker vir Joanne en volg die manne haastig. Joanne bly kreunend staan met verskeie moordgedagtes oor Hans se eks. Gerome kom gapend ingestap.

GEROME

Vriendin!

Gerome wil 'n drukkie en lugsoene toedien, maar hy sien dat Joanne moord koester.

GEROME

O my woord, ek kan letterlik sien hoe jou oogballe kook.

JOANNE

Hans het sy eks gekry om te kom *cater*.

Pierre kom kouend in met 'n roosterbroodjie.

GEROME

Oe! So, hier's brekfis?

PIERRE

Ontbyt? Nou praat jy!

Gerome en Pierre wikkel belustig weg. Joanne sis psigopaties.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Werner – met sy “ding vir tannies” – kyk na Sandra met amoreuse waardering en beweeg skamerig nader. Sandra kyk op en sien Werner se onbeholpe flikkers. Sy skrik haar grys en fokus op die eetgerei. Gelukkig, net voor Werner kan voortgaan, kom Imque ingestap met haar neus in haar selfoon.

IMQUE

Ma moet asseblief kos uitskep vir Pa.

Imque sleepvoet weer uit. Sandra knik en skep heel verbouereerd terwyl Werner haar beloer. Hy wil weer 'n flirtasie aan die gang sit, maar word gelukkig onderbreek deur Pierre en Gerome wat honger inwals.

GEROME

Feed me Seymour, feed me!

PIERRE

Die môrestond het spek in die mond.

Die manne skep ruimskoots. Werner loer na Sandra wat baie selfbewus werskaf.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – VOORDAG

Imque, steeds besig met haar selfoon, loop in babelas Anton vas.

IMQUE

Oe, *sorry*.

ANTON

Dis *cool*, jy kan maar wéér in my vasloop.

Imque kyk nou vir die eerste keer op. Intussen stap Monique, wéér yl geklee, verby en sien hoe Anton lomp met Imque flirt.

ANTON

Wat lees jy so lekker?

IMQUE

Niks. Sommer net *stuff*.

Sy lees die slagspreuk op sy T-hemp met toenemende angs: “Diesel is duur, ry ’n boerseun.”

ANTON

Cool. “Stuff” is my gunstelinglesstof. Sien jou netnou op die vloer.

Anton knipoog en stap in die rigting van die Greenroom, Imque knik verward en vind weer troos in haar selfoon.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Gerome is besig om Elsabé se grimering aan te smeer. Hy smul tussendeur aan ’n enorme *muffin*.

GEROME

Wat praat jy Dame, my metabolisme het al op laerskool gestaak.

Gerome hap. Elsabé neem ’n besluit.

ELSABÉ

Ek dink ons moet sáám dieet.

GEROME

Diet? O my woord Dame, ek het al álles probeer om gewig te verloor. Ál wat nog vir Gerome oorbly is lintwurms ... én *vegan* ... maar dan vat ek eerder die wurm.

Elsabé lag en sien die lig gelyk.

ELSABÉ

Vegans ja! Goeiste, as ons *vegans* is, raak ons sommer tjop-tjop maer.

GEROME

Nee Dame, niks “tjop-tjop” nie, net “broccoli-broccoli”.

Gerome gril vir die gedagte aan groente.

GEROME

Mind you ... ek het daai *movie* van die *Game Changers* gekyk en jy kan maar enige een van daai *vegans* vir my opskep.

ELSABÉ

Haai!

Gerome giggel geil.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – VOORDAG

Hans staan gedweë terwyl Joanne briesend heen en weer marsjeer en vuur spoeg.

JOANNE

Jy sal moet kies Hans, ék of jou eks.

HANS

Jy oorreageer, Jojo.

JOANNE

Kom ek wýs jou hoe lyk “oorreageer”.

Joanne gryp die gholfstok en lig dit dreigend op ... Sandra stap in met ’n bordjie kos vir Hans.

SANDRA

Jou kos word koud, Hansie.

JOANNE

Uit!

Hans sien dit as 'n uitweg en vlug summier.

HANS

Maak so.

Hans gryp sy bordjie kos en draf uit. Joanne wil keer, maar 'n wilde swaai van die gholfstok stamp 'n potplant af wat ploffend op die vloer voor Joanne breek.

SANDRA

Ai, karma ry jou darem bloots, nè?

Sandra glimlag uit en Joanne sweet haat. Danyke kom in met die skoonmaaktrollie ... die GoPro is voorop gemonteer.

GoPro P.O.V.

'n Wyeskoot van Joanne wat briesend agter die lessenaar gaan sit.

JOANNE

Loop.

DANYKE (O.S.)

Ek kom kry net gou die vullis.

JOANNE

Jy is te laat, sy is nou net hier uit.

Danyke loop agter Joanne in en gooi die snippermandjie uit in 'n sak. Joanne wys in die rigting van die gesneuwelde potplant.

JOANNE

Tel daai op.

Danyke knik en skarrel weg. Joanne sluk twee hoofpynpille af met 'n *Red Bull*.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Monique is besig om roosterbrood met konfyt te smeer. Anton kom nader met 'n broek vol planne.

ANTON

Laaste kans, is jy nog steeds gay?

MONIQUE

Ja dankie, en nadat ek jǒu ontmoet het, is ek nou *gayer* as ooit.

Monique dans vermaaklik uit met haar broodjie. Anton vermoed sy het sopas met hom geflirt.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

Imque is besig om 'n kunstige selfie te neem. Monique stap verby en stop langs haar.

MONIQUE

Hi, as jy sukkel met Anton, sê net vir hom jy is gay en dat óns 'n *item* is ... dan sal hy jou uitlos.

Voor Imque kan antwoord stap Monique weg. Joanne kom uit die produksiekantoor gestap en sien Monique se gebrek aan kleredrag en stoomroller nader. Pierre staan binne hoorafstand, hy is besig met sý variasie van Tai Chi.

JOANNE

Jy is nié 'n aktrise nie, so jy word nie betaal om soos 'n slet te lyk nie.

MONIQUE

Ek lyk nié soos 'n slet nie.

JOANNE

Net slette dink hulle lyk nie soos slette nie, *okay*?

MONIQUE

Dis baie *offensive* om iemand 'n slet te noem, *okay*?

JOANNE

Man, jou goed wat heeltyd uithang is *offensive*, *okay*? Vir wíé trek jy só aan?

MONIQUE

Vir myself!

Joanne kyk rond en roep Pierre nader.

JOANNE

Pierre ... hou jy van hoe Monique “vir haarself” aantrek?

Pierre staan uitasem nader en kyk haar behoorlik op en af, en weer af.

PIERRE

Baie.

Hy glimlag sjarmant. Monique gril naar.

MONIQUE

OMG, mondkotsie.

Monique stop haar bordjie in Joanne se hande en skiet in die rigting van Grimering en Kostuums.

PIERRE

En nou?

Joanne stop die bordjie in Pierre se hande terwyl sy oorverdowend gil.

JOANNE

Ons begin oor 'n kwartier skiet! Kry julle eende in 'n ry en julle gatte op die vloer!

Pierre gryp Monique se konfytbroodjie en hap honger.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Danyke se videokamera is opgestel oorkant Hans. Sy skuif ’n paar goed reg agter hom en gaan kyk deurgaans na die beeld op die kamera.

DANYKE

Tannie Sandra sê Oom maak hierdie sitkom met Oom se eie geld en ... um, dan gaan Oom dit aan iemand probeer verkoop. Dis seker *heavy* stresvol en so?

HANS

Ja, dit ...

DANYKE

Oom moet nog nie antwoord nie, asseblief. Eers as ek “aksie” sê.

HANS

O. Dit is nogal soos by die tandarts ... hy vra jou ’n vraag, maar dan kan jy nie antwoord nie ... want jou mond is vol watte.

Hans lag senuagtig. Danyke skakel die kamera aan.

DANYKE

En ... aksie!

VIDEOKAMERA P.O.V.

Hans sit selfbewus agter sy lessenaar en kyk groottoog na die kamera.

HANS

Moet ek vir j^{ou} kyk ... of vir die kamera?

DANYKE (O.S.)

Oom kyk vir my.

Hans maak so.

DANYKE (O.S.)

En ... aksie!

HANS

Hu? Gaan jy nie die vraag vra nie?

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Danyke lag.

DANYKE

Nee, Oom! *Chat* net oor die stres en goed.

HANS

O. Ja ... televisie is baie stresvol.

Hans sug en sluk droog. Danyke kyk hoopvol, maar dit is duidelik ál wat sy uit Hans gaan kry. Sy kyk na haar notas en soek 'n gepaste vraag.

DANYKE

O ja! Is dit waar dat rassepolitiek nie eintlik in die TV-wêreld *feature* nie, en ...

HANS

Kom ... kom ek stop jou sommer nou nét daar.

Danyke stop nét daar; sy kyk hom vraend aan.

HANS

Politiek verveel my selfs meer as jukskei, regtig. Ek is kleurblind ...

Danyke skrik en skakel dadelik die kamera af.

HANS

En nou?

DANYKE

Mens mag nie meer dít sê nie Oom, dit is nie baie *PC* nie.

Hans is stomgeslaan. Mike steek sy kop gedrewe in.

MIKE

Ons is reg vir jou.

HANS

Mike, sy sê dit is glo nie meer “polities korrek” om kleurblind te wees nie.

Mike is vir ’n oomblik verward.

MIKE

Word mens nie daarmee gebore nie?

Danyke lag.

DANYKE

Nie dáái een nie ... oor rasse en kléúr en dit. Oom Hans sê hy is kleurblind, so, hy kan nie “sien” dat jy, byvoorbeeld, bruin is nie.

MIKE

Maar ek ís nie bruin nie, mý kleur is *Clifton Sand*. Nee wat, moenie jou tyd mors met *politics* nie. Hans sê altyd dis so *boring* soos ... wat is daai *game* wat hulle in Bloemfontein speel?

Hans lag.

HANS

Jukskei.

MIKE

O ja! Kom, *lets dó this*.

Mike en Hans stap laggend uit. Danyke *google*: “What is jikskui.”

Eindtitels

2.5 Episode 5: “Gooi hom gou weer.”

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Anton en ’n “dansende” Monique staan gereed agter hul kameras. Mike stap rond met die *boom* (mikrofoon) en Joanne klou aan haar *clipboard*.⁷¹³ Op *Kom ons skiet hom* se stel staan Pierre, Werner en Imque ook gereed in hul kostuums. Pierre is nog besig om sy dialoog te memoriseer terwyl hy strek en sy stem opwarm. Imque is weereens besig met haar selfoon. Sy lig dit hoog in die lug en neem ’n sexy selfie.

PIERRE

Werner, voer my gou.

WERNER

Wat, Oom? ’n Broodjie of ...

PIERRE

Jou lín, Boetie, voer jou lyn. Die dialoog!

WERNER

O!

Werner klap sy voorkop, haal asem en “kom in karakter”. Hy lewer sy dialoog uiters monotoon.

WERNER (BUKSIE)

Botox is te duur, laat die slange Pa sommer direk op die voorkop pik.

Pierre se brein rook, maar hy kan nie sy dialoog onthou nie. Hy kyk met een oog na die draaiboek.

⁷¹³ Die regisseur, vloerbestuurder, kamera- en klankoperateurs gebruik almal *comms* (oorfone met mikrofone) om fluisterend met mekaar te kommunikeer.

PIERRE

O ja! Gooi hom gou weer.

WERNER (BUKSIE)

Botox is te duur, laat die slange Pa sommer direk op die voorkop pik.

Pierre asem in ... besef daar is niks in sy kop nie. Hy verander van strategie.

PIERRE

Gaan jy dit wragtie só speel?

WERNER

Oom?

PIERRE

Waar het jy geleer *act*, boetie?

Werner wil-wil iets sê, maar Hans sluit haastig aan.

HANS

Ons is 'n raps agter, so almal fokus en ...

Imque se selfoon lui en tot almal se verbasing ... antwoord sy knorrig.

IMQUE

Ek wil nie met jou praat nie, vra my hoekom.

Imque draai om en stap dieper die stel in. Joanne skiet soos 'n pyl uit 'n boog tot langs Imque en gryp die selfoon (en 'n klossie hare) van Imque se oor af.

IMQUE

Hey?

JOANNE

Jammer Hans, haar má het haar *obviously* nie maniere geleer nie.

IMQUE

Pa?

JOANNE

Geen selfone nie! Lees jou kontrak, 'n moerse boete as jou selfoon in die *studio* lui.

Almal gryp skielik hul selfone en skakel dit af.

HANS

Goed, ons skop af met toneel een.

PIERRE

Hans, net 'n oomblik, asseblief.

Pierre wink Hans eenkant. Hans stap vraend en op hete kole nader.

PIERRE

Hierdie kinders is nie reg nie. Daai outjie *act* soos iemand op spierverslappers. Hy kan my baie sleg laat lyk.

Joanne sluit haastig en ongeskik aan.

JOANNE

Watookal jou pyn is ... *zip it*.

PIERRE

Praat van 'n pyn in die ...

Joanne draai om, gil kliphard.

JOANNE

First positions!

Pierre stoom flou. Hans neem selfversekerd oor as regisseur.

HANS

Elsabé, jy kom by die voordeur ingestap met jou eerste lyn ...

Hans kyk soekend rond.

HANS

Waar is Elsabé?

Almal kyk rond, maar Elsabé is nêrens in sig nie. Joanne stap woedend in Grimering en Kostuums se rigting. Imque hol dadelik na Hans toe.

IMQUE

Kan ek gou Pa se foon leen?

Hans is, weereens, sprakeloos.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Daar lê 'n hoop rompe langs Elsabé, sy staan uitasem in haar *spanx* en bra. Gerome kreun moedeloos.

GEROME

Dame, nou het jy ál die 28's in *Joburg* geskeur.

Joanne bars in. Elsabé gil en bedek haar skaamte.

JOANNE

Wat de moer, Gerome?

GEROME

Stemtoon!

HANS

Ons wil skiet.

GEROME

Well, skiet verby! Elsabé is nog 'n work in progress ... sonder enige progress.

Joanne kyk haar op en af.

JOANNE

Kry vir haar iets wat pas by Donna Claire!

ELSABÉ

Donna Claire? Sies vir jou!

GEROME

Met watse *budget*? Ek het nie eers genoeg geld om iets te koop by die Salvation Army nie!

JOANNE

Maak 'n plan, as sy nie oor vyf minute op die vloer is nie, is jy werkloos.

Joanne blits uit, Elsabé is na aan trane. Gerome kry skielik 'n slegte idee wat sy kunstenaarsbrein vermom as 'n “*great oplossing*”.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 (SITKAMER) – OGGEND

Hans is besig om te repeteer met Pierre (Buks) en Werner (Buksie). Joanne kom knorrig nader gestap.

HANS

Aksie!

JOANNE

Sy sal oor vyf minute op die vloer wees.

PIERRE (BUKS)

As jy my wéér onderbreek trek ek jou oor my skoot en ...

JOANNE

Ek praat met Hans, Pierre ... en jy kan maar jou skoot vir jouself hou, *okay?*

Pierre, Werner en Hans kyk almal geskok in Joanne se rigting.

HANS

Ons is besig om te repeteer, Joanne. Dit is Buks se dialoog.

Joanne is vir 'n oomblik gegooi, maar sy herstel vinnig.

JOANNE

O, could have fooled me ... ek dog hy gaan *actually* probeer om 'n “karakter” vir Buks te skep. *Clearly nót.*

Joanne draai om en stap weg. Pierre wil haar volg en stadig wurg, maar Hans keer hom.

HANS

En ... aksie!

Pierre neem sy posisie knorrig in.

PIERRE

Wat is my lyn nou weer?

Hans se maag bloei spontaan en Werner gaap verveeld.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Elsabé staan styf en regop voor die spieël, Gerome werskaf aan die kostuum en trek dit en dat reg. Hy staan trots terug.

GEROME

Wél, Dame, U is ín!

ELSABÉ

Ek sukkel nogal om asem te haal.

GEROME

Dit is 'n *minor*, wíé het asem nodig as jy kan *fabulous* lyk? Kom Cinderella ...

Elsabé bly voor die spieël staan, sy skuif en trek aan haar hare.

ELSABÉ

Is jy tevrede met my hare?

GEROME

Nee ... maar wonderwerke is nie my *department* nie.

Gerome slaan sy oë op. Elsabé snak geskok. Gerome gryp die haarsproei en spuit 'n woeste wolk.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Danyke het haar kamera reg. Mike en Anton kom sit netjies en styf teen mekaar.

MIKE

Joanne is vandag *possessed*. So, as sy roep moet ons spring.

DANYKE

Copy that.

ANTON

Hoe *tight* is jy?

DANYKE

Wyd. Dis 'n medium *two shot*. So, julle hoef darem nie te sit asof julle 'n *couple* is nie. Behalwe as julle een ís?

Die manne skuif vinnig weg van mekaar af.

ANTON

Nooit!

Danyke lag.

DANYKE

Ons begin met 'n persoonlike vragie en dan ...

ANTON

Ja, ek is *single* en beskikbaar.

Mike sug. Danyke lag weer en begin opneem.

VIDEOKAMERA P.O.V.

Mike stamp goedig aan Anton in 'n medium-tweeskoot.

MIKE

Verskoon hom, hy is ...

ANTON

Ék is 'n *serial flirter!* Skuldig.

Hy glimlag en wys na die slagspreuk op sy T-hemp: “Maak my joune.”

MIKE

Ja, en dit het hom al 'n paar keer in die gat gebyt.

DANYKE (O.S.)

Hoekom?

MIKE

Is dít waarom jy wil praat?

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Danyke knik ywerig.

DANYKE

Verseker, dit is die één ding wat sover uitstaan. Al die *weird* verhoudings en *dynamics*! So, Anton ... hoekom voel jy dis *okay* om met almal te flirt? Sommige mense mag dalk sê dit is *creepy* jy weet. Grillerig ...

ANTON

Is jy “sommige mense”?

Mike gee hom weer ’n stampie.

MIKE

Antwoord net die vraag, Don Juan.

Danyke lag weer; sy verstel aan die videokamera.

VIDEOKAMERA P.O.V.

Anton dink vir ’n oomblik.

ANTON

Kyk, óns industrie is vol mooi *girls* en “sommige mense” kan maar sê ek is ’n *creep* omdat ek oë in my kop het. Pla my nie ... dis *cool*.

MIKE

Dís diep.

ANTON

Máár mens kan nie die *vibe* op ’n *movie set* ontken nie. Daar is altyd so ’n ... um, ’n *buzz* ... seksuele spanning.

Mike lag.

MIKE

Ja, *Buddy*, want jy veróorsaak die spanning.

ANTON

Nooit Mike, jy kan nie stry nie! Kom nou ... moenie jou so heilig hou nie. Wees eerlik?

Mike aarsel ...

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Danyke kyk op en wys opgewonde vir Mike hy moet voortgaan.

MIKE

Um, daar is 'n fyn lyn, *Buddy* ...

ANTON

Wat?

Monique kom haastig ingestap.

MONIQUE

Anton, kom help! Daai kamera ... o *crap, record* julle?

Anton staan boos op en grom in Mike se rigting terwyl hy uitstap.

ANTON

Waar's jou eiers?

MONIQUE

My eiers?

Monique volg hom verward. Danyke en Mike besef Anton se “geflirt” is 'n sensitiewe onderwerp.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Daan (Elsabé se man) kom soek-soek ingestap net wanneer Joanne by die produksiekantoor wil ingaan.

DAAN

Verskoon my?

JOANNE

Ons laat nie publiek hier toe nie.

Daan glimlag goedig.

DAAN

Ek is nie “publiek” nie. Elsabé en my dogter, Danyke ...

JOANNE

Hierdie is nie ’n hospitaal met besoekure nie, ons wêrk *actually*.

Hans kom haastig nader.

HANS

Daan, waarmee help ons?

DAAN

Ek wil nie pla nie.

JOANNE

Maar tóg doen jy.

Net voor Daan hom vererg, bewaar Hans die vrede.

HANS

Jojo, sal jy asseblief gaan kyk of Elsabé al gereed is? Dankie ...

Joanne gee Daan ’n giftige kyk en loop.

DAAN

Kan ons privaat praat?

HANS

Natuurlik.

Hans wys in die produksiekantoor se rigting. Daan stap in met Hans op sy hakke. Danyke sien haar pa by die produksiekantoor instap.

DANYKE

O *crap*.

Danyke wonder grootoog: Wat soek pappa hier?

Eindtitels

2.6 Episode 6: “Wat soek Pappa hier?”

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Elsabé is effe kort van asem en haar hare is nou styf gespuit. Joanne bars sissend in.

JOANNE

Julle klaar?

GEROME

’n Kunswerk is nooit klaar nie.

Danyke kom versigtig in met water vir Elsabé.

ELSABÉ

Dankie, Skapie.

DANYKE

Wow, Mamma lyk *awesome*. Hoe het jy haar ingekry?

GEROME

Gebed.

ELSABÉ

Haai!

DANYKE

Wat soek Pappa hier?

Elsabé wip van die skrik.

GEROME

Wie se pappa?

JOANNE

Op die vloer, nóú.

Joanne stap uit. Elsabé sak inmekaar, knieë op die vloer. Gerome lig haar op en maak haar sit op 'n stoel. Hy waai haar koud met 'n pienk oosterse handwaaier en gee vir Danyke ook 'n waaier.

GEROME

Waa!

DANYKE

Mamma lyk *weird*.

ELSABÉ

Net 'n bietjie gloede.

GEROME

Oe ... behoede die gloede. Waa! meisie!

Gerome en Danyke waai haar stywe hare deurmekaar met die twee waaiers.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Hans en Daan staan by die deur te midde van 'n heftige gesprek.

DAAN

Elsabé is nou 'n huisvrou, nié meer 'n aktrise nie.

HANS

Ek sal dit nie oor my hart kan kry nie, Daan.

DAAN

Vra dan daai ongeskikte vrou van jou om haar af te dank.

HANS

Maar dit is tog sekerlik Elsabé se keuse?

DAAN

Keuse? Jy ken duidelik nie aktrises nie; hulle sal altyd hierdie twak verkies bó ...

HANS

Twak? Nee, Daan, hierdie is alles behalwe “twak”.

Joanne maak skielik die deur agter Hans oop, dit stamp hom hard agter die kop.

HANS

Eina! Klop jy nooit?

JOANNE

Elsabé is op pad vloer toe.

HANS

Verskoon my, Daan, ons het nou genoeg “twak” gepraat.

Hans stap braaf uit en Daan volg hom ontevrede.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

Elsabé verskyn maer en regop in haar snyerspakkie. Hans is nou ekstra professioneel omdat hy weet Daan hou hulle dop.

HANS

Goed mense, kom ons skiet hom. Jy kom by die voordeur in ... Boeboe.

PIERRE

Wie is Boeboe nou weer?

JOANNE

Boeboe is Buks se bleddie vrou, Pierre. Hoe de moer kan jy dít nie weet nie?

PIERRE

O dáái Boeboe. So, dan is Bekkie ... wie?

IMQUE

Ek is Bekkie.

JOANNE

Het jy ooit die *script* gelees?

PIERRE

Insinueer jy ...

JOANNE

Ek insinueer níks, ek sê dit sommer reguit.

HANS

Mense, asseblief.

Intussen het Danyke nader gestap aan Elsabé.

DANYKE

Hoekom lyk my ma so áf?

Almal kyk in Elsabé se rigting. Haar knieë knak en sy slaan neer soos 'n koei in die oulande; die toeskouers staar vir 'n oomblik katatonies. Daan is die eerste een wat ontwaak.

DAAN

Hartjie!

DANYKE

Mamma!

JOANNE

Gerome!

Danyke en Daan hardloop nader.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Gerome is besig om sy neushare te pluk. Hy skrik, pluk en nies as hy sy naam hoor.

JOANNE (O.S.)

Gerome!

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 (SITKAMER) – OGGEND

Elsabé lê plat op haar rug met Daan en Danyke op hul knieë langs haar. Gerome kom onverskrokke ingehardloop vanaf Grimering en Kostuums.

GEROME

Staan terug, ek was 'n *medic* in die *Boy Scouts*.

Gerome duik tussendeur Daan en Danyke, hulle spat weg terwyl hy Elsabé se bloes oopruk, die romp losmaak en meesterlik afruk. Elsabé het Gerome se korset aan met die geborduurde maagspiere wat indrukwekkend pronk. Almal is erg geskok en verward.

DANYKE

Hoekom is sy so blou?

GEROME

I'm on it!

Gerome draai Elsabé om, sy flop rond soos 'n lappop. Hy maak die korset los en ruk dit af. Elsabé haal skielik diep asem. Almal sug van verligting. Sy kyk verward rond en besef nou eers dat sy nét in haar onderklere (en taamlik onvleiend) voor almal lê. Voor iemand kan help, sukkel sy op en vlug lomp en skaam by die dameskleedkamer in en sluit die deur. Daan kyk Hans vierkantig in die oë.

DAAN

En dít is hoekom ek sê hierdie twak is twák!

Intussen ruk Joanne vir Gerome by Grimering en Kostuums in.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Joanne slaan die deur toe en skuim lawa.

JOANNE

'n Donderse korset? Het jy mal geword?

Gerome se selfoon lui, hy kyk en sien dit is “Moeder”.

JOANNE

As jy daai ding antwoord *fire* ek jou.

GEROME

Dit is my ma!

JOANNE

Jy is bésig!

GEROME

Ek sê net gou vir haar ek is bésig.

Gerome antwoord en draai sy rug op Joanne.

GEROME

Hi, Moeder.

JOANNE

Pak jou goed, jy's *gefire*.

Joanne stap uit en klap die deur toe.

GEROME

Nee, Moeder, niemand skiet op my nie, dis net die deur wat geklap het. En daar?

Gerome kyk bekommerd na die deur.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – OGGEND

Elsabé sit snikkend met 'n japon aan, daar is 'n dringende geklop aan die deur. Sy druk haar ore toe.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

Daan klop aan die deur. Danyke staan bekommerd in die agtergrond. Sy wil-wil haar kamera aanskakel, maar besef dit is dalk effens onsensitief.

DAAN

Hartjie? Hartlam!

Daan en Danyke deel 'n bekommerde kyk.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Hans kom dringend ingestap terwyl Gerome sy moeder groet.

GEROME

Baai, Moeder, soene.

Gerome lui af en verwag die ergste.

HANS

Ons moet 'n ander voorkoms vir Elsabé kry, vandag nog.

Gerome sug van verligting en gooi braaf 'n stuiwer in.

GEROME

Ek wéét jy soek 'n Kardashian tipe *vibe*, maar bloed uit 'n *vampire* is makliker.

HANS

Op dié stadium vat ek enige iets wat mooi en stylvol is.

Sandra kom vraend ingestap.

SANDRA

Wat gaan aan, staak julle?

GEROME

Mooi en stylvol ...

SANDRA

Kan ek middagete opskep, Hansie?

Gerome bekyk Sandra se mooi stylvolle rok.

GEROME

Maybe iets soos dít?

Hans bekyk Sandra deeglik.

SANDRA

Wat?

HANS

In die kol. Pragtig.

SANDRA

Hans?

HANS

Doen dit.

Hans stap haastig uit. Sandra kyk verward na Gerome.

GEROME

Strip, Dame.

Gerome stap nader en begin haar ontknoop. Sandra wonder wat daai “pragtig” uit Hans se mond régtig beteken het.

INT. ATELJEE – GREENROOM – MIDDAG

Werner en Imque het sopas koffie geskink. Imque begin uitstap.

WERNER

Jou ma is nogal *cute*.

IMQUE

Wat?

WERNER

Cute, jou ma.

Imque hap na lug, sy sukkel om Werner se woorde te verwerk.

IMQUE

Cute. My ma? Hoekom sê jy dit?

WERNER

Niks, ek sê maar net.

IMQUE

Wat is fout met jou? Nee! Moenie, moenie dit sê nie ... moenie dit eers dínk nie.
Sies!

Imque gril by die deur uit. Werner lag verbaas.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – MIDDAG

Sandra sit in 'n japon. Gerome is besig om haar rok op 'n snikkende Elsabé te máák pas. Danyke vee die vloer en Imque kom, steeds rillend, in met koffie vir Sandra.

IMQUE

Ek hoop nie Ma het geflirt met Werner nie?

Danyke en Gerome se ore spits in stereo.

GEROME

Hallo?

SANDRA

Wie is Werner?

Joanne bars in en sien Elsabé in Sandra se rok.

JOANNE

O? Wat is die *look* waarvoor julle nóú gaan; *white trash*?

Sandra bars uit van die lag!

JOANNE

Whatever, op die vloer in vyf.

GEROME

En dit beteken nie letterlik “op die vloer” nie, Elsabé.

Almal behalwe Joanne lag. Elsabé stap braaf uit.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – MIDDAG

Die span staan gereed. Elsabé verskyn en sy lyk pragtig in haar nuwe kostuum.

HANS

Reg, kom ons skiet hom.

PIERRE

Ek wil nou nie 'n vlieg in die tee wees nie, maar dit is eintlik al middagete.

Joanne uiter 'n woedende grom en loop. Hans sug en knik.

HANS

Natuurlik. Goed ... middagete. Ons begin tweeuur skiet.

Almal storm vir die kospotte. Mike kom fluister in Hans se oor.

MIKE

Sorry buddy, maar daar is tweeuur load shedding.

Mike klap hom simpatiek op die rug. Hans se tande kners donker.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – MIDDAG

Danyke sit voor die spieël met haar gesig én die kamera sigbaar in die spieël.

VIDEOKAMERA P.O.V.

Sy begin deur voor te gee dat haar brein “ontploff”, mét die gepaardgaande byklank.

DANYKE

Wow! My brein brand, ek is *totally* weggeblaas. Almal in die plek het 'n paar klappe weg. Ek wil met álmal praat. Wat is Werner en Anton se *deal* met meisies? Hoekom haat my ma vir oom Pierre ... en *whats up* met Imque en haar selfoon? Hoekom het oom Hans met Joanne getrou as tannie Sandra so *awesome* is? Oe ... hoekom is Joanne so *angry* en ... én gaan hulle óóit 'n episode geskiet kry? *Watch this space* ... oor en uit!

Kamera af.

Eindtitels

2.7 Episode 7: “Nee, Dame, dit is patats!”

GoPro P.O.V (DAG 3)

Die kamera sweef deur die ateljee tot in die Greenroom.⁷¹⁴

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Sandra is besig by die ontbyttafel terwyl Danyke inrits met die skoonmaaktrollie. Sy parkeer die kamera oorkant Sandra en stap tot langs haar.

GoPro P.O.V.

’n Wye-tweeskoot van Danyke en Sandra. Danyke – nou in die rol van ’n “aanbieder” – doen ’n vinnige onderhoud met Sandra wat deur die loop van die onderhoud koppies en brode uitpak.

DANYKE

Napoleon het gesê ’n weermag marsjeer op sy ... of háár maag. Só ook ’n TV-reeks met 40 etes ’n dag, 7 dae ’n week! By my het ek vanoggend vir Tannie Sandra ...
nee, *cut!*

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Danyke klap haar eie voorkop en skakel die kamera af.

DANYKE

Ek wil nie vir Tannie “tannie” noem in die *movie* nie ... is dit *okay* as ek Tannie nét Sandra noem.

Sandra lag.

SANDRA

Jy kan my gerus “Sandra” noem, dan weet ek jy praat met my. As jy “tannie” sê, soek ek die heeltyd na my ma.

⁷¹⁴ Danyke stoot die skoonmaaktrollie met die GoPro voorop gemonteer en skep dus ’n amateur *tracking shot*.

DANYKE

Awesome, dankie Tannie. Ek gaan weer met die *tracking shot* begin.

Sandra wil nog protesteer, maar Danyke rol reeds die trollie uit. Sandra kyk vinnig in 'n skinkbord of haar hare en lippe nog als op die regte plek sit. Soos sy na haarself kyk, kom Werner ingestap. Sandra skrik en bloos effens.

SANDRA

Papaja.

Werner se oë verstar verward.

SANDRA

Hier is heerlike vars papaja vanoggend.

WERNER

O. Um ... *by the way* ... as ék so mooi was soos Tannie, het ek ook heeltyd vir myself gekyk.

Sandra kug-lag uitgeboul.

SANDRA

Nee ... nee, ek ... verskoon my.

Sandra stap waardig in die rigting van die badkamer. Werner kyk haar agterna terwyl hy 'n stuk papaja optel en souserig hap.

GoPro P.O.V.

Die kamera sweef weer by die Greenroom in waar Werner nou by die tafel staan.

WERNER

Jy moet hierdie papaja *try* ... vrek lekker.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Danyke stop verstom en kyk soekend rond vir Sandra.

DANYKE

Waar is ...

WERNER

Hierso, 'n hele bak vol.

Werner draai om en kry vir hom nog papaja. Danyke soek verward na Sandra.

EXT.⁷¹⁵ PARKEERAREA VOOR DIE ATELJEE – VOORDAG

Dit is nog donker buite. Die ateljee en parkeerarea is egter goed belig met straat- en buiteligte. Mike kom rustig aangery op sy bergfiets. Anton skiet vinnig verby in sy rooi GTI en stop oomblikke later skeef in 'n parkeerplek vir gestremdes. Hy klim uit met 'n halwe botteltjie Cream Soda en wag vir Mike wat sekondes later langs hom stop.

ANTON

Het jy nie 'n kar nie?

MIKE

Het jy nie bene nie?

Beide lag. Terwyl Mike sy fiets bêre, bieg Anton effe ongemaklik.

ANTON

Um ... sorrie oor gister.

MIKE

Wat ... oor die geflirt en goed?

ANTON

Ja ... soortvan. Dink ek begin oud word of iets.

⁷¹⁵ EXT: Exterior.

MIKE

Is jy siek?

ANTON

Nee ou, ek's ernstig.

MIKE

Ernstig? So, jy ís siek?

Anton glimlag flou.

ANTON

Tye het moerse verander. Mens kan nie meer jou mond oopmaak nie dan pis jy iemand af.

Anton sluk dors aan sy Cream Soda. Mike dink 'n oomblik ná.

MIKE

'n Wyse man het eendag níks gesê nie.

ANTON

Kom weer?

MIKE

Ek het dit iewers gelees. 'n Wyse man het eendag níks gesê nie. Hy het sy bek gehou.

Anton bepeins die gedagte. Hans kom aangestap.

MIKE

Môre, *Buddy*, hoe lyk dinge?

HANS

Ek sê liewer níks.

Hans skiet stil verby tot in die ateljee. Mike en Anton gee mekaar 'n kyk: “Is Hans die wyse man?”

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – VOORDAG

Joanne en Gerome sit by die lessenaar, 'n kleurvolle boksie *donuts* gaap oop voor Gerome. Hy bied aan terwyl hy praat en Joanne neem een.

GEROME

Nee, Vriendin, in my program doen ek *celebs*.

JOANNE

Of dit nou 'n *celeb* of 'n antie met 'n bles of 'n snor is ... dit is dieselle ding.

GEROME

Never!

JOANNE

Gerome, as ek iets vir *TV produce*, soek ek 'n nuwe ding. Elke *fairy* met 'n poeierkwas en haarsproei het deesdae 'n “make over” program.

Gerome wil iets leliks terugse, maar besef net-net betyds dat Joanne sy “baas” (en 'n psigopaat) is. Hy maak sy oë 'n oomblik toe, haal diep asem, staan op en gryp die *donut* uit Joanne se hand nêrens sy dit wil hap. Hy loop uit en slaan die deur toe. Haar mond water droog.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – VOORDAG

Elsabé is besig om haar oefenfiets sat te trap. Gerome wals in met die boksie *donuts* en bied vir Elsabé 'n soetsonde aan.

GEROME

Cheers! Op ons eerste dag as *vegans*.

ELSABÉ

Donuts?

GEROME

Nee, Dame, dit is patats!

Gerome lag en sit die boksie *donuts* voor haar neer; Elsabé sug.

GEROME

Relax, Sweet Cheeks ... ekstra kaneel, so dis gesónde *donuts*.

ELSABÉ

Donuts het eiers in.

GEROME

So? Eiers is nie vleis nie.

ELSABÉ

Eiers wórd vleis ... hoendervleis.

GEROME

Niks eiers nie?

ELSABÉ

Níks.

GEROME

Nie eers Woolies se *free range* nie?

Elsabé skud haar kop, Gerome kyk gebroke na die *donut* in sy hand.

GEROME

Ek is nie meer 'n *vegan* nie.

Hy hap en wip uit. Die oop boksie lê en staar vir Elsabé. Sy staar terug, oorweeg en besluit dapper teen die versoeking. Sy trap nou daai oefenfiets dat dit kreunend juig.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

Werner is sonder 'n hemp besig om opstote te doen met 'n oop kleedkamerdeur. Imque klop en bly in die deur staan.

WERNER

Môre, môre.

IMQUE

Jy los my ma uit.

WERNER

Okay? So jy is nie lus vir groet óf *nice* wees nie.

IMQUE

Nee.

WERNER

Sy is *hot*.

IMQUE

Jy is 'n *freak*! As my pa uitvind jy *perv* oor my ma sal hy ...

WERNER

Hulle is mos geskei, en geskeide vrouens is altyd dankbaar vir ...

IMQUE

Nee! Net ... *néé*.

Imque stap vorentoe en druk dreigend met haar vinger teen Werner se bors. Gerome stap terselfdertyd in met kostuums op hangers.

IMQUE

Hou jou hande tuis, *freak*.

Imque storm grommend uit. Gerome hang die kostuums op en kyk beïndruk na Werner.

GEROME

'n *Freak* nogal, en watse tipe *freak* is jy? Ek is mal vir *freaks* ...

WERNER

Nee, *Dude*, sy is *looney tunes*! Ek het net vir Tannie Sandra gesê sy is mooi ... en sy is *single* en als, so ... *why not*?

GEROME

O my woord ... het jy 'n ding vir tannies?

Werner is vir 'n oomblik onkant gevang deur die direkte vraag.

WERNER

Um ... *maybe*.

GEROME

Oe ... vertel my meer? Hoekom ... het jy mammi *issues*?

WERNER

Nee, *Dude*! Tannies is net nie so vol *shit* soos *girls* nie. En hulle is dankbaar ... jy weet?

GEROME

Al wat ek weet van tannies is watse *base* hulle moet dra.

Werner besef hy het nou sy mond verbygepraat.

WERNER

Moet asseblief nou nie ...

GEROME

Say no more ... jou geheim is veilig by my. *Loose lips, sink ships*.

Pierre kom etend in en proeslag as hy Werner se blink borskas sien.

PIERRE

Dis níks, ek was al in my veertigs toe lyk ek nog só. Hoeveel opstote kan jy doen?

Terwyl Pierre praat, wys Gerome vir Werner hoe hy sy mond “sluit”. Werner knik angstig en Gerome hol uit.

PIERRE

My rekord is 100 in ’n minuut. Optrekke ... dáái is eintlik my kos.

Pierre hap weer aan sy kos en gaan sit lui. Werner is nou erg bekommerd oor Gerome se skindertong.

INT. ATELJEE – KOSTUUMS EN GRIMERING – VOORDAG

Danyke vee die toonbank af. Gerome hol opgewonde in.

GEROME

Jy sal nooit raai wié het ’n ding vir tannies nie.

Danyke kyk verward op.

GEROME

Moenie eers vra nie, want Gerome gaan níé sê nie.

DANYKE

Roger.

Danyke knik en werk voort. Gerome gooi weer die lyn uit.

GEROME

Níks. Want los lippies sink skippies.

Danyke knik begrypend en werk voort. Gerome se skindertong brand sy tande.

GEROME

Wil jy nie eers? ... *Fine*, ek gee jou 'n *clue* ... nét een. Um ...

Gerome dink dat die rook trek.

DANYKE

Werner?

Gerome sluk sy kleintongetjie verbaas in. Danyke werk laggend voort.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – VOORDAG

Elsabé staan met haar rug na die deur. Wanneer Imque inkom, draai sy skuldig om. Haar kieste is volgestop met 'n halwe *donut*. Imque kyk nie eens op nie. Sy fokus op haar selfoon en gaan sit-lê op 'n stoel en neem 'n *sulk*-selfie. Elsabé se selfoon lui, sy sien dit is haar agent en nou moet sy vinnig kou en sluk. Uiteindelik antwoord sy.

ELSABÉ

Goeiemôre, jy is darem vroeg uit die vele ... vere?

Elsabé kou nog steeds aan die laaste stukkies *donut* soos sy aandagtig luister en knik.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – VOORDAG

Die nuwe drukker werk oortyd, daar is 'n pak draaiboek gedruk en Hans organiseer sy dagtaak. Joanne sit op duwweeltjies agter die rekenaar.

JOANNE

Well, die goeie nuus is ... hulle mág ons nie uitgooi nie.

HANS

Nié?

JOANNE

Nee, ons is *basically* soos plakkers hier ... en plakkers het *lately* meer regte as die eienaars.

HANS

En die slegte nuus?

JOANNE

Hoeveel tyd het jy?

HANS

Goed, nét die slegte nuus waaraan ek vandág iets kan doen?

Joanne dink 'n oomblik ná.

JOANNE

O ja, die *toilet* is verstop.

HANS

Ag nee, het jy al iemand gebel?

JOANNE

Daar is nie geld vir “iemand” nie, Hans ... en dit is beslis nie 'n vrou se werk nie,
so *man úp* ...

Sy wys in die deur se rigting. Net voor Hans teësinnig wil loop, sweef Sandra in met geel rubberhandskoene aan.

SANDRA

Die toilet spoel weer! Dit was gelukkig net ...

JOANNE

Thank you! Spaar ons die detail ... eeuw!

Joanne brom soos sy uitstap.

JOANNE

Skrop net jou hande voor jy aan die kos raak.

Sandra ignoreer Joanne se gebrom en Hans sug dankbaar.

HANS

Dankie.

SANDRA

Sal nou nie sê “dit was ’n plesier” nie, maar ja ... jy het genoeg ánder stront.

Sandra woerts uit om haar hande te gaan “skrop” en Hans glimlag verlig.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – VOORDAG

Elsabé, met haar selfoon by die oor, luister en knik aandagtig. Imque is steeds ingesuijg deur haar selfoon.

ELSABÉ

Goed, ek maak so ... dankie. ’n Miljoen dankies en *blessings*! Dit is werklik ’n droom wat waar geword het! ’n Wonderlike daggie vir jou ... totsiens en dáankie. *Blessings*!

IMQUE

Holy smokes ... het Tannie die *lotto* gewen?

Elsabé gryp dadelik nog ’n *donut* en verslind dit triomfantlik.

ELSABÉ

Beter, báie beter. Ek is genooi om ’n oudisie te doen vir ’n toneelstuk.

IMQUE

Um, soos in ... ’n *play*?

ELSABÉ

My Stiefma ...

IMQUE

Het Tannie ook ’n stiefma?

Elsabé lag.

ELSABÉ

Dit is die naam van die toneelstuk, *My Stiefma*. Ek gaan dalkies toneelspeel saam met Sandra Prinsloo.

IMQUE

O, wie is Sandra Prinsloo?

Elsabé verstik aan haar kousel.

Eindtitels

2.8 Episode 8: “Is dit steroïede?”

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – OGGEND

Pierre sit met sy kitaar en stram ’n paar note van die voornemende temaliedjie vir *Kom ons skiet hom*. Werner, nou met sy hemp aan, pomp yster met sy *dumbbells*. Hy haal ’n proteïendrankie uit sy rugsak en sluk dors. Pierre trek skielik los met ’n seer poging.

PIERRE

Skiet my in die voet of skiet verbý ... ietsie, ietsie, ietsie ... vir jou en my.

Hy maak ’n nota terwyl hy vals neurie. Werner sluk sy proteïene en wens hy was eerder by die gimnasium.

PIERRE

Is dit steroïedes?

Werner lag verbaas.

WERNER

Nooit, Oom, dit is net bietjie proteïene ... en *carbs*.

PIERRE

Dit ruik soos roomys. Gee bietjie.

Pierre hou sy hand uit en Werner oorhandig die drankie tentatief. Pierre sluk ... en sluk weer.

PIERRE

Bleddie lekker hoor, maak vir my ook enetjie.

WERNER

Um ... mens moet oefen as jy dié goed drink, Oom. Dit maak 'n ou nogals vet as jy net ... um, net sít en so.

PIERRE

Bog man, mens kan nie dik raak van iets drínk nie ... waar kom jy daaraan?

Pierre lag vir die onnosel kind. Hy stram weer die kitaar en trek luid los met 'n aanslag.

PIERRE

Skiet my in die voet of skiet te kórt,

Skiet my vrou ... ietsie, ietsie ... in die stórt.

Joanne bars boos in.

JOANNE

Moenie!

Pierre en Werner skrik gelyk.

PIERRE

Um? Moenie wát nie?

JOANNE

Síng nie.

Joanne begin uitstap.

PIERRE

O ... en hoekom nogal nié?

Joanne gee hom 'n sarkastiese kyk.

JOANNE

Want, Pierre, die tril in jou stem gee my vuil gedagtes.

Mike steek sy kop in voor Pierre gevlei kan voel.

MIKE

Ons begin oor vyftien. O ja, ontbyt is reg.

PIERRE

Nóú praat jy!

Pierre spring op en hol uit. Mike en Joanne kruis Danyke wat 'n leë snippermandjie inbring en in Werner se hande stop.

DANYKE

Jy bly net weg van my ma af.

Danyke stap haastig uit. Werner besef die storie oor hom en “sy ding vir tannies” loop nou sonder remme.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Sandra, in 'n voorskoot, werskaf met die kos. Anton, Monique en Gerome is besig om koffie te skink en kos te skep. Anton neem 'n sluk van die koffie en sy gesig vertrek lelik.

ANTON

Sjô, dié koffie smaak soos ou aartappels.

Monique en Gerome neem elk 'n teug van hul koffies. Gerome spoeg syne weer terug in sy koppie.

GEROME

Oe nee, meer soos ... nat hond.

Monique lag en sluk gelyk met 'n kug-snork en -uitspoeg tot gevolg.

SANDRA

Ag toe, moenie so 'n drama *queen* wees nie! Dit is sojakoffie ... báíe gesond.

ANTON

Ek soek nie gesond nie, ek soek kóffie.

Mike in met Hans op sy hakke.

MIKE

Ons skiet oor nege.

GEROME

Nee, nee en néé! Wanneer moet ek *make-up* en hare doen?

MIKE

Ek dog julle is al klaar?

GEROME

Jy weet wat het met dóg gebeur ...

ANTON

Ja, hy't gedóg hy kry lekker koffie.

Monique lag en Sandra rol haar oë.

HANS

Hoe lank, Gerome?

GEROME

Oumense en vroumense vat lank en ek sit met beide.

Imque kom ingestap met haar neus in haar selfoon. Werner is kort op haar hakke.⁷¹⁶

HANS

Dan begin ons met Buksie en Bekkie. Kom kinders, julle het nie grimering nodig nie.

Hans gryp 'n verwarde Imque aan die arm en Werner volg gedienstig. Anton skink eerder vrugtesap en stap uit. Hy loop in Joanne vas en die sap spat op haar bors.

JOANNE

No way!

Almal staan stil geskok. Joanne haal diep asem om vuur te blaas, maar Anton ontlont die situasie met 'n glimlag.

ANTON

Dis *okay*, dis *okay* ... ek sal vir my ander sap kry. Um, *try* die koffie ... dit is *awesome*.

Mike lag, die res gryp iets te ete en skarrel agterna. Joanne sien Sandra kom nader gestap met 'n lappie.

JOANNE

Ja, ja ... karma is 'n *bitch*, ek weet.

Sandra gee die lappie vir Joanne en stap uit. Joanne gooi briesend vir haar 'n koppie koffie, sluk en proe. Mmm, sy hou nogal van “nat hond”.

INT. ATELJEE – MANS KLEEDMAKER – OGGEND

Danyke se kamera is opgestel en Pierre sit selfversekerd gereed vir sy onderhoud.

⁷¹⁶ Beide het reeds hul kostuums aan.

VIDEOKAMERA P.O.V.

'n Nabyskoot van Pierre wat reguit in die kamera se rigting kyk.

DANYKE (O.S.)

En ... aksie!

PIERRE

Ek speel die karakter van Buks Barnard. Ja, ou Buks is werkloos en die arme ou is nou die “huisvrou”, want sy vrou is die broodwinner ... wat nie baie goed vir 'n man se ego is nie, jy weet. Sy wil hom aanmekaar skiet want hy skiet te kort.

Pierre lag vir sy eie grap en kry skielik 'n idee.

PIERRE

Hey, dit is 'n lekker liriek vir die temaliedjie. Buks skiet te kórt ... in die stórt. Ja.

INT. ATELJEE – MANS KLEEDMAKER – OGGEND

Danyke gril effe en knik asof sy nié die innuendo verstaan nie.

DANYKE

Um ... ja, en hoe is dit om saam met my ma te speel? Sy sê julle het al vantevore saamgewerk?

Pierre se rug trek dadelik styf.

PIERRE

Volgende vraag.

Danyke se oë rek en Pierre swyg. Sy blaai vinnig deur haar boekie en vind 'n lekkerny.

DANYKE

O ja! Oom was al meer as een keer getroud. Hoekom is akteurs se verhoudings altyd so *complicated* ... um, ingewikkeld?

VIDEOKAMERA P.O.V.

’n Nabyskoot van Pierre wat selfvoldaan glimlag.

PIERRE

Maklik ... ons is almal mooi mense ... én sexy, jy weet. So, gooi ’n klomp mooi mense saam en doof die ligte ... alles raak gou-gou báie ingewikkeld.

Pierre is uiters trots op sy insiggewende, dog subtile, antwoord.

INT. ATELJEE – MANS KLEEDMAKER – OGGEND

Danyke is nie seker of dit haar fassineer of walg nie. Sy blaai en lees die volgende vraag.

DANYKE

Oom se huidige vrou, Diaan Pniel-Peens, is ’n baie bekende en gewilde sepie aktrise ... is daar enige “professionele jaloesie” in julle huis?

Danyke glimlag met ’n tong in die kies, maar Pierre verkleur groen.

PIERRE

Volgende vraag.

Danyke besef “volgende vraag” is ’n antwoord. Sy blaai soekend deur haar boekie.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 (KOMBUIS) – OGGEND

Die tegniese span neem hul plekke in, Hans stap rond op die stel en bekyk die verskillende invalshoeke. Werner kou nog aan ’n broodjie, Imque werskaf skelmpies met haar selfoon en neem ’n stuitige selfie. Hans maak die yskas oop terwyl hy praat.

HANS

Goed. Buksie maak die yskas oop en haal die leë melkbottel uit. Hy gil dan ...

Hans sien die yskas is dolleeg.

HANS

Waar is die melkbottel?

Joanne gil dadelik aggressief.

JOANNE

Waar is die melkbottel, mense?

MIKE

Jý is op *props*, Joanne.

JOANNE

Ek jý is op dun ys, Mike.

Hans stap haastig tot langs Joanne en fluister in haar oor.

HANS

Die hele bakleiery gaan oor 'n leë melkbottel!

JOANNE

Jy het niks gesê van 'n melkbottel nie.

Hans verhef sy stem effens.

HANS

Dit staan in die draaiboek, Joanne! “Buks en Bekkie baklei oor die leë melkbottel.”

Sandra en Gerome stap in die agtergrond verby en kom nuuskierig nader.

JOANNE

Waar moet ek nou 'n leë melkbottel kry?

SANDRA

Ek het 'n melkbottel.

HANS

Amen.

Sandra bekyk die leë yskas.

SANDRA

Lyk na 'n slegte huisvrou se yskas dié.

Gerome sluk 'n laggie met moeite.

JOANNE

Ag regtig? *Takes one to know one.*

SANDRA

Nè?

IMQUE

Los dit, Má, kry asseblief net die bottel.

JOANNE

Ék sal.

Joanne stap in die Greenroom se rigting, maar Sandra is reeds op pad.

WERNER

Dít wil ek sien.

Werner mik agterna, maar Gerome gryp hom aan die arm.

GEROME

Aikona, netnou spat daar bloed op jou *costume*.

Almal glimlag. Die spanning is momenteel gebreek. Gerome woerts na Grimering en Kostuums en Hans probeer voortwerk.

HANS

Anton, wat is die kans vir 'n lekker kunstige skoot uit die yskas?

ANTON

Nul.

HANS

Nee man, sekerlik kan ons ... ?

ANTON

Hans, as ek hierdie kamera beweeg, vrek hy. Die ding is só oud hy begin al ontbind.

Anton wys 'n paar drade wat onder die kamera uithang.

HANS

Mmm, ek kén daai gevoel.

MONIQUE

Mý kamera is 'n “sy” ... en sy kán *move*.

Monique begin die kamera losmaak. Mike en Anton gil desperaat.

MIKE

Nee!

ANTON

Moenie!

'n Groot blou vonk flits by die elektriese paneel teen die muur en alles is skielik donker. Oomblikke later val daar 'n bak aan skerwe in die Greenroom.

JOANNE (O.S.)

Eina, moer!

In die donker is die jongmense se gelag hoorbaar. Imque se foon flits vir 'n *WTF*-selfie.

Eindtitels

2.9 Episode 9: “Die kameras is dood.”

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Dit is donker in Afrika, ’n geskarrel en ’n gestamp is hoorbaar. Elsabé skakel uiteindelik ’n flits aan. Gerome staan agter Pierre met die haardroër. Pierre se hare staan wild geblaas en hy het ’n ongemaklike stywe hempie aan.

GEROME

Lyk my dis die einde van jou *blow job*, Meneer.

ELSABÉ

Haai!

PIERRE

Ek kan tog nie só op kamera verskyn nie.

GEROME

Hallo? Die krag is af ... jy kan káál verskyn *for all I care*.

ELSABÉ

Oe genade nee, sjoe.

GEROME

Gaan trek solank jou kostuum aan, ek wil nog vir Elsabé lippe opsit.

PIERRE

Dit is my kostuum.

Die ligte flits skielik aan, die haardroër ook. Gerome skrik met ’n gil en skakel dit af.

GEROME

Nee, Pierre, dít is nié jou kostuum nie. Jou kostuum hang in jou *dressing room*.

PIERRE

Hans het gesê ek kan aantrek soos ék goeddink.

GEROME

O ... en toe “dink jy dit goed” om soos ’n ding in ’n kondoom te lyk?

ELSABÉ

Haai!

PIERRE

Bly asseblief hier uit, Elsabé.

ELSABÉ

Ongeskik.

GEROME

Buks lyk nie só nie.

PIERRE

Buks het vir my gesê hy wil só lyk.

Gerome en Elsabé deel ’n skeptiese kyk.

GEROME

Praat Buks met jou?

PIERRE

Kyk ou maat, ek verwag nie van jou om te verstaan nie, maar ek is ’n *method actor* ... ek wórd my karakter. Ek is Buks.

Elsabé hou ’n skaterlag net-net in en stap uit voor Pierre nóg bog kan runnik.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Joanne is besig om die stukke van 'n gebreekte bak op te tel. Sandra pak kaas, botter en vrugte in 'n boksie.

SANDRA

Kan ek jou net een ding vra?

JOANNE

Jy gaan dit in elk geval vra.

SANDRA

Hoe lank het die affair aangegaan ... um, voor ek julle betrap het?

Hans en Mike kom doelgerig ingestap.

HANS

Bly om te sien julle het mekaar darem nie vermoor nie!

Hans lag ongemaklik. Mike vat die boksie met die inhoud vir die yskas en maak hom uit die voete.

JOANNE

Mans “vermoor” ... vrouens “martel”, Hansie.

Die twee vrouens kyk na mekaar. Anton stap fronsend in.

ANTON

Die kameras is dood.

HANS

Beide?

ANTON

Jip ... hy én sy.

Hans sug en volg Anton uit. Sandra kyk vraend na Joanne.

SANDRA

Hoe lank?

Joanne glimlag beterweterig.

JOANNE

Lank genoeg.

Joanne wip uit. Sandra kners gemartel.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

Elsabé staan nog laggend buite Grimering en Kostuums. Hans en Anton stap verby. Gerome kom uitgespring en gryp Hans aan die arm.

GEROME

Jou *lead mince* rond soos iets uit 'n Duitse *porno*.

HANS

Al wat ek verstaan het van daai sin is “Duitse”.

Joanne sluit aanvallend aan.

JOANNE

Wat *nóú* al weer?

GEROME

Pierre se kostuum! Hý sê Hans is *okay* daarmee; en ás jy ís, Hans ... dan vat ek my lemoene en loop.

Hans is nou éérs verward.

HANS

Is daar *óóit* sin in jou sinne?

GEROME

Behold.

Gerome en Joanne stap in, gevolg deur Elsabé. Hans moet volg, maar hy word gered deur Mike.

MIKE

Ons gaan niks voor *lunch* kan skiet nie.

HANS

Shit ... en as ek jou vra om my te skiet?

Mike glimlag simpatiek.

MIKE

Ek skiet nie iemand wat klaar lê nie. Sorrie, *Buddy*.

Mike probeer hom troos met 'n klap op die rug. Hans is moedeloos verby.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Joanne en Pierre is reeds besig om te baklei. Gerome en Elsabé is die geamuseerde toeskouers.

JOANNE

Inteendeel, dit is baie eenvoudig. Kyk in die spieël, Pierre ... kým!

Joanne draai hom aan sy skouers in die lang spieël se rigting.

GEROME

Dit is nét soos *reality TV*.

ELSABÉ

Béter.

JOANNE

Wat sien jy Pierre? Sien jy vir Brad Pitt of vir George Clooney?

GEROME

Hardly.

Joanne se oë pik in Gerome se rigting.

PIERRE

Wel ...

JOANNE

Nee! Dit is hulle werk om sexy te wees ... jôu werk is om “Buks” te wees.

PIERRE

Buks is sexy.

JOANNE

Nee! Buks is ’n lui *loser*. Hy dra los ou klere en hy het deurmekaar hare ... sy kinders dink hy is *pathetic* en sy vrou háát hom ... *okay?*

Pierre oorweeg die feite. Almal hou hul asems op.

PIERRE

So, Buks is eintlik ... soos Hans?

Gerome en Elsabé snak na hul asems. Joanne knik met ’n ironiese mondhoek.

JOANNE

Spot on.

Pierre verstaan uiteindelik. Hans kom haastig ingestap en Joanne wys vir hom met ’n duim dat “alles onder beheer” is.

JOANNE

Gaan *embrace* jou *inner loser*.

Joanne stuur Pierre vinnig en skuldig uit.

PIERRE

My innerlike Hans.

HANS

Wie?

Mike loer positief in.

MIKE

Ek dink ons sien lig.

HANS

En jy is seker dit is nie 'n trein nie?

Hans volg Mike uit, en Joanne volg hulle verlig. Gerome wink vir Elsabé nader.

GEROME

Kom, Dame, ons moet jou nog opblaas.

Gerome skakel die haardroër aan. 'n Blou vonk flits wild en alles is wéér donker. Gerome gil bloumoord.

MONTAGE

'n *Montage* van verskillende gesigte wat hulself met selfone en flitse belig. Die laaste gesig is dié van Imque wat by die dameskleedkamer uitstap.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – MIDDAG

Die ligte flits skielik aan. Anton staan reg langs Imque en sy skrik haar melk weg.

ANTON

Is ek dood, want jy is beslis 'n engel.

Imque kyk uiters verward op.

IMQUE

Um ... nee. Die krag was af. Wat?

Mike kom nader en red haar onwetend.

MIKE

Anton, kom help gou ... ek het die *culprit* gekry.

Anton knipoog vir Imque en waai tevrede. Monique kom alwetend nader.

MONIQUE

Onthou wat ek vir jou gesê het.

IMQUE

Ek probeer, maar ...

MONIQUE

Líke jy hom?

Imque skud haar kop, net voor sy kan antwoord stap Joanne verby en blaf boos.

JOANNE

Los die *actors* uit, Monique. Kom by jou kamera.

Monique vlug en Imque stap in die Greenroom se rigting. Joanne en Sandra ontmoet voor die produksiekantoor. Sandra, nou mooi aangetrek met 'n stylvolle *beret* op, oorhandig 'n koevert aan Joanne.

SANDRA

My faktuur.

Joanne seil in by die kantoor en Sandra volg haar.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – MIDDAG

Joanne gooi die faktuur minagkend op 'n hoop ander koeverte en aanmanings.

JOANNE

Moenie te haastig wees vir jou geld nie. Banke, *lone sharks* en eksvrouens melk ons leeg.

SANDRA

Oor ons gesprek van vroeër ...

JOANNE

Ek gaan nie jou wonde vir jou te lek nie, Sandra. Hans het my gekies. *End of story, boohoo.*

Sandra besef sy gaan niks uit Joanne kry nie en loop; sy draai nadenkend om by die deur.

SANDRA

Wat ek tog vreemd vind ...

JOANNE

Nee! Ék sal jou sê wat “vreemd” is ... daai belaglike hoedjie op jou kop. Dít is vreemd.

Joanne gryp haar geliefde *clipboard* en stap ongeskik uit. Sandra se oë trek jaloerse skrefies.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – MIDDAG

Mike en Anton is besig om die haardroër en die krultang uit te prop en al die elektriese koorde op te rol. Anton stap uit met die krultang en krullers. Gerome protesteer desperaat.

GEROME

Ek het die haardroër nodig! Elsabé se hare lê soos pap spaghetti.

ELSABÉ

Haai?

MIKE

Sorry, die goed trek te veel krag.

Mike begin uitstap met die haardroër. Gerome volg hom pratend.

GEROME

Ek gaan met Hans praat ... hierdie is bleddie *expropriation without compensation*.

Elsabé kyk na haar pap hare in die spieël, sy begin dit droog waai met een van Gerome se pienk oosterse handwaaiers.

INT. ATELJEE – GREENROOM – MIDDAG

Imque neem 'n selfie soos Anton instap met die krultang en krullers. Hy sit dit op die tafel langs haar neer.

ANTON

Sê net as ek jou hare moet doen?

IMQUE

Hu?

Anton glimlag en gooi een van sy beste optellyne ...

ANTON

Was dit seer toe jy uit die hemel geval het?

Imque snorklag en gooi 'n wenner terug.

IMQUE

Ek is 'n gay ... um, gáy. Baai.

Imque vlug vinnig. Anton se oë rek agterdogtig.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – MIDDAG

Elsabé probeer haar hare reg druk en smeer. Sandra, met die “vreemde” *beret* op, sweef vroulik en pragtig in.

SANDRA

Imque sê jy gaan oudisie vir *My Stiefma*.

ELSABÉ

Ja, kan jy glo ... ek voel skoon uitgelate, my stertjie waai behoorlik.

SANDRA

Jy moet sê as ek kan help, ek het Anya gespeel op *varsity*.

ELSABÉ

Jy jok! Dan móét ons saam repeteer.

Hans en Gerome kom doelgerig ingestap.

GEROME

Kyk daar! Kýk hoe lyk sy ... 'n platgevalde *soufflé*.

ELSABÉ

Ek?

GEROME

Hans, ek móét haar kop kan blaas en spuit asof ek 'n Scotty *groom*.

Hans wys na Sandra se *beret*.

HANS

Hoekom kan sy nie só ding dra nie? Dit is oulik.

GEROME

Mmm ... nogal nè?

Gerome hou sy hand uit. Sandra haal die *beret* af en gee dit vir hom. Hans glimlag dankbaar en Sandra gloei gevelei.

Eindtitels

2.10 Episode 10: “Jy het dit aspris gedoen, né!”

EXT. VOORSTEDELIKE STRAAT – VOORDAG (DAG 4)

Dit is nagdonker buite. Elsabé en Danyke is op pad ateljee toe in Elsabé se beige Toyota Fortuner.

INT. ELSABÉ MOTOR – VOORDAG

Danyke sit met die videokamera gerig op Elsabé terwyl sy bestuur. Hulle lag reeds vir iets wat Elsabé sopas kwytingeraak het.

DANYKE

Okay, maar ernstig nou. Hoekom is die show se naam, Kom ons skiet hom?

VIDEOKAMERA P.O.V.

’n Mediumskoot van Elsabé. In die agtergrond flits die straatligte verby.

ELSABÉ

O ... want Buks kry homself vreeslik jammer. Mans voel mos deesdae vreeslik bedreig en Buks sal soms goed sê soos: “Ag skiet my” of “Hoekom skiet jy my nie?” Eintlik baie pateties as jy my vra. Buks is nou nie ’n mán-man soos jou pa nie ... hy is meer ’n muis, soos Hans. Oe gits, nee ... sny daardie uit die filmpie, Skapie.

DANYKE (O.S.)

Ja, Mamma. Um ... en hoe is dit om weer saam met oom Pierre te werk na al die jare?

Elsabé se nek trek styf en sy kry summier sooibrand.

ELSABÉ

Dis nou eers genoeg vragies. Ons is amper by die ateljee.

Kamera af.

INT. ELSABÉ MOTOR – VOORDAG

Danyke loer agterdogtig na Elsabé terwyl sy die kamera bêre. Elsabé swyg met stywe lippies.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – VOORDAG

Hans lê en slaap op sy arms by die rekenaar. Daar flits *ERROR* in rooi op die skerm. Daar staan en lê vuil koppies, borde en 'n halwe bottel rooiwyn in die kantoor.

EXT. GEBOU AANGRENSEND TOT DIE ATELJEE – VOORDAG

Mike en Anton (met 'n halwe Cream Soda) staan iewers in 'n donker hoekie met flitse en 'n lang elektriese koord. Mike klim op 'n asblik en maak 'n klein venstertjie oop terwyl Anton aktief gal braak.

ANTON

Nooit ou, nét omdat die Amerikaners in hulle broeke skyt oor als wat álmal áánmekaar bleddie “offend”, beteken nie óns moet dit óók doen nie. *Where's the fun?*

Mike gooi die elektriese koord by die venstertjie in en begin inseil.

MIKE

Adapt or die, Buddy.

ANTON

“Adapt” jý maar ... ek sal eerder *die; or die trying* ...

Mike verdwyn laggend deur die venstertjie. Anton sluk sy Cream Soda af en breek 'n chauvinistiese wind, wat skielik 'n dom idee los vibreer. Anton glimlag boos en gil in die rigting van die venstertjie soos hy omdraai en wegstap.

ANTON

Okay ... let the games begin.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – VOORDAG

Sandra en Elsabé repeteer aan *My Stiefma*. Beide speel baie gestileerd en gepas depressief vir ernstige Afrikaanse teater (wat uit Russies vertaal is). Imque neem 'n selfie met die twee dramatiese aktrises in die agtergrond.

ELSABÉ (ANYA)

Ek wens ek was dood. Niemand weet hoe ongelukkig ek is nie.

SANDRA (VARYNA)

Hierdie gesprek herinner my aan gestoofde vrugte, iets wat ek nooit eet nie.

Imque frons, besluit sy moet maar eerder vlug en doen dit.

ELSABÉ (ANYA)

Al die hartseer wat ek voel, is 'n teken dat ek nie gelukkig is nie.

Elsabé begin saggies huil, Sandra laat sak haar teks.

SANDRA

Jy speel dit skitterend, Elsabé ... roerend. Regtig.

ELSABÉ

Ag dankie, jý.

Elsabé se stertjie waai teatraal.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Imque skink koffie terwyl sy haar foon bestreel. Anton is besig om 'n elektriese koord vanuit die badkamer se rigting aan te lê.

IMQUE

Waar kom dít vandaan?

ANTON

Hoe minder jy weet, hoe beter ... *zero accountability*.

Imque frons fluks. Anton se selfoon lui: een of ander liedjie uit die tagtigs.⁷¹⁷ Hy antwoord *butch* soos hy uitstap.

⁷¹⁷ *Tarzan Boy* deur Baltimora (1985).

ANTON

The eagle has landed. Is jy in?

Anton stop by die deur.

ANTON

By the way ... ek is óók gay.

Anton wip uit. Imque is nou selfs meer verward as gewoonlik.

INT. LUUKSE KANTOOR – AANGRENSENDE GEBOU – VOORDAG

Mike lui af terwyl hy die elektriesekoord agter 'n boekrak versteek. Hy skuif 'n klein kabinet weg en prop die koord in en skuif weer die kabinet terug. Hy maak seker die koord is onsigbaar deur 'n snippermandjie voor dit te plaas. Mike glimlag tevrede en sluip vlugvoetig uit soos Arsène Lupin.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Pierre kom verlig ingestap vanaf die badkamer. Sandra en Danyke kom doelgerig in. Danyke kry haar skoonmaaktrollie reg en monteer die GoPro. Sy kyk Pierre nuuskierig agterna soos hy uitstap.

DANYKE

Tannie? Het my ma en oom Pierre 'n *heavy* “geskiedenis”?

Sandra is effe onkant gevang.

SANDRA

O gonna jong? Ek dink almal in dié wêreld het 'n “geskiedenis”. Jy moet maar vir jou ma vra, netnou ...

Elsabé stap in en waai die *My Stiefma*-teks in Sandra se rigting.

ELSABÉ

Joe-hoo.

SANDRA

... trap ek op die duiwel se stert. Ek kóm!

Sandra woerts uit. Danyke brand van nuuskierigheid soos sy met die GoPro begin werskaf.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – VOORDAG

Mike het sopas nóg 'n elektriese koord aangelê. Hy haal swart *Gaffer tape* uit sy gereedskapskas om die koord op die vloer vas te plak. Joanne kom haastig ingestap en brul 'n opdrag in die verbygang.

JOANNE

Jy moet daai ding *vastape*, netnou moer iemand oor dit.

MIKE

Môre, Joanne.

Mike skud sy kop en begin plak.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Danyke het sopas die GoPro se lens skoongegee, sy skakel die kamera aan en druk *record* net soos Joanne instap.

GoPro P.O.V.

'n Wyeskoot van Joanne wat mik vir die koffie, sy struikel oor die elektriesekoord wat Anton oomblikke gelede gelê het en ploeg onvleiend neer.

JOANNE

Bliksem!

Danyke hardloop nader om haar te help. Joanne sukkel briesend op.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – VOORDAG

Hans lê nog steeds en slaap. Hy skrik wakker van 'n bloedstollende gil.

JOANNE (O.S.)

Mike!

Hans kyk na die rekenaar se skerm, sien die *ERROR* wat rooi flits. Hy vloek intern, staan op en sleepvoet seer-rug uit.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – VOORDAG

Hans steek sy kop by die kantoor uit en roep.

HANS

Mike!

Mike is op pad in die Greenroom se rigting en steek vas.

HANS

Kom help, hier flits weer een van daai rooi “error” goed.

MIKE

Vandag flits daar oral *errors*.

Joanne kom boos uit die Greenroom gehinkepink.

JOANNE

Jy het dit aspris gedoen, nè!

Joanne is nou op die oorlogspad. Sy val in by die manskleedkamer.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

Werner doen *sit-ups*. Pierre sit en slaap snorkend.

JOANNE

Ons begin vandag ’n uur vroeër skiet!

Pierre skrik wakker. Hy wil nog protesteer, maar Joanne is reeds uit.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – VOORDAG

Sandra en Elsabé is weer besig om te repeteer. Imque het nou oorfone in haar ore.

ELSABÉ (ANYA)

Moet ek aanhou lewe of myself skiet?

SANDRA (VARYNA)

Om jouself te skiet is gewis minder moeite ... vir almal.

Anya ween weer. Varyna sit haar hande om Anya se keel.

SANDRA (VARYNA)

Of dalk kan ek die lewe uit jou wurg? Soos Moeder vir oom Wanja ...

Joanne bars luid in.

JOANNE

Ons skiet ...

Sandra en Elsabé skrik en gil. Joanne antwoord met 'n gil en Imque spring bevrees op.

IMQUE

Wat?

Almal bewe uitasem. Gerome loer in agter Joanne.

GEROME

Dames?

Joanne gil weer en klap instinktief in 'n koesende Gerome se rigting.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Hans hoor die gille en skud sy kop moeg. Hy loer oor Mike se skouer wat desperaat tik en die muis skuif terwyl die rekenaar hom blatant ignoreer. Mike kreun moedeloos.

MIKE

Die ding is oud, *Buddy*.

HANS

Werk hy ook met diesel?

MIKE

Steenkool. Jy kan nie eintlik hierop *edit* nie. Die *graphics* kaart is ouer as jý en die *operating system* ... *operate* nie die *system* nie.

HANS

En die slégte nuus?

Joanne bars in soos 'n warrelwind.

JOANNE

Right, almal is op *stand by*, ons kan 'n uur vroeër begin skiet. Hoe lyk dit hier?

HANS

Hang af waarna jy kyk.

JOANNE

Lyk ek lus vir raaisels, Hans? Het ons 'n program? Is daar iets? Moet ek 'n ander *job* gaan soek?

MIKE

Asseblief.

JOANNE

Ag, voertsek Mike.

HANS

Julle twee!

MIKE

Bid net dat die ding nie *crash* nie.

Mike kliek met die muis. Na 'n oomblik verlig Hans se gesig.

HANS

Mike jou doring!

Hans gee vir Mike 'n soen op die voorkop. Joanne skuif in langs Hans.

JOANNE

Nou toe, laat ons sien of ek eendag ryk gaan erf.

Hans besef sy maak nie eens 'n grap nie. Hulle staar in afwagting na die rekenaarskerm.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Gerome werskaf haastig aan Elsabé se grimering. Werner en Imque gryp kostuums in die agtergrond en hol uit. Pierre kom sonder 'n hemp ingestap, gryp sy kostuum en stap weer uit.

GEROME

Bedek jou skaamte, Pierre. Hier is vrouens en kinders.

PIERRE

Jy kan kyk, maar jy mag nie vat nie.

Pierre knipoog en stap laggend uit.

GEROME

As ek móét sal ek nog kan vát, maar ek wil asseblief nie kýk nie.

ELSABÉ

Jy is ondeund!

GEROME

Good girls go the heaven, but the bad girls go everywhere!

ELSABÉ

Sies!

GEROME

Gepraat van “sies”, hoe gaan dit met jou *diet*, Dame?

ELSABÉ

Gits, ek het skoon vergeet ek is op 'n dieet. Was so besig met *My Stiefma*.

GEROME

Ag foeitog, wat is fout met haar?

Voor Elsabé kan verduidelik kom Sandra in met 'n bordjie kos en 'n glas water vir Gerome.

SANDRA

Hierdie is so naby aan die *Paleo*-dieet as wat ek kón kom.

ELSABÉ

Ooo, is jy nou op die *Paleo*? Dit is mos omtrent nét rou vleis.

SANDRA

Jy moet jou bloed laat toets, hoor ... meeste mense moenie so baie rooivleis ...

GEROME

My bloed is klaar getoets, Dame; dit is róói! Perfek vir rooivleis en rooiwyn.

Elsabé en Gerome lag. Sandra wonder skepties.

Eindtitels

2.11 Episode 11: “Dan staak ons!”

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Hans, Joanne en Mike staar stil geskok na die rekenaarskerm: Hulle het sopas die eerste episode van *Kom ons skiet hom*, aanskou. Joanne is die eerste een wat haar bloeiende oë knip.

JOANNE

Al wat goed is in die eerste episode is die *black-out* aan die einde.

MIKE

Moenie te gou *judge* nie, kom ons kyk dit weer ...

Hans en Joanne protesteer gelyk.

HANS

Asseblief nie!

JOANNE

Nee moer! Ek gaan my niggie bel, dalk het sy vir my werk by die *laundromat*.

Joanne mor gewond uit.

HANS

Dit sou dalk beter gewees het as die rekenaar wél *gecrash* het.

MIKE

Nooit, *Buddy*, dit is 'n goeie ding.

Hans kyk hom verbaas aan.

MIKE

Nou weet jy presies hoe om dit nie te *direct* nie.

Hans sug droog. Mike klap-klap vertroostend op sy skouer.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Joanne stap oorbluf in en gooi katatonies koffie in 'n beker en oor haar vingers. Sy voel nie eens die pyn nie. Sandra kom nader, maar voor sy kan praat, keer Joanne haar.

JOANNE

Nie vandag nie ... soos in, gáán asseblief.

Vir 'n oomblik lyk dit asof Joanne 'n hart het; 'n hart wat soms selfs kan séér word.

SANDRA

Foeitog ... dit is nie lekker om jou só te sien nie.

JOANNE

Ja, *sure*.

SANDRA

Regtig! Dit is onmoontlik om jou te haat as jy huil.

Joanne wil-wil pik, maar pink eerder 'n hartseer traan en Sandra se hart vermurwe. Sy lig 'n helende hand.

SANDRA

Maak toe jou oë ... ek Reiki jou kop-*chakra* ...

Gerome, Elsabé en Pierre kom doelgerig ingestap. Joanne het dadelik weer vlamme in die oë en die trane stoom weg.

JOANNE

Uit! Dit is nie teetyd nie en Elsabé lyk nog soos 'n *dog's breakfast*.

ELSABÉ

'n Wat? Sies vir jou.

Sandra lag. Hans kom haastig en bekommerd in, gevolg deur Danyke met haar videokamera omhoog.

HANS

Dankie dat julle so gou gekom het. Dit is 'n tipe noodvergadering ... slegs met die senior mense.

JOANNE

Dit sluit dan seker nie die "hulp" in nie, so ... *gáán* Sandra.

Sandra stap uit en gee vir Joanne 'n kyk wat sê: “Hoop jy kry 'n ontsteking.”

VIDEOKAMERA P.O.V.

In 'n wyeskoot wys Joanne vir Danyke die deur met 'n kwaai wysvinger.

JOANNE

Daar gaat jy óók ... um, Steven Spielberg. Gaan *direct* die stof met 'n besem.

Kamera af.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Danyke woerts skrikkerig uit. Elsabé is lus om Joanne te verwurg met 'n klaviersnaar.

ELSABÉ

Ás jy so sarkasties met my dogter móét wees, noem haar dan ten minste Katinka Heyns of Annie Basson.

JOANNE

Whatever.

GEROME

Óf ... daai tannie wat die *pantomimes* so oulik *direct* ... um, *honey something?*

PIERRE

Janice Honeyman, maar sy doen nie eintlik films nie.

HANS

Mense ...

GEROME

Oe! Pieter-Dirk Uys kan ôk eintlik werk.

JOANNE

Gerome! Shhh! Elsabé, *end of discussion*; jou kind moet haar plek ken óf ...

Elsabé bars 'n aar en brul soos 'n leeuwyfie.

ELSABÉ

As iémand haar plek moet ken, juffroutjie ...

HANS

Asseblief! Elsabé, asseblief, later. Um ... mense, ons het sopas die eerste episode gekyk, en ...

PIERRE

Wat? Sonder die *lead*?

JOANNE

Net *top management*. Shhh.

PIERRE

Maar dit is totaal ongehoord, Hans! Jy het belowe ek het “finale snit” op die reeks.

JOANNE

Bullshit.

ELSABÉ

Wat beteken dit? Mag Pierre redigeer?

PIERRE

Ek is die *lead*.

JOANNE

Stil, Pierre.

PIERRE

Ag, luister hier, jou klein merrie, jy het géén respek ...

HANS

Pierre, asseblief! Joanne ...

ELSABÉ

Hoekom mag Pierre redigeer en wáár staan dit dat hy kamtig die “*lead*” is? Ek het baie meer woorde as hy en ...

HANS

Asseblief julle, ons kan later ...

PIERRE

Ek dring daarop aan om die eerste snit te sien.

ELSABÉ

Ek óók.

JOANNE

Gaan lees julle kontrakte, julle kan op niks aandrang nie.

HANS

Joanne, om vadersnaam ...

PIERRE

Dan staak ons!

ELSABÉ

Wat?

PIERRE

Ja, ons staak. Ek werk nie ’n steek verder nie.

JOANNE

Net mense met régte kan staak Pierre, julle is net akteurs en ...

HANS

Magtig, Joanne.

PIERRE

Kommunis! Kom, Elsabé.

Pierre gryp 'n verwarde Elsabé en begin uitstap. Gerome trap onseker rond.

GEROME

Wie *strike* nou almal?

HANS

Goed! Goed ... Pierre ... wag. Ons sal vir julle die eerste episode wys.

JOANNE

Daar is nie tyd nie, Hans! Ons móét nou skiet!

HANS

Net vinnig.

JOANNE

Moer!

Joanne gloei rooi en smelt uit, almal kyk grootoog na Hans. Hy knik en stap uit. Almal volg hom gedwee.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Danyke en 'n besem kom uit die dameskleedkamer gevee soos die “senior mense” uit die Greenroom stap. Elsabé draf moederlik na Danyke en die res stap gedrewe na die produksiekantoor.

ELSABÉ

Is jy *okay*? Daai vroumens gaan my nog eendag laat vloek.

Danyke lag.

DANYKE

Oh no, net nie vlóék nie. Dis *fine*, Mamma, ek weet hoe om haar te *handle*. Ek dink sy is *bipolar* met *heavy PMS* ...

ELSABÉ

Haai!

Pierre gil ongeduldig vanaf die produksiekantoor.

PIERRE

Ons wag vir die nuwe *lead*! Gaan jy ons vereer met jou teenwoordigheid, Meryl ... um, Streep?

Elsabé bulk skielik so kwaai dat almal 'n oomblik wonder of sy 'n demoon ingesluk het.

ELSABÉ

Ag, Pierre, hou jou rok aan. Ek kom nou.

Gerome lag verbaas soos hulle by die produksiekantoor instap.

DANYKE

Wat gaan aan? Mamma praat nooit só met iemand nie. Wat het oom Pierre aan Mamma ...

ELSABÉ

Niks, niks; hy is net 'n ... vervloekte irritasie. Ons gaan gou die eerste episode kyk. Hou 'n duimpie vas, Skapie.

Elsabé vlug haastig weg en kruis Sandra wat ingesteun kom met 'n groot bak kos. Werner kom terselfdertyd uit die manskleedkamer gepronk.

SANDRA

Kom, *Partner*, dit is amper middagete. Daar is nog twee bakke ...

DANYKE

Roger that.

WERNER

Ek help jou.

Danyke wil keer, maar Werner en sy bisept is reeds op pad.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Pierre sit opgewonde langs Hans by die lessenaar. Gerome en Elsabé staan agter hulle terwyl Hans die muis woes wikkkel.

HANS

Die verdomde ding haak nou wéér.

GEROME

Ek weet wat om te doen, ek kén *computers*.

Gerome gee die rekenaar 'n harde klap en die episode begin onmiddellik speel.

ELSABÉ

Oe, ek kan nie wag nie ...

PIERRE

Shhh.

Elsabé wil hom 'n klap agter die kop gee, maar Gerome keer haar net betyds. Almal, behalwe Hans, staar opgewonde.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Monique is moedeloos besig met haar kamera, soos Imque by haar aansluit.

IMQUE

Is die ding al weer stukkend?

MONIQUE

Hey ... moenie haar 'n “ding” noem nie, sy is ... complicated.

Monique streef oor haar kamera.

MONIQUE

Haar naam is Alicia ... *because she is a “Girl on Fire”*.

IMQUE

Awesome ... ek love daai song.

Monique is erg beïndruk met Imque se musieksmaak. Imque onthou skielik iets.

IMQUE

O ja, *by the way*, Anton sê hy is “óók gay”.

MONIQUE

Say what?

IMQUE

Ja ... *weird* ... ek dink hy probeer snaaks wees.

MONIQUE

Not working.

Anton kom, *on cue*, nader met 'n breë glimlag.

ANTON

Hey, Girlfriends ...

Monique glimlag en skud haar kop.

MONIQUE

Ek hoor jy is “gay”.

ANTON

Jip. Skeef soos 'n sewe-rand-noot.

Gelukkig verstaan nie een van die meisies wat hy sopas gesê het nie.

MONIQUE

So, ek neem aan ons hoef nie meer oor jou te *worrie* nie.

ANTON

Nie 'n steek nie. Kom ons drietjies gaan vier dit vanaand.

Monique lag.

MONIQUE

Good one! Jammer, “Vriendin”, maar óns is 'n *couple*.

Monique trek Imque nader. Anton kyk na Imque, wat intussen stokstyf geskop het.

ANTON

Regtig?

Imque skrik en knik onoortuigend. Anton glimlag erg agterdogtig.

ANTON

Ag, dis *sweet*. Wel, julle maak 'n *stunning couple*.

MONIQUE

Thanks.

Mike kom haastig nader met 'n gereedskapkissie en hurk by Monique se kamera.

MIKE

Right, Monique, kom ons *tackle* jou *girl*.

Imque skrik.

IMQUE

Wie?

Anton lag en Imque vlug. Monique kan nie help om ook te lag nie. Mike begin verward werskaf.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – MIDDAG

Danyke is besig om die GoPro se beeldmateriaal op haar skootrekenaar te laai. Die beeld van Joanne, wat by die Greenroom instap, verskyn op die skerm net soos Imque blosend by die kleedkamer instap. Danyke skrik en probeer die skerm toehou, maar Imque het reeds die skerm gesien.

IMQUE

Is dit Joanne?

DANYKE

Um ...

IMQUE

Wys bietjie!

Imque is dadelik gereed om dit af te neem met haar selfoon.

DANYKE

Nee, nee ek mag haar nie eintlik afneem ...

IMQUE

Moenie vir my sê dit is *footage* van toe sy vanoggend *gecrash* het nie?

Danyke lyk skuldig.

IMQUE

Sê ja.

DANYKE

Ek het net die GoPro getoets en toe per-ongeluk *gerecord* ...

IMQUE

Wys, wys, wys ... *please*. Ek smeeek jou!

DANYKE

Ek kan nie. Daar is *ethical issues* ...

Imque duik desperaat vir haar handsak. Sy haal haar beursie uit en ledig die inhoud, meestal munte, op die tafel voor Danyke.

IMQUE

Ek gee jou alles wat ek het. Ek móét net sien hoe my *evil stepmother crash*. Wag!

Imque gaan kry nog iets uit haar handsak ... 'n appel. Danyke lag en maak die kleedkamer se deur loer-loer toe.

DANYKE

Okay. Hou maar jou appel, ek is meer van 'n piesang-meisie.

Danyke haal 'n piesang uit haar rugsak en speel die opname.

BEELD OP DIE SKOOTREKENAAR

Joanne kom by die Greenroom ingestap, sy mik vir die koffie en struikel oor die elektriesekoord; sy slaan erg onvleiend neer.

JOANNE

Bliksem!

Danyke hardloop in en help Joanne lomp op.

JOANNE

Mike!

Joanne begin uitstap, sy gly en val weer; agter haar sukkel Danyke om haar lag in te hou. In die agtergrond gil Joanne weer bloedstollend.

JOANNE (O.S.)

Jy het dit aspris gedoen, nè!

Danyke stap giggel-giggel na die GoPro en wys 'n *thumbs up* direk in die lens; sy skakel die kamera af.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – MIDDAG

Imque lag dat die trane loop.

IMQUE

Dié ding kan *viral* gaan. *Post* dit op Instagram ... ag toe, *please!*

Joanne kom ingestap en haar oë rek tot pierings.

Eindtitels

2.12 Episode 12: “Weet jy wat is *fun*?”

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – MIDDAG

Joanne staar agterdogtig na die twee skuldige meisies. Danyke klap die skootrekenaar toe en hap haar piesang. Imque gee 'n skuldige gilletjie en hap haar appel. Joanne sis agterdogtig.

JOANNE

Wat gaan hier aan? Wat doen julle?

Danyke sweet bloed, maar Imque speel koel komkommer.

IMQUE

Ons kyk *porn*.

Danyke verstik aan haar piesang.

IMQUE

Klóp volgende keer anders sien jy dalk iets wat jy nie móét sien nie. Kom ons gaan soek iemand op wie jy kan gil.

Imque sleep 'n peinsende Joanne uit voor sy kan protesteer. Danyke se hart klop sigbaar in haar keel.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – MIDDAG

Elsabé en Gerome kom sleepvoet uit die produksiekantoor gefrons. Dit lyk of hulle sopas dieremishandeling aanskou het.

ELSABÉ

Ek het nie besef ek is só ... plomp nie.

GEROME

Onthou, die kamera sit altyd vyf kilo's bý.

ELSABÉ

En daar is twee kameras ... dit beteken tién kilo's.

GEROME

Dik of de not, Dame ... jou *acting* was strate beter as Pierre se kamstige "Method" wat ook al.

Pierre kom baie tevrede en bakbeen by die kantoor uitgestap.

PIERRE

Al moet ek dit nou sêlf sê ... hier kom 'n SAFTA.

Pierre stap breëbors na sy kleedkamer terwyl Gerome en Elsabé hom verstom aangaap.

GEROME

Daai man moet sy ego laat bottel, hy sal miljoene maak.

Sandra skiet verby met 'n bord kos vir Hans.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – MIDDAG

Hans en Joanne staan starend agter die rekenaar.

JOANNE

Elf minute? Dit is nie eers 'n hálwe episode nie!

Sandra dartel binne.

SANDRA

Middagete!

Sandra sit die kos voor Hans neer.

SANDRA

En? Hoe lyk dit?

Joanne gee die kos 'n nare kyk.

JOANNE

Dit lyk nie baie lekker nie ... én jy moet vir Hans minder skep, hy raak vet.

HANS

Wat?

SANDRA

Ek praat van die sitkom, Joanne. Hoe lyk dít?

JOANNE

Nés jou kos, Sandra ... nie baie lekker nie.

Joanne stap ongeskik uit. Sandra kyk bekommerd na Hans.

SANDRA

Is dit waar?

HANS

Nooit, ek dink jou kos lyk báie lekker.

SANDRA

Hansie.

Pierre kom in met 'n *Kom ons skiet hom* draaiboek in die hand en 'n gekoude potlood in die mond.

PIERRE

Ek het 'n paar voorstelle om Buks nóg sterker te maak.

Hans sug geduldig.

HANS

Buks moet juis nié sterk wees nie, Pierre. Hy is net 'n middeljarige man wat ...

PIERRE

Én hy moet 'n stoute fantasie hê ... jy weet? Soos daai ou in *American Beauty*?

Dalk 'n geskeide buurvrou ...

SANDRA

O gonna, nee! Praat jy nou van jóú of van Buks?

PIERRE

Hu?

SANDRA

Kom, Pierre ... laat Hans darem net in vrede eet.

PIERRE

Maar ...

SANDRA

Daar is poeding.

Pierre se soettand water soos hy uitstap.

PIERRE

Omgekoop! My siel vir 'n pot poeding.

Hans knik dankbaar en Sandra glimlag ondersteunend.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – MIDDAG

Joanne sit suur by Gerome. Beide werk honger deur groot borde kos.

JOANNE

Dié *show* gaan bom, *big time*.

GEROME

Dis nog *early days* ...

JOANNE

Whatever. Jy moet vinnig 'n konsep kry vir ons nuwe *show*.

Gerome verstik aan 'n ertjie.

GEROME

Óns *show*? Stadig, Dame, jy bedoel seker “mý *show*”. Ek is die *artist* ...

JOANNE

En ék is die brein ... *fifty-fifty*.

GEROME

Hallo? Is 'n wurm besig om jou brein op te vreet?

Joanne gee hom 'n kyk wat sy blaas effe laat lek. Sy haal diep asem en kalmeer haarself net-net.

JOANNE

Gerome, sonder mense soos ék, sal “artists” soos jý, die heelyd net droom en suip.

GEROME

Clearly weet jy niks van *artists* af nie, Joanne. Dit is nie “droom en suip” nie, dit is “seks en suip”; en jy is nie genooi nie.

Joanne gee hom ’n “ag regtig” kyk. Gerome draai kinderagtig om sodat hy verder kan eet met sy rug op haar gekeer.

INT. ATELJEE – GREENROOM – MIDDAG

Pierre smul aan sy poeding. Mike het sopas sy kos ingeskep en hol uit met sy bord en koeldrank. Anton skep rustig wanneer Imque, neus in haar foon, inkom vanaf die badkamer.

ANTON

Waar is jou nooi?

Imque lag en skud haar kop. Pierre bekyk die spul skepties terwyl hy nóg poeding skep.

IMQUE

Wéét jy dis nie meer die *eighties* nie?

Imque preek voort voor Anton iets doms kan uiter.

IMQUE

Al ooit gehoor van *toxic masculinity*? Weet jy wat is *woke*?

ANTON

Weet jy wat is *fun*? Wanneer laas het jy gelag?

Monique kom ingestap met ’n klomp vuil koppies wat sy haastig kom neerplak.

ANTON

Aitsa! *On cue* ...

MONIQUE

Wat?

ANTON

Kyk, ek wil nie in die pad staan van ware liefde nie ...

MONIQUE

Toemaar, “Vriendin”, jy doen nie ... maar jy staan wél in die pad van ons kos.

ANTON

As ek weet julle is regtig ’n *couple* ... én dit is *legit* ... dan vat ek die pad.

IMQUE

Ons hoef niks aan jóú ...

MONIQUE

Dit is *legit* ... baai.

ANTON

Bewys dit.

IMQUE

Wat?

ANTON

Een soentjie ... net tussen ons meisies.

Pierre lag tevrede ... poeding én ’n *show*.

MONIQUE

Jy is ’n *síck puppy*.

IMQUE

Belowe jy sal dan “die pad vat” ... *perv*.

ANTON

Cross my heart and hope to die.

MONIQUE

Die? Belowe ...

IMQUE

Net om vir jou te wys ek wéét wat “fun” is.

Imque gryp Monique en soen haar voos. Anton is erg beïndruk en Pierre se oë rek bronstig. Sandra kom ingestap met 'n bak slaai en sien die twee meisies wat soen, met die mans wat tevrede toekyk. Sy veg braaf teen haar eerste instink om die slaaibak te laat val en besluit om voor te gee dat sy niks vreemds sien nie. Die twee meisies ontkoppel en kyk na Anton wat lag en hande klap. Pierre se poeding is vergete en hy kwyl fluks. Die meisies kyk na mekaar; beide is nou erg skaam. Sandra neurie onsamehangend terwyl sy gespanne nie in die slaai probeer krap nie. Imque sien haar ma en fokus dadelik op Anton wat steeds breed glimlag.

IMQUE

In your face!

Imque stap heldhaftig uit terwyl Monique blosend staan en tintel.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – MIDDAG

Gerome sit steeds met sy rug op Joanne gekeer. Sy staan op met 'n halwe bord kos in die hand.

JOANNE

Jy is nou regtig kinderagtig.

Gerome ignoreer haar nés 'n stout kind. Joanne rol haar oë en begin uitstap. Werner bars in en bots met Joanne wat die bord kos omkeer op haar bors. Sy gil dat berge en dale weergalm.

JOANNE

Nee, nee, nee!

MONTAGE

'n *Montage* van verskillende karakters se gesigte wat hoor hoe Joanne haar kop verloor: Sommige wonder wat aangaan, maar die meeste glimlag tevrede.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – MIDDAG

Danyke het sopas die kamera op 'n driepoot aangeskakel en kyk vir oulaas in die spieël of haar hare oulik lyk.

VIDEOKAMERA P.O.V.

Danyke skuif voor die kamera in. Sy haal diep asem, kalmeer haar skoenlappers en sit vorentoe om 'n nabyskoot te vorm.

DANYKE

The plot thickens! My ma sê die eerste episode is baie *crap* én te kort. Oom Pierre sê dit is “omtrent so snaaks soos aambeie” ... sis. Gerome sê dit lyk soos iets tussen *Married ... with Children* en 'n musiekvideo van Jurie Els; *whoever that is*. Ek moet sê, als hierrond lyk vir my nogal *over the top* en *melodramatic* soos in een van daai Suid-Amerikaanse *soapies*; dalk net *weirder*. Um, ek dink die storie ágter die storie is verseker die lékker storie; so, *watch this space*. O ja ... en Werner is nogal *cute* ... al is hy 'n *freak*.

Danyke glimlag tevrede, sy staan op. Die skerm is vir 'n oomblik leeg. Kamera af.

Eindtitels

2.13 Episode 13: “Waar was jy die hele nag?”

INT. IMQUE SLAAPKAMER – VOORDAG (DAG 5)

Sandra skakel die ligte aan. Imque skrik regop, sy lyk deurmekaar gewaai asof sy die heelnag aan 'n wasgoeddraad gehang het. Sy het bo-op haar selfoon geslaap, dit plak aan haar wang soos sy probeer ontwaak.

SANDRA

Môre, Bokdrol, ek het klaar vir jou 'n bad getap.

IMQUE

Dankie, Ma ... um, oor gister ... ek en Monique. Dit was net 'n *joke* ...

SANDRA

O. Dit wás nogal snaaks, ja.

Sandra stap glimlaggend uit. Imque val peinsend op haar kussing. Sy oorweeg vir 'n oomblik 'n peinsende selfie, maar besluit verward daarteen.

INT. DANYKE SLAAPKAMER – VOORDAG

Danyke sit kordaat op haar reeds-opgemaakte bed. Die skootrekenaar rus op 'n kussing voor haar en sy redigeer aan 'n onderhoud wat sy met Imque en Werner verfilm het.

BEELD OP DIE SKOOTREKENAAR

Imque en Werner sit saam op die bank in die sitkamer van die *Kom ons skiet hom*-stel.

WERNER

My karakter is Buksie en, soos sy pa, is hy nogal 'n *loser* ... um, hy en Bekkie hou nie baie van mekaar nie.

IMQUE

Hulle haat mekaar *actually*. Bekkie is *obsessed* met haar foon en sy is altyd nors en *stuff*.

WERNER

So, Imque hoef nie eintlik baie te *act* nie, want Bekkie is soos haar *evil twin*.

Werner lag. Imque besef skielik dit is wáár. Die beeld vries op 'n aantreklike Werner wat tog te mooi glimlag.

INT. DANYKE SLAAPKAMER – VOORDAG

Danyke kyk effe verlief na hom. Elsabé klop skielik dringend aan die oop deur.

ELSABÉ

Kom, Skapie, die soutmyn wag.

Elsabé verdwyn en Danyke skiet op soos 'n vuurpyl.

INT. ATELJEE – TOILET – VOORDAG

Hans sit en slaap op die toilet. Mike stap in, skrik hom lam en maak die deur toe. Hans ontwaak deur die mis.

HANS

Wie?

MIKE

Sorry, Buddy!

INT. ATELJEE – BADKAMER – VOORDAG

Mike begin uitstap.

HANS (O.S.)

Is dit al dag?

MIKE

Amper.

Hans kom styf-styf uitgesleepvoet.

HANS

Shit.

MIKE

Well, jy's in die regte plek vir dít.

HANS

Wragtie, dalk moet ek maar hier binne bly vandag, ten minste sal Pierre my nie in die hande kan kry nie.

Pierre kom soekend ingestap met sy kitaar onder die arm.

PIERRE

Híér is jy, ek soek jou orals! Ek het kookwater woorde geskryf vir ons temaliedjie.

Hans vlug instinktief by die toilet in.

HANS

Jammer, Pierre, die natuur roep.

PIERRE

Natúúrlik, antwoord gerus.

Mike begin uitstap.

MIKE

Kom ons ...

PIERRE

Hans, ek dink ook ons moet die reeks se titel verander ... iets soos “Buks se Dinge” ... jy weet?

Pierre stram die kitaar en begin sing. Mike kan nie glo wat hy aanskou nie.

PIERRE

Buks is die man, die man wat kan,

Buks vat raak, Buks maak saak ...

INT. ATELJEE – TOILET – VOORDAG

Hans druk toiletpapier in sy ore.

PIERRE (O.S.)

Kopskoot, spekskiet en Skote Petoors

Mooiskoot, doodskoot en skietkoors ... Petoors

Hans bekyk die klein toiletvenster en oorweeg dit om dáár uit te kruip na vryheid.

INT. ATELJEE – BADKAMER – VOORDAG

Mike sit sy hand op die snare, Pierre stop verbaas.

MIKE

Kan die man nie maar in vrede ...

Joanne warrel in by die badkamer.

JOANNE

Kruip Hans hier weg?

Mike en Pierre aarsel, sy stap verby hulle en klop aan die toiletdeur. Pierre en Mike sluip gelyk uit.

JOANNE

Hans?

Hans kom moedeloos uit, steeds met die toiletpapier in sy ore. Hy haal dit uit, was sy hande en spoel sy gesig af.

JOANNE

Waar was jy die hele nag?

HANS

Hier.

JOANNE

Alleen?

HANS

Nee, Joanne, terwyl ek geslaap het, het die skoenmaker se Elfies gekom en die episode klaar geredigeer.

Hans stap omgekrap uit. Joanne wonder wat is “Elfies” en volg hom jaloers.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Hans staan by die koffiemasjien en soek-soek ’n skoon beker. Sandra kom in met ’n skinkbord vol skoon bekers ... sy en Joanne bots amper.

SANDRA

Joanne ...

JOANNE

Née.

Joanne grom uit en loop amper vas in Danyke en haar trollie.

DANYKE

Jammer!

JOANNE

Whatever.

Sandra sit die skinkbord langs Hans neer. Danyke werskaf in die agtergrond met haar kamera en die driepoot.

HANS

Watter een is die regte koffie? Een van hierdie kultivars smaak glo soos ’n nat hond.

Sandra lag en skink vir hom koffie.

SANDRA

Die sojakoffie is baie goed vir jou vel én jou cholesterol ... en jy wéét jou cholesterol was nog altyd hoog. Hoe is jou bloeddruk?

Hans lag.

HANS

Doen jy nog daai Reiki-ding ...

SANDRA

Al die pad!

Sandra lê 'n helende hand op Hans se arm. Hy proe die koffie en sy gesig vertrek. Sandra lag.

SANDRA

Én jy moet vrugte eet. Danyke, gaan sit 'n appel in Hans se kantoor, asseblief.

DANYKE

Copy that.

Danyke besef Sandra wil van haar ontslae raak, sy woerts uit met 'n appel en systap net-net vir Joanne wat weer aanvallend inkom.

JOANNE

Het julle nie gisteraand genoeg gekuier nie?

Joanne gluur hulle aan en Sandra hou haar helende hand vir haarself. Hans gee vir Sandra die koffie.

HANS

Dink ek gaan maar die cholesterol 'n kans gee om my (binnekort) te red. Totsiens.

Hans lag flou en vlug uit. Joanne gluur steeds jaloers na Hans se “Elfie”.

SANDRA

Koffie? Die soja is baie goed vir jou vel.

Danyke kom uitasem ingewikkel.

JOANNE

En wát is miskien fout met my vel? *Watch it ... racist.*

Joanne storm uit. Sandra staan oorbluf en Danyke geniet hierdie lewendige telenovela.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Gerome is besig om Elsabé se grimering kunstig aan te plak.

ELSABÉ

Ek het destyds vir my troue báie gewig verloor op Nataniël se druiwedieet.

GEROME

Weet jy wat kós druiwe, Dame? Dit is omtrent 'n rand 'n korrel!

ELSABÉ

Ons kan grootmaat koop.

GEROME

Ek doen réeds grootmaat op druiwe. Vyf liter dooswyn 'n week.

Gerome lag stout. Elsabé bly gefokus op die taak op hande.

ELSABÉ

Dan moet ons die lensiesopdieet doen.

GEROME

Sop is darem vreeslik armlastig.

ELSABÉ

Sop is gesond!

GEROME

Sop laat my altyd dink aan daai Oliver Twist laaitie: “Please sir, can I have some more?”

Elsabé lag.

ELSABÉ

Ag toe, jy is verspot.

GEROME

Sop is *sad*.

ELSABÉ

Ai Gerome. Goed ... um ... het jy al *banting* probeer?

GEROME

Dame! Daai besigheid het my vette só opgejaag dat ek botter gesweet het. *No thank you!*

Elsabé skud haar kop, wat bly nog oor?

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

Werner is kaalbolyf besig met opstote. Diaan – ’n beroemde sepie-aktrise en Pierre se derde vrou – stap soekend by die oop deur in met ’n pakkie vir Pierre. Sy loop bo-oor Werner, struikel en val amper. Werner red haar net betyds.

WERNER

Sorry, sorry, my bád. Is Tannie okay?

Werner staan voor haar met sy lyf blink van die sweet, sy spiere is kliphard gepomp.

DIAAN

Sjoe. Die laaste keer wat ek só ’n borskas gesien het, was by my *kitchen tea*.

Sy lag sensueel, steek haar hand uit en hulle skud blad.

DIAAN

Hi, ek is Diaan.

WERNER

Werner. Ek het Tannie al op *TV* gesien. Moet sê, Tannie is nóg mooier in die regte lewe.

DIAAN

Jy ook.

Werner glimlag jonk en pragtig. Pierre kom oud en moeg ingestap.

PIERRE

Uiteindelik.

DIAAN

Jou salf.

Sy gooi die pakkie geïrriteerd vir hom.

PIERRE

Smeer gou my rug. Kyk bietjie, is daar 'n uitslag?

Pierre trek sy hemp uit, die twee mans staan nou kaalbors langs mekaar. Diaan verlustig haar aan Werner wyl Pierre sy rug lomp probeer krap.

DIAAN

Adonis en Adoons.

Pierre krap, Werner bult en Diaan drup.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Gerome begin om Elsabé se hare te tem; sy onthou skielik iets wat sy in *LiG Tydskrif* gelees het.

ELSABÉ

Wag 'n bietjie! Mense drink partykeer daai Apple Cider Vinegar; dit laat jou omtrent niks eet nie ... want jy's glo naar vir ure.

GEROME

Dan drink ek eerder te veel vodka, 'selfde effek ... baie lekkerder.

ELSABÉ

Alkohol maak vet, onthou.

GEROME

Nee *shut up*, jy lieg! Regtig?

ELSABÉ

Natuurlik.

GEROME

No deal ... die drank blý; dit is ál wat my soggens laat opstaan.

ELSABÉ

Haai!

GEROME

Ek hét dit! Hoekom eet ons nie net 'n klomp lepels maizena nie? Daai goed stol jou maag so vól soos skaapvet ... en *voilà*.

ELSABÉ

Oe nee gits, dit sal 'n onaardige prop veroorsaak.

GEROME

Nié as ons dit *chase* met vodka nie?

Elsabé sug-lag moedeloos. Duidelik wil Gerome nie byt aan 'n dieet nie.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – VOORDAG

Hans hap 'n appel en Mike sluk sy lemoensap.

HANS

Wel, die goeie nuus is ... ons het 'n volledige episode. Die slegte nuus is ... ons moet nog 12 doen.

Joanne kom nors ingestap.

MIKE

Dan drink ons maar op die góéie nuus, *cheers, Buddy*.

Hans glimlag dankbaar. Hulle klink “glase” met die glas en die appel.

JOANNE

Wat vier julle?

MIKE

Nié jou koms nie.

JOANNE

Gáán Mike ... soos in wég.

MIKE

Met plesier.

Mike stap baie stadig uit terwyl hy en Joanne mekaar se pupille skroei. Hans breek die *stare down*.

HANS

Ons het 'n episode.

JOANNE

Enkelvoud ... één?

Hans knik en hap sy appel trots.

JOANNE

Een episode in vyf dae? Selfs Eskom is meer produktief as dít.

HANS

Van nou af kan dit nét beter gaan.

JOANNE

Hoe? Het jy iewers 'n regte regisseur gekry?

Hans is so geskok deur Joanne se bitsigheid dat hy die appel mis hap.

HANS

Gewoonlik sê mens só iets agter iemand se rug, Joanne.

JOANNE

Jy is te sag, Hans. Laat ék die ding *direct*.

Hans dink vinnig en probeer haar voorstel subtiel wegpraat.

HANS

Die mense is al deur genoeg ...

Sandra stap vriendelik in met 'n gesonde ontbyt vir Hans.

SANDRA

Mike sê ons het 'n episode, Hansie!

JOANNE

Ons? *Obviously* ... jy is mos een van Hans se “Elfies”.

Sandra frons verward.

SANDRA

Elfies? Op watse medikasie is jy, Joanne?

Hans wil verduidelik, maar Joanne sis stomend uit.

JOANNE

Nie eers morfien of *cociane* sal dié pyn laat verdwyn nie.

Hans en Sandra deel 'n oomblik. Hans sien daar is nóg appel in die “gesonde ontbyt”: iemand wil hê hy moet lank lewe.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

Diaan is besig om Pierre se rug te room. Werner staan in sy onderbroek, hy is besig om sy kostuum aan te trek. Diaan verkyk haar aan Adonis. Danyke kom haastig in met haar kamera en verstar. Die bisarre prentjie voor haar lyk soos 'n toneel uit Dante's Inferno. Sy vlug en gril gelyk. Werner wonder en Diaan staar lustig.

Eindtitels

2.14 Episode 14: “Die eiland?”

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Gerome het nou genoeg grimering aan homself geplak vir twee Kardashians. Danyke staan gereed met die kamera.

DANYKE

Ek gaan op mamma begin en dan *pan* ek na jou toe, Gerome. As jy sien die kamera is op jou dan kan jy begin praat.

GEROME

Oukiedoukie.

ELSABÉ

Nee, Gerome, met die rolprente sê mens glo *copy that* of *roger*.

GEROME

O, dan sal ek 'n “roger” doen ... oe ... skielik klink dít nou baie stout.

Gerome en Danyke lag, Elsabé gee beide 'n kýk. Danyke rig die kamera op Elsabé.

DANYKE

En ... aksie.

VIDEOKAMERA P.O.V.

Elsabé glimlag breed in 'n mediumskoot.

ELSABÉ

Die kykers weet selde hoe besig dit agter die skerms gaan, nie waar nie, Gerome?

Die beeld verskuif na 'n nabyskoot van Gerome.

GEROME

Copy that roger! Dit gaan vyf kwartiere per uur ... hier. *TV* is nie vir sissies nie; lang dae en selfs langer nagte.

Gerome lag stout.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Danyke wys 'n vrolike *thumbs up*.

GEROME

Bietjie meer oor myself? Oe, waar begin ek? Um ... ek is 'n Sagittarius ... *I love and breathe art*. Um ... na 'n *Glam*-kursus by Hannon, is ek nou ook 'n *guru* ... ek kan enige gender laat *stunning* lyk. *Behold*.

VIDEOKAMERA P.O.V.

Hy wys trots na sy gesig en onthou terselfdertyd iets oulik.

GEROME

O ja ... as ek my neushare pluk noem ek my *tweezers* “sneezers”.

Gerome lag luid vir sy eie grappie.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Anton is gebukkend besig om te werk aan sy kamera se voetstuk, Monique is in die agtergrond besig met háár kamera. Diaan kom agter Anton in en bekyk sy agterstewe.

DIAAN

Mmm ... daai lyk mos vir my soos rugbyboudjies, is ek reg?

ANTON

Um ...

DIAAN

Shhh ... moenie nou als bederf deur te praat nie.

Anton is, vir 'n verandering, sprakeloos. Hy kyk weerloos in Monique se rigting. Diaan lag guitig.

DIAAN

Ek trek sommer jou been. Als net vir die *fun*.

Diaan loop giggelend weg. Anton voel geteister en Monique glimlag tevrede.

ANTON

Is dit jóú handewerk?

MONIQUE

Wat bedoel jy?

ANTON

Ag kom nou ... moenie dom speel nie. Jy het haar *obviously* gevra om my te kom *harrass*.

Monique lag misterieus.

MONIQUE

Hoe sal jy ooit weet ... “boudjies”.

Monique wals laggend weg. Anton bly verward wonder, terwyl hy weerloos aan sy “boudjies” druk.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Imque sit by die spieël en is besig om lipstiffie aan te wend. Gerome en Werner kom haastig ingestap.

GEROME

Imque, ek het ’n voëltjie hoor fluit dat sekere mense van “die eiland” af is ... weet mamma en pappa?

Imque staan verward op en Werner neem haar plek in. Gerome begin sy onderlaag opsit.

IMQUE

Die eiland?

GEROME

Lesbos, Dame.

Imque se gesig sê “kom weer?”

GEROME

Wonderwoman? Al daai sexy *girls* met die lang spiese en die yster *wonderbra*’s.

Joanne ontplof in. Die punt van haar neus is spierwit “gepoeier”.

JOANNE

Ons wag nét vir julle!

Gerome gryp dadelik sy poeierkwas en red haar neus.

GEROME

Oe, Dame, dié poeier is te wit vir jou. Probeer ’n donkerder skakering ...

Joanne is min gepla. Werner sit salig onbewus van die dwelmintrige en Imque is besig met ’n kunstige selfie.

JOANNE

Kóm!

GEROME

Wag vrou, sonder *make up* lyk dié kind melaats.

WERNER

Ek?

JOANNE

Jy het vyf! Kom Imque, ek kan jóú solank blok.

Joanne seil uit. Imque volg met wenkbroue wat *W.T.F* uitspel.

GEROME

O my woord, lyk my Cruella *direct* vandag. Ek sal vir julle 'n skietgebed opstuur.

Werner wil nog antwoord, maar 'n groot pof poeier tref sy mond.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

Almal staan gereed en in stille afwagting, terwyl Joanne en Imque haastig nadertrippel. Danyke neem die aksie af met haar videokamera. Hans maak keelskoon om te praat, maar Pierre vat die vloer.

PIERRE

Ek dink ek praat namens ons almal as ek sê ...

ELSABÉ

Jammer, maar jy praat gewis nie namens my nie.

ANTON

Ja, wie is almal deel van “almal”?

HANS

Pierre, ons het regtig nie vandag tyd nie, kom ons skiet hom ...

PIERRE

Sekere dinge móét soms gesê word, Hans.

JOANNE

Soos *shut up*, byvoorbeeld?

PIERRE

Sê jy ...

HANS

Pierre ... Joanne, asseblief.

MIKE

Daar is *load shedding* oor 'n uur, so ...

PIERRE

Dié sitkom is nié snaaks nie.

ELSABÉ

Asseblief, Vriende ...

PIERRE

Maar, ek weet hoe ons dit kan red.

JOANNE

Deur jou te *fire*?

Elsabé sug en vlug na haar kleedkamer toe.

ELSABÉ

Ek kan nie onder sulke omstandighede werk nie.

JOANNE

Elsabé!

Elsabé verdwyn en die deur slaan toe. Danyke wil haar volg, maar besef die aksie voor haar is baie beter. Sy sluip nader met die kamera.

VIDEOKAMERA P.O.V.

Pierre, in 'n mediumskoot, gaan voort asof niks gebeur het nie.

PIERRE

So, wat ek gedink het, is ... Buks kan 'n *stand up* wees en dan lewer hy kommentaar op al die bog in sy lewe.

Joanne sluit langs hom aan.

JOANNE

Wow! Met ander woorde soos *Seinfeld*.

Pierre is vir 'n oomblik uitgevang, maar hy hergroepeer flink.

PIERRE

Ja, maar in Afrikaans!

Joanne rol haar oë.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

Hans stap na Elsabé se kleedkamer toe en Pierre volg hom.

HANS

Almal vat vyf.

PIERRE

Óf ons laat Buks in 'n kroeg werk, en daar is 'n paar *regulars* ... jy weet, alkoholiste? En 'n mooi kelnerin.

HANS

Laat my raai, 'n Afrikaanse *Cheers*?

PIERRE

Presies! Ek kan daai *Cheers*-liedjie ôk sing. Um ... *Making your way in the world today, takes everything you got*. Ek kan dit vertaal dan hoef mens nie die regte te betaal nie ...

Joanne kom boos nader.

JOANNE

Jy is vandag soos 'n lam vlieg, Pierre.

PIERRE

Ekskuus?

Pierre draai om en asem in vir 'n bose bekgeveg. Hans vlug in by die dameskleedkamer.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – OGGEND

Hans sluit die deur agter hom. Elsabé krap in haar handsak en haal 'n groot blok sjokolade uit.

ELSABÉ

Daai man dryf my tot sonde!

Elsabé skeur die sonde oop en hap.

HANS

Ek besef ...

ELSABÉ

Én ... en jammer om te sê, Hans, maar daai vrou van jou is 'n regte satanskind.

HANS

Sy bedoel goed.

ELSABÉ

Hans, al “goed” wat sý ken is vúilgoed. Hoe jy vir Sandra kon verneuk met daai adder sal nét jy weet.

HANS

Asseblief Elsabé, ons móét nou skiet.

Elsabé skud haar kop tranerig. Hans besef hy sal haar moet paai.

HANS

Hoe lank het jy nodig vir jou ... sonde?

Elsabé kyk na die sjokolade.

ELSABÉ

Seker so tien minute ... as ek behóórlik wil sondig.

Elsabé vat nog ’n hap van die sjokolade.

HANS

Solank dit jou laat beter voel. Ek sal vir Joanne sê sy moet bietjie terugstaan.

ELSABÉ

Al die pad tot in die see sal gaaf wees, dankie.

Hans glimlag en stap hoopvol uit. Elsabé hap en sondig voort.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – OGGEND

Werner kom ingestap, daar staan ’n rooi geskenksakkie op sy lessenaar. Hy tel dit verbaas op en haal boeie uit wat met pienk pels oorgetrek is.⁷¹⁸ Aan die boeie is daar ’n hartvormige kaartjie aangeheg met die letter “D” in rooi geskryf. Werner se kop werk oortyd.

⁷¹⁸ Boeie vir seksspeletjies.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – OGGEND

Elsabé hap en pink 'n traan tegelykertyd. Danyke sluip tentatief in met haar kamera.

ELSABÉ

Oe nee, Skapie, skakel af daai ding. Mens neem nie iemand af wat tjank nie.

DANYKE

Dit is af. Mamma gaan nou vir my sê hoekom oom Pierre Ma so *uitfreak*.

Elsabé hou op met snik. Sy kyk skuldig na Danyke. Sy wil-wil iets sê, maar Joanne bars ongenooïd in.

JOANNE

Vyf minute.

Elsabé spring op en gaan ontplof in Joanne se gesig. Sy brul soos Beëlsebul.

ELSABÉ

Uit! En klóp ... hoor jy my? Klóp voor jy hier inkom! Het jou ma jou niks geleer nie? Ek sal oor tien minute op die vloer wees ... dankie.

Elsabé maak die deur toe en druk in die proses 'n geskokte Joanne uit. Danyke se mond hang oop tot op haar knieë.

DANYKE

Wie is jy en wat het jy met my ma gedoen?

Elsabé lag skielik.

ELSABÉ

Nou toe, daar is dit ôk nou uit; sy treiter my al té lank.

Elsabé stap terug na haar sjokolade en Danyke besluit sy laat haar eers in vrede.

DANYKE

Kan ek vir Ma tee maak?

ELSABÉ

Dit sal heerlik wees, dankie, Skapie.

Danyke stap omkyk-omkyk uit. Elsabé en die sjokolade is één.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Sandra is besig met die borde. Danyke kom in en mik haastig vir die tee.

SANDRA

Jou ma *okay*? Ek het haar hoor gil.

DANYKE

Het Tannie al daai *movie* van die *Exorcist* gesien?

SANDRA

Een van my gunsteling ...

DANYKE

Well, ek dink die *demon* is nou uit. Sy het amper Joanne se kop afgebyt.

SANDRA

Wéns ek was 'n vlieg teen die muur.

Sandra lag, tel die borde op en stap uit wanneer Werner inkom met die rooi geskenksakkie. Hy wys dit vir Danyke.

WERNER

Dit is seker nie “D” vir “Danyke” nie?

Danyke kyk hom verward aan.

DANYKE

Is dit vir my?

Werner kreun teleurgesteld.

WERNER

Nie so gedink nie. Gelukkig spel mens nie Gerome met 'n "D" nie.

Danyke lag.

DANYKE

Um, sy van is "Daniels" ... met 'n "D".

WERNER

O vrek!

DANYKE

Wat gaan aan?

Werner oorweeg vir 'n oomblik, besluit dan hy móét sy trauma deel. Wanneer hy die sakkie vir Danyke gee, kom Elsabé in.

ELSABÉ

Waar bly jy met die tee, Skapie?

Danyke maak die sakkie oop en haal die pienk boeie uit. Moeder en dogter sluk beide hul preutse kleintongetjies in. Werner weet nie wat en waar hy moet vat of los nie.

Eindtitels

2.15 Episode 15: "Glo jy in karma?"

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Gerome gesels opgewonde met 'n ongeduldige Joanne.

GEROME

Ek het 'n *awesome* idee vir 'n nuwe *TV-show* ... *hold on to your dress*, Dame.

JOANNE

Los die *foreplay* ... gee my *nét* die *beats*.

GEROME

Okay, ek weet hoe min jy van Afrikaanse sangers hou ...

JOANNE

Tiek-tok ... maak klaar.

GEROME

Niemand het dit al *óóit* gedoen nie; 'n *Horror make over show*.

JOANNE

Time's up.

Joanne loop, maar Gerome keer haar desperaat by die deur.

GEROME

'n *Show* waar ek die sangers *make up* ... *special effects*, sodat dit lyk asof hulle met mekaar baklei het ... jy weet, *cat fights*.

Joanne lag uit haar maag. Gerome kyk haar fronsend aan.

JOANNE

O ... is jy ernstig?

Gerome byt sy lip en kners sy tande.

GEROME

Obviously. Jy weet: blou oë, dik lippe, gebreekte neuse ... *silicone boobs* wat ontplof het. Elke week baklei twee nuwe *celebs* ...

JOANNE

Niemand gaan vir ons geld gee om 'n klomp Afrikaanse sangers te bleddie
mutilate nie.

Gerome dink vir 'n oomblik ná.

GEROME

Dalk die *EFF*?

JOANNE

Whatever. Niemand wil nóg 'n *reality* ding sien nie.

GEROME

No way girl! Weet jy hoe gewild is die *The Real Housewives of Durban*?

JOANNE

Man, die enigste “Real Housewives” wat ek op TV sal kyk is *The Real Déád Housewives*.

Joanne begin uitstap, stop, draai om en kyk vir Gerome.

GEROME

Wat?

Joanne het 'n baie vreemde uitdrukking op haar gesig.

GEROME

En as jy só vir my kyk? Het ek 'n snotjie ...

Gerome kyk dadelik in die spieël of sy neus lek. Joanne staar nog steeds nadenkend.

GEROME

Nou *freak* jy my uit.

JOANNE

Glo jy in karma?

Gerome trap versigtig. Hy ken nie dié Joanne nie.

GEROME

Hoekom?

JOANNE

Ek wonder maar net. Dink jy ek sal gelukkiger wees as ek *nicer* is?

GEROME

Um ... ek weet óns sal gelukkiger wees.

Joanne neem dit in en spoeg dit uit.

JOANNE

Jy's reg, dit is nie die moeite werd nie.

Joanne stap uit, Gerome volg haar verras en nuuskierig.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Hans vergader met Anton en Mike.

HANS

Die eerste episode is heeltemal te staties, ek wil baie meer beweging inbring.

Joanne sluit by die mans aan.

ANTON

Hierdie kameras word aanmekaar gehou deur stof en snot, Hans. Ons kán nie *move* nie, al wíl ons.

MIKE

Movement is ook 'n probleem vir *sound*, dit is nét ek op die *boom*, ons kan nie ...

JOANNE

Is daar enige iets wat julle kán doen?

Almal kyk die rissiepit vir 'n oomblik geïrriteerd aan.

Mike

Ons kán jou ignoreer?

HANS

Dankie, mense ...

JOANNE

Waarvoor word julle betaal?

Gerome sluip nader.

ANTON

Ek is nog níks betaal nie.

JOANNE

En daarom dóén jy niks?

GEROME

Joanne, kan ek jou gou steel ...

Hy trek Joanne effens eenkant.

JOANNE

Wat? Kan jy nie sien ek is besig om my moer te *strip* nie?

GEROME

Exactly, onthou die groot “K” ... (die “k-woord”)

Joanne kyk hom aan asof hy iets is wat uit 'n asblik drup.

JOANNE

Kanker?

GEROME

Karma!

JOANNE

Ag man, dit is nou weer Sandra en haar hippie *shit* wat met julle almal se koppe smokkel. Karma gee my 'n groot “K”, *okay*?

HANS

Joanne ...

JOANNE

Whatever, ek is klaar met die konsert. Julle klomp *losers* verdien mekaar.

Joanne loop in die produksiekantoor se rigting. Die res staan gegooi, verward en verlig.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – MIDDAG

Elsabé, Imque en Sandra repeteer aan *My Stiefma*. Imque sit met die teks en eet haar middagete terwyl sy dan en wan haar kos afneem en *post* vir ánder verveelde siele.

ELSABÉ

Die oudisie is oormôre en my senuwees is aan flarde.

SANDRA

Jy gaan wonderlik wees. Waarmee skop ons af? Imque!

IMQUE

Hu? O ... Anya begin met ... “Asseblief, Varyna!”

Elsabé haal diep asem, transformeer en wórd Anya.

ELSABÉ (ANYA)

Asseblief, Varyna! Gun 'n vrou haar talent ... ek het nie skoonheid nie.

SANDRA (VARYNA)

Dit is wél so. Jy is lelik, jy het gewis 'n talent vir afstootlikheid.

ELSABÉ (ANYA)

Jy is wreed.

SANDRA (VARYNA)

Moeder het vanmelewe gesê jy is die lelike eendjie wat toe nooit 'n swaan geword het nie.

Imque lag. Die ander twee kyk verbaas in haar rigting.

IMQUE

Sorry, maar dit klink soos iets wat Joanne sal sê.

Elsabé en Sandra kontempleer dit vir 'n oomblik.

SANDRA

Nogal, ja. Foeitog ... ek dink sy het ernstige *mommy issues*.

IMQUE

Ma mag nie spot nie, sy het régtig *mommy issues* ... soos in *heavy*.

ELSABÉ

O gits ... weeskindstories?

IMQUE

Ek dink so.

Al drie voel vir 'n oomblik sleg.

SANDRA

Dit is nou baie moeilik om nie iets leliks (van haar) te sê nie.

Imque maak oë vir Sandra. Sandra “sluit” haar mond. Elsabé voel sleg oor haar uitbarsting van vroeër.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – MIDDAG

Joanne, met haar rug na die deur, is besig om haar goed in haar handsak te pak. Hans trap-trap ongemaklik rond.

HANS

Jy kan nie nou loop nie, Jojo.

JOANNE

Druk jou Jojo. *I’m out of here.*

Danyke stap haastig in met kos en koeldrank op ’n skinkbord. Joanne swaai om, tref die skinkbord en als val uit op haar.

DANYKE

O *shit*, jammer Tannie! Um ... Joanne.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – MIDDAG

Monique en Mike is besig by haar kamera. Hulle hoor die slag in die produksiekantoor.

JOANNE (O.S.)

Wat de moer!

Joanne kom uitgestorm met haar bemorste klere. Sy strompel gly-gly by die voordeur uit. Monique en Mike kyk haar peinsend agterna.

MONIQUE

Shame. Ek kry haar *actually* jammer.

MIKE

Wag tot jy haar beter leer ken.

Hans kom nader.

HANS

Mike, sal jy ...

MIKE

Say no more.

Mike stap in die Greenroom se rigting en gil hard.

MIKE

First positions in five!

Almal begin skarrel uit hul gate.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – MIDDAG

Pierre het weer sy stywe hempie aan. Werner wil uitstap, maar Pierre stop hom trots.

PIERRE

Wat dink jy? Hierdie is mos beter as daai oumens-pajamas.

Mike steek sy kop in.

MIKE

Kom kêrels!

Mike vlieg uit met Werner wat kort op sy hakke volg.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – MIDDAG

Almal staan gereed; Gerome trek nog reg aan Elsabé se rok en haar stylvolle *beret*.

HANS

Ons gaan hierdie episode met baie meer beweging probeer skiet. Imque, jy kom uit die kombuis, Werner ... jy kom ín by die voordeur.

WERNER

Gaan ek 'n *cue* kry?

HANS

Ja. Mike ... sal jy hom *cue*?

MIKE

Roger.

IMQUE

Wie gaan my dan *cue*?

ANTON

Waar is Joanne?

HANS

Byt vas.

Pierre kom aangestap met sy stywe hempie. Gerome sien hom en bars 'n slagaar.

GEROME

Wat – in die naam van alles wat styf is – het jy nou weer aan?

Almal stop en kyk in Pierre se rigting. Danyke en haar kamera kom vinnig nader gehardloop.

HANS

Hoekom lyk jy nou weer só?

ELSABÉ

Hemele behoed ons!

Elsabé sug en begin vlug.

ANTON

Waar is Joanne?

Imque se selfoon lui luid. Sy stap in 'n rigting en antwoord kwaai.

IMQUE

Ek wil nie eintlik met jou praat nie.

Sandra kom doelgerig nadergestap. Sy haal haar voorskoot af soos sy bevele uitdeel en vir Elsabé terugstoot stel toe.

SANDRA

Kom Elsabé! Imque, skakel af jou foon.

IMQUE

Maar ...

Sandra se oë flits en Imque besef sy móét groet.

SANDRA

Nóú! Gerome, kry vir Pierre sy regte kostuum.

PIERRE

Maar ...

SANDRA

Maar niks! Wil jy regtig op televisie verskyn as 'n styfgestopte wors?

GEROME

Kom ons gaan bedek daai stywe wors.

Gerome trek 'n teësinne Pierre weg.

SANDRA

Mike, jý *cue* vir Werner en ék doen Imque. Elsabé, eerste posisie asseblief. Kom mense, ons het genoeg tyd gemors. Ons het twee episodes om te skiet en niemand gaan lê voor ál die skote geklap het nie!

Almal vries verwonderd en kyk na Hans wat verligting sug.

HANS

Kom ons skiet hom!

Die span skarrel en Sandra woel besig. Hans glimlag dankbaar.

Eindtitels

2.16 Episode 16: “Droom ek?”

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – VOORDAG (DAG 6)

Elsabé sit en slaap op ’n stoel onder haar japon. Imque slaap op die vloer onder ’n handdoek met oorfone op haar ore. Sy word deur die mis wakker en kyk totaal verward rond.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Gerome en Monique lê en slaap op en onder ’n hoop kostuums.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Anton slaap op die etenstafel onder die tafeldoek, sy kop rus op ’n boksie *long life* melk. Hy word wakker, probeer opstaan en val van die tafel af. Hy sukkel styf op en strompel kruppel in die rigting van die badkamer.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – VOORDAG

Mike sit en slaap op sy arms by die rekenaar. Op die skerm is die beeld gevries op ’n toneel uit *Kom ons skiet hom*.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

Pierre lê op sy rug en snork oorverdowend. Werner sit en slaap met *wet wipes* in sy ore gedruk, sy kop hang vreemd-skeef asof sy nek gebreek is.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 (SITKAMER) – VOORDAG

Hans en Sandra sit en slaap op die rusbank. Haar kop rus gemaklik op sy skouer. Sandra word wakker en skrik effe as sy sien dat sy op Hans se skouer lê. Sy staan op en kyk vir 'n oomblik na Hans wat slaap. Imque sluit sleepvoet en gapende aan. Sy wil dadelik 'n foto neem van haar ouers, maar Sandra skud haar kop en fluister:

SANDRA

Aikona.

IMQUE

Het julle saam geslaap?

Sandra glimlag.

SANDRA

Kom help my met die koffie.

Hulle begin stap in die rigting van die Greenroom.

IMQUE

Almal gaan vandag zombies wees.

Sandra kyk peinsend en trots na haar slapende Hansie-my-kneg.

SANDRA

Ek hoop regtig jou pa se visie kry oë.

IMQUE

Wow, dis diep, Ma. Klink soos 'n lyn uit daai Russiese *play* van julle.

SANDRA

O gonna, ja!

Sandra lag en moeder en dogter stap saam by die Greenroom in.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Hulle begin dadelik met die koffie en koffiemasjien werskaf. Hul rûe is gekeer op die badkamer. Imque maak ongemaklik haar keel skoon, kug en loer-loer na Sandra. Sandra lees die tekens en reageer dienooreenkomstig. Sy weet wat kom.

SANDRA

Ja?

IMQUE

So, gaan Ma niks uitvra oor my en Monique nie?

SANDRA

Ek weet mos jy sal praat as jy reg is.

Anton kom gapend in vanaf die badkamer. Hulle sien hom nie.

IMQUE

Ek het haar net gesoen sodat Anton moet dink ons is 'n *couple*.

Sandra lag verbaas.

SANDRA

Hoekom?

IMQUE

Dan sal hy ons uitlos. Die arme ou flirt mos met als wat 'n rok dra.

Anton vries en maak seker hy haal saggies asem. Sandra glimlag ondeund.

SANDRA

Maar nie jy óf Monique dra ooit rokke nie.

Imque lag flou. Anton glimlag slinks in die agtergrond en sluip uit. Imque het duidelik nóg iets op die hart.

SANDRA

Maar?

IMQUE

Maar ... um, dit wás nogal lekker. Op 'n *gross* manier ... Ma weet, soos *tequila*.

Imque werskaf selfbewus voort. Sandra besef die verwarde skoot is hoog deur.

SANDRA

Bly dan maar eerder weg van *tequila* af.

Sandra lag. Imque wonder of Sandra haar nou subtiel vermaan het.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – VOORDAG

Joanne en Danyke kom ingesukkel met 'n boks vol *croissants* en koffie op kartonskinkborde. Anton draf dadelik nader om te help.

JOANNE

Môre, môre! Vars *croissants* en Americanos! *My treat*.

Hans skrik wakker. Voor hy besef wat aangaan, stop Joanne vir hom 'n koffie in die hand.

JOANNE

Nés jy daarvan hou, my man. Swart en bitter.

Joanne trippel weg. Hans kyk die koffie agterdogtig aan. Danyke kom nader en bied 'n *croissant* aan.

DANYKE

Oom kan dit maar drink, ons het dit by 'n *coffee shop* gekoop. Um, met Oom se kaart.

HANS

O. Natuurlik ... dankie.

Danyke volg Joanne vinnig. Hans frons steeds verbaas.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Gerome en Monique slaap nog soet. 'n Vroulike kloppie aan die deur en oomblikke later kom Joanne saggies ingebriesie. Gerome maak sy oë oop, sien Joanne wat nader sluip en verwag die ergste. Monique word wakker soos Gerome haar senuagtig elmboog.

JOANNE

Kry vir julle! *Coffee flavoured coffee* ... nie “nat hond” nie.

Gerome en Monique vat die koffie onseker en erg agterdogtig. Joanne fladder uit. Danyke stap in en hou vir hulle die boksie en Gerome gryp dadelik twee *croissants*.

GEROME

Oe! 'n *Vegetarian* brekfis.

Danyke lag en woerts uit.

GEROME

Droom ek?

Gerome gooi 'n druppel koffie op sy pols.

GEROME

Okay ... ek's wakker, maar *clearly* in 'n *alternate universe*. Dit wás Joanne, né?

MONIQUE

Of Mystique ...

GEROME

Miss wie?

MONIQUE

Mystique! Sy is 'n *shape shifter* ... in *X-Men*. Sy kan verander in enige ding.

GEROME

O ja! Daai blou een met die skubbe?

MONIQUE

Roger.

GEROME

Copy.

Beide sluk en “mmm”: Regte koffie is hemels.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Imque en Sandra het sopas heerlike sojakoffie geskink in 'n klomp verskillende (veelkleurige) koppies. Imque stap versigtig uit met die eerste skinkbord soos Danyke inkom. Sandra tel haar skinkbord op wat ook gelaai is met stomende sojakoffie.

DANYKE

Joanne het vir almal koffie gekoop; vir Tannie ôk.

Sandra knik verras en kyk denkend na die skinkbord. Danyke kry dadelik 'n idee:

DANYKE

Um ... daar is 'n klomp bouers by die gebou langsaan. Ek kan dit vir hulle vat, dan word dit darem nie gemors nie.

SANDRA

Slim kind.

Sandra oorhandig die skinkbord aan Danyke wat vinnig en fluks uitvlieg. Sandra besef dat Joanne beslis nog nie handdoek ingegooi het nie.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Imque stap in met die skinkbord en sien Gerome wat 'n *croissant* verslind en afsluk met sy koffie.

GEROME

Sorrie, *Girl*, maar Mystique het ons klaar kom bedien.

Imque frons erg verward.

MONIQUE

Jou stiefma. Koffie en *croissants* ... mét 'n glimlag.

GEROME

Soos die Joker, net *scarier*.

MONIQUE

Slukkie?

Monique bied haar koppie vir Imque aan. Hul oë ontmoet momenteel en Imque bloos framboos. Gerome merk dit op met oë wat boekdele spreek.

IMQUE

Um, *no thanks* ... ek *trust* nie daai koffie nie.

Imque stap verbouereerd uit met haar skinkbord. Monique staar vir 'n oomblik na haar en breek die spanning met 'n laggie.

MONIQUE

Sorry to say, maar dié koffie is beter as daai soja *crap*.

GEROME

En dít, Dame? Was dit 'n *moment*?

MONIQUE

'n Wat?

GEROME

Don't you play innocent with me ...

Monique staan op om uit te stap.

GEROME

My *gaydar* is altyd aan en super sensitief, Dame. Gerome wéét as daar paddas kwaak tussen die riete.

Monique lag, skud haar kop en vlug uit. Gerome het 'n vars skinderstorie.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – VOORDAG

Elsabé smul aan 'n *croissant* terwyl sy *My Stiefma* se dialoog probeer memoriseer.

ELSABÉ

Ek het vir Pappa ... um ...

Sy loer met een oog na die teks.

ELSABÉ

O ja! Ek het vir Pappa sóveel arseen gevoer, dat al die plante om sy graf óók gevrek het.

Sy begin tragies ween. Sandra stap in en skrik as sy vir Elsabé sien huil. Sy spring dadelik nader met 'n helende hand.

SANDRA

O gonna, wat is fout? Maak toe jou oë, ek sal jou Reiki ...

ELSABÉ

My wat?

SANDRA

Reiki! Palmgenesing ... jou energie voel wollerig en troebel.

Elsabé staan ongemaklik weg.

ELSABÉ

Jammer, Sandra, maar daai goed is 'n bietjie duiwels vir my.

Elsabé verander die onderwerp vinnig.

ELSABÉ

Gepraat van die duiwel, het jy vir Joanne gesien?

Sandra lag.

SANDRA

Jy bedoel Moeder Teresa?

ELSABÉ

Einste! Het sy haar varkies verloor of is ék die malkoppie?

Gerome kom grootoog in en maak die deur agter hom toe.

GEROME

Dames?

ELSABÉ

Ons wonder nou júís!

GEROME

Well, jy kan my bad as ék weet. Sandra, praat vrou ... het jy haar getoor of iets?

Sandra lag.

SANDRA

Glo my, Gerome, as ek haar kon “toor”, het ek haar eerder wéggetoor.

ELSABÉ

Haai!

Gerome lag.

SANDRA

Elsabé, smaak my jy het toe wragtie gister die demoon uit haar uit gegl.

GEROME

True. Sy het my hoeka kom uitvra oor karma.

ELSABÉ

Dalk het sy die lig gesien.

SANDRA

Moontlik, maar in dié plek skyn die lig nooit vir lank nie.

GEROME

Amen, Sister. Kom, Dame, ons moet jou *spit* en *polish*.

Elsabé knik en stap uit. Gerome kyk vir Sandra. Hy brand om iets te sê oor Monique en Imque.

SANDRA

En daai kyk?

GEROME

Ek wil nou nie skinder nie, maar Imque en Monique ...

SANDRA

Dit is hulle besigheid, Gerome. Ons moenie inmeng nie, die kinders is verward genoeg. Minder skinder en meer *spit* en *polish* asseblief, kom!

Sandra stap haastig uit. Gerome is effens in die bek geruk. Net effens.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – VOORDAG

Hans, Mike en Joanne sit en staan agter die rekenaar. Hulle het sopas 'n episode klaar gekyk.

JOANNE

Wow! Twee episodes in één aand? Well done, julle ouens!

Sy hou haar hand vir 'n *high five* en Hans doen tentatief mee. Joanne stap vrolik uit. Die twee mans staar bevrees na die deur en dan na mekaar.

MIKE

Ek was nog nooit in my lewe so bang vir iemand nie.

HANS

Ditto.

Hans is erg agterdogtig. Is dit die stilte voor die storm?

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – VOORDAG

Danyke kom by die ateljee ingestap met die skinkbord, al die koppies is nog vol koffie. Sandra sluit verbaas by haar aan.

SANDRA

En dit?

DANYKE

Die bouers sê die koffie proe soos sement. Ek weet die sojakoffie is gesond en *stuff*, maar ...

Sandra lag.

SANDRA

Dit is nét ek en Joanne wat daarvan hou. Hoe ironies is dít nie?

Sandra vat die skinkbord by Danyke en stap weg. Danyke glimlag vir die ironie. Sy sien vir Werner wat nader stap en vlug weer na buite. Werner sug moedeloos: Danyke gaan hom nooit toelaat om jammer te sê oor die pienk boeie nie.

Eindtitels

2.17 Episode 17: “Dra jy óóit ’n hemp?”

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Pierre, met ’n japon aan, doen sy wankelrige Tai Chi in die agtergrond. Elsabé sit en gaap oopmond terwyl Gerome besig is met haar grimering.

GEROME

Tóé met die mondjie, ek is nié ’n tandarts nie.

ELSABÉ

Jammer.

Elsabé gaap weer ’n waenhuisdeur.

GEROME

Ruik ek sjokolade, Dame?

Elsabé sluk die gaap skuldig.

GEROME

Dame?

ELSABÉ

Ek het ’n biétjie gesondig, ja.

Gerome lag verlig.

GEROME

Dankie tog, ek óók.

ELSABÉ

Waarmee het jy gesondig?

GEROME

Bietjie met Werner.

Elsabé en Pierre snak gelyk. Gerome bars uit van die lag.

GEROME

Gotcha! Nee, Dame, ek het gisternag net effe oor die tou getrap met Sandra se karamelkoek.

ELSABÉ

Nè! Daai vrou bak soos satan, mens kan doodeenvoudig nié die versoeking weerstaan nie.

GEROME

Amen. *Well*, vandag is dit weer terug op die *straight en narrow* ... broccoli en water.

Elsabé staan op en bekyk haar hare.

ELSABÉ

Foeitog, het jy darem al gewig verloor?

GEROME

Mens vra mos nie só iets vir 'n meisie nie!

PIERRE

Jy kan mos sien hy het nog niks verloor nie.

Gerome wil hom iets toesnou, maar hy hergroepeer dapper.

GEROME

Nie geweet jy bekyk my so deeglik nie, Pierre?

Elsabé lag.

PIERRE

Lyk darem of jy al iets verloor het, Elsabé.

Elsabé se laggie word 'n ongemaklike kuggie.

ELSABÉ

Um ...

Gerome red haar.

GEROME

Dame, trek jou kostuum aan dan pak ons jou mop. Kom Pierre, *next baby for a shave*.

Elsabé dartel uit. Pierre kom sit by Gerome en kry dadelik 'n kwaai kwas in die gesig.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

Werner strek en trek sy hemp uit. Hy tel 'n paar *dumbbells* op en begin krul. Diaan waai in met 'n sakkie pille en salf vir Pierre. Sy trek dadelik die deur lustig agter haar toe.

DIAAN

Hallo! Dra jy óóit 'n hemp?

Werner lag.

WERNER

Ek wil nie in my klere sweet nie, Tannie.

DIAAN

Ek stem, mens sweet eerder sónder klere.

Werner lag weer, dié keer is dit egter gevul met vrees. Diaan stap effe nader, sy sit die sakkie agter hom neer en fluister in sy oor.

DIAAN

Ek hoop nie jy is net 'n *tease* nie.

Werner skud sy kop bevrees.

WERNER

Um, Tannie is getroud en so.

Diaan bars uit van die lag.

DIAAN

Getroud? Oe, jy is s  lekker jonk en naïef, ek vreet jou sommer lewendig op.

Sy hap vir 'n lip, maar Werner red sy lippe met 'n vinnige koes en systap. Diaan vang hom weer en begin speel met haar kos. Haar ete word egter onderbreek deur 'n klop aan die deur.

WERNER

Binne! Asseblief ...

Danyke warrelwind in met die skoonmaaktrollie. Sy skrik effe toe sy vir Diaan so naby aan Werner sien. Diaan sis katvriendelik.

DIAAN

S  vir Pierre ek het sy aambeisalf gebring. Lekker skiet julle tweetjies.

Danyke ruil die snippermandjies om.

DANYKE

Totsiens, Tannie.

DIAAN

Diaan. Nét Werner mag my “tannie” noem.

Diaan waai wulps uit. Werner wil verduidelik, maar Danyke maak haar blitsvinnig uit die voete.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Pierre se grimering is gedoen. Hy en Gerome is in die middel van ’n gesprek wanneer Elsabé instap met haar kostuum aan.

PIERRE

Ek het tien kilogram in twee weke verloor. Tjoef-tjaf.

GEROME

Nie dat mens kan sien ...

PIERRE

Ja, ja! Ek hét toe weer ’n kilo of wat opgetel.

GEROME

... “of wát” ja. Maar hoekom het jy *gediet*? Jy sê dan *diet* is vir *losers*.

PIERRE

Dit ís.

ELSABÉ

Haai?

PIERRE

Maar Diaan het my ’n duisend rand gewed dat ek nie kán dieet nie ... en toe wýs ek haar; ek vrek eerder voor ek vir haar ’n sent gee.

Elsabé roggel geskok.

ELSABÉ

Sy is tog jou wederhelf?

PIERRE

Nié as dit kom by geld nie.

ELSABÉ

Haai sies.

PIERRE

Sies se voet, ek het al twee ekse ... as dit by geld kom stamp 'n man sy kop net eenkeer.

GEROME

Hallo? Drie huwelike later ... watter kop het jy “net eenkeer” gestamp, want dit is beslis nie die een op jou skouers nie.

ELSABÉ

Gerome!

Pierre het, oudergewoonte, nie die grap of belediging gevang of verstaan nie.

PIERRE

Goed, kom ons doen dit.

Elsabé en Gerome kyk Pierre vraend aan.

GEROME

Um, meer detail, Ou Bees. 'n Versoek soos daai kan maklik na my “kop” toe gaan.

Gerome lag geil.

ELSABÉ

Haai!

PIERRE

Ons sit 'n duisend op die tafel, wie-ook-al die meeste gewig in 'n week verloor, wén.

GEROME

As iemand nou 'n duisend op die tafel sit, éét ek dit!

Gerome lag lekker. Elsabé en Pierre is réeds in kompetisie.

ELSABÉ

Hoekom nie? Ek kan doen met 'n duisend.

Pierre lag terwyl hy opstaan.

PIERRE

Met julle twee is dit soos om 'n suigstokkie by 'n baba te vat.

Pierre wals bakbeen uit.

GEROME

Oe. Lus is ek nou vir 'n suigstokkie.

Gerome hap nog 'n *croissant*. Elsabé kners vasberade, sy gaan haar nie laat wen deur Pierre nie.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – OGGEND

Werner is nou besig om woes te oefen. Pierre stap sterk in.

PIERRE

Wys my 'n paar oefeninge, ek moet vinnig gewig verloor.

WERNER

Hoe fiks is Oom?

PIERRE

Baie.

WERNER

O?

PIERRE

Moenie dat hierdie boepie jou flous nie, Boetie. Ek het rugby gespeel op skool.

'n Tentatiewe kloppie aan die deur. Oomblikke later steek Joanne haar kop vriendelik in.

JOANNE

Jammer om te pla, Manne, maar ons wil graag oor so tien minute begin as dit reg is met julle?

Sy wag vir die “manne” wat haar beide aanstaar met verwarde vrees.

JOANNE

Sal vyftien minute julle beter pas?

Pierre knik “ja” en Werner swyg agterdogtig.

JOANNE

Great. Dankie, lekker daggie.

Joanne maak die deur saggies toe. Die twee mans spring skielik weg en trek hul kostuums aan.

PIERRE

Jy en Imque moet vanmiddag kom vir 'n paar lesse.

WERNER

Lesse, Oom? In wat ...?

PIERRE

Toneelspel, Boetie, wat anders? Julle kom nie die paal op nie; Imque s'ing haar lyne en jy k'ou dit.

Werner dink hy maak 'n grap.

WERNER

Solank ons net nie die lyne snuif nie, Oom!

Werner lag. Pierre luister lankal nie meer nie, hy trek sy hemp uit en klap sy "boepie" trots.

PIERRE

Oor 'n week is di' outjie weg, so kyk maar vir oulaas ...

Die ontstellende gesig trek Werner se o'e skeel.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Anton drink lemoensap. Joanne stap in en Anton verstyf dadelik. Hy vat 'n haastige sluk en begin uitvlug. Joanne skink vir haar ook sap.

ANTON

Hier gaan ek, Baas!

JOANNE

Chill, Anton, ons begin eers oor vyftien. Ek wou nog s'e, goeie werk met gisteraand se episodes. Monique kom ook baie mooi reg.

Monique kom ingestap, sy draai op haar hakke om.

JOANNE

Praat van die engel dan trap jy op haar vlerkies! *Well done, Girl!* Julle maak 'n *great* spannetjie.

Joanne klap Anton op die skouer en dartel uit. Monique en Anton kyk onrustig vir mekaar. Imque kom uit die badkamer met haar neus in haar foon. Sy kyk op en sien Anton en Monique wat na haar staar. Imque dink vinnig.

IMQUE

Hey, Babes.

Sy stap na Monique toe en gee haar 'n drukkies. Anton glimlag wetend.

MONIQUE

Hi ... Babes.

Hans kom opgewonde in. Imque spring met 'n boog weg van Monique af.

HANS

Anton, ek het 'n skoot wat ek wil skiet. Kom kyk gou of ek getik is.

ANTON

Hier rond is almal getik.

Hans en Anton skiet haastig uit. Monique lag oorbluf.

MONIQUE

Babes?

Imque lag nou saam.

IMQUE

Ek het *gepanic!* Dit is wat my pa en ma mekaar genoem het toe hulle nog getroud was.

MONIQUE

O. Dis nogal *cute* ... dan hou ons dit *babes*. *Okay, Babes?*

Mike steek sy kop fluks in.

MIKE

All hands on deck!

Monique klap Imque op die boud en hol uit. Imque tob blosend en glimlag vir die eerste maal in jare. Sy neem summier 'n selfie van dié gelukkige gesiggie.

Eindtitels

2.18 Episode 18: “Ek glo nie in sit-ups nie.”

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Elsabé se grimering is klaar gedoen. Gerome trek-trek nog die *beret* reg.

GEROME

Ek dink ek gaan elke dag net 'n broccoli- en Black Forest-*smoothie* drink.

ELSABÉ

O genade nee, jy sal jou mos dood ... *smoothie*.

GEROME

Ek soek daai duisend, Dame! Enige idee hoeveel *donuts* dít kan koop?

ELSABÉ

Genoeg vir 'n hele naweek!

Hulle lag opgewonde. Gerome staan voor die spieël en bekyk homself vasberade. Hy lig sy hemp op: Die indrukwekkende maagspiere op sy korset bult manlik.

GEROME

Maybe moet ek 'n nuwe korset koop met my duisend ... of 'n *boob lift*.

Elsabé lag en skud haar kop soos sy uitstap. Gerome staar vasberade.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 (SITKAMER) – OGGEND

Almal staan gereed. Elsabé stap, steeds laggend, nader. Pierre kom uit die manskleedkamer met 70's tipe *platform* stewels aan. Die houthakke weergalm deur die ateljee. Almal kyk om en verstar.

PIERRE

Vóór iemand nou weer 'n koronêr skiet, luister net. Buks is die man in die huis. Hy het lengte nodig, hy moet langer wees as Buksie én Bekkie ... en baie langer as Boeboe, so ...

HANS

Jy gaan jou enkels breek.

PIERRE

Ou maat, ek het in die sewentigs op dié goed gedans soos ou James Dean in *Saturday Night Fever* ... so ontspan, ek kán die outjies bestuur.

Pierre stap stel toe, almal verwag dat hy gaan neerslaan, maar hy maak dit gemaklik.

HANS

Anton, Monique ... skiet asseblief daai skoene mis.

JOANNE

Goed, almal gereed? Repetisie in drie, twee, een.

Elsabé (Boeboe) kom ingestap. Pierre (Buks) sit op die bank. Sy kom staan langs hom en kyk dus “neer” op hom.

ELSABÉ (BOEBOE)

Buks, hoe lyk dié rokkie?

PIERRE (BUKS)

Mooi.

ELSABÉ (BOEBOE)

So jy hou nie daarvan nie?

PIERRE (BUKS)

Ek sê dan dit lyk móói.

ELSABÉ (BOEBOE)

Sê en bedoél is twee verskillende goed, Buks.

Pierre kyk in Hans se rigting en waai sy hand wild.

PIERRE

Cut, cut. Sny! Jy sien Hans, dís wat ek meen. Sy kyk neer op my; sy stáán en ek sít. Waar is die energie? Waar is die oemf?

ELSABÉ

Kan jy nie sittend “oemf” gee nie?

Pierre wil hom vererg, maar Hans stap vinnig nader.

HANS

Sal dit help as sy langs jou kom sit?

PIERRE

Hoekom mag ek nie staan nie?

ELSABÉ

Want dit sê in die draaiboek dat Buks op die bank sít!

Pierre spring op sy hings en staan op. Hy kyk Elsabé nou in die oë.

PIERRE

Dit sê óók in die draaiboek dat Boeboe ’n “baie mooi vrou” is, maar ...

JOANNE

Pierre! Moenie daai sin klaarmaak nie, jy gaan spyt wees. As jy nie iets mooi kan sê nie, bly liewer stil.

Almal wag vir 'n ontploffing of belediging, maar Joanne bly 'n onvoorspelbare lentebloei.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Danyke werskaf met 'n mop en emmer. Die GoPro is gemonteer op die skoonmaaktrollie. Gerome sit en staar na 'n dik groen mengsel in 'n *shaker cup*.

DANYKE

Daai lyk nogals baie soos hierdie seepwater ... net met *chunks* in.

Sy gril en lag.

GEROME

True, kom ons ruil, was jy die vloer met my *broccoli-surprise* ... en ek drink die seepwater.

Danyke lag. Gerome druk sy neus toe, hy wil net-net begin drink, maar sy selfoon begin lui. Hy antwoord verlig.

GEROME

Moeder! Ek was nou só naby aan my einde. So, dit is *actually* die tweede keer wat jy lewe aan my skenk.

Gerome en Danyke lag. Danyke skakel die GoPro aan en wiel haar trollie uit.

GoPro P.O.V.

Die kamera sweef in 'n wyeskoot (*fish eye*) uit Grimering en Kostuums tot in die tegniese area. Die kamera vestig op die geselskap wat nou vergader in en om die “kombuis”.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 (KOMBUIS) – OGGEND

Op die kombuistafel staan 'n groot bak vrugtepons. Karige partytjieverzierings is hier en daar sigbaar. Buks (weer sittend) en Boeboe baklei rondom die kombuistafel.

PIERRE (BUKS)

Geen mens kan sóveel haat dra nie!

ELSABÉ (BOEBOE)

Jy sal verbaas wees, Buks, hoe langer ek in jóú geselskap is ... hoe meer haat wíl ek dra.

PIERRE (BUKS)

Versigtig, ek sien jy dra deesdae baie “haat” om jou heupe!

Elsabé stop geskok.

ELSABÉ

Hans?

HANS

Ja, um ... Pierre, daai lyn is nie in die draaiboek nie.

PIERRE

Nee, maar dit is snaaks.

ELSABÉ

Dit is gemeen.

PIERRE

Presies, “gemeen” ís snaaks. Mense is mal daaroor, veral kommin mense ... en dít is tog ons teikenmark, nie waar nie?

Joanne stap nader en bewaar weer die vrede.

JOANNE

Pierre ...

PIERRE

En *slapstick*! Ons moet baie meer *slapstick* doen. Kyk ...

Pierre staan op, tel die vrugtepons op om iets te demonstreer. Danyke stoot die trollie en GoPro-kamera nader.

PIERRE

Sulke Laurel en Hardly [sic] goed; soos in Leon Schuster se rolprente.

GoPro P.O.V.

Die kamera sweef nader soos Pierre se enkel swik. Hy struikel en keer in die proses die vrugtepons bo-oor Joanne uit. Joanne se demoon is terug en sy ontplof vulkanies met 'n diep en primitiewe gil.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Gerome is nog steeds op die foon met sy moeder. Hy kyk verskrik in die rigting van die gebrul en wag vir die monster.

GEROME

Eenduisend rand is tagtig *donuts*, Moeder! *Imagine* net ... ons kan daarin bad!

Joanne ontplof by die deur in met Pierre se *platforms* in die hande. Sy gooi die skoene vir Gerome.

JOANNE

Verbrand die goed!

Sy vlam uit en slaan die deur so hard toe dat die dun mure bewe.

GEROME

Ek moet gaan, Moeder, Human Rights Day is sopas verby.

Gerome hol haastig uit, sy groen groentesapborrel steeds onaangeraak.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – MIDDAG

Pierre lê met sy voet in die lug. Werner kom haastig in met 'n bord kos en ys vir Pierre.

PIERRE

Hierdie enkel gaan nou my oefenprogram lelik opfoeter.

WERNER

Oom kan darem *sit-ups* doen.

PIERRE

Ek glo nie in *sit-ups* nie.

WERNER

Maar ...

PIERRE

Enige oefening met die woord “sit” in ... sit die emmer mis.

WERNER

Um, dit het darem ook die woord “ups” in.

PIERRE

Het jy nog van daai melkskommels?

Pierre begin eet. Diaan seil in en is dadelik geïrriteerd met Pierre en sy voet wat pronk in die lug.

DIAAN

Wat n^{óú} weer?

PIERRE

My enkel.

Diaan fluister speels in Werner se rigting.

DIAAN

Wens ék was “enkel”.

Werner druk 'n laggie uit.

WERNER

Ek gaan gou iets kry om te eet.

Werner hol haastig uit. Diaan kyk met wrewel na Pierre wat sy kieste volstop.

PIERRE

O ja ... ek het vir jou 'n geskenkie gekry.

Pierre haal dieselfde geskenksakkie uit wat Diaan vir Werner (in episode 14) gelos het. Pierre glimlag bronstig terwyl hy die pienk boeie uithaal.

PIERRE

Moet ek jou boei?

Pierre lag paarlustig. Diaan gryp die boeie en stoom sissend.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – MIDDAG

Werner staan vreesbevange met sy rug teen die kleedkamer se deur. Danyke kom verby met die mop en emmer. Elsabé kom uit haar kleedkamer net soos Werner sê ...

WERNER

Danyke, *sorry* oor daai boeie gister.

Danyke draai om, net betyds om Elsabé agter Werner te sien.

ELSABÉ

Ek het 'n appeltjie met jou te skil, Werner.

Werner ys. Danyke kom verduidelikend nader.

DANYKE

Dit is *okay*, Ma, die boeie was nie vir my nie. Dit was vir tannie Diaan.

Werner se oë rek. Elsabé hik geskok.

WERNER

Nee! Nie vir haar nie ... um ... van haar. Ek het dit vir oom Pierre gegee.

ELSABÉ

Sies! Sy is 'n getroude vrou, Werner. Jy behoort jou te skaam!

Diaan, met die pienk boeie, kom uit die manskleedkamer en hoor die volgende gesprek.

DANYKE

Werner is *into* tannies, Ma ... *just walk away* ...

Danyke sleep Elsabé in die rigting van die Greenroom. Wanneer hulle verby Diaan stap, mompel Elsabé preuts.

ELSABÉ

Delila.

Dit skeel Diaan min, sy ontvang dit as 'n groot kompliment. Werner vlug, want hy kan sien Diaan wil hom vasboei.

INT. ATELJEE – GREENROOM – MIDDAG

Anton en Mike skep en eet. Danyke en Elsabé stap in. Elsabé pyl dadelik op Sandra af.

ELSABÉ

Jy móét vir my inlees by die oudisie, ek sal jou betaal. Wat kos jy?

SANDRA

Stadig Elsabé. Al “kos” waaraan ek nou dink is middagete.

ELSABÉ

Jy sal die beste vriendin in die wêreld wees as jy ja sê. Asseblief.

SANDRA

Ja goed, maar ...

Elsabé omhels Sandra, soen haar op die wang. Anton staan spottend nader.

ANTON

Sien! Dít is hoekom ek hou van hierdie *job*, al hierdie *girl-on-girl action*.

Elsabé verstaan nie wat dít beteken nie. Joanne warrelwind donker in.⁷¹⁹

JOANNE

Ons skiet oor tien, wat beteken oor vyf. So sluk daai gebakte kots en kom.

Joanne slym uit. Almal staar vir 'n oomblik na die deur en bars dan uit van die lag. *She is back!*
Sandra kry Hans se bord en stap haastig uit.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – MIDDAG

Hans is besig om te redigeer. Sy oë brand en hy is duidelik uitgeput. Joanne bars doelgerig in.

JOANNE

Ons sal weer moet deurnag om op skedule te kom.

Joanne gooi 'n pakkie wit poeier op die tafel.

HANS

Ek hoop dit is suiker.

JOANNE

Breinsuiker, ja.

Sandra kom in met Hans se kos. Joanne verwyder die sakkie ongesiens. Sandra sit die kos neer.

HANS

Dankie, *Babes*.

⁷¹⁹ Sy het nou klere uit die garderobe aan, maar niks pas haar behoorlik nie.

Beide Sandra en Joanne verstar. Hans val weg en smul. Na 'n oomblik kyk hy verward op as hy sien beide vrouens staar stil in sy rigting.

HANS

En nou?

JOANNE

Babes?

Hans besef hy het nou sy mond lelik verby gepraat. Sandra verdwyn subtiel. Joanne kners kokend en Hans sug oudergewoonte.

Eindtitels

2.19 Episode 19: “Van watter brein praat ons hier?”

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – VOORDAG (DAG 7)

Hans is besig om te redigeer en Joanne grom oor sy skouer.

JOANNE

Sny daai *shot* later sodat ons kan sien hoe dit op Buks uitval.

HANS

Boeboe se reaksie is snaakser.

JOANNE

Nee, die kos op sy skoot is *funny* ... *Babes*.

Hans stop, sug en besef hier kom die kastyding nou.

HANS

Babes?

JOANNE

Ja, *Babes*. Ons almal noem mekaar mos “babes”, nè, *Babes*?

Sandra stap in met Hans se koffie.

JOANNE

Dankie, *Babes*.

Sandra wil iets sê, maar sy word onderbreek deur Mike wat dringend sy kop insteek.

MIKE

Load shedding tienuur. Ek sal 'n paar *LED's* aan batterye koppel; ons sal kan *rehearse* en *lunch* tot hulle klaar *geshed* het.

HANS

Roger.

JOANNE

Dankie, *Babes*.

Sandra rol haar oë en stap eerder uit. Mike is vir 'n oomblik gegooi, skud sy kop en verdwyn.

JOANNE

Jou “babes” is besig om my moerse subtiel te ondermyn, Hans.

HANS

As dit by julle twee kom, is niks “moerse subtiel” nie.

JOANNE

Ék is jou vrou, sý is jou eks. Daar is 'n rede hoekom jy haar gelos het.

HANS

Sy het my gelos ... en jý was die rede.

Joanne trek Hans verleidelik nader en stuur sy hande tot op haar boude ...

JOANNE

Exactly, en moenie dit vergeet nie ... *Babes*.

Joanne gee Hans 'n nat soen en woerts sexy uit. Hans se kop werk oortyd.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Monique sit selfbewus op 'n stoeltjie, terwyl Danyke deur die videokamera loer en verstellings maak. Imque kom ingestap met vuil borde en koppies.

MONIQUE

Ek *like* dit nie eintlik om vóór die kamera te wees nie. Hoekom neem ek jóú nie af nie, jy sal baie mooi lyk op kamera.

DANYKE

No way.

MONIQUE

Wáy! Jy is pragtig.

Imque wonder of Monique nou met Danyke flirt. Sy vlug jaloers. Monique sien Imque vir die eerste keer en glimlag verblindend.

MONIQUE

Babes! Kom *join my ... please.*

Imque skud haar kop.

IMQUE

Nee, ek en Werner het nou *acting* klasse by oom Pierre. Um ... en los maar die “babes” ding ... vir as Anton naby is.

Imque stap haastig weg. Danyke wonder wat tussen dié twee aangaan. Sy begin opneem.

VIDEOKAMERA P.O.V.

'n Nabyskoot van Monique wat nie meer so verblindend glimlag nie.

DANYKE (O.S.)

Kan ons begin?

Monique dink vir 'n oomblik en staan dan op.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Danyke wil nog protesteer, maar Monique stap bekommerd uit.

MONIQUE

Sorry, ons kan dit môre doen.

Danyke skuif verward in voor die kamera.

VIDEOKAMERA P.O.V.

Danyke haal diep asem, kyk vir 'n paar oomblikke af. Wanneer sy opkyk, begin sy met selfvertroue praat.

DANYKE

Hier is meer intriges en melodrama as in enige *soapie*, óóit. *Hot off the press*; ek dink ek het sopas deel geword van 'n liefdesdriehoek. Meer hieroor later, *if I live to tell the tale*.

Sy wil loop ... keer haarself met die volgende gedagte.

DANYKE

Um ... *off the record*, Joanne is *seriously damaged*. Sy het gisteroggend, toe ons vir almal koffie gaan koop het, vir my vertel van haar mal *childhood* ... *obviously* gaan ek nie die detail óp kamera deel nie, *ethics* en so, maar *suffice to say* dat ek nou verstaan hoekom sy almal haat wat *fun* het ... en *basically* asemhaal. Um ... en Werner, *a.k.a. Freak* ... lyk my hy en oom Pierre se vrou is 'n *item*. Dis mál ... en *seriously sad*. Oor en uit.

Danyke sug, staan op en skakel die kamera af.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Werner kom in met 'n blok sjokolade en plak dit onseremonieel langs Danyke neer.⁷²⁰

WERNER

Eet jy tjoklits?

DANYKE

Hoekom?

WERNER

Um, sommer net. Om jammer en sorrie te sê.

DANYKE

Jammer én *sorry*? Dis darem baie werk vir só 'n klein tjoklitjie.

Danyke gryp die kamera en wipstert uit. Werner tel die sjokolade op om haar te volg, maar Gerome kom in en sien die sjokolade.

GEROME

Oe! Um ... ek gee jou honderd rand vir dáái. *No questions asked.*

Voor Werner kan antwoord, gryp Gerome die sjokolade en verdwyn skelm in die badkamer se rigting soos 'n honger Quasimodo. Werner stap verward uit.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

Pierre probeer die aanwysings lees op 'n groot bottel *fat burners*, maar die skrif is te klein vir sy ou oë. Werner kom moedeloos ingestap.

PIERRE

Lees gou hier, die aanwysings is te klein.

⁷²⁰ Die sjokolade het 'n blou lint, wat losweg gebind is met 'n pap strik daarom.

WERNER

Oom se bril ...?

PIERRE

Ek glo nie in brille nie ... lees.

Hy oorhandig die bottel aan Werner wat begin lees.

PIERRE

Hardop, Boetie!

WERNER

O. Two tablets three times a day, do not exceed the ...

Pierre gryp die bottel en gooi drie tablette uit terwyl hy praat.

PIERRE

Daai voorskrif is vir Diaan, so ek sal maklik drié op 'n slag kan vat.

WERNER

Nee vrek, Oom!

PIERRE

Gaan kry gou vir my tee; melk en drie suikers.

WERNER

As Oom nie melk en so baie suiker in die tee ...

PIERRE

Jy's reg, bring eerder koffie; melk en drie suikers. Gou, ek wil begin vet verbrand.

Werner stap gefrustreerd uit. Pierre kyk na die drie pille, kyk na sy boep in die spieël en skud nóg 'n pil uit die bottel.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – VOORDAG

Elsabé en Sandra is geklee in rokke uit die middel 1800's. Die repetisie is in volle swang, Imque sit met die teks en haar selfoon. Die toneel begin in die middel van 'n emosionele klimaks.

SANDRA (VARYNA)

Jy is nie 'n skrywer nie, Anya!

ELSABÉ (ANYA)

Ek is!

SANDRA (VARYNA)

Nié! Ek voel voorwaar jammer vir die papier waarop jy skryf.

ELSABÉ (ANYA)

Nee! My skryfwerk is eerlik, onopgesmuk!

SANDRA (VARYNA)

Elke swart kraai dink sý eier is die witste, maar helaas ...

ELSABÉ (ANYA)

Hoe durf jy, Buks? My ma ruik nie soos bloukaas nie.

Imque en Sandra se oë rek. Imque onderbreek die repetisie versigtig.

IMQUE

Tannie ... um, daai is 'n *line* uit *Kom ons skiet hom*.

ELSABÉ

'n Wat?

IMQUE

Tannie is deurmekaar, ons het gister daai *line* van die “bloukaas” geskiet.

Elsabé is skielik in 'n bewende toestand.

ELSABÉ

O genade, as dít vanaand gebeur ...

SANDRA

... sal ek Buks wees, belowe. (Sal ek “bloukaas” bedien, belowe) Ontspan nou, jy gaan die beste Anya óóit wees.

ELSABÉ

Dit is omdat ek so honger is ... my brein eet die woorde van my tong af.

SANDRA

Imque, gaan kry vir die tannie iets om te eet.

Imque staan lui op en begin selfs luiertap.

ELSABÉ

Ek kan nie nou iets eet nie; as Pierre meer gewig verloor as ek, ween ek vir ’n week.

SANDRA

Perfek, want Anya ween aanmekaar.

Elsabé glimlag honger en Sandra ondersteun haar “moederlik”.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Gerome is besig om te stoei met ’n enorme ontbyt op sy skoot. Joanne brul ongeduldig in.

JOANNE

Wat is só dringend? Tiek-tok ...

GEROME

Net die béste idee vir ’n Via extravaganza sedert Karlien haar *jeans* geskeur het.

JOANNE

As jy wéér gaan neuk met die klomp sangers en hul botox bekke ...

GEROME

Géén sangers en géén *celebs*.

Joanne trek 'n stoel nader en gaan sit reg oorkant Gerome.

JOANNE

Jy het my aandag, skiet.

GEROME

'n *Show* oor ...

Danyke sukkel in met haar mop en emmer.

JOANNE

Uit, Aspoestertjie!

Danyke kén daardie stemtoon en verdwyn sonder protes.

JOANNE

Ja?

GEROME

Um, 'n *show* oor transformasie ... *genders* en *stuff*.

JOANNE

Ja? Ek sit nog.

GEROME

Byvoorbeeld ... 'n man wat *identify* as 'n vrou ... ek doen die *make-up*, die hare met ál die *bells and whistles*; maak haar 'n “hulle” en *totally fabulous*.

Joanne sit uitdrukkingloos en tob. Gerome kou sy naels ... uiteindelik glimlag Joanne ámper.

JOANNE

Kan werk ...

Gerome wil skreeuend gil van opgewondenheid, maar Joanne maak hom stil voor hy kan piep.

JOANNE

Shhh! Niemand mag niks weet van ons *show* nie.

GEROME

Maar ...

JOANNE

Shhh! Ons kan 'n *pilot* by jou huis gaan skiet, dan maak jy jou ma 'n man.

GEROME

Hu? Nee ... um, *sorry*, Vriendin, Moeder lyk kláár soos 'n man.

JOANNE

True.

GEROME

Ek doen jóú ... jy sal 'n *great* man maak, jy het klaar die snor.

Joanne gryp geskok aan haar bolip en kyk dadelik in die spieël.

JOANNE

Wat?

Gerome lag.

GEROME

Just pulling your chain!

JOANNE

Ha-ha. *Fine ... let's do it.*

GEROME

Awesome!

Gerome spring ekstasies op vir 'n drukkie en dít lanseer sy bord vol kos tot op Joanne se bors. Gerome vries in die lug en Joanne se oë borrel bloed.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Aspoestertjie (Danyke) en haar mop staan gedienstig en wag buite Grimering en Kostuums. Sy hoor 'n onaardse gil. Joanne bars uit met kos op haar bloes en stap haastig verby. Gerome wink Danyke na binne.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Gerome vryf sy bloedrooi geklapte wang. Danyke sien dit gloei en simpatiseer dadelik.

DANYKE

Shame! Jou wang.

GEROME

Gelukkig het sy geloop voor ek die ander wang kon draai!

Danyke “haai” geskok, net soos Elsabé.

DANYKE

Haai!

Beide lag soos Danyke begin om die gemors skoon te maak. Gerome waai sy warm wang koel met sy oosterse handwaaier ... hy bekyk Danyke wat so mooi fluks werk.

GEROME

Doen jy vensters óók?

Danyke lag.

GEROME

Seriously ... hoekom die Aspoestertjie-ding?

DANYKE

Tussen jou en my?

GEROME

Altyd! Dié non se lippe bly tóé.

Danyke maak die deur toe.

DANYKE

Niemand steur hulle aan die skoonmakers nie en dit is *great* want ek is soortvan ... onsigbaar.

GEROME

Shame.

DANYKE

Juis nié! Ek hoor als wat ek wíl hoor vir my *movie*.

Gerome is skielik so beïndruk, hy wil sommer opstaan vir 'n staande ovasie.

GEROME

Dame! Dit is *genius* ... jy is letterlik 'n vlieg teen die muur!

DANYKE

Jy sal nie glo wat ek al als gehoor het nie. Álmal het 'n geraamte in die kas ...

GEROME

... én een in die kar se *boot!*

Gerome lag nuuskierig.

GEROME

Dame, ons het sopas beste vriendinne geraak. Ek gaan kry tee dan vertel jy my álles.

Danyke lag.

DANYKE

Jammer, Gerome, maar jy sal moet wag vir die *movie*.

GEROME

Nee! *You're killing me! Okay*, sê jou wat ... ek gee jou 'n brokkie ... en dan *return* jy die *favour* met 'n lekker sappige *titbit*. *Deal?*

Danyke skud haar kop en begin werskaf, sy sien die leë sjokolade papier en die blou lint in die asblik. Sy tel dit nuuskierig op. Anton kom haastig in.

ANTON

Gerome, Mike sê jy moet die akteurs doen voor tien sodat ons direk na *loadshedding* kan ...

GEROME

O my woord!

Gerome warrel vinnig uit. Danyke staan gebukkend en werskaf. Anton kyk onbeskaamd, sy kom regop, vee haar hare uit haar gesig en sien Anton staar. Anton skiet 'n wenner:

ANTON

Het jy dalk 'n ekstra hart, want myne is nou nét gesteel.

Danyke frons eers en lag dan heerlik soos sy uitstap. Gerome en Elsabé kom ingehardloop. Anton kan nie verstaan hoekom sy béste lyne nie meer werk nie.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

Pierre sluk 'n paar *fat burners* af met sy soet koffie. Hy tel 'n paar van Werner se gewigte op en oorweeg dit om te begin oefen, maar besluit lui en wyslik daarteen. Hy skud eerder nog twee *fat burners* uit die botteltjie.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Die kamera staan gereed. Danyke, wat nog steeds lag, skakel die kamera aan en skuif in voor die lens.

VIDEOKAMERA P.O.V.

'n Nabyskoot van Danyke wat haar lag sluk en fokus ...

DANYKE

“Het jy dalk 'n ekstra hart, want myne is nou nét gesteel.” *Really?* Ek wéét hy is 'n *creep*, maar dit was nogal *cute*. In ander nuus ... Werner het toe my *chocolate* vir Gerome gegee ... wonder wat is dáár aan die kook? Dalk doen Werner tannies én ooms; sal my nie verbaas nie. In dié wêreld ... *anything goes*. Oor en uit.

Sy lig 'n verwonderde wenkbrou en skakel die kamera af.

Eindtitels

2.20 Episode 20: “Wil jy nie saam met my speel nie?”

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Hans is naarsdiglik besig om te redigeer. Hy kyk op sy horlosie en werk gedrewe. Monique stap onseker in en Imque volg kort op haar hakke.

HANS

Monique, sal jy asseblief 'n *cameo* doen?

MONIQUE

Mens moet eintlik *famous* wees vir 'n *cameo*.

IMQUE

Pa't geroep?

HANS

Ja, Monique gaan Bekkie se vriendin speel.

Imque en Monique is albei ewe verras.

MONIQUE

Ek weet nie of dit 'n goeie idee is nie.

Imque is dadelik op haar vulletjie.

IMQUE

Wil jy nie saam met my speel nie?

MONIQUE

Dit is nie dít nie ...

IMQUE

Wat dan?

MONIQUE

Jy weet ...

Hans verkyk hom aan dié vreemde debat. Imque gooi 'n jaloerse hakhou.

IMQUE

Danyke kan mos *act*, Pa. Sy swot drama ... én sy sal baie mooi op kamera lyk. Nie waar nie, Monique?

Monique besef Imque is groen.

HANS

Nee, Monique is perfék. Asseblief, dit lyk dalk asof ek “vra”, maar eintlik sê ek.

Monique besef sy het nie regtig 'n keuse nie.

HANS

Ons skiet dit vanmiddag. Kyk of julle by mekaar kan uitkom voor dán.

Die twee meisies kyk oorbluf na mekaar. Joanne seil in en boender die paartjie uit.

JOANNE

Uit, totsiens, gaan leer julle woorde.

HANS

Het jy 'n ander hemp aan?

JOANNE

Bloes, mens noem dit 'n “bloes”, Hans. So, gaan jy haar *fire* of moet ék?

HANS

Wie?

JOANNE

Raai ... *Babes*?

Hans sug moedeloos en vryf sy oë moeg.

HANS

Ai, my vrou.

JOANNE

Jy dink sy is so 'n engeltjie ...

HANS

Ons kan nie 'n ander spysenier bekostig nie. Sy is goedkoop ...

JOANNE

Ja ... sy is goedkoop! Ek ken haar tipe Hans, *been there, got the guy*.

Hans lag goedig, besef hy moet nou mooi praat.

HANS

Nog net ses dae dan is alles verby.

JOANNE

Ja ... dan ís alles verby.

Hans verstaan nie.

HANS

Ja? Dan is als verby.

JOANNE

Dit béter verby wees, Hans ... oor ses dae. Álles.

Joanne grom uit. Hans vermoed hy is sopas gedreig.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – OGGEND

Pierre sluk nog twee *fat burners* terwyl hy op die foon praat met Diaan. Hy het al 'n gawe gloeiende rooi gelaatskleur van die oordosis *fat burners*. Werner kom haastig in en begin sy kostuum aantrek.

PIERRE

Ek gee nie om nie Diaan, bring net vir my 'n skoon onderbroek en hou op vra “hoekom”.

Werner besef dat Diaan op pad is én dat Pierre 'n skoon onderbroek benodig. Pierre lui af.

WERNER

Wanneer kom die tannie?

Gerome steek sy kop haastig in.

GEROME

Next baby for a shave!

Werner en Pierre verstaan nie.

GEROME

Kom Pierre, ons moet jou poeier, Pappie.

Pierre swiep uit saam met Gerome. Werner wonder bekommerd. Danyke klop en steek haar kop by die deur in.

DANYKE

Vuilgoed.

WERNER

Ek het mos gesê ek is jammer.

DANYKE

Nee man, julle vuilgoedmandjie?

Werner voel al weer soos 'n aap. Hy kry die mandjie met 'n diep bekommerde sug.

DANYKE

Nie dat ek eintlik omgee nie, maar wat byt?

Werner glimlag en oorhandig die mandjie.

WERNER

Tannies.

Nou is dit Danyke se beurt om te glimlag.

DANYKE

Jy wil mos.

Danyke woerts weg. Werner sweet in stille vrees vir Diaan se koms.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

Danyke sit die snippermandjie op die trollie terwyl Sandra verbysteun met 'n groot bak kos.

SANDRA

Daar is nog een in die kar.

DANYKE

Copy.

Danyke laat wiel. Werner kom doelgerig uit om met Danyke te praat, maar hy sien net haar hakke.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Joanne skink koffie soos Sandra insukkel met die kosbak.

JOANNE

En dit? Ons betaal nie ekstra nie. *In fact*, jou kontrak ...

SANDRA

Mý *treat*, almal het so hard gewerk.

JOANNE

Ag *shame*, dink jy nog steeds die pad na 'n man se hart loop deur sy magie?

Joanne begin uitstap.

SANDRA

Joanne!

Joanne draai om en sis geïrriteerd.

JOANNE

Nee.

SANDRA

Ek was nés jy.

JOANNE

Ag, regtig?

SANDRA

Ja.

Joanne stap nader aan Sandra.

JOANNE

Nee, Antie; jy weet niks van my af nie.

SANDRA

Ek weet meer as wat jy dink.

Danyke kom in met die ander bak op haar trollie. Die GoPro is oudergewoonte voorop gemonteer en dit is aangeskakel.

GoPro P.O.V.

Die kamera sweef in en rus op 'n medium-tweeskoot van Joanne en Sandra wat mekaar aangluur.

JOANNE

Jy het nie 'n *clue* nie. *By the way*, jou Hansie is glad nie so heilig nie, hoor. Ek was nie sy eerste affair nie.

SANDRA

Ek weet. Ék was.

JOANNE

Wat?

Joanne sien Danyke met die kamera op haar trollie.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Sy stap dreigend nader.

JOANNE

As dié ding aan is ...

Danyke is uitgevang, maar sy veg en lieg dapper.

DANYKE

Ek weet mos Tannie is *off limits*. Ek bedoel jý ... Joanne ... is *off ... limits*.

Joanne staar grommend.

JOANNE

Het jy al die badkamer skoongemaak?

DANYKE

Nog nie.

JOANNE

Dít is waarvoor jy betaal word. Daar gaat jy.

DANYKE

Um ... ek word nie eintlik betaal nie.

Joanne is vir 'n sekonde gegooi, maar hap terug.

JOANNE

Omdat jy nie jou wérk doen nie.

Sandra red Danyke kort voor Joanne haar insluk.

SANDRA

Dankie, Juffrou Rottenmeier, maar Heidi is nie net jóú slaaf nie ... sy is myne ook.

Sandra stoot die trollie tot by die tafel en haal die kosbak af. Joanne en Danyke is ewe verward oor wíe “Juffrou Rottenmeier” is.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Elsabé is voor die lang spieël besig om haar kostuum meer vleierend te rek en trek. Pierre sit voor die spieël, hy gloei rooi en natgesweet. Gerome probeer hom tevergeefs poeier.

GEROME

Oh my word, Pierre, jy blink vandag soos 'n gaar gammon.

ELSABÉ

Oe! Moenie praat van kos nie.

Werner kom in en doen sommer sy eie poeier langs Elsabé voor die lang spieël.

GEROME

Is jy seker jy is *okay*, Pierre? Jy is nie dalk besig om 'n aanval te kry nie?

PIERRE

Noudat jy dit noem, dit voel nogal asof daar sand in my kop is.

WERNER

Oom het te veel van daai *fat burners* gedrink.

Werner stap uit terwyl Gerome en Elsabé vraend na Pierre kyk.

GEROME

Ek dog *fat burners* is van die mark af?

PIERRE

Dit ís, maar ek glo nie in vervaldatums nie.

Elsabé en Gerome se monde plooi bekommerd, dog effens jaloers op die *fat burners*.

INT. ATELJEE – BADKAMER – OGGEND

Joanne staan in die badkamer met haar selfoon. Sy *google* die volgende: “Who is Miss Rottenmeier?”

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Sandra en Danyke stap haastig uit met ontbyt se vuil borde en bakke. Op die tafel staan twee bain-marie's gevul met rys, vleis en aartappels. Danyke se trollie staan steeds langs die tafel. Joanne

kom in vanaf die badkamer. Sy loer uit by die Greenroom se deur en sien hoe Danyke en Sandra wegstap. Sy kontempleer 'n oomblik en besluit op die ondenkbare.

GoPro P.O.V.

Joanne beweeg vinnig tot by die trollie. Sy kry 'n bottel *Jik* en gooi daarvan in die onderskeie kosbakke. Sy bêre die bottel en verdwyn op haar besem.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Gerome is besig om Pierre koel te waai met sy pienk handwaaier. Elsabé lyk bekommerd.

PIERRE

Ek voel nou baie beter, dankie, Diaan.

Gerome en Elsabé deel 'n geligte wenkbrou. Pierre staan op en stap horrelpoot uit.

GEROME

Hy lyk al klaar maerder, ek soek ôk van daai pille.

ELSABÉ

Is jy besete, Gerome? Hy het jou Diaan genoem.

GEROME

Wat 'n *huge* kompliment is! Daai vrou se vel is satyn ... én sy is *famous*.

Elsabé skud haar kop en stap uit. Gerome is bitter lus vir daai *fat burners*.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Danyke draf in en haas haar na die skoonmaaktrollie. Sy laat wiel dadelik in die rigting van die badkamer.

GoPro P.O.V.

Die kamera sweef amper in Anton vas wat sopas by die badkamer uitgekom het. Hy is dadelik reg met 'n onvanpaste flirtasie.

ANTON

Hier is ek, wat is jou ander twee wense?

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Danyke lag en skiet verby sonder om te stop. Anton sug onsuksesvol.

INT. ATELJEE – BANDKAMER – OGGEND

Danyke gryp 'n toiletborsel en die bottel *Jik*. Sy besef onmiddellik dat die bottel dolleeg is. Danyke frons verward: Hoe is dit moontlik?

Eindtitels

2.21 Episode 21: “Gaan sy ons afneem?”

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – OGGEND

'n Gloeiende Pierre staan voor 'n geïrriteerde Imque en 'n bekommerde Werner. Hy gee vir hulle elk 'n paar gefotokopieerde bladsye en sluk tussendeur nóg 'n *fat burner*.

PIERRE

Dit is 'n oulike teksie wat ek self geskryf het ... die man en sy vrou raak sommer lelik haaks. Die dialoog is passievol met lekker baie humor ingekoeksister.

IMQUE

Hoe lank gaan dit vat, Oom, ek moet nog gaan vir *make-up*.

PIERRE

Grimering gaan nie jou swak toneelspel wegsteek nie, Diaan.

IMQUE

Wie?

PIERRE

Wat?

WERNER

Oom het haar “Diaan” genoem.

PIERRE

Twak. Onthou wat ek gister gesê het: Die kamera is jou intieme vriend. Hy wíl jou afneem, hy wíl jou intrek; hy wil hê jy moet met hom spéél, met hom flikflooï ...

Werner bars uit van die lag.

WERNER

Klink of die kamera bietjie van ’n *perv* is, Oom.

IMQUE

Well, hy is ’n man.

Danyke kom in met haar kamera omhoog. Imque se jaloerse nekhare spring dadelik orent.

DANYKE

Jammer ek is laat, Oom. Het julle al begin?

PIERRE

Nee Imque, ons gaan *nóú* begin.

IMQUE

Ék is Imque.

PIERRE

Ek sê mos.

IMQUE

Gaan sy ons afneem?

DANYKE

Um ... ja. Oom Pierre het gesê dit is *okay* as ek sy *masterclass* ...

IMQUE

Maar ek is nog nie *gemake-up* nie.

PIERRE

Kom, kom ... fokus! Werner jy speel Pierre en Danyke ... jy is Diaan.

DANYKE

Oom?

IMQUE

Hy bedoel ék.

PIERRE

Aksie!

VIDEOKAMERA P.O.V.

'n Medium-tweeskoot van Werner en Imque. Die kamera beweeg stadig om die akteurs soos hulle begin lees.

WERNER

Het jy 'n affair, Diaan?

Werner se oë rek.

IMQUE

Het jy 'n affair, Pierre?

WERNER

Ek moes nooit met 'n aktrise getrou het nie. In die oudae was julle almal geniet-Griete!

IMQUE

Ga! Ons is nog stééds!

Die jongmense wonder verward wat 'n “geniet-Griet” is. Werner waag 'n vraag.

WERNER

Um ... wat is 'n “geniet-Griet”, Oom?

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – OGGEND

Pierre waai sporadies onsigbare vlieë weg. Werner besef die *fat burners* is besig om die vet in sy brein te brand.

WERNER

Oom?

PIERRE

Hu? O ... gesellinne, Boetie.

Die jongmense frons nog steeds.

PIERRE

Prostitute!

Danyke bars uit van die lag. Imque het genoeg gehad van hierdie seksistiese waansin.

IMQUE

Ek moet gaan vir *make-up*, Oom.

Imque staan knorrig op.

PIERRE

Halt! Een laaste lesjie: Onthou nou, toneelspel is alles in die oë.

WERNER

O.

PIERRE

Ja. Hoekom dink julle is die kamera so lief vir my?

Die drie jongmense wil nie meer saamspeel nie.

DANYKE

Um ... want, Oom het oë?

PIERRE

Nee, Elsabé ... want ek knip nóóit my oë nie, nooit. My oë bly lewendig. Die venster tot my siel bly óóp.

Gerome bars paniekerig in en gryp Imque aan die arm.

GEROME

Ons is laat, Meisie!

Werner wil met Danyke praat, maar sy vlug voor Pierre verder kan preek. Hulle hoor hoe Joanne boos gil.

MIKE (O.S.)

Almal op die vloer! Nou!

WERNER

Oom moet asseblief nie nóg van daai pille drink nie.

Werner skarrel bekommerd uit. Pierre wil volg, maar steek skielik vas. Hy kyk agterdogtig op en rondom hom. Hy is oortuig dat hy die sang van walvisse hoor.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

'n Paar draagbare ligte is sigbaar op die stel. Mike is steeds besig om daaraan te verstel. Monique het nou ook 'n skoolrokkie aan en lyk baie soos Imque se karakter (Bekkie). Elsabé en die res sluit haastig aan. Pierre loop op spookasem nader.

HANS

Die krag gaan af oor so minuut of wat, maar ons hét ligte vir die repetisie. Dankie Mike.

Hans klap hande in Mike se rigting. Almal behalwe Joanne doen mee. Mike knik en glimlag stil.

JOANNE

Eerste posisies!

Monique gaan staan by die voordeur, reg om op “aksie” te klop. Sandra kom staan agter Monique se kamera. Joanne frons verbaas. Sy wil eers gil, maar beheer haarself net-net. Sy kom fluister in Hans se oor.

JOANNE

Ek het mos gesê ek sal daai kamera *operate*.

HANS

Sandra het aangebied.

JOANNE

O? En aanvaar jy alles wat sy “aanbied”?

HANS

Dit is om jǒú te help, Jojo.

JOANNE

Al hoe sy my kan help is deur te verdamp.

Sandra kom stap nader en fluister saam.

SANDRA

Joanne, jou *comms* is aan ... ons kan almal hoor wat jy sê.

Sandra loop terug na die kamera toe. Joanne soek ’n kop om af te byt.

JOANNE

Mike? Hoekom is die krag nog aan?

MIKE

Um ... want dis nog nie áf nie?

JOANNE

Fine, dan skiet ons. Kry daai ligte van my stel af. Nóú ... soos in dadelik.

Mike aarsel, maar Joanne storm op en gryp 'n lig. Mike en Anton volg en verwyder die ander ligte vinnig. Almal skarrel onseker na hul begin-posisies.

JOANNE

Drie, twee, een ... aksie!

Monique klop aan die voordeur en Imque maak die deur oop.

IMQUE (BEKKIE)

Hi, Vriendin, dis *like só sic* dat jy hier is, *Girl. What up?*

Monique staar net skaam ... en stom. Imque probeer die toneel lomp red.

IMQUE (BEKKIE)

Um, dis *like heavy awks... no worries*, kom in ... *Girl*.

Monique staan steeds soos 'n soutpilaar. Imque kyk vir hulp in Hans se rigting en Joanne sug geïrriteerd. Die ateljee se ligte gaan skielik af, gevolg deur 'n algemene gebrom en gemor in die donker.

PIERRE (O.S.)

Kan ons maar gaan *lunch*?

INT. ATELJEE – GREENROOM – MIDDAG

Kersies brand onder die bain-marie's. Draagbare ligte met batterye flits aan soos Mike dit aanskakel. Die hordes stroom in en Sandra maak dadelik 'n bottel vonkelwyn oop.

SANDRA

Jammer, dit is ongelukkig alkoholvrye sjampers.

GEROME

Ek het vodka in die kar?

Almal lag en gryp glase. Hans stotter en proes 'n klein toesprake terwyl Sandra vir hom 'n skuimende glasie vonkelwyn aangee.

HANS

Sandra het dit goedgevind om ons te bederf vir al die harde werk. Baie dankie almal ... ons is amper halfpad. Die halfleë glas is nou ... halfvol. Gesondheid!

Almal lig en klink hul glase gemoedelik. Joanne doen slinks mee. Sandra skep dadelik vir Hans 'n stewige bord. Gerome stamp haar amper uit die pad soos wat hy ruimskoots begin opskep. Elsabé skep nét 'n slaaiblaar en Pierre sit en “man spread” rooi in die hoek. Hy vee die sweet af met sy hemp soos Diaan ingestap kom. Werner sien haar en duik vir die badkamer. Sy volg hom summier. Danyke is baie bewus van dié intrige. Anton gee vir Danyke 'n glasie vonkelwyn. Sandra oorhandig die bord kos trots aan Hans en hy begin dadelik eet. Joanne hou hom dop. Hy proe iets vreemds, maar gaan egter voort en sluk sy halfvol glas halfleeg. Joanne sien hoe almal eet en swáár sluk, maar níks (van die *Jik* in die kos) sê nie. Noodgedwonge moet Joanne self gaan skep en proe, haar oë rek soos sy melodramaties kug en verstik.

JOANNE

Ugh! Hoe de moer kan julle dit eet?

HANS

Joanne!

JOANNE

Dit smaak soos, soos ... um ... um ...

GEROME

Domestos.

SANDRA

Wat?

ANTON

Meer soos Jeyes Fluid.

ELSABÉ

Windoline.

MIKE

Wim?

Sandra gaan skep geskok vir haar 'n happie ...

PIERRE

Nooit! Proe nie vir my vreemd nie. Baie beter as Diaan se kos.

Sandra hap en proe, haar oë rek.

SANDRA

Jik. Dit is *Jik*.

Almal proe weer, bevestig: “Jaaa. Dís wat dit is. Dit is *Jik*, ja.” Danyke wil-wil twee en twee bymekaar sit.

SANDRA

Ek is verskriklik jammer mense, ek weet nie hoe ... um, jammer.

JOANNE

Ek sal pizza bestel, *my treat*.

Joanne gooi 'n giftige oog in Sandra se rigting. Sandra tel die oog op en gooi dit terug. Joanne gaan staan oorkant Hans en hou haar hand uit.

JOANNE

Jou kaart?

Hans gee sy beursie onwillig en Joanne wip tevrede uit. Sandra gaan sit verpletter in die hoekie. Almal staan op en maak die bottels vonkelwyn desperaat leeg. Hans staar peinsend na 'n gebroke Sandra.

INT. ATELJEE – BADKAMER – MIDDAG

Diaan swaai die pienk boeie hipnoties heen en weer voor Werner: 'n padda voor 'n slang.

WERNER

Ek het regtig nie geweet die boeie is myne nie, ek dog ...

DIAAN

Okay ... ek vergewe jou; maar ek sal jou ongelukkig móét arresteer.

Diaan beweeg lustig nader met die boeie. Werner wil kwaak, maar hy het 'n padda in sy keel.

INT. ATELJEE – GREENROOM – MIDDAG

Almal sluk en spoel nog hul monde uit met die vonkelwyn. Danyke sien hoe Werner by die badkamer uitkom met die pienk boeie om sy linkerpols. Sy skud haar kop en sluk teleurgesteld. Hans kan dit nie meer uithou nie en gaan sit by Sandra. Sy wil dadelik loop, maar hy keer haar subtiel.

HANS

Hulle moet regtig baie van jou hou.

Sandra verstaan nie.

HANS

Niemand wou jou gevoelens seermaak nie ... so, álmal het daai *Jik* geëet en níks gesê nie. Dít sê baie ...

Sandra besef Hans het 'n punt beet, sy pink 'n skelm traan. Hans wil haar 'n drukkie gee, maar besef daar is te veel oë. Hy klap haar maar “manlik” op die skouer. Imque kyk na haar pa en ma se nabyheid en glimlag tevrede. Sy sluip nader en neem 'n selfie met Hans en Sandra in die agtergrond.

Eindtitels

2.22 Episode 22: “Hét jou, katvis!”

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – VOORDAG (DAG 8)

Elsabé is steunend besig op die oefenfiets met 'n *sauna suit* aan. Sy gesels opgewonde op haar selfoon met Sandra.

ELSABÉ

Eerlikwaar, dit was die beste oudisie van my léwe! Marthinus was só 'n *darling*.

Imque kom in terwyl sy fokus op haar foon en 'n “aksie-selfie” neem terwyl sy loop. Elsabé waai vrolik. Sy is gans en al te vriendelik vir dié tyd van die oggend.

ELSABÉ

Sien jou by ontbyt! Ek gaan myself beloon met 'n *croissant* so groot soos 'n brood.

Elsabé lui liries af.

ELSABÉ

Jou mamma was gisteraand 'n rots! Hoe sê julle jongmense ... ons het daai oudisie *gerock!*

IMQUE

Um ... nee, sê eerder julle het dit *gekill*.

ELSABÉ

Oe genade, dit klik darem vreeslik aggressief.

IMQUE

Um ... dan kan Tannie ôk sê die oudisie was nogal *lit ... of dope?*

Elsabé verstaan níks. Net voor sy haar onkunde kan uitspreek, kom Gerome mor-mor ingesulk.

GEROME

Aakligste nuus ooit.

Elsabé is dadelik bekommerd.

ELSABÉ

Jou moeder?

GEROME

Nee, Dame ... géén ontbyt nie! Waar is jou mamma, Kind?

IMQUE

Ek dink Joanne het haar *gefire* gisteraand, oor die *Jik* in die kos.

ELSABÉ

Ek is oortuig dit was daai klein ... *mérie*.

IMQUE

Um ... nee, Tannie, sê eerder *bitch*.

ELSABÉ

Haai!

GEROME

Sorry, Dame, maar ek stem saam ...

Joanne kom agter Gerome ingestap.

GEROME

... soms is sy 'n opperste *bitch*.

JOANNE

O? Praat julle van Sandra?

Gerome wip van die skrik en gil binnensmonds.

ELSABÉ

Nee ...

JOANNE

Ek hoop sy het werkloosheidsversekering; ek gaan haar dagvaar ... sy het ons almal amper vergiftig. Kom, Gerome, ons moet praat.

Joanne en 'n onwillige Gerome stap uit. Elsabé en Imque deel wraakgedagtes.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

'n Rooi Pierre sit met sy kitaar en 'n notaboek. Hy speel 'n paar note en drink vier *fat burners*. Werner stap in en sien die kitaar. Hy probeer vlug, maar Pierre stop hom opgewonde.

PIERRE

Heita! Ek wag al heeloggend vir jou, Boetie! Sit, ek het 'n wenner beet.

Werner het nie 'n keuse nie en maak 'n flou grappie terwyl hy gedwee gaan sit.

WERNER

Én Oom het 'n “Werner” beet.

Pierre verstaan nie wat die kind bedoel nie en begin dadelik sing.

PIERRE

Buks se vrou loop los, hy's alleen sonder kos

Pierre speel die verkeerde noot en korregeer homself. Hy soek-soek die regte noot.

PIERRE

Maar *maybe baby, maybe* probeer ons weer

Maybe baby ... al is my hartjie so seer, meneer ... um ...

Werner sien sy kans om te ontsnap en dóén dit. Pierre komponeer rymend voort.

PIERRE

Geweer ... veer, beer ... Pierre.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – VOORDAG

Werner sluip saggies uit en maak die deur toe. Hy draai verlig om en kyk skielik in Diaan vas.

DIAAN

Hét jou, katvis. Kom bietjie hier, “Boetie”.

Diaan sleep Werner in die Greenroom se rigting.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

In die Greenroom lê daar verskeie leë pizzabokse rond. Diaan en Werner bars in, sy kyk rond en sien daar is niemand wat hulle sal steur nie. Sy skop die deur sexy toe.

DIAAN

Jy speel lekker *hard to get*, nè.

WERNER

Ek’s jammer Tannie, maar ...

DIAAN

Dis *okay*, jy kan nie help dat jy so pragtig is nie.

WERNER

Dit voel nie reg nie ...

DIAAN

Dan moet jy net op ’n ánder plek voel.

WERNER

Dié ding ...

DIAAN

... is 'n lékker ding.

Diaan omvou Werner skielik soos 'n seekat. Sy soen hom voos wanneer Anton en Mike laggend instap. Werner spat weg, die seekat suig nog 'n laaste suig en verdwyn.

DIAAN

Kêrels.

Sy knipoog vir Anton soos hy verbouereerd soek na die ontbyt.

ANTON

Um! Is hier nie ontbyt nie?

WERNER

Nee ... niks, ek het óók kom soek ... vir iets om te eet.

ANTON

Mmm ... toe eet jy maar aan Pierre se vrou?

WERNER

Wat? Nee ... um ... ek weet nie wat jy dínk jy't gesien nie, *Dude*, maar hier is niks om te sien nie ... *Dude*.

MIKE

Ja, nie eers ontbyt nie.

Mike stap nors uit. Danyke kom ingevlieg met haar trollie.

DANYKE

Môre, julle.

WERNER

Hi.

ANTON

Hallo daar.

Sy stap verby hulle in die badkamer se rigting. Beide mans kyk haar agterna. Hulle kyk terug en hul oë ontmoet.

ANTON

Is sy nie bietjie jonk vir jou nie? Jy is mos meer 'n ou vir die *cougars*.

Anton stap laggend uit. Werner snork suur.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Gerome is druk besig voor die spieël. Hy het sy gesig al vroulik begin transformeer. Joanne staar krities na dié proses.

GEROME

Terwyl ek hom doen beskryf ek hoekom ek hom só of só doen ... jy weet, of só.
Dalkies sy wenkbroue pluk of sy lippies pof; hoe om sy *jawline* te versag ...

JOANNE

Dit is só *boring* ... selfs my voete slaap!

Joanne wil loop, maar Gerome spartel desperaat.

GEROME

Wag! Wag tot ek die pruik opsit en my *cleavage* ...

JOANNE

Nee! Ons moet jou op 'n kamera kry en kyk of jy *actually* wêrk op kamera.

GEROME

No prob, die kamera love my.

Joanne lag.

JOANNE

Ja, sure.

Gerome bloei seergemaak. Anton klop dringend aan die deur en steek sy kop honger in.

ANTON

Hier is nie ontbyt nie.

JOANNE

Só?

ANTON

Kyk, ek weet julle slange eet net eenkeer 'n maand, maar ons mense ...

JOANNE

Ag, hou net jou *panty* aan! Ek sal pizza bestel.

ANTON

Vir ontbyt?

GEROME

Oe ja! Ontbytpizza ... dit het *bacon* en eiers op. *Count me ín.*

Joanne druk Anton uit die pad soos sy uitstap. Anton bekyk Gerome en skud sy kop met 'n *WTF* gedagte en maak hom uit die voete. Gerome sit 'n pruik op en kyk tevrede in die spieël. Ja, hy lyk voorwaar *gorgeous*.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

Danyke en haar trollie stop voor Joanne. Anton stap in die agtergrond verby.

DANYKE

Jammer om te pla, Joanne.

JOANNE

Nie so jammer soos ék nie. Ja?

Danyke lig die leë bottel *Jik* uit die trollie.

DANYKE

Die *Jik* is op.

Joanne lieg glad en gemaklik soos 'n politikus.

JOANNE

Het jy al 'n hele bottel opgebruik? Wat dóén jy met die goed?

DANYKE

Dit is *weird*, want ...

JOANNE

Dit kom van jou salaris af.

DANYKE

Maar ek kry nie eers ...

JOANNE

Whatever.

Joanne loop. Danyke kners agterdogtig. Sy kyk na die GoPro en sien skielik die lig. Sy stoot die trollie tot in die verste, donker hoek van die tegniese area. Sy haal die kamera af en begin ywerig werskaf.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Hans en Mike sit by die rekenaar en lag vir 'n toneel uit *Kom ons skiet hom*. Joanne slang in en die mans hou dadelik op met lag.

MIKE

Well done, Buddy.

Mike klap Hans op die skouer.

HANS

Dankie, Mike.

JOANNE

Ag ... get a room you two.

Mike stap uit en draai om by die deur.

MIKE

'n B&B? Dan kry ons at least brekfis.

Mike stap laggend uit voor Joanne kan vuur spoeg.

JOANNE

Jou beursie, ek moet kos bestel.

HANS

Daar is nie geld vir kos bestél nie, Joanne. Jy het haar afgedank ... maak jý die kos.

Joanne se oë blits. Gelukkig vir Hans lui die telefoon en hy antwoord kwaai.

HANS

Ja? Ja ... dit is Hans Botha?

Hans kyk bevrees na Joanne. Sy sug “wat nóú al weer”.

HANS

Ja ... ja, julle kan enige tyd kom kyk wat ons doen. Vandag? Helsem ... um, hallo?

Die bank het reeds afgelui. Hans sit vir 'n oomblik geskok. Joanne haal sy kredietkaart uit sy beursie.

HANS

Het jy aansoek gedoen vir nóg 'n miljoen?

Joanne maak dit af.

JOANNE

Obviously.

HANS

Hoe kan die geld al op wees?

JOANNE

Seriously? Al daai bonusse! Oortyd, huur ... jou eks se *elaborate catering*! Daai opgewarmde kots wat sy opdis! Danyke se moerse salaris ...

HANS

Goed! Dankie ... ek hoor jou. Maar nóg 'n miljoen? Ek het níks meer om te verkoop nie, Joanne.

JOANNE

Jy het nog jou niere.

Joanne lag effe harder as wat sy moet.

JOANNE

Ek spot sommer net ... my "Hanslam". Moenie worrie oor die geld nie; jy weet mos jy kan my vertrou. *I got your back.*

Joanne gee hom 'n soen op die wang en begin bel op haar selfoon. Hans tob bekommerd.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Joanne kom by die produksiekantoor uitgestap met die selfoon by haar oor. Sy sien hoe Danyke na iets kyk op die GoPro.⁷²¹

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Danyke kyk geskok op en reg in Joanne se oë vas. Joanne maak asof sy haar nié sien nie en grom oor die foon.

JOANNE

Natuurlik kan jy my help; hoekom anders sou ek gebel het? Het julle nog van gister se oorskiet-pizza?

Danyke en haar trollie vlug haastig in die Greenroom se rigting. Joanne loer stil soos 'n jagter na haar prooi.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Danyke blaas uitasem wanneer Elsabé by die badkamer uitstap.

ESLABÉ

Goeiste, Skapie, dit lyk asof jy 'n spook gesien het.

DANYKE

Vrek ma, ek dink eerder die spook het my gesien.

Gerome wals in en gryp vir Elsabé.

GEROME

Kom, Dame, tyd vir jou *Polyfilla*.

Danyke se hart klop woes, sy gryp die GoPro en kyk wéér.

⁷²¹ Die GoPro het 'n terugspeel-funksie soos enige videokamera. Danyke kyk na beeldmateriaal van Joanne wat die *Jik* in die kos gooi.

BEELD OP DIE GoPro SE SKERM

Joanne sluip nader en gooi *Jik* in die kos.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Danyke kan haar oë nie glo nie. Sy glimlag paniekerig.

Eindtitels

2.23 Episode 23: “Wat voer sy in die mou?”

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Anton en Mike is besig om te werskaf aan die stokou kameras. Monique sluit jonk en pragtig aan.

MONIQUE

Hi.

ANTON

Monique, jy sal bly wees om te hoor dat ek is finaal óór jou is. *I’ve moved on ...*

Monique kan nie minder omgee nie. Sy ignoreer hom soos ’n 0800-nommer.

MONIQUE

Mike, kon jy my *baby fix*?

Monique en Mike deel ’n kyk en ’n knipoog. Duidelik voer hulle iets in die mou.

MIKE

Kinda, ek dink ek begin haar nou verstaan.

MONIQUE

Great, jy moet net saggies met haar werk, sy is baie *sensitive*.

Anton se mond trek skepties.

MIKE

Copy. Ek wil nie nou daar ingaan nie ... sy is way te warm.

MONIQUE

Okay, laat my weet wanneer jy haar gaan *strip*, ek sal graag wil kyk.

Anton is nou op breekpunt.

ANTON

You gotta be shitting me.

Monique en Mike kyk vir Anton en begin gelyktydig lag. Anton besef sy been word getrek.

ANTON

Okay ... okay! Oulik. Baie *cute*.

Anton klap sarkasties hande. Monique buig vir die applous en loop.

MIKE

So, wie het jy nou weer in jou *sights*?

Anton is vir 'n oomblik verward.

MIKE

Jy het gesê jy is “oor” Monique?

ANTON

O ja! *Yes ... Danyke.* Ek kry 'n lekker *vibe* van haar af.

Mike sug en skud sy kop.

MIKE

Buddy, weet jy hoe lyk haar pa?

ANTON

Nee.

MIKE

Vind uit, want hý is die ou wat jou gaan *castrate*.

Anton lag braaf, maar besef Mike maak nie 'n grap nie. Mike werskaf voort en Anton is vir 'n oomblik stil geskrik. Hy sien Imque instap met die pizzas vir “ontbyt” en volg haar honger.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Danyke is besig om die laaste paar leë pizzabokse in swartsakke te gooi. Imque kreun in met die stapel pizzas. Gerome, steeds as 'n “vrou” gegrimeer, volg kort op haar hakke.

GEROME

Breakfast of champions!

Danyke kry skoon borde. Gerome gryp vinnig twee pizzas en verdwyn uit. Anton stap soek-soek in en magneet dadelik in Danyke se rigting: Mike se goeie raad is reeds vergete. Werner kom in en kry 'n pizza terwyl hy met 'n jaloerse oog vir Anton en Danyke dophou.

ANTON

Kan ek vir jou ontbyt skep?

Danyke lag, sy skud haar kop en fluister in Anton se oor. Werner loer en verkleur groen.

DANYKE

Nee dankie, ek is bang “sekere mense” het dit *gelace* met *Jik*.

Anton glimlag dadelik geïnteresseerd.

ANTON

Joanne?

Joanne kom, *on cue*, ingestap. Danyke snak en vlug uit met die gelaaide swartsak. Sy en Monique bots amper. Albei gil en lag. Imque frons. Die jaloesie hang dik en groen in die lug vanmôre. Almal kry pizzas en borde. In die harwar stap Joanne tot by die skoonmaaktrollie en gaps Danyke se GoPro en steek dit weg onder 'n stuk pizza in haar hand. Sy grynsag verlig.

JOANNE

Almal op die vloer in drie!

Joanne wip haastig uit. Almal skarrel agterna. Monique en Imque kyk ongemaklik na mekaar. Monique wil iets sê, maar Imque se oogklappe is aan soos sy uitstap.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

Almal, behalwe Gerome, sluit van verskillende kante af aan by Hans.

HANS

Ek val sommer dadelik met die deur in die huis. Die bank kom vandag kyk hoe ons vorder.

PIERRE

Ek dink nie dit is 'n goeie idee nie.

JOANNE

No shit, Sherlock.

HANS

Ek gaan julle nie verveel met al die skrikwekkende detail nie, maar ons sal 'n haas uit 'n hoed moet ruk, eintlik twéé.

PIERRE

Dít gaan sukkel, Hans, want vandag se draaiboek is ... wel, dis nié jou beste werk nie.

Hans hap seergemaak na lug. Joanne val aan:

JOANNE

Ag, Pierre, jý was ook nie jou ouers se beste werk nie, en tóg het hulle ...

'n Paar van die jongmense snorklag.

HANS

Joanne!

PIERRE

Dit is 'n vieslike ding om te sê.

JOANNE

Nét as dit nie waar was nie.

ELSABÉ

Haai!

HANS

Mense asseblief! Ek wil alles repeteer voor die aasvoëls hier aankom. Gerome, kan jy die akteurs doen in twintig?

Almal kyk rond, maar Gerome is nêrens te sien nie. Joanne styg op en skiet weg.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Gerome hap die laaste stuk pizza en babbel op die selfoon met sy geliefde moeder.

GEROME

Ek het van die wa afgeval, Moeder. Myself oorgegee aan pizza en slegte vrouens.

Gerome lag en Joanne ontplof in.

JOANNE

Gerome!

GEROME

Praat ván! Tata ... soene!

JOANNE

Kom!

Joanne bons weer uit. Gerome, volg haar kouend.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

’n Swetende Pierre en ’n omgekrapte Elsabé baklei nou oor die draaiboek.

ELSABÉ

Ek is jammer, maar nét omdat Buks die hele episode slaap, maak dit nie outomaties ’n “slégte episode” nie.

Joanne sien twee norske mense met aktetasse wat inkom by die voordeur. Dit is duidelik die aasvoëls.

PIERRE

Ék is die *lead*, Elsabé ... as ék slaap, gebeur daar niks.

ELSABÉ

Dit is nét mooi andersom, Pierre. As jy wákker is, gebeur daar niks. Geen wonder Diaan is pal op hitte nie.

PIERRE

Wat?

Joanne onderbreek oorvriendelik.

JOANNE

Baie dankie julle tweetjies! Dit was ’n *great* repetisie. Mooi gespeel, Span. Almal by *make-up* . . . ons begin oor agtien.

Intussen het Hans omgekyk en verander in ’n soutpilaar. Die res sien die norske tweemanskap en skarrel weg. Hans kruip beskeie nader.

HANS

Menere! Ek dink nie eers die brandweer sou só vinnig hier kon uitkom nie.

Hans lag ongemaklik. Die tweemanskap gryns en grom. Joanne skud ywerig blad.

JOANNE

Ons is só bly julle kon dit so góú maak, nou kan ek sommer vir julle álles wys. Volg my, asseblief.

Joanne stuur die tweemanskap in die rigting van Grimering en Kostuums. Sy volg hulle en wys vir Hans 'n vals duim in die lug. Hans kyk haar gegooi agterna, Mike sluit by hom aan.

MIKE

Ek weet sy is jou vrou, maar ...

HANS

Hel, Mike, op die stadium is ék die vrou in die huis. Wat gaan hier aan?

MIKE

Ek kan niks bewys nie, maar ek het 'n teorie.

HANS

Wel, moenie dat “feite” 'n goeie teorie bederf nie. Kom, ons moet praat.

Die twee mans stap haastig in die rigting van die produksiekantoor.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Gerome is besig om 'n ontstelde Elsabé se grimering te doen. Joanne en die fronsende tweemanskap stap nader.

JOANNE

Soos julle kan sien ... hier verander ons “oud en vaal” in “vars en pragtig”.

ELSABÉ

Ek?

JOANNE

Gerome, kyk gou hier ... my *Baby*.

Gerome kyk verward en trek sy pruik effe reg.

JOANNE

Onthou daai *transgender* gesiggie, menere. Meer oor dít later, volg my.

Joanne stuur die tweemanskap uit.

ELSABÉ

Wat voer sy in die mou?

Gerome het 'n vermoede, maar babbel dit onbeholpe weg.

GEROME

Voer? Ek is so honger, jy kan my nou enige iets voer ... selfs 'n mou!

Elsabé lag flou.

GEROME

Wanneer laas het jy iets geëet, Dame?

ELSABÉ

Eergister; Pierre gaan my nié wen nie. Ek het al twee kilo's verloor.

GEROME

Van jou brein ja! Jy móét eet.

Pierre spat swetend in en kry sy kostuum.

PIERRE

Jy sal my broek moet verstel, Gerome. Ek was 'n 42 ... smaak my ek is nou 'n 38.

Pierre slop uit.

ELSABÉ

Al wat "38" is aan hóm, is sy IK.

Elsabé stoom jaloers en Gerome lag.

GEROME

Okay, Dame ... spill the beans.

ELSABÉ

Boontjies?

GEROME

Los nou die kos! Wat is jou en Pierre se storie? Uit met dit ... het julle 'n affair gehad en is Danyke eintlik sý kind?

Elsabé staan laggend op en begin uitstap.

ELSABÉ

Klink nogal soos iets uit *Days of Our Lives*.

GEROME

Don't leave me hanging.

Elsabé glimlag enigmaties en waai 'n baai soos sy uitstap. Gerome gryp 'n stuk wegsteek-pizza en hap nuuskierig.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Danyke soek oral na haar GoPro. Sy kruip op haar knieë onder die tafel in. Imque kom haastig ingestap.

IMQUE

Is hier nog 'n stukkie pizza oor? My pa het nie gekry nie.

DANYKE

Ek dink Gerome het twee gevat.

IMQUE

Ag, crap.

Imque wil loop, maar draai onseker terug.

IMQUE

Um ... is jy *into* Monique?

DANYKE

Wat?

Joanne en die tweemanskap marsjeer nors in.

JOANNE

Ons Greenroom! Jammer, dit lyk bietjie deurmekaar, ek moes gister die spysenier afdank. Wát 'n *disaster*, sy sal nie eers vir 'n tronk se eetstaking kan *cater* nie.

Joanne lag vir haar eie grappie. Imque en Danyke gluur haar moorddadig aan. Joanne drup heuning.

JOANNE

Sal julle ons asseblief verskoon, Meisies, ek moet gou die produksie probeer red. Dankie, *Girls*. Toe, toe ...

Imque en Danyke mor teësinnig uit. Joanne maak die deur agter hulle toe.

JOANNE

Goed, Menere, ek het 'n konsep vir 'n program wat baie meer geld gaan maak as dié *showtjie*. As julle die miljoen vir my gee ... word dit twee miljoen. *Guaranteed*.

Die tweemanskap frons en Joanne glimlag geldgierig.

Eindtitels

2.24 Episode 24: “Ek soek nie jou má se bloes nie.”

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

Danyke en Imque kyk beide bekommerd na die Greenroom se geslote deur. Monique sluit onseker by hulle aan.

MONIQUE

Wat kyk julle so?

DANYKE

Joanne en daai ouens van die bank is in die Greenroom.

MONIQUE

O *shit*, ek hoop hulle dra *protection*.

Danyke lag en Imque wil diklip vlug.

IMQUE

Ek moet gaan vir *make-up*.

Danyke keer haar desperaat.

DANYKE

Imque! Ek maak nét my *movie* en probeer onder Joanne se voete uitbly. Niks anders nie. Níks.

Danyke waai verlig weg. Monique kyk vraend na Imque.

MONIQUE

Is julle ...

IMQUE

Nee ... ek dog júlle is.

MONIQUE

O. Nee.

IMQUE

Awesome.

Gerome kom uit Grimering en Kostuums en gil kamtig kwaai.

GEROME

Imque, ek het 'n kwas en ek is nie bang om hom te gebruik nie.

Imque skrik en skarrel. Monique glimlag verlig.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – OGGEND

Pierre en Werner is reeds in hul kostuums. Pierre sluk nóg 'n oordosis *fat burners*.

WERNER

Oom gaan 'n *stroke* kry van al daai pille.

PIERRE

Lyk ek al maerder?

WERNER

Ek verstaan nie hoekom Oom wil maer wees nie.

Pierre bekyk hom vir 'n oomblik.

PIERRE

Nee, jy sál nie verstaan nie.

WERNER

Try my, Oom, ek is slimmer as wat ek lyk.

Pierre snorklag en waai homself koud met 'n geraamde foto van homself as Hamlet. Werner pak die bul by die horings.

WERNER

Oom, het dit iets te doen met die tannie ... en so?

Pierre sluk sy snorklag en vervang dit met verbasing.

PIERRE

Wragtie. Smaak my daar gaan tóg iets aan in jou kop, Buksie.

Werner lag.

WERNER

Werner.

PIERRE

Ek sê mos. Ja, Diaan se oë dwaal ... ek reken dit is omdat ek in die laaste tyd effens skiet gegee het.

Pierre gaan staan voor die spieël en raps sy pens. Die *fat burners* laat hom trap en stap soos iemand wat in boomgom loop. Werner frons bekommerd.

WERNER

Oom! Sit, asseblief ... of lê bietjie.

Hy help Pierre sit. Pierre streel liefderyk oor Werner se gesig.

PIERRE

Ek was ook so mooi soos jy. Om die waarheid te sê ... ek het baie soos jy gelyk.
Net mooier.

Werner trap ongemaklik klei.

WERNER

Um, Oom is nog heel *handsome* ...

PIERRE

Presies! Ek sê jou, Elsabé is net bederf.

Werner sluk verward.

WERNER

Tannie Elsabé?

PIERRE

Waar?

Pierre kyk wild rond. Werner loer na die botteltjie *fat burners* en skud sy kop bekommerd. Pierre se oë rek skielik.

PIERRE

Hoi! Ek hoop ek sit nou op 'n toilet.

Werner skrik hom stink en boender Pierre hardhandig uit.

WERNER

Nee, Oom, nie hier nie ... asseblief!

Soos wat Pierre bakbeen uitstap, gryp Werner die *fat burners* en gooi dit in die snippermandjie. Hy bedek dit met ander gemors en sug verlig.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGGEND

Gerome doen haastig Imque se grimering dat die poeier spat.

IMQUE

Gerome, kan ek jou iets persoonlik vra?

GEROME

Enige iets behalwe my gewig.

IMQUE

Wanneer het jy uitgevind ... um ... het jy gewéét jy is anders en *stuff*?

GEROME

Mmm ... dít is 'n gesprek vir tequila en *tissues*, Meisie.

Joanne steek haar adderkop in en pik giftig.

JOANNE

Ons wil begin skiet, kom!

Joanne verdwyn en Imque staan haastig op.

GEROME

En *by the way* ... jy is nie “anders” nie, jy is “Imque”. Oe nee, wag ... dit was *wáy* te *corny* ... ek sal weer probeer. Sít, dan staan jy weer op.

Imque lag. Sy gaan sit en staan weer op.

GEROME

En *by the way* ... jy is nie “anders” nie, jy is *special*.

Joanne steek weer haar kop in en fluister intens.

JOANNE

Imque kóm ... of moet ek jou lék?

Gerome en Imque bars uit van die lag. Danyke skuur verby soos Imque en Joanne uitstap. Danyke maak die deur toe en fluister dringend aan Gerome.

DANYKE

Ek dink Joanne het my GoPro gesteel!

Gerome verstar vir 'n oomblik.

GEROME

Kyk, as jy wil hê ek moet sáám *panic* ... sal jy eers vir my sê wat ís ’n “GoPro”.

DANYKE

Dit is een van my kameras. Ek het haar afgeneem terwyl sy *Jik* in die kos gegooi het!

Gerome gaan kry dadelik nog ’n driehoek van sy wegsteek-pizza.

GEROME

Sit. Vertel vir Gerome álles!

Danyke is in ’n toestand. Sy is nie seker of sy “alles” met Gerome moet deel nie.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 (KOMBUIS) – OGGEND

Die bank se fronsende aasvoëls staan agter Joanne en bekyk die toneel. Almal sit hul beste voetjie voor. Daan, Elsabé se man, kom by die voordeur in en Joanne wys vir hom hy moet vries. Hy doen dit. In die “kombuis” is ’n romantiese ete met kerse en wyn opgestel. Elsabé (Boeboe) het sopas vir Pierre (Buks) ’n glas wyn geskink. Pierre is blink gesweet, hy prut rooi en sag soos ’n potjiekos-tamatie. Buks sluk die wyn en sy gesig trek rosyntjie.

PIERRE (BUKS)

Maggies, Lief, hierdie wyn proe nogal soos jou ma se persoonlikheid ... súúr.

Buks lag.

ELSABÉ (BOEBOE)

Jy was nog nooit snaaks nie, Buks.

PIERRE (BUKS)

Ek ís snaaks.

ELSABÉ (BOEBOE)

Ál wat snaaks is aan jou, is jou reuk. Ek dink nie ek het al óóit vir iets gelag wat jy kwytraak nie.

PIERRE (BUKS)

Wel, Lief, jy móét 'n sin vir humor hê ... om 'n grap te kan vang.

ELSABÉ (BOEBOE)

O? Vang gerus dié grap.

Boeboe gooi haar wyn in Buks se gesig. Pierre spring melodramaties op.

PIERRE

Cut! Sny! Mooi Elsabé ... ín my oog, in my bliksemse oog!

ELSABÉ

Jy het gewéét ek gaan die wyn gooi, hoekom is jou oog óóp?

Daan se oë rek knorrig.

PIERRE

Jy moes dit eers ná jou lyn gegooi het!

ELSABÉ

Ek hét.

PIERRE

Nié!

ELSABÉ

Hét!

PIERRE

Nié! Én mens gooi die wyn met 'n bóóg ... nie reguit nie!

Joanne trippel nader en probeer steeds voorgee dat alles in orde is.

JOANNE

En sny! Mooi julle.

ELSABÉ

Ek hét met 'n “bóóg” gegooi!

Pierre tel sý glas wyn op.

PIERRE

'n Boog ja, 'n donderse pýl uit 'n boog! Met ander woorde só!

Pierre gooi sy wyn. Joanne arriveer net mooi betyds langs Elsabé om die wyn in háár gesig te kry. Almal snak na hul asems. Hans sien hoe die fronsende tweemanskap hul koppe skud en begin uitstap, hy volg hulle smekend. Daan konfronteer Hans omgekrap.

DAAN

Watse twak ...

HANS

Ja, ja!

Hans verdwyn. Daan stap nader soos Joanne almal se koppe was. Danyke sien haar pa en sluit by hom aan.

JOANNE

Mooi, baie mooi. Daar loop my enigste kans om hierdie *show* te red. *Well done*, Pierre, geluk, Elsabé. Dís hoekom die *crew* julle *actors* so haat.

ELSABÉ

Haai!

Joanne stap in die rigting van Grimering en Kostuums. Almal gee Pierre 'n veragtende kyk.

PIERRE

Wat? Dit is nie my skuld nie.

Pierre wals onskuldig weg en vryf-vryf sy rooi rooiwyn-oog. Daan skud sy kop teleurgesteld. Elsabé gaan nie eens probeer verduidelik nie.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Gerome het nou 'n ander pruik op. Joanne kom knersend in met 'n enorme rooiwynvlek op haar bors.

GEROME

Oe ... jou bloes bloei.

JOANNE

No shit. Bloes my ... nou.

Gerome verstaan en gaan gou. Anton kom vraend ingewonder.

ANTON

Hoe werk middagete?

JOANNE

Net soos julle, “werk” middagete nie vandag nie. Lóóp ... of nee wag, ek wil jou 'n guns vra.

Anton kan nie glo wat hy hoor nie.

ANTON

'n Guns? Ek doen myself eerder 'n “guns” en loop.

Anton begin uitstap.

JOANNE

Ons wil 'n *pilot* skiet vir my nuwe *show* ... is jy in?

Anton lag en stap uit. Gerome kom nader met 'n blommetjie bloes. Joanne bekyk die bloes krities.

JOANNE

Ek soek nie jou má se bloes nie.

Gerome is reg om die bloes vir haar te voer, maar Hans kom uitasem ingeproes en red die bloes.

HANS

Ek het hulle probeer keer, maar hulle het te vinnig gery.

Hans blaas moedeloos en gaan sit moeg. Joanne kry “skielik” ’n idee.

JOANNE

Gerome ... loop gou.

GEROME

Maar ...

Sy maak vir hom “voertsek”-oë. Hy verstaan oogtaal en gehoorsaam die oë.

JOANNE

Ek weet waar ons nog geld kan kry.

HANS

Joanne, niemand soek my óú niere nie.

JOANNE

Ons kan die woonstel verkoop.

Hans skud sy kop verbaas.

HANS

Wat? Um ... Sandra en Imque bly daar.

JOANNE

Verniet!

HANS

Ja ... tot Imque eendag trou.

JOANNE

Trou?

HANS

Ja. Trou of trek.

JOANNE

Jy weet sy is gay?

Hans is nie seker of hy reg gehoor het nie. Joanne geniet die skok op sy gesig.

INT. ATELJEE – GREENROOM – MIDDAG

Almal, behalwe Hans en Joanne, staan en sit in die Greenroom. Imque is aan die einde van 'n emosionele pleidooi.

IMQUE

So, dit is ál wat ek kan vra. Um ... en dit móét *unanimous* wees. Is almal in?

GEROME

Amen, Sister!

Gerome steek sy arms op met gepaardgaande *jazz hands*. Imque lag en knik verlig.

IMQUE

Okay ... so, almal sê die idee is lit?

PIERRE

Die wat?

ELSABÉ

Lit! Dit beteken *cool* en *awesome*, Pierre. Steek op jou hand.

Elsabé steek haar hand op, die res volg haar voorbeeld. Almal behalwe Pierre. Hy sit steeds en prut kokend.

ELSABÉ

Pierre, wil jy regtig ongewilder wees as Joanne?

PIERRE

Wat nou?

ELSABÉ

Steek op jou hand!

Pierre is nou erg verward.

PIERRE

Ek dog my hand ís op?

Pierre sukkel om sy arm op te kry; duidelik het die *fat burners* hom nou taamlik katatonies. Gerome en Elsabé deel 'n kyk. 'n Bekommerde Werner help Pierre se arm op. Imque neem 'n foto van almal met haar selfoon en glimlag stralend. Monique vind haar verruklik.

Eindtitels

2.25 Episode 25: “Creatives is bleddie ingewikkeld.”

INT. DANYKE SLAAPKAMER – VOORDAG (DAG 9)

Danyke se kamera is gemonteer op 'n driepoot. Sy maak 'n laaste tegniese verstelling en gaan sit voor die kamera.

DANYKE

Dag nege. Hierdie opname is nie vir my *movie* nie, dit is sommer net vir myself; 'n tipe *journal*. Eendag as ek iewers in 'n malhuis sit, sal mense dié kan kyk en verstaan hoekom ek *totally* van my *rocker* af is.

VIDEOKAMERA P.O.V.

Danyke, in 'n medium-nabyskoot, skud haar kop in ongeloof.

DANYKE

My pa het gisteraand sy *shit* verloor. Hy sê ek moet hierdie *movie* “twak” los en eendag vir my 'n “regte werk” kry. My arme ma moes *heavy* smee dat ons die *show* kan klaar skiet. *Shit*, ek dink nie “normale mense” verstaan *artists* nie. *Creatives* is bleddie ingewikkeld ... as dit nie hulle *ego*'s is wat met hulle koppe mors nie, dan is dit die *rampant sexual tension* en die mal jaloesie? *Crazy* ... my brein brand.

INT. GANG BUITE DANYKE SLAAPKAMER – VOORDAG

Elsabé kom haastig in die gang af getrippel. Sy wil klop aan Danyke se kamerdeur, maar hoor Danyke is aan die gesels. Sy luister haar skelmpies af.

DANYKE (O.S.)

En die *actors!* *Don't get me started on the actors!* Werner is 'n slet en Imque is so deurmekaar soos kots in 'n *tumble dryer*.

Elsabé gril, wil klop, maar aarsel nuuskierig.

INT. DANYKE SLAAPKAMER – VOORDAG

Danyke kyk op haar selfoon en sien dit is amper tyd om te gaan.

DANYKE

Oom Pierre raak maller by die dag, hy dink hy is Marlon Brando of iemand. My ma *diet* haarsel in floutes in ... en wat de hel het tussen hulle gebeur?

'n Dringende klop is hoorbaar en Danyke staan vinnig op.

DANYKE

Ek kom!

Sy begin haar toerusting haastig oppak.

INT. GANG BUIITE DANYKE SLAAPKAMER – VOORDAG

Elsabé haal diep asem. Sy wil ingaan, maar besluit daarteen. Daan kom nors en manlik in die gang afgestap. Die deur ruk skielik oop, Elsabé en Danyke gil en lag beide van die skrik. Daan skud sy kop moedeloos: Ja, kunstenaars is mal.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

Hans sit-lê op Pierre se gemakstoel, hy slaap en snork onrustig. Pierre bars in, Hans skrik hom in 'n gil in en Pierre antwoord met 'n skreeu.

PIERRE

Wat de donder, Hans? Dink ek het nou my adamsappel ingesluk!

Hans staan styf-styf op.

HANS

Jammer, Pierre, ek het gisternag 'n gemakliker plek gesoek om te sterf.

Pierre gooi 'n paar bottels *fat burners* uit op sy tafel. Hans frons en móét vra:

HANS

En dít?

PIERRE

Diaan se *fat burners* ... werk soos 'n bom. My *six pack* steek al kop uit.

Pierre lig sy hemp op en Hans wens hy was blind.

HANS

O. Is daai goed nie vrek gevaarlik nie?

Pierre gryp dadelik sy kitaar voor Hans kan vlug.

PIERRE

Terwyl jy nou hier is, die temaliedjie is sommer lekker *lit*.

HANS

Lit? Gaan jy daai woord klaarmaak, of ...

Pierre lag beterweterig.

PIERRE

Jy moet byhou, Hans ... die jongmense se taal neem die hele planeet oor. *Lit* beteken glo 'n ding is *woke*⁷²² ... en ek dink “woke” is soos *awesome*.

HANS

In Afrikaans?

PIERRE

Nee, Maat ... in Mengels! Hulle meng mos Engels met alles ... hel, een van die dae gaan mens nét jou eie naam kan verstaan.

Hans lag flou en probeer ongesiens vlug.

HANS

Ja, ek hoor jou.

PIERRE

Nee, Maat, jy het nog niks gehoor nie. Sit ... bederf jou ore.

Hans val terug in die stoel soos Pierre hom terugdruk. Pierre soek die eerste note op sy kitaar terwyl hy ook sy stem opwarm. Hans is te moeg om te huil.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – VOORDAG

Elsabé, in haar *sauna suit*, trap die oefenfiets flou. Danyke hang haar klere in die kas op. Sy het nou haar skoonmaakklere aan.⁷²³

⁷²² Pierre het natuurlik (oudergewoonte) die klok hoor lui, maar die bel verloor.

⁷²³ In die agtergrond is Pierre se sang en kitaar-kakofonie hoorbaar.

DANYKE

Dit lyk of Mamma gaan *faint*.

ELSABÉ

Nooit!

DANYKE

Regtig, op Mamma se ouderdom *faint* mens sommer reguit in 'n koma in.

ELSABÉ

Haai!

Danyke lag.

DANYKE

Ek terg net, maar ek *worry* oor Mamma.

Elsabé staal haarself.

ELSABÉ

Skapie ... um ... oor my en Pierre.

Danyke staan dadelik grootoog nader. Gerome *mince* ongenooit in.

GEROME

Dismount, Dame. Ek wil ook 'n *spin* hê voor ek netnou die skaal bestyg. Ek het myself gister *totally* oorbedien met die pizza.

Danyke wil protesteer.

GEROME

Verlaat ons asseblief, Aspoestertjie, Mamma en ek moet ons strategie bespreek.

Danyke staan vas, maar Elsabé knik goedmoedig.

ELSABÉ

Ons kan vanaand praat.

Danyke sug haar in 'n diklip in en mor soos sy uitstap.

DANYKE

Fine. Gerome, kyk net dat sy iets éét as julle klaar “die skaal bestyg” het.

Elsabé strompel van die fiets af en Gerome beklim die fiets lui.

GEROME

Jy nog steeds op 'n eetstaking, Dame?

Elsabé is baie kort van asem, sy knik net. Gerome probeer trap, maar die wiel beweeg skaars. Hy staan op, sy een voet gly af van die pedaal af en hy flop op die vloer neer soos warm botter.

GEROME

Síén! Dít is hoekom ek nie wil oefen nie, dis *damn* gevaarlik! Én mens sweet, sis.

Hy kreun steen en been terwyl hy weer die fiets probeer bestyg. Elsabé val amper flou in die agtergrond soos sy haar blou oefenbal nader rol vir pynlike Pilates-pret.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

Pierre is bloedrooi en papnat gesweet. Hy sing asof sy lewe daarvan afhang ... Hans wens sý lewe was óór. Werner kom iewers deur die loop van die liedjie ingestap en sluip weer saggies uit.

PIERRE

Buks baklei en Boeboe stry

Buksie boks en Bekkie vry

Boeboe is 'n sý en Buks is 'n hý ... *hey, hey* ...

Bokkie *baby maybe baby* bokkie ek en jy ...

Skiet my ... skiet jou ... skiet verby ... of vrý mý!

Die liedjie eindig met 'n kitaarsolo wat poog om te bou tot 'n klimaks, maar nooit daarin slaag nie.

PIERRE

Lekker nè!

Hans soek vir woorde soos hy opstaan en probeer vlug.

HANS

Um ... ja ... lekker *lit*.

PIERRE

Ons hoef eers die CD vry te stel as die sitkom op die lug is.

Hans stap by die deur.

HANS

Ás ons ooit op die lug kom, Pierre, ás. Ek sal vandag hoor of die bank ons genadig wil wees.

Pierre luister weereens net na die stemme in sy eie kop.

PIERRE

Lekker. So, hoe lyk dit met 'n voorskot op die temaliedjie? Ek wil Diaan bietjie Warmbad toe vat vir 'n stoute naweek.

HANS

Ek sê dan nou nét daar is nie geld nie, Pierre. Luister jy óóit wat ander mense sê?

PIERRE

Net so vyfduisend, behalwe as jy méér wil gee.

Hans bekijk hom stomgeslaan. Gerome kom braaf in en onderbreek die stilte.

GEROME

Tyd om te sien wie is die *biggest loser*. Jammer, Hans, ek praat nie van jóú nie.

Hans bly verward staan soos Pierre en Gerome uitstap. Werner kom in en sien die magdom *fat burners* op Pierre se tafel.

WERNER

What? Nee!

Werner gooi ál die pille in die snippermandjie en storm uit met die mandjie onder sy arm. Hans besef maar net weereens dat die malles dié malhuis regeer.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – VOORDAG

Mike sit en redigeer; hy sluk amper die rekenaar in soos hy gaap. Joanne kom nors ingestap.

JOANNE

Waar is Hans?

MIKE

Môre, Joanne.

JOANNE

Het ek jou al óóit gegroet?

Hans kom sleepvoet ingegaap. Mike staan op en strek sy rug.

HANS

Môre, Joanne.

JOANNE

Waar trek julle?

Soos Mike uitstap kreun hy in Joanne se rigting.

MIKE

Nie vêr genoeg van jóú af nie.

Joanne wil iets walglik gil, maar Hans sit sy hand op haar mond.

HANS

Asseblief, saggies ... my ore bloei reeds.

JOANNE

O, is Sandra terug?

Hans onthou skielik en paai dadelik skuldig.

HANS

O ja, nou dat jy dit noem.

JOANNE

Wát? Ek dog ek maak 'n *joke*! Is sy terug? Moenie vir my sê sy's terug nie Hans, is sy terug?

Sandra trippel, *on cue*, in met koffie vir Hans. Sy ignoreer Joanne soos 'n karwag.

SANDRA

Daar's hy Hansie, régte koffie. Sterker as Jan Wilkens.

Sandra woerts uit. Joanne se oë spoegkobra in Hans se gesig. Hans verduidelik braaf.

HANS

Hulle het glo gisteraand gestem ... um, eenparig ... dat Sandra asseblief moet terugkom.

JOANNE

Wie is "hulle" en van wanneer af is dié 'n demokrasie?

Joanne ontplof uit en slaan die deur hard toe. Hans is dankbaar vir die uiteindelijke stilte.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Werner, met die snippermandjie in sy arms, staan kwaai oorkant Elsabé, Gerome en Pierre.

WERNER

Asseblief! Ek smeeek julle. Oom Pierre raak mál van die goed.

PIERRE

Maar, Buksie ...

WERNER

Nee! Die goed is gif, ek *chuck* dit nou wég!

Werner stoom woedend uit.

GEROME

Is dit net ek of is daai kind beeldskoon as hy kwaad is.

PIERRE

Nóú verstaan ek ...

Gerome en Elsabé kyk vraend in Pierre se verwarde oë.

PIERRE

Dít is die rede waarom Diaan so mal is ... daai pille.

Gerome lag, maar Elsabé spring dadelik op haar feministiese merrie.

ELSABÉ

Nee, Pierre, jý is die rede waarom sy so “mal” is.

PIERRE

Hey, sê jy my vrou is mal? Net ék mag ...

Gerome bewaar oudergewoonte die vrede.

GEROME

Vrede, liefde en welbehae, Dames! Kom ons weeg en kyk wie word te lig gevind.

Elsabé vang die Bybelse verwysing.

ELSABÉ

Haai!

GEROME

Eintlik moet ons die skaal ... kaal bestyg.

ELSABÉ

Oor my dooie liggaam.

GEROME

Jou dooie liggaam? Moenie spot nie, Dame, hulle sê 'n mens weeg 'n kilo ligter direk na jou dood; glo wat jou siel weeg. Een kilo.

Elsabé snuif skielik in die lug soos 'n honger hond.

ELSABÉ

Ruik ek spek en eiers?

Gerome ruik dit nou ook.

GEROME

Mmm ... laventel vir vetties.

Gerome spring eerste op die skaal en Elsabé doen die somme in 'n klein notaboekie.

ELSABÉ

Jy het ... één kilo verloor.

Pierre lag verlig.

PIERRE

So, jy het nét jou siel verloor.

Gerome gryp die boekie nors en maak fronsend somme. Pierre klim op die skaal en die spanning tussen hom en Elsabé bou tot breekpunt.

Eindtitels

2.26 Episode 26: “Hoekom is jy nie op jou knieë nie?”

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Pierre staan rooi gesweet op die skaal en Gerome maak somme dat die rook trek. Elsabé kou haar naels soos vingerbeskuitjies.

PIERRE

Hoe moeilik kan dit nou wees? Trek dié een af van die vorige een.

GEROME

Nee, my Heer, hier word niks afgetrek nie. Behalwe as jy dalk jou broek wil aftrek?

ELSABÉ

Gerome!

PIERRE

Sê jy ek het gewig ópgetel?

GEROME

Ék sê dit nie, maar die skaal doen. *Read ‘em and weep ...*

Gerome wys die boekie vir Pierre en Elsabé lag opgewonde.

PIERRE

Al wat daai verdomde *fat burners* “verbrand” het, was my kringspier.

Elsabé snak geskok, Gerome proeslag en Pierre stap haastig en wydsbeen uit.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Hans swaai sy gunsteling gholfstok 'n wille draai. Hy kyk op sy horlosie, gryp die telefoon en bel die bank. Mike sluip in met koffie. Hy kyk kamtig rond vir iets gevaarlik (soos Joanne) agter die deur.

MIKE

Is dit veilig?

Hans het die telefoon by sy oor.

HANS

Die bank.

MIKE

Hoekom is jy nie op jou knieë nie?

Mike lag en gaan sit. Hans glimlag bekommerd.

HANS

Ek het dalk 'n fout gemaak.

MIKE

Jy sal my meer as dít moet gee, *Buddy* ... óns sielkundiges is nie *psychics* nie.

Hans glimlag flou.

HANS

Joanne.

MIKE

Nuff said.

HANS

Sy is regtig nie so sleg soos almal dink nie, sy kom uit 'n arm huis en ...

MIKE

Ek kom óók uit 'n arm huis, maar ek offer en vreet nie *puppies* nie.

Hans wil lag, maar iemand by die bank antwoord die foon.

HANS

Hallo, môre ... kan ek asseblief ... um, jammer. *Good moring, can I ...* goed, *I'll hold.*

MIKE

Hoekom?

Hans frons verward.

HANS

Ek weet nie, die bank wil seker eers 'n ánder kliënt ontman.

MIKE

Nee man. Hoekom het jy Sandra verneuk?

Hans se verwarde frons trek in 'n spasma wat sy voorkop laat kramp.

HANS

Bliksem, Mike ... wil jy nie sommer ook die lengte van my penis vra nie?

Mike lag so lekker dat Hans ook moet glimlag.

MIKE

Okay ... given jou ervaring, as ek môre trou, wat is jou beste raad?

HANS

Moenie trou nie.

Mike sug met 'n glimlag.

MIKE

Dit is baie goeie raad ... so, ek sal dit ignoreer. Wat nog?

Hans dink vir 'n oomblik; iemand praat aan die anderkant van die lyn en Hans antwoord aspris.

HANS

Um ... *just a moment. Please hold.*

Hans hou die spreekbuis toe en kry sy eende in 'n ry.

HANS

Raad sê jy ... ek is die laaste ou wat kan raad gee oor 'n getrouery, maar ek dink ek weet nou hoekom ek 'n affair gehad het.

MIKE

Ja?

HANS

Ego. Ek was arrogant, ek het gedink ek kan “beter doen” ... en dat 'n jonger vrou my minder stront en meer seks sal gee.

Mike skud sy kop en proeslag.

MIKE

Shit, Buddy, en toe werk dit net mooi andersom.

HANS

Amen. Spyt kom nie net te laat nie, dit kom aanmekaar.

Joanne kom haastig ingestap en gryp haar handsak voor sy weer verdwyn. Hans en Mike deel 'n ironiese glimlag.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Sandra en Danyke is besig om 'n indrukwekkende ontbyt uit te pak. Joanne seil in met 'n spierwit-gepoeierde neusvleuel.

JOANNE

Gaan skrop die *toilet*.

Danyke vlug voor Joanne haar hart kan vreet. Joanne skink vir haar koffie terwyl sy met Sandra praat. Sy verwerdig nie die gesprek met oogkontak nie.

JOANNE

Jy kan jou “Hansie” terugkry. Sy geld is op ... en glo my, ek het hom beslis nie getrou vir sy *looks* nie.

Joanne begin uitstap.

SANDRA

Gepraat van “looks”, jy moet in die spieël gaan *looks* ... J.J. Cale.

Joanne vee die poeier minagtend af terwyl Anton en Mike honger instap.

ANTON

Ag nee, waar is die pizza?

Joanne stap op Anton af. Hy keer dadelik vir sy juwele.

JOANNE

Kom sien my, *a.s.a.p.*

Sy seil uit.

MIKE

Totsiens, *Buddy*, jy was ’n goeie vriend. Wat kies jy vir jou laaste ete?

Mike lag en Anton wonder of dit seer gaan wees.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Hans is diep in gesprek op die telefoon. Danyke klop en Hans wys sy kan gerus inkom; sy kry die snippermandjie en stof bolangs af.

HANS

Yes, I understand ... but we need those funds to finish the last episodes ... we ran into some ... some hik, um ... hik?

Hans soek die korrekte Engelse woord, Danyke fluister:

DANYKE

Hiccups.

HANS

Hiccups, yes.

Hans luister moedeloos. Danyke se hart bloei vir die moedelse oom.

HANS

Is that your final ... final decision?

Hans is so wit soos 'n laken.

HANS

Um, it is like those Final Destination movies you know ... I can now see the Grim Reaper coming. Totsiens.

Danyke se oë rek. Hans plak die telefoon neer en staan gebroke op. Danyke waag 'n kans.

DANYKE

Oom het nie dalk my GoPro hier iewers gesien nie?

Hans frons verward.

HANS

Nee ... jammer.

Hy skud sy kop en stap ingedagte uit. Sy kyk-kyk bolangs en begin 'n laai ooptrek wanneer Joanne, Gerome en Anton instap. Danyke skrik en sluk skuldig.

JOANNE

Uit! Maak toe die deur!

Danyke vlug en maak die deur agter haar toe. Gerome en Anton wag vir die slagting.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Sandra en Imque is besig by die ontbyttafel. Imque het, wonder bo wonder, nié haar selfoon by haar nie.

IMQUE

Dink Ma dalk ... Pa sal *maybe okay* wees as ek miskien wat-ook-al is?

SANDRA

Gonna, Jong? Dálk moet jy eers al die “dalke” en “miskiene” aanspreek voor jy jou pa “wat-ook-al” vertel.

IMQUE

Ja, maar *maybe* ... ek bedoel, as Ma lus is, kan Ma hom toets en *stuff*?

SANDRA

Ek dink Joanne toets hom genoeg!

IMQUE

Ja, *shame*.

SANDRA

Bokdrol, jy wéét tog jou Pa is een van óns dam se eende.

Monique kom honger ingestap.

SANDRA

Monique, het jy 'n sekonde?

Imque is skielik baie bekommerd. Monique kom tentatief nader.

MONIQUE

Sure?

SANDRA

Ek wil net vir jou dankie sê.

IMQUE

Ma?

SANDRA

Vandat julle maats is, is Imque nie meer so verslaaf aan haar selfoon nie.

Imque lag verlig.

IMQUE

Ek is nie verslaaf nie!

SANDRA

Sê elke verslaafde in die wêreld. Jy het so min opgekyk dat ek al vergeet het watse kleur oë jy het.

MONIQUE

Groen ... um, dink ek.

Imque bloos en Monique skep dadelik ontbyt. Sandra glimlag moederlik.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Gerome en Anton staan soos lammers ter slagting terwyl Joanne intens sis. Sy het die koffie in haar hand en sy staan reg voor die kantoordeur.

JOANNE

Ag, Anton, word wakker en ruik die niks. Níks soos in géén *show*, géén geld en ...

GEROME

... géén ontbyt nie! Kry nou klaar Joanne, ek wil gaan brekfis.

ANTON

Wat kan julle my betaal?

GEROME

Op dié stadium kan ons jou nét met die vlees betaal.

JOANNE

30% van die wins.

GEROME

Eks-squeeze me? Hoe werk jou somme, Vrou? As hý 30% kry en ons is elkeen op 50% ... Hallo? Dit is ... 120%

Joanne en Anton kyk verbaas na Gerome en sy gebroke wiskunde. Mike maak die kantoordeur oop en stamp Joanne se arm. Die koffie skiet met 'n boog uit die koppie tot op Gerome se broek.

MIKE

Wat de ...?

GEROME

Ow!

MIKE

Sorrie! Maar hoekom *barricade* ...

JOANNE

Sien, Gerome! Karma ... kár-má.

Gerome se oë flits 'n venynige blitsstraal in Joanne se rigting.

GEROME

Well ... in dié geval is dit nie “karma” wat die bitch is nie.

Gerome stap nat maar opgesmuk uit. Mike kry sy gereedskapkissie en kyk agterdogtig na Joanne en Anton.

JOANNE

Wat?

MIKE

Niks.

JOANNE

Exactly ... níks. Hierdie hele plek ruik na níks.

Mike skud sy kop en stap uit. Anton wil ook loop, maar Joanne soek ’n maatjie.

JOANNE

Wat help dit mens werk jou moertoe om iets te kry, en dan is dít wat jy kry ... nié dit wat jy gesoek het nie? *You know?*

ANTON

Tell me about it. Ek sukkel my gat af met vandag se *girls ...*

JOANNE

Whatever. Is jy in of uit?

Anton kontempleer dit.

ANTON

Ás ek dit doen, sal dit nét vir die geld wees.

JOANNE

Obviously, ons is almal hoere.

Joanne woer uit. Anton glimlag ... hy hou van hoere.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Danyke probeer vir Elsabé 'n stukkie roosterbrood voer.

DANYKE

Hier kom die vliegtuigie, oop met die mondjie?

Gerome flop diklip in en trek sy gevlekte broek uit.

GEROME

Sy moenie háár stink karma op my kom afsmeer nie.

ELSABÉ

Saggies! Sy sal jou hoor ... jy weet hoe dun is dié mure!

Gerome gil aspris in die rigting van die produksiekantoor se muur.

GEROME

Ek is kláár met háár.

Elsabé skrik vir Gerome in sy pienk onderbroekie.

ELSABÉ

O my gedorie, maak toe jou oë, Skapie.

Danyke lag.

DANYKE

Mamma, ek *swot* drama, ek sien elke dag ouens in hulle *undies* ... *in fact*, meestal sonder dit.

ELSABÉ

A-nee-a!

Danyke lag. Gerome haal diep asem, blaas die negatiewe lug uit.

GEROME

Out with the bad air ... in with the good air. En toe? Het jy gewig verloor, Dame?
Wie het gewen en kan ons asseblief nou gaan eet?

Sandra stap in met een van *My Stiefma* se kostuums oor die arm. Gerome staan steeds in sy onderbroekie.

SANDRA

Oe? Lanklaas deur 'n man in sy onderbroek verwelkom.

GEROME

Dit maak twee van ons.

Sandra en Gerome lag guitig terwyl sy die kostuum aan hom oorhandig.

GEROME

O ja! Hoe het dit toe gegaan met daai oudisie saam't *Sandy* Prinsloo?

ELSABÉ

Wonderlik! Óns Sandra was strate beter as die régte Sandra.

SANDRA

Onwaar! Elsabé het die rol gekry, ongetwyfeld.

Joanne bars boos in.

JOANNE

Nés ek gedink het. Sandra, gaan mors jou eiers se tyd.

ELSABÉ

Ongeskik.

JOANNE

Gerome, ek wil begin skiet oor 'n halfuur en almal lyk nog soos gister se pizza.

Move it!

Elsabé gaan sit voor die spieël. Gerome, nog steeds in sy onderbroek, gryp dadelik 'n kwas en begin haar poeier. Elsabé sit baie ongemaklik in die stoel met Gerome se (pienk) knop op ooghoogte.

SANDRA

Ek bring vir julle iets om te eet. Kan ek vir jou ook iets kry, Joanne ... rou vleis dalk?

Joanne en Sandra se oë ontmoet in die middel van 'n bokskryt; iemand gaan binnekort platgeslaan word.

Eindtitels

2.27 Episode 27: “Dit moet ons vier met vraatsug.”

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

Anton sluit by Mike aan wat besig is met die kameras. Hy sien hoe Imque en Monique uit die Greenroom kom en oopmond lag oor iets. Sandra kom haastig by Grimering en Kostuums uitgestap en jaag die laggende meisies aan.

SANDRA

Wikkel, Bokdrol, Joanne wil oor 'n halfuur begin skiet!

IMQUE

Crap!

Imque hol na Grimering en Kostuums terwyl Monique aansluit by Anton en Mike.

ANTON

Julle hoef nie meer voor te gee nie, ek wéét julle is nie regtig gay nie.

MIKE

Anton, *give it a rest, Buddy*. Jy is soos 'n hond wat sy eie stert jaag.

MONIQUE

Dis *fine*, Mike, ek skrik nie vir honde nie ... veral nie vir *pavement specials* nie.

Mike stap laggend weg en Monique begin haar kamera posisioneer.

ANTON

Ek is ernstig ... julle hoef nie meer daai *game* te speel nie. Ek het *anyway* nou 'n meisie, so ...

Monique is nou erg verward.

MONIQUE

Wat laat jou dink dit is 'n *game*?

ANTON

Want Imque het so gesê.

Monique snorklag afmakend en werskaf verder.

MONIQUE

Yeah right.

ANTON

Ek sweer! Imque het vir haar ma sê julle “pretend” net ... om van my ontslae te raak.

Monique is momenteel gegooi, maar sy herstel met 'n lae hou.

MONIQUE

As ek van jôú ontslae wou raak, het ek die *toilet geflush*.

Anton lag.

ANTON

Daai grappie is selfs ouer as ék.

Mike kom al gillende uit die produksiekantoor.

MIKE

Almal op die vloer. Nou!

Monique wonder skielik oor Imque.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Pierre stop nog 'n laaste paar stukkies spek in sy mond. Sandra maak die vuil borde bymekaar.

Danyke kom ingehardloop en kry haar driepoot.

DANYKE

Oom Hans gaan 'n *speech* maak.

Pierre is dadelik slaggereed.

PIERRE

Mooi, dan kan ek sommer vir julle die temaliedjie sing.

Pierre kyk trots na Danyke.

PIERRE

Julle jongmense sal ook daarvan hou ... dit het 'n lekker “beat” én dit rym.

Pierre rol kouende uit en Sandra volg hom. Danyke gryp haar kamera en drafstap agterna.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

Almal staan en wag terwyl Danyke haar kamera haastig opstel. Hans en Joanne kom ernstig uit die produksiekantoor gefrons. Hans sluk swaar en Joanne stoom bedonderd.

HANS

Daar is nie regtig 'n maklike manier om dit te sê nie ...

JOANNE

En daarom sal ék dit sommer sê ... die geld is op.

Almal snak geskok.

HANS

Ja, môre is ons laaste dag ...

JOANNE

Ons kan julle nét vir vyf episodes betaal. *Cheers.*

Joanne loop in die rigting van die produksiekantoor.

ANTON

Dit is onwettig!

Joanne blaf terug.

JOANNE

Ja dit ís, dagvaar die bank.

PIERRE

Wat nou van my temaliedjie?

JOANNE

Gelukkig sal niemand dit óóit hoor nie.

HANS

Dankie, Joanne!

Joanne rol haar oë geïrriteerd.

IMQUE

Wat as ons verniet werk?

PIERRE

Verniet?

JOANNE

Ons het klaar “verniet” gewerk!

ELSABÉ

Jammer om te sê, Joanne, maar as jý eendag sterf sal jy nie één gram ligter word nie!

Almal kyk vraend na Elsabé. Gerome besef hy sal moet verduidelik.

GEROME

Um ... want sien ... jy weeg 'n kilo ligter direk na jou dood ... want jou siel weeg 'n kilo.

ELSABÉ

Ja! Maar as mens nie 'n siel hét nie ...

JOANNE

Whatever.

HANS

Ek wil net graag dankie sê ...

JOANNE

Mooi woordjies gaan niks verander nie, Hans.

ELSABÉ

Dalk nie, maar die van ons met hárte ... het dit nodig!

PIERRE

So wat sê julle nou? Moet ons verniet werk? Ek verstaan nie ...

MIKE

Stil! Almal stil, asseblief ... die man het iets op die hart!

PIERRE

Maar ...

Mike loop vinnig en dreigend nader aan Pierre.

MIKE

Pierre! Ek belowe jou ek gaan nie wéér vra nie.

Almal is nou doodstil. Hans sluk swaar. Hy haal diep asem om te praat, maar val homself in die rede met 'n skielike besluit. Hy lig sy hand en wys almal moet net 'n oomblik wag. Hans trek Joanne eenkant en fluister in haar oor.

HANS

Gaan kanselleer asseblief die huur van die ateljee en bel jou niggie ... sê vir haar jy kom bly by haar.

JOANNE

Wat? Ek gaan nie na my niggie toe nie?

HANS

Sê dan vir haar ék kom bly daar.

Joanne hap na lug en byt haar lip.

JOANNE

Ha-ha ... jy moes daai grappie in jou *show* gesit het. Dan was daar darem één goeie *joke*.

Joanne stap briesend weg. Hans draai om, hy wil begin praat, maar Sandra onderbreek hom.

SANDRA

Middagete is gereed, mense. Gaan eet asseblief.

HANS

Maar ...

SANDRA

Kom, Hansie.

Sandra trek Hans in die rigting van Grimering en Kostuums. Die res staan verward rond.

PIERRE

So ... werk ons nou verniet?

Niemand steur hulle aan Pierre nie ... almal staan steeds sprakeloos.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Hans en Sandra stap in.

SANDRA

Moenie praat nie, luister net.

Hans wil iets sê, maar Sandra lig haar hand kwaai. Hans kén daai gebaar en berus gedienstig.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – MIDDAG

Almal staan steeds stom en verward rond. Danyke skud haar kop en gluur giftig in die rigting van die produksiekantoor. Pierre gryp sy kitaar.

PIERRE

Wie wil die temaliedjie hoor?

Almal skrik skielik wakker en vlug in die rigting van die Greenroom. Gerome en Elsabé bly steeds stomgeslaan staan.

PIERRE

Goeie idee, ek sal sing terwyl julle eet.

Pierre en sy kitaar volg die voortvlugtiges.

ELSABÉ

Sal ons gaan eet? Die laaste Avondmaal.

GEROME

Ek het nooit gedink ek sal dit sê nie ... maar ek is nie honger nie.

ELSABÉ

Terloops, ons skuld jou 'n duisend rand.

Gerome se mond val verbaas oop.

GEROME

Nee, *shut up*; het ek gewen? Is ek die *biggest loser*?

Elsabé knik en Gerome is dadelik opgekikker.

GEROME

Dit moet ons vier met vraatsug.

Gerome sleep Elsabé na die kospotte.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Hans sit koponderstebo. Dit lyk asof hy snik. Sandra gaan hurk by hom en lig sy kop met 'n helende hand.

SANDRA

Ek het destyds geld gewen op die Bokke in Tokio, baie geld. Ek is bereid ...

HANS

Nee!

SANDRA

Shhh, jy mag net luister, onthou? Ek is bereid om die geld vir Imque te gee ... en jy weet wat sý daarmee sal doen.

Hans wil iets sê, maar Sandra druk deur.

SANDRA

Hierdie ding doen ons almal goed. Imque kruip uit haar dop, sy lag vir die eerste keer in jare weer. Ons almal glo in jou; skiet dit klaar, Hansie ... asseblief.

Hans se oë skiet vol trane. Sandra staan glimlaggend op.

SANDRA

En terwyl jy swak en emosioneel is, Imque dink sy is “dalk, miskien, moontlik” gay.

Hans knik wetend.

HANS

My nuwe eksvrou het my gesê, ja.

Sandra se oë rek verras en Hans glimlag braaf.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – MIDDAG

Joanne is besig om ’n paar goed in haar handsak te gooi. Sy gryp Hans se gholfstok en probeer dit breek, sy slaag egter net daarin om dit skeef te buig. Danyke klop en dapper muis in tot oorkant die adder.

JOANNE

Loop.

DANYKE

Kan ek ten minste my GoPro terugkry.

Joanne ignoreer haar.

DANYKE

Ek soek net die kamera, ek weet jy het klaar die *footage* van jou en die bottel *Jik gedelete*, so ...

Joanne snorklag, gryp haar handsak en stap uit. Danyke is nou gereed vir bloedige wraak.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – MIDDAG

Werner trek sy kostuum uit en staan net in sy onderklere. Diaan glip in met 'n apteeksakkie vir Pierre.

DIAAN

Hallo, jou klein wiks.

Werner piepie in sy broek soos Diaan wulps nadersweef.

DIAAN

Moenie so bang lyk nie, Buksie.

Gerome stap haastig in.

GEROME

Oe! Dít lyk lekker.

WERNER

Nee ...

Gerome se wysvinger lig in Diaan se rigting.

GEROME

Jy is 'n baie stout dame.

Diaan lag en gee die sakkie vir Werner.

DIAAN

Ek trek sommer sy been.

Diaan smeul uit.

GEROME

Solank dit ál is wat sy trek.

Gerome kry 'n klomp kostuums en stap veroordelend uit. Werner wonder weerloos. Pierre kom kouend in, sien die sakkie en gryp dit gulsig.

PIERRE

A! My poeier ... ek sê jou, hoe ouer mens word hoe meer jeuk jou goed.

Pierre begin sy goed poeier en Werner gril gepynig.

INT. DANYKE SLAAPKAMER – AAND

Danyke het oudergewoonte haar kamera opgestel en maak gereed vir haar daaglikse opsomming van die waansinnige TV-wêreld. 'n Kloppie aan die deur is saggies hoorbaar.

DANYKE

Dit is veilig.

Elsabé kom versigtig in, sy maak die deur agter haar toe. Dit is tyd om te bieg.

ELSABÉ

Soos jy seker al vermoed het ... Pierre en ek was destyds, lank voor die runderpes, verloof.

Danyke sluk haar tong in.

ELSABÉ

Ja, ek weet, maar hy was toe baie anders ... en mooi, soos Werner, nogal. En toe, um ... toe loop dinge skeef. In dié industrie sukkel mense mos maar om getrou te bly.

Danyke verstaan.

DANYKE

Hy het Mamma verneuk.

ELSABÉ

Nee, Skapie, ek het hóm verneuk.

Danyke se kaak land op die mat en Elsabé glimlag skuldig. Danyke bars skielik uit van die lag. Sy is baie beïndruk met haar stoute ma. Beide Elsabé en Danyke se selfone piep en bewe gelyk. Danyke loer nuuskierig: Dit is 'n WhatsApp van Imque af. 'n Paar lag- en juig-*emoji*'s word gevolg deur 'n kriptiese boodskap: "Hans het geld gekry! THE SHOW MUST GO ON!" Elsabé het intussen ook na haar selfoon gekyk. Moeder en dogter spring op en jubel opgewonde. Daan kom verbaas by Danyke se kamer ingewonder.

DAAN

Wat gaan aan?

ELSABÉ

Ja, Liefeling, ons gáán aan!

Elsabé omhels haar liefeling en Danyke vonkel verlig. Dit is Daan se beurt om te sug.

Eindtitels

2.28 Episode 28: "Gelukkig het sy 'n manlike neus."

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG (DAG 10)

Daar staan 'n paar draagbare ligte rond met Anton agter die kamera. Gerome praat direk met die kamera soos hy besig is om Joanne te "transformeer". Sy lyk reeds soos 'n man. Gerome pas laastens 'n duur manspruik op haar kop.

GEROME

Pragtig ... en siedaar, Joanne is nou Joe. Gelukkig vir haar het sy 'n manlike neus ... wat haar outomaties minder vroulik laat lyk.

Anton snorklag en Joanne flits 'n blits in sy rigting.

GEROME

Laastens gaan ek vir Joe 'n stoppelbaard op tatoeër ...

JOANNE

Wat? Nee, sny ... *cut!* Is jy getik?

GEROME

Dit is net 'n henna *tatt*, Meneer. Dié goed was amper heeltemal af in drie weke.

JOANNE

Nee!

GEROME

Maar ...

JOANNE

Stil! Doen 'n kort *conclusion*. Groet en dan kan Anton dit gaan *edit*.

ANTON

Is dit vreemd dat ek dink jy is *damn sexy* as 'n *dude*?

Joanne en Gerome kyk hom verbaas aan.

GEROME

Tegnies gesproke is Joe nou 'n "hulle".

Anton is dadelik verward en nié bang om dom te klink nie.

ANTON

Okay, so, Gerome ... beteken dit jy sal Joe *try* optel in 'n *bar* vanaand?

GEROME

Nee, want Joe is nie 'n "letter" nie.

JOANNE

Kom ons maak klaar, julle, die ander gaan nou begin inkom.

ANTON

Wat is 'n "letter"?

Joanne grom, maar Gerome lig sy hand betweterig en maak haar stil.

GEROME

Kyk hoe verward is daai gesiggie.

JOANNE

Hy lyk altyd verward.

Anton wil iets sê, maar Gerome stoomroller voort.

GEROME

Die "letters" is soos die "nommers" in die tronk; Joe is nie 'n L.G.B.T.Q.I óf A nie ... so, Joe word vanaand nêrens opgetel nie. Hy slaap alleen en Joanne ook.

Gerome en Anton lag. Joanne lag nie.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – VOORDAG

Sandra en Danyke steun in met groot kosbakke en loop gesels-gesels tot by die Greenroom.

DANYKE

Tannie, hoekom is mense in dié industrie so *weird*?

Sandra lag.

SANDRA

Ek weet nie, seker maar omdat almal kunstenaars is?

DANYKE

En ... het niemand eintlik normale verhoudings nie?

SANDRA

O gonna ... wat is “normaal” in elk geval? As jy my vra is “normaal” nogal *boring*.

Danyke stem gewis saam. Hulle verdwyn by die Greenroom in.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Gerome sit nou voor die spieël en kyk direk na die kamera. Joanne en Anton staan ongeduldig agter die kamera.

GEROME

En onthou ... dit maak nie saak hoe lelik jy is nie, Gerome se towerkwassie ...

JOANNE

Sny! Ons almal weet daar is iets soos lelike mense, maar ons mag dit nie meer sê nie.

ANTON

Ek hoor stemme ... ons móét nou klaarmaak! Sê net dankie en baai. Aksie!

Gerome haal diep asem en blaas die negatiewe energie weg.

GEROME

En onthou ... Gerome se towerkwassie maak vlinders van vlermuise. *Au revoir*.

Gerome blaas 'n soentjie vir die kamera. Joanne sug diep en donker.

GEROME

Wat nou weer?

JOANNE

Sê nét “totsiens” ... niks oor jou towerkwassie en donderse vlermuise nie.

Gerome se lippe trek styf.

GEROME

Julle is ongekultiveerde barbare.

ANTON

Ek het niks gesê nie.

Gerome wys met 'n lang teleurgestelde vinger na Joanne (Joe) en *mince* uit.

GEROME

Nie jý nie ... hý!

Anton begin laggend oppak. Joanne tob agterbaks.

JOANNE

Ons sal 'n ander aanbieder moet kry, Gerome is *terrible*.

ANTON

Ek sal kyk wat ek kan red in die *edit*.

JOANNE

Hoe? Gaan jy dit alles *delete*?

ANTON

Dalk net die *visuals* van jón gebruik met 'n *voice over* ... dan hoef ons hom nooit te hoor nie.

JOANNE

Of te sien nie?

ANTON

Roger.

JOANNE

I like. Jy is my tipe “ongekultiveerde barbaar”.

Anton voel dit is tyd vir 'n losgelukkie. Hy bederf Joanne met een van sy smaakvolle optellyne.

ANTON

Weet jy waarin sal jy baie mooi lyk?

Joanne skud haar kop.

ANTON

My arms.

Joanne glimlag slinks.

JOANNE

Is jy ryk?

ANTON

Um ...

JOANNE

Exactly.

Joanne lag en stap uit. Anton slaap óók alleen vanaand.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

'n Indrukwekkende ontbyt stoom uitlokkend. Elsabé wandel opgewonde in en omsingel die kospotte. Danyke is besig met haar kamera.

ELSABÉ

Na my dieet wil ek dié-eet en dié-eet.

Sy lag vrolik vir haar eie grappie en loer aanmekaar na haar selfoon. Gerome *sulk* in.

SANDRA

Môre! Wie het toe die *donut*-duisend gewen?

Gerome kikker dadelik op. Danyke neem Gerome se “toespraak” af.

GEROME

Oe! *Yours truly* ... dankie, *thank you*, enkosi en *ngiyabonga*. *I came, I ate, I conquered.*

Hy buig teatraal. Almal lag en klap hande.

GEROME

Ek het geëet wat ek wou en nog steeds gewig verloor ... *mind over matter*, Dames, kyk en leer.

DANYKE

Wow! Het jy die *speech* gerepeteer?

GEROME

Hoe ken jy dié dame?

Gerome lag en skep mildelik. Hy en Elsabé wei behoorlik.

VIDEOKAMERA P.O.V.

Joanne, wat steeds lyk soos 'n man, kom haastig in en stap tot langs Sandra.

JOANNE

Ek is vanoggend só honger dat ek selfs van jón kos sal eet.

SANDRA

Baie dankie, Meneer ...

Joanne besef sy het nog steeds die grimering en die pruik aan; sy ruk die pruik af.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Joanne gryp vir Gerome wat probeer skep en sleep hom uit.

JOANNE

Gerome! Haal die man van my gesig af.

Elsabé loer weer na haar selfoon en gee dit bekommerd vir Danyke.

ELSABÉ

Kyk of die ding se klank en *mobile* goeters reg is. My senuwees is aan flarde.

DANYKE

Ek hét al vanoggend gekyk, Mamma, dit is nog te vroeg vir hulle om te bel ... teatermense slaap láát, onthou.

ELSABÉ

Jou pa gaan natuurlik 'n angina kry as hy uitvind ek moet die hele land vol toer met 'n toneelstuk, maar ...

DANYKE

Ma ... moenie die perde in die wa sit en ... um, hoe gaan daai een nou weer?

SANDRA

Moenie die wa voor die perde span nie.

DANYKE

Daai een, ja.

Elsabé se selfoon lui dringend. Sy ruk amper haar skouerblad uit soos sy die ding gryp en bekyk.

ELSABÉ

Ag nee, dit is net jou pa.

DANYKE

Ma!

Elsabé glimlag beleefd. Sandra gee haar 'n ondersteunende drukkie en lê 'n helende hand op Elsabé se agterkop.

EXT. PARKEERAREA VOOR DIE ATELJEE – VOORDAG

Anton is besig om die kamera en die driepoot in sy motor te bêre. Mike staan nuuskierig nader.

MIKE

Wat steel jy?

Anton skrik en stamp sy kop.

ANTON

Hel ou!

Mike lag.

MIKE

Vir wat skrik jy so? Skuldige gewete?

Anton vryf sy kop en besef skielik dat hy wél skuldig voel.

ANTON

Nou dat jy dit noem ... *actually*, ja.

MIKE

Asseblief net nie weer iets met Monique en ...

ANTON

Nee ou, ek het al te veel kere my bek dáár verbrand. Ek is klaar met hulle; ek *offend* mos daai *girls* deur net te bleddie bestaan ...

MIKE

Sad but true ... dis seker maar veiliger om hulle te *sidestep*.

ANTON

Sad but true.

MIKE

So, wat is jou nuutste *crime*?

Anton sluit sy motor. Hulle begin in die rigting van die ateljee te stap.

ANTON

Ek help vir Joanne met 'n nuwe *show*.

MIKE

O.

ANTON

Ja, ja ... ek weet. Ek doen dit nét vir die geld, ou.

MIKE

O.

Anton besef Mike “bly maar eerder stil”. Hy verander die onderwerp dadelik.

ANTON

Hey! Op 'n minder *depressing* noot, dit is my derde dag sonder 'n babelas.

MIKE

Geluk.

ANTON

Thanks. Ek sê jou ... die moeilikste deel van ophou suip, is om op te hou met suip.

Hulle stap laggend in by die ateljee.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Gerome is besig om die man van Joanne se gesig af te haal. Danyke stap doelgerig in met haar skootrekenaar. Joanne grom dadelik ongeskik.

JOANNE

Hey, Aspoestertjie, ek betaal jou nie om met jou laptop rond te slouch nie.

GEROME

Ek dog jy werk vir mahala?

DANYKE

Ek dóén.

Danyke plaas die skootrekenaar voor Joanne neer.

BEELD OP DIE SKOOTREKENAAR⁷²⁴

Joanne kom by die Greenroom ingestap. Sy mik vir die koffie en struikel onvleiend oor die elektriese koord. Sy trek die ketel en die koppies van die tafel af.

JOANNE

Bliksem!

Danyke hardloop in en kom help haar op. Joanne sukkel pateties orent.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Joanne gloei witwarm. Gerome probeer 'n skaterlag inhou, maar dit lek uit deur sy vingers.

JOANNE (O.S.)

Mike!

BEELD OP DIE SKOOTREKENAAR

Joanne begin uitstap, sy gly en val wéér, sukkel op en strompel uit.

JOANNE (O.S.)

Jy het dit aspris gedoen, nè!

⁷²⁴ Danyke wys vir Joanne die GoPro opname waar sy (in episode 10) oor die elektriese koord struikel en val.

Danyke stap giggel-giggel na die GoPro en wys 'n *thumbs up* terwyl sy die kamera afskakel. Die skootrekenaar se skerm verdonker.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Joanne soek die regte tipe vloekwoord om Danyke mee te vernietig. Danyke speel dit koel en kalm.

DANYKE

As ek nie my GoPro vandág terug kry nie, *post* ek dié op Instagram én Snapchat.

Danyke vlug uit voor Joanne haar gorrel kan uitruk en haar mangels kan eet. Gerome tintel totaal stomgeslaan.

GEROME

Knyp my want ek dink ek droom ...

Joanne laat haar nie wéér nooi nie en knýp. Gerome gil so skril dat net honde dit kan hoor.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – VOORDAG

Imque wag vir Danyke soos sy uitstap en die deur agter haar toemaak.

IMQUE

Het jy dit *actually* gedoen?

Danyke knik grootoog en swetend. Imque lag en hulle *high five* laggend. Monique kom uitgestap by die Greenroom en sían die vreugde. Haar nekhare rys tot groen spelde. Joanne kom uitgestap en sien hoe Danyke en Imque lag. Sy stap nader en sis 'n kalm dreigement soos sy hulle uit die pad druk.

JOANNE

Game on.

Imque en Danyke besef die dansvloer is geopen.

Eindtitels

2.29 Episode 29: “Ons moet hom Sondag donder.”

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – VOORDAG

Monique nader Anton met 'n wille kyk in haar oë.

MONIQUE

Okay ... asseblief, moenie vir my lieg nie.

ANTON

So, ek mag nie praat nie?

Anton wil-wil lag vir sy grappie, maar Monique frons ernstig.

MONIQUE

Het ... het Imque regtig gesê dat ... dat sy en ek net 'n *game* is?

ANTON

Jip.

MONIQUE

Sweer?

ANTON

Njannies koepêla.

MONIQUE

Wát?

ANTON

Ja! Ja, dit is wat sy gesê het; belowe.

MONIQUE

O. Thanks.

Monique begin nors werskaf aan haar kamera. Anton weet eerlikwaar nie hoe om die situasie te hanteer nie en vlug dus eerder.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

Werner is besig met liggaamsoefeninge. Pierre kom haastig en bedonderd in. Hy sluit die deur agter hom.

PIERRE

Ons moet praat.

WERNER

Oom?

PIERRE

Ek vermoed ... ek het 'n vuil spesmaas Diaan is alweer deurmekaar met 'n ander man.

Werner se oë rek só groot dat sy wenkbroue in sy haarlyn verdwyn.

PIERRE

Sy kom aanmekaar hier aan, kamstig met salfies en stront vir my, maar ek kén 'n slang in die gras.

Werner besef die mis het die waaier getref. Dit is nou, of nooit.

WERNER

Nee, Oom, um ... die dínɡ is ...

PIERRE

Dit is daai verdomde Háns.

Werner frons verras.

PIERRE

Sy huwelik met daai slak is in sy maai en nou neuk hy rond in my kraal, en jy wéét wat “neuk” in Hollands beteken.

WERNER

Nee, Oom, maar hoekom ...

PIERRE

Jy moet my help! Hou jou oë op Diaan ...

WERNER

Oom?

PIERRE

As jy hulle saam betrap, roep my; dan donder ons hom.

WERNER

Óns?

PIERRE

Of nee wag ... dít sal dom wees.

WERNER

Ja, dit sal *stupid* wees. Oom ...

Pierre stap brommend uit.

PIERRE

Ons moet hom Sondag bliksem, as ons klaar geskiet is. Dan kan hy ons nie afdank nie.

Werner sweet bloed.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Hans sit en redigeer vaak. Mike kom in en val dadelik met die deur in die huis.

MIKE

Weet jy dat Imque elke dag foto's *post* van die *show*?

Hans kyk vraend op, Mike beduie na sy selfoon.

MIKE

Op Instagram en Twitter ... sy *push* dit kwaai.

Hans weet hy gaan nou dom klink.

HANS

... en is dit 'n goeie ding?

Mike lag.

MIKE

Ja, *Buddy*, dit is *awesome*.

Hans glimlag verlig.

HANS

Met ander woorde ... dit is *lit*.

Mike lag en kom sit langs Hans by die rekenaar.

MIKE

Lekke *lit*, ja.

Mike begin werskaf. Hans het duidelik iets op die hart.

HANS

Mike ... um, klink my Imque is dalk ... miskien gay.

Mike glimlag.

MIKE

Ek weet.

Mike begin ongestoord redigeer. Hans glimlag effens verbaas ... almal behalwe hý weet.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

Werner stap bekommerd heen en weer. Pierre kom in met 'n enorme bord kos.

PIERRE

Dink jý sal die slaanwerk moet doen.

WERNER

Ek? Um ...

PIERRE

Ja. Jy het nie juis 'n loopbaan om van te praat nie, so ...

WERNER

Dit is nie oom Hans nie.

PIERRE

Wag! Ek gaan koerante toe; dít sal hom leer om in 'n ander man se slaai te neuk.

Werner het nou genoeg gehad.

WERNER

Sorrie, maar Oom eet nie meer van daai slaai nie.

Pierre neem 'n oomblik om te probeer verstaan.

PIERRE

Ja ... maar dit is my slaai!

WERNER

Ek verstaan *genuine* nie hóékom dit ...

Pierre is nou woes opgewerk. Hy krap rond en soek 'n wapen.

PIERRE

Kyk, Boetie, maak nie saak hoe gekrôk en geroes jou kar is nie ... dit is jóú kar. 'n Ander ou kan nie sommer net inklim en hom rý nie!

Werner probeer Pierre ontlont.

WERNER

Ek dink die kar moet 'n "háár" wees, Oom ... anders klink dit of Oom "hóm" wil ry.

PIERRE

Wat?

WERNER

As als dan so "gekrok" is, Oom, hoekom skei julle nie? Oom hét mos al twee keer geskei ... álmal skei hierrond.

Pierre dink vir 'n oomblik.

PIERRE

Diaan sal my nooit skei nie ... sy wil my nie gelukkig sien nie.

Werner lag flou. Pierre tel een van Werner se *dumbbells* op en beweeg deur toe.

PIERRE

Intussen móét ek my man staan; Hans kan my maar afdank, maar die vét weet ...

Werner spring desperaat voor Pierre in.

WERNER

Dit is nié oom Hans nie! Dis ék!

PIERRE

Wie?

WERNER

Maar eintlik is dit die tannie.

PIERRE

Wat praat jy nou, Boetie?

WERNER

Ek het gedog ek is *into* tannies en *MILFS*, maar eintlik is ek nié.

PIERRE

Jy nou mal geword?

WERNER

Nee, Oom! Ek dink tannie Diaan *like* my, want sy het my al gesoen en ...

PIERRE

Bog!

WERNER

Ek sweer, Oom. Ek dink dit is omdat ek soos Oom lyk ...

PIERRE

Jy?

WERNER

Ja ... toe Oom jónk was; dit is *actually* nogal *sweet* ... én bietjie siek. Oom weet?

PIERRE

Judas.

Pierre is só geskok dat hy die *dumbbell* laat val: Op sy niksvermoedende voet. Hy gil, maar die pyn het sy stembande stilgemaak en derhalwe blaas hy net soos 'n ou gans en sak inmekaar.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Hans en Mike is fluks besig om te redigeer. Op die skerm is daar 'n beeld van Buks (Pierre) se gesig wat vertrek van die pyn.

HANS

Bly in daai skoot, die pyn op Buks se gesig is te kostelik.

'n Omgekrapte Joanne stap in met Hans se ontbyt; sy kyk Mike aan asof hy beesmis is.

JOANNE

Mike, maak soos Rokof ...

HANS

Nee. Mike bly.

Sy plak Hans se ontbyt aspris hard neer op die tafel.

JOANNE

Whatever. Waar het jy die geld gekry?

Hans en Mike redigeer ongestoord voort.

HANS

Ja, hou op daardie reaksie. Dit lyk of iemand haar wind uitgeslaan het.

JOANNE

Genoeg geld?

MIKE

Nié vir lang vingers nie.

JOANNE

Ag, Mike ... hier's jou "lang vingers".

Joanne se twee middelvingers skiet orent. Mike lag en Hans kyk nie eers in haar rigting nie.

HANS

Joanne, kry die span reg, ons moet weer twee episodes skiet vandag.

JOANNE

Ek het nie 'n “asseblief” gehoor nie.

Hans se fokus bly op die rekenaar.

HANS

Sny haar reaksie ... dit lyk vals. Bly op hóm. Hy lyk nogal ... triomfantlik.

JOANNE

Hans, jy gaan my nie ignoreer nie. Ek het vir jou ontbyt gebring en als.

MIKE

Met *Jik* in?

HANS

Dankie vir die ontbyt, Joanne. Kry asseblief die span reg.

Joanne sweet stoom en blaas by die deur uit. Hans fokus op die rekenaar en Mike is trots op sy *buddy* wat hom so háns gedra.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – OGGEND

Pierre lê op sy gemakstoel met sy seer voet in die lug. Werner gee vir hom 'n glas water en lees die aanwysings op 'n botteltjie pynpille.

WERNER

Die aanwysings sê twee tablette.

PIERRE

Vir 'n hoofpyn, maar my kleintoontjie is basies áf ... so, gee vier.

WERNER

Oom moet oppas ...

Pierre gryp die pille uit sy hand.

PIERRE

Nee, Boetie, jý moet oppas! As ek hier opstaan, bloei jy.

WERNER

Dit is nie my skuld nie Oom, ek wou nóóit aan die tannie vat nie.

PIERRE

Wat? Hoekom nie? Sê jy my vrou is lelik?

Joanne grom ongevoelig in.

JOANNE

Ek gee nie om of jou voet geamputeer is nie, ons skiet oor vyftien.

Sandra stap in met ys in 'n vadoek. Sy kniel versorgend by Pierre se voet.

JOANNE

Ag, kyk nou net vir Florence Nightingale ... jy maak my siek.

Joanne verdamp uit. Sandra verpleeg en help Pierre effe regop. Diaan kom in en sug met wrewel.

DIAAN

Wat nóú weer?

PIERRE

Ek weet van jou en Judas.

Diaan kyk kwaai na Werner wat gevries staan soos Bambie in 'n trok se kopligte. Sy lieg glad soos 'n gesoute verneuker.

DIAAN

Ek hoop nie hy't gedink ek is ernstig nie?

PIERRE

Hy hét.

DIAAN

Ag shame. Moet nooit 'n actress wat tease kóp toe vat nie ... Boetie.

Werner wil homself verdedig, maar Sandra spring hom voor met 'n wyse sprong.

SANDRA

Julle twee moet praat óf skei.

PIERRE

Wie?

SANDRA

Shhh! Óf julle praat, óf julle skei ... gaan doen dit net by die huis; Hans probeer 'n komedie skiet. So, wees snaaks of wees wég!

Sandra stop die ys in 'n briesende Diaan se hande en stap uit. Werner vlug grootoog voor Diaan hom kan tugtig. Pierre sit geskok en peins.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Gerome is op die foon besig met sy moeder. Hy is sopas klaar met Imque se grimering en trek-trek aan haar hare.

GEROME

Wel, Moeder, ek het my gat af *gediet*; letterlik. As ek vir al my maats wil *donuts* koop met my moolah ... só sal dit dan wees.

Joanne kom briesend en pratend in.

JOANNE

Gerome, aangesien jy die groot skinderbek hierrond is ...

GEROME

Wag, Moeder, Miss Congeniality het sopas hier in *geminse* ... ek bel later; soene.

Gerome lui af.

JOANNE

Imque loop. Gerome, waar het Hans die geld gekry?

GEROME

Jy kan my bad as ek weet.

JOANNE

Vind uit!

IMQUE

Ék weet.

JOANNE

Loop kind, die grootmense praat nou.

Imque staan op en kyk Joanne reg in die oë.

IMQUE

Ék het vir hom die geld gegee. So, eintlik werk jy nou vir my. *Mic drop.*

Imque maak asof sy 'n mikrofoon soos 'n *rapper* laat val en sy stap yskoud uit. Gerome glimlag verbaas en Joanne gluur agterdogtig.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

Monique is besig met haar kamera. Sy sien hoe Imque stralend by Grimering en Kostuums uitstap en vir Danyke ontmoet. Imque vertel vir Danyke iets, beide lag en *high five*. Monique kners haar tande jaloers terwyl Imque opgewonde by haar aansluit.

IMQUE

Beste *feeling* ooit. Om iemand te *burn* en dan te *mic drop*.

Sy maak weer asof sy 'n mikrofoon laat val, maar merk dadelik op dat Monique suur prut.

IMQUE

Jy *okay*?

MONIQUE

Dis *fine* ... jy hoef nie meer te *pretend* nie.

Monique loop weg sonder om weer na Imque te kyk. Imque se mond val verward oop: “Wat *nóú* weer?”

Eindtitels

2.30 Episode 30: “Ek sal hom op enige manier skiet.”

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Mike en Hans is sopas klaar geredigeer. Mike staan op en strek. Hans glimlag tevrede.

HANS

Dié episode was nogal snaaks ... op twee plekke.

Mike lag.

MIKE

You're selling yourself short, Buddy ... dit was snaaks op drie plekke.

Mike klap Hans op die skouer en kruis Sandra wat instap.

SANDRA

Jammer om te pla, Hansie, maar Pierre het sy voet seergemaak; lyk of jy hom maar sittend sal moet skiet.

HANS

Ek sal hom op enige manier skiet.

Hulle lag soos Joanne galbitter inblerts.

JOANNE

Jou volgende pasiënt, Florence? Verbaas dat jy nie aan hom staan en “Reiki” nie.

HANS

Is die *crew* gereed?

JOANNE

Loop, Sandra, 'n vrou hoort nie alleen by 'n ander vrou se man nie.

SANDRA

Dan is jý dalk die een wat moet loop, Joanne.

Joanne neem 'n oomblik om dit te verwerk. Hans het nie krag hiervoor nie.

HANS

Ek het nie krag hiervoor nie.

Hans stap haastig uit. Vir 'n oomblik is die wind uit beide vroue se seile. Joanne wil begin blaf, maar Sandra se selfoon lui gelukkig.

SANDRA

Seker nog 'n pasiënt, verskoon my.

Sy stap vinnig uit. Joanne is reg om 'n martelmoord te pleeg.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – OGGEND

Diaan is besig om Pierre se seer voet te masseer. Werner kom windverwaaid in, hy wil vlug, maar Pierre het hom reeds gesien.

PIERRE

Nie so vinnig nie, Boetie!

Werner vries vreesbevange.

DIAAN

Ek het hom álles vertel ... en ons vergewe jou.

Werner sluk verward.

PIERRE

Ja, ons draai die ander wang.

DIAAN

Amen.

Diaan knipoog vir Werner.

PIERRE

Jy het hulp nodig, Boetie. Dit gebeur nogal met ons akteurs ... daai Michael Douglas kêrel was ook mos so verslaaf aan seks.

WERNER

Oom?

DIAAN

Ons het 'n omgeegroepie elke Donderdagaand in Garsfontein ... jy moet kóm. Ons sal daai seksduiwel tjop-tjop besweer.

Werner voel skielik duiselig. Hy knik net en sluip uit. Diaan glimlag skynheilig en Pierre pyn heilig.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

Werner kom deurmekaar uitgestap en staan met sy rug teen die deur. Danyke kom nader met die skoonmaaktrolle.

WERNER

Moenie hier ingaan nie, *invasion of the body snatchers*.

Danyke wíl nog beïndruk wees deur dié filmverwysing, maar Joanne sleep haar skielik by die dameskleedkamer in.

JOANNE

Kom.

Werner wonder of hy haar moet red of nie.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – VOORDAG

Elsabé is besig om haar dialoog te memoriseer. Sy wip van die skrik soos Joanne en Danyke inbars.

JOANNE

Pak jou goed Elsabé, jy is *gefire*.

Elsabé se hart gaan staan verward.

DANYKE

Jy kan nie my Má ...

JOANNE

Ja ek kán! Moenie dink jy kan my afpers nie; ek is baie meer *street-smart* as wat 'n “prinsessie” soos jy óóit sal wees!

Elsabé het uiteindelik haar asem terug.

ELSABÉ

Wat op aarde gaan hier aan?

JOANNE

Danyke het my afgeneem!

ELSABÉ

Maar ...

JOANNE

Sónder my toestemming; nou dreig sy my met Instagram.

DANYKE

Jý het my GoPro gesteel omdat jy die *Jik* in die kos gegooi het.

ELSABÉ

Wat?

JOANNE

Delete daai *footage* of jou ma sal nooit weer werk in dié industrie nie. Ek ken ál die regte mense ...

ELSABÉ

Maar ...

JOANNE

Én ek ken al die verkeerde mense óók! So, *be afraid, be very afraid*.

Joanne brul uit en klap die deur hard toe. Elsabé bewe bevrees en Danyke se handskoene is nou áf.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Monique het sopas vir haar koffie gekry. Nes sy wil uitstap, kom Imque in en konfronteer haar dadelik.

IMQUE

Wat is fout? Hoekom is jy so *salty*?

Monique wil verbyskuur, maar Imque stop haar.

IMQUE

Hey? Ek dog ons is ... um, jy weet.

MONIQUE

Ek óók.

Sandra sweef geskok in met haar foon. Monique sien dit as haar kans om te vlug en dóén dit.

SANDRA

Dankie Marthinus, ek laat weet julle so gou moontlik.

Imque wil vir Monique volg, maar Sandra gryp haar aan die skouer. Danyke kom haastig in om Sandra se raad te vra oor die dreigende Joanne-sage.

IMQUE

Wat nou?

SANDRA

Ek het die rol ... ék het die rol in die toneelstuk (*My Stiefma*) gekry.

Imque en Danyke deel grootoë.

IMQUE

Nie tannie Elsabé nie?

DANYKE

O, crap.

Danyke en Imque kyk geskok na Sandra wat verward heen en weer trippel. Werner kom uit die badkamer met 'n bol nat toiletpapier in sy hand.

WERNER

Kyk wat kry ek in die *toilet*.

Almal draai verras om. Nét voor hulle ordentlik kan gril, haal hy die GoPro uit die nat toiletpapier. Danyke sien nou rooi met blitse en donderweer. Die ander frons verward.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Joanne sit by die rekenaar. Hans woel vinnig in en kry vandag se draaiboek en sy regisseursnotas.

HANS

Betaal die *cast* en *crew* dadelik, en maak seker jy betaal die spysenier ook vandag.

JOANNE

Wanneer? Ons gaan nou skiet.

HANS

Ons sal regkom sonder jou, dankie.

Hans versamel sy notas. Joanne dink vinnig. Sy nimf na Hans toe en trek hom teen haar vas.

JOANNE

Ek *love* dit as jy so *butch* is.

Hans lyk bietjie soos 'n muis in 'n val.

HANS

Um ... dankie, Joanne ...

JOANNE

Dít is mos nou die Hans wat ek *seduce* het.

Joanne vat Hans se hand en plaas dit verleidelik op haar bors.

JOANNE

Die tweeling mís jou.

Mike bons in en uit.

MIKE

Almal is op *stand by*.

HANS

Roger.

Hans skeur hom uit die muisval en skarrel weg. Joanne broei boos.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Sandra en 'n verwarde Danyke is besig om die ontbytgoed op te ruim.

DANYKE

Um ... maar Tannie het dan nie eers die oudisie gedoen nie?

SANDRA

Nee, ek het net jou ma uitgehelp.

DANYKE

Dit is *heavy awks* (*awkward*)

SANDRA

Ja, *heavy awks*.

Danyke wonder skielik:

DANYKE

Shit, Tannie dink nie Joanne het dalk iets daarmee te doen nie?

SANDRA

Joanne?

DANYKE

Lang storie, maar sy het my ma gedreig met daai *shit* van “you’ll never work in this town again”.

SANDRA

Nee!

DANYKE

Ja, en sy ken ál die regte mense, so ...

Sandra lag.

SANDRA

Nee, my kind, sy ken nét vir Hans!

DANYKE

O, maar ...

SANDRA

En tussen jou en my, ek dink nie hulle kén mekaar meer nie.

Danyke frons vraend.

SANDRA

Jy weet, in die Bybelse sin van die woord?

Danyke staar steeds verlore. Mike flits in en uit.

MIKE

Ons skiet!

SANDRA

Copy.

Sandra draf doelgerig uit. Danyke bekyk haar GoPro; sy haal dit uit die waterdigte houer en besef die kamera wêrk nog. Sy begin naarsstiglik kyk of die beeldmateriaal steeds op die kamera is.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 (KOMBUIS) – OGGEND

Almal staan gereed en ou seervoet Pierre sít gereed. Sandra plaas die *comms* oor haar ore en laat wiel as vloerbestuurder.

SANDRA

Repetisie in drie, twee, een ... aksie!

Buks sit by die kombuistafel en Boeboe storm in.

ELSABÉ (BOEBOE)

Almal het geweet van jou affair, Buks. Almal behalwe ek!

PIERRE (BUKS)

Wel, dít is tog hoe 'n affair werk; dit is 'n gehéim!

ELSABÉ (BOEBOE)

Die skande!

PIERRE (BUKS)

As jou vrou daarvan uitvind is dit nie meer 'n “affáir” nie ... dan is dit 'n *threesome*.

ELSABÉ (BOEBOE)

Ek kan nêrens meer my gesig wys nie.

PIERRE (BUKS)

Jy kan nie my daarvoor blameer nie. Dis jý wat deesdae so sleg lyk.

Elsabé lig haar hand en waai wild in Hans se rigting.

ELSABÉ

Stop, stop asseblief! Ek is jammer, Hans, maar dit is regtig verskriklik.

PIERRE

Ek stem! Jy kan daai lyn beter speel.

ELSABÉ

Ag, sies vir jou! Ek praat van die storie ... móét die twee stomme mense so vieslik met mekaar praat?

Hans is vir 'n oomblik onkant gevang, maar probeer dit rasionaliseer:

HANS

Hulle maak mos op in die laaste episode.

ELSABÉ

Ek weet, maar mense is nie só nie.

Pierre fluister hard.

PIERRE

Het jy al ooit vir Joanne ontmoet?

Almal snorklag. Joanne kom niksvermoedend by die produksiekantoor uitgestap.

SANDRA

Ek weet dit is nie my plek om te praat nie, maar ek stem nogal saam met Elsabé.

JOANNE

Doodreg, dit is nie jou plek nie. *In fact*, jou “plek” is in die kombuis.

HANS

Dankie, Joanne.

JOANNE

Hans, ons moet twee episodes skiet vandag. Daar is nie tyd vir 'n *gewank* oor dialoog nie.

ELSABÉ

Sies!

PIERRE

Ek's verbaas dat jy weet wat 'n *gewank* is?

ELSABÉ

Natuurlik weet ek, Pierre ... dit gebeur mos elke keer as jy jou mond oopmaak.

Die jongmense lag.

WERNER

Burn!

HANS

Byt vas!

Hans kyk na die draaiboek en maak 'n paar veranderinge. Joanne stap na Sandra en probeer om die *comms* te gryp. Sandra hou dit egter vas en die twee vroue begin katterig ruk en pluk aan die *comms*.

JOANNE

Gee, gee hier! Iemand moet beheer neem.

Hans neem die leisels en praat die twee katte stil.

HANS

Right. Ons sny Buks en Boeboe se laaste twee lyne. Bekkie, jy kom in en gil jy is swanger. Buks en Boeboe bly sprakeloos ... en dit is die einde van die episode. 'n Lekker *cliffhanger*. Enige vrae?

Joanne wil iets vra, maar Hans klap die sweep.

HANS

Joanne, gaan betaal die mense, asseblief. Sandra, ek wil skiet, so raak besig.

Hans draf terug na sy posisie en al die akteurs neem hul plekke in. Sandra gryp die *comms* uit Joanne se hande en neem beheer. Joanne loop stert tussen die bene terug na die produksiekantoor toe.

SANDRA

Kom ons skiet hom! Opname in ...

Als flits skielik pikdonker.

HANS (O.S.)

Mike, is dit óns of Eskom?

Joanne skakel haar selfoon se flits aan. Die liggie belig haar van onder af en laat haar lyk soos die bruid van Frankenstein.

JOANNE

Dít is karma, Hansie. Kár-má!

Die ligte flikker weer aan. Almal staar in Joanne se rigting. Sy staar terug, draai om en loop in die produksiekantoor se toe deur vas. Haar selfoon val uit haar hand en verpletter op die vloer. Iewers mompel iemand: “Nee, dít is karma.”

Eindtitels

2.31 Episode 31: “Dit is maklik om mense te laat huil.”

EXT. VOORSTEDELIKE STRAAT – MOTOR – VOORDAG (DAG 11)

Elsabé en Danyke rits rustig deur ’n donker straat op pad werk toe.

INT. ELSABÉ MOTOR – VOORDAG

Danyke sit met die kamera omhoog en rig dit op Elsabé.

DANYKE

Wat is die moeilikste om te *act* ... drama of *comedy*?

VIDEOKAMERA P.O.V.

Elsabé is in 'n mediumskoot met die donker stad wat in die agtergrond verbyflits.

ELSABÉ

Komedie, verseker. Dit is maklik om mense te laat huil. Almal huil eintlik oor die selfde goed ... verlore liefde, dood, pyn ... oulike hondjies en al daai goed; maar almal lág nie oor dieselfde goed nie ... elkeen se sin vir humor verskil.

Elsabé lag.

ELSABÉ

Genade, sommige mense hét nie eers 'n sin vir humor nie ... soos byvoorbeeld Joanne. O gits ... nee sný dit. Moenie dít gebruik nie, Skapie.

INT. ELSABÉ MOTOR – VOORDAG

Danyke skakel die kamera af.

DANYKE

Ma hoef nie meer bang te wees vir haar nie. *I got your back.*

ELSABÉ

Hoe bedoel jy?

DANYKE

Ek het *wicked footage* wat ek teen haar kan gebruik; sy mors met die verkeerde *girl*.

Elsabé kyk bekommerd na Danyke.

ELSABÉ

Versigtig, Skapie ... wraak het altyd twee slagoffers.

Danyke voel effens in die bek geruk.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – VOORDAG

Monique is druk besig by haar kamera. Anton sluip verby sonder om te groet.

MONIQUE

Môre?

Anton knik stil en begin aan sý kamera werskaf.

MONIQUE

Ek wil jou raad vra.

Anton kyk verbaas op en draai sy rug op haar; sy glimlag en stap nader.

MONIQUE

Sê my bietjie ... hoekom is *girls so complicated? No jokes ... what's the word on the street?*

Anton lag ... hy gaan hom nie só maklik laat vang nie.

ANTON

'n Wyse man het eendag ... niks gesê nie.

Hy “sluit” sy mond toé en stap weg. Monique kyk hom gefrustreerd agterna.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – VOORDAG

Elsabé is nou in haar *sauna suit* op die oefenfiets. Sy repeteer *My Stiefma* se dialoog met haar oë bot toe.

ELSABÉ (ANYA)

Ek is 'n mot wat te ná aan die kers vlieg, Varyna, hoor jy my?

Imque stap in en sien Elsabé is besig met haar kúns, sy probeer om haar nie te steur nie. Sy neem 'n peinsende selfie met Elsabé in die agtergrond.

ELSABÉ (ANYA)

Aan my vrugte word my boom geken ... en watse vrugte dra ek? Twee plat papajas en 'n droë koejawel.

Imque bars uit van die lag. Elsabé skrik en maak haar oë oop.

ELSABÉ

Goeiste kind! Wat is nou so snaaks.

IMQUE

Daai lyne, Tannie, dit is *basically porn*.

ELSABÉ

Waarvan praat jy, dit is poësie.

Imque stem nie saam nie, maar laat dit daar.

IMQUE

Um ... hoekom oefen Tannie nog steeds die *play se lines*?

ELSABÉ

Ek leer solank ál die dialoog; as repetisies begin, wil ek nie soos 'n aap lyk nie.

Imque besef hier kom groot hartseer.

IMQUE

O, *crap*.

Imque skiet uit. Elsabé wonder of die kind dalk 'n nood het. Sy maak weer haar oë toe en begin met irriterende stemoefeninge.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Sandra en Danyke is besig om die ontbyt uit te pak. Imque kom haastig ingehol.

IMQUE

Hoekom het Ma nog nie vir haar gesê nie?

Sandra is dadelik gegooi. Sy kyk skuldig na Danyke en stap nader aan Imque. Sy fluister intens in Imque se oor.

SANDRA

As ék vir haar sê, sal sy my oë uitkrap!

IMQUE

Ma?

SANDRA

Jou Pa moet eerder met haar praat.

IMQUE

Hoekom is dit nou skielik Pa se probleem?

SANDRA

Wat bedoel jy? Hy het dit sý probleem gemaak toe hy saam't haar geslaap het.

Gerome kom honger ingerol. Imque is só geskok dat sy nou nié meer fluister nie.

IMQUE

No way! Het Pa saam't tannie Elsabé geslaap?

DANYKE

Come again?

GEROME

Hallo?

SANDRA

Wat?

Elsabé neurie niksvermoedend in. Danyke hol dadelik vir haar kamera en begin die aksie verfilm.

ELSABÉ

Sjoe, die tafel kreun omtrént onder al die lekkernye.

Elsabé skep dadelik “lekkernye”, terwyl almal haar aanstaar. Sandra probeer die misverstand mitigeer.

SANDRA

O gonna, nee. Gróót misverstand ...

Joanne donderwolk kwaai in en gryp Gerome aan sy rokspant.

JOANNE

Kom!

SANDRA

Nee asseblief! As Gerome nou hier uitstap weet die hele wêreld van Hans en Elsabé.

ELSABÉ

Ek?

JOANNE

Wie?

Hans stap niksvermoedend en honger in.

HANS

Dit lyk gesellig.

JOANNE

Wat hoor ek van jou en Elsabé?

ELSABÉ

Dié Elsabé? Ekke?

VIDEOKAMERA P.O.V.

'n Mediumskoot van Sandra wat stap tot langs Hans om 'n tweeskoot te vorm.

SANDRA

Almal, kalmeer asseblief, daar is niks aan die gang tussen Hans en Elsabé nie.

HANS

Ek?

SANDRA

Nee! Um ... ek het gedog Imque praat van Joanne, maar eintlik het sy van Elsabé gepraat.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Elsabé lyk of iemand haar met 'n nat vis geklap het.

ELSABÉ

Van my? Wat ...

JOANNE

Is jy seker jy het nie van jouself en Hans gepraat nie?

Gerome geniet dié sepie.

GEROME

Real housewives van Randburg ...

JOANNE

Kom, Gerome.

Joanne sleep 'n steekse Gerome uit.

ELSABÉ

Ek is nou bitter deurmekaar.

HANS

Ditto.

Hans en Elsabé kyk vraend na Sandra. Sandra verskuif haar fokus desperaat na die ontbyt.

SANDRA

Um ... kry vir julle vrugte. Kom, Hans ... jy geniet mos 'n vars koejawel (*guava*).

Imque bars uit van die lag en hol uit. Almal is vir 'n oomblik gegooi deur die kind se vreemde reaksie. Hans en Elsabé kry verward vir hulle ontbyt. Sandra sug tydelik van verligting.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Anton het sy skootrekenaar oop en is besig om aan die nuwe TV-program te redigeer. Joanne ploeg in met Gerome aan tou.

JOANNE

Die goeie nuus is ons *hét* 'n *pilot*.

GEROME

Ja?

JOANNE

Die slegte nuus is die *pilot* kan nie vlieg nie.

GEROME

Um ... kom weer?

ANTON

Ja. Ons het besluit dat ...

GEROME

Ons? Is Anton nou 'n "ons"?

JOANNE

Anton *direct* die *show*, hy het 'n goeie oog.

GEROME

As hy gaan *direct*, sal ek verkies dat hy twee goeie oë het.

ANTON

Bottom line, Gerome, jy is baie goed in jou *craft* ... um, jy sal 'n volledige alfabet kan maak van al wat 'n LGBTQ is, maar ...

JOANNE

Máár jy is 'n *terrible presenter*.

Gerome verstik aan sy sagte verhemelte.

GEROME

A what?

JOANNE

Sorry, jy werk net nie vir *TV* nie. *Too much face* of iets.

ANTON

Ja. Hoe sê hulle ... jy het meer 'n gesig vir radio.

Gerome hap en stotter geskok.

GEROME

Hoe ... hoe kan julle so ongelooflik *mean* wees?

JOANNE

Kyk, daar is nie nou tyd vir *tantrums* nie. Jý doen die *make-up*, ék *present*.

Gerome kyk heen en weer tussen Anton en Joanne.

GEROME

Julle is soos bleddie *highjackers* ... stap hier in en steel my pragtige Porsche. Dit is my idee.

ANTON

En dít is hoekom die *show* se naam *Gender Gerome* is.

Gerome neem 'n oomblik om die nuus te verwerk. Anton en Joanne se oë ontmoet. Hulle wéét die vis is besig om te byt.

GEROME

Gender Gerome?

JOANNE

Ja. Is dit *okay* of wil jy eerder in jou Porsche spring en wegjaag.

GEROME

Nee, nee ... dis, dit is ... subliem.

ANTON

Cool.

Anton draai sy skootrekenaar om sodat Gerome 'n elektroniese animasie van "Gender Gerome" in flitsende liggies kan sien. Gerome verkyk hom aan die beeld en gee 'n gillettjie as die volgende beskrywing onder die titel invlieg: MET GEROME DANIELS ... die Gender Guru. Joanne glimlag slinks ... *hook, line and sinker*.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – OGGEND

Werner bring onderdanig ontbyt en tee vir Pierre wat met sy kitaar sit en note vervals.

PIERRE

Ek het vir eers die temaliedjie in sy peetjie gestuur.

Werner glimlag verlig.

PIERRE

Ek het eerder een vir Diaan geskryf, luister ...

WERNER

Nee, Oom! Um ... ek dink die tannie moet die éérste een wees wat dit hoor ... nie ék nie. Ek verdien dit nie.

Pierre dink vir 'n oomblik en stram sy snare.

PIERRE

Jy is reg ... die voorreg is hare.

Werner sug dankbaar en begin ywerig met sy oefeninge.

PIERRE

Sy wou my net jaloers maak, jy weet.

WERNER

Ek is bly Oom-hulle is weer *okay*.

PIERRE

Meer as *okay*, danksy jóú het ons gisteraand daai Karma Sutta [sic] van vóór tot agter deurgedraf.

WERNER

O.

PIERRE

Die watervalposisie en daai honger kraai ...

WERNER

Asseblief, Oom! Asseblief en nee dankie.

Mike klop aan die kosyn en steek sy kop in.

MIKE

Pierre, Hans wil hê jy moet gou die nuutste episode kom kyk.

Mike verdwyn en Pierre hinkpink uit met sy ontbyt.

PIERRE

Boetie, ek vertel jou netnou van die bloufilm wat ons gekyk het. Bleddie goeie toneelspel ...

Werner sak vir 'n paar opstote ... hy sien skielik 'n paar hoëhakskoene. Werner kyk op en reguit onder Diaan se rok in.

DIAAN

Het jy my gemis?

Werner sluk sy kleintongetjie in en spring verward op. Diaan druk haar vinger sensueel op sy lippe voor hy kan gil vir hulp.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – OGGEND

Elsabé is besig om te eet. Sandra staan langs haar en trap ongemaklik druiwe ... sy móét nou vir Elsabé vertel van die rol in *My Stiefma*.

ELSABÉ

Wat gaan aan met jou? Is dit Joanne ... maak sy jou lewe hel?

SANDRA

Sy maak álmal se lewens hel; selfs die duiwel s'n.

Sandra forseer 'n laggie.

ELSABÉ

Sies, maar snaaks.

SANDRA

Gepraat van snaaks ...

Mike klop aan die deur en stap in.

MIKE

Elsabé, Hans soek jou *a.s.a.p.*

ELSABÉ

O tjorts, ek hoop nie Marthinus-hulle het hóm gebel nie. Bring my koffie, asseblief, Mike.

Elsabé hol lomp uit met haar ontbyt. Sandra gee Elsabé se koffie vir Mike. Wanneer hy uitstap, kom Imque vraend in.

IMQUE

Praat en verduidelik; úit daarmee.

SANDRA

Ek hét vir haar probeer sê, maar ...

IMQUE

Nee, Ma! Wat moet Pa vir Joanne sê?

Sandra probeer uitstap, maar Imque blokkeer haar kwaai.

SANDRA

Hoe moet ek weet?

IMQUE

Ma! Moenie dom speel nie! Ma het vanoggend gesê Pa moet iets vir Joanne sê; wát?

SANDRA

Seker maar iets leliks, ek kan nie onthou nie, Bokdrol.

IMQUE

Fine, dan gaan ek vir Pa vra.

Imque wil loop, maar Sandra keer haar gemoedelik.

SANDRA

Wag! Goed. Ek het gedog jy wéét iets, toe praat ek bietjie my mond verby.

IMQUE

Weet wát?

SANDRA

Hoe moet ek weet?

Sandra systap haar vinnig en duik skuldig uit. Imque brand van nuuskierigheid én frustrasie.

Eindtitels

2.32 Episode 32: “Dalk ’n stywer hempie?”

INT. ATELJEE – BADKAMER (TOILET) – OGGEND

Danyke staan in die toilet met die kamera op haarself gerig. Sy fluister geheimsinnig.

DANYKE

Die toilet is die enigste plek in dié gebou waar daar nie ore is nie.

VIDEOKAMERA P.O.V.

Danyke in ’n medium-nabyskoot.

DANYKE

Ek weet my ma het gesê ek moenie wraak neem nie, maar as ek Joanne kan *expose* ... sal oom Hans kan sien watse *bitch* sy is. Ek kon die *footage* van die *Jik* red, *whoop-whoop!* Joanne weet *obviously* nie dat die GoPro waterdig is nie. Um ... wat nog? O ja ... ek dink ek is nog steeds deel van 'n *love triangle* ... *well*, eintlik twee driehoeke. Dit is mal ... dink ek gaan my *movie* iets noem soos *Die Mal Driehoek?* Nogal *catchy* ... oor en uit.

Sy skakel die kamera af.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

Imque is weer terug met haar neus in haar selfoon. Sy loop in Monique vas wat aspris in haar pad staan.

IMQUE

Hi.

MONIQUE

Hey.

IMQUE

So?

MONIQUE

Wat?

IMQUE

Niks.

MONIQUE

Fine.

Monique stap weg voor Imque verder kan praat.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Sandra is besig met die kospotte. Danyke en haar kamera sluit gedrewe by haar aan.

DANYKE

Sal Tannie dit *like* as ek wraak neem op Joanne?

Sandra lag.

SANDRA

Gonna, praat van “val met die deur in die huis”.

DANYKE

Jammer Tannie, maar ek brand om haar te *burn*.

Sandra glimlag.

SANDRA

Karma gaan haar “burn”.

DANYKE

Karma vat te lank, Tannie.

Sandra lag weer.

SANDRA

Jy wil nie soos sý wees nie, glo my. Lós die wraak ... dit gee mens plooië.

Sandra werskaf verder. Danyke hét haar antwoord.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Joanne en Hans sit agter die rekenaar. Pierre en Elsabé staan beide met hul ontbytborde agter Hans en Joanne. Mike oorhandig versigtig Elsabé se koffie.⁷²⁵

⁷²⁵ Deur die loop van die volgende tonele in die produksiekantoor, word die kyker deurgaans “geterg” met die moontlikheid dat daar kos en/of koffie oudergewoonte op Joanne gaan uitval.

JOANNE

Dit is nie die Greenroom nie!

HANS

Dit is ontbyt ... eet gerus. Dankie vir die opoffering, julle. Speel die episode, Joanne.

JOANNE

Sit af die lig, Mike.

MIKE

Waar is die skakelaar? Gewoonlik skakel Eskom dit sommer af.

Almal behalwe Joanne glimlag. Die ligte gaan af en die episode begin speel.

INT. ATELJEE – BADKAMER – OGGEND

Danyke is besig om die badkamervloer te mop. Anton kom ingewals met 'n klein videokamera in die hand. Hy gooi 'n rymende raakvatter in haar rigting.

ANTON

Haai daar, slaaiblaar.

DANYKE

Hi?

ANTON

Ek *direct* mos nou 'n nuwe *TV-show*.

DANYKE

Wow, dis awesome.

Anton kyk deur die kamera na Danyke.

ANTON

Jy lyk *damn* goed op kamera.

DANYKE

Nee ... ek is nie eintlik fotogenies nie.

Anton maak die pap dik aan, nét voor hy dit verbrand.

ANTON

Jy ís! Op kamera lyk jy amper beter as in die regte lewe.

Danyke se mond val oop. Anton besef wat hy nou net gesê het ...

ANTON

Shit, um ...

DANYKE

Eina.

ANTON

Dit is 'n kompliment.

DANYKE

'n Kompliment? 'n Kompliment soos wat ... “jý is lelik en jou asem stink” 'n kompliment is?

Danyke neem haar mop op en loop. Anton wil homself skop.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Gerome is besig om *Gender Gerome* met 'n lipstiffie op die spieël te skryf. Daar is al 'n paar pogings in verskillende kleure en style op die spieël. Werner kom haastig in en gaan sit voor die spieël.

WERNER

Doen my *make-up* asseblief ... en vat jou tyd.

GEROME

Sit gerus. Praat ... my spreekkamer is oop. Nét die feite, ek sal self later die storie *bedazzle*.

WERNER

Hey?

GEROME

Relax, as ek skinder verander ek altyd die name en plekke. Toe, *gimme some sugar*.

Werner kontempleer en Gerome begin poeier.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Die episode is klaar. Almal behalwe Joanne glimlag breed. Pierre en Elsabé staan met hul borde en koppies baie naby aan Joanne se agterkop. Mike skakel die lig aan.

PIERRE

Dís mos nou toneelspel.

ELSABÉ

Haai dankie, Pierre, jy was sêlf nie te sleg nie.

PIERRE

Ha-ha.

JOANNE

Staan net soontoe met julle kos, met my *luck* ...

MIKE

... en *bad* karma ...

Mike stap uit voor Joanne hom kan spoeg. Pierre en Elsabé skuifel weg met hul borde. Hans en Joanne sit en staan steeds agter die rekenaar.

HANS

Dit lyk goed, julle, regtig lekker. Pierre, ek dink ons kan Buks nou 'n snarsie sterker maak; hy kan meer sy man staan teen die vroumense.

PIERRE

Geen probleem nie, dit kom natuurlik. Dalk 'n stywer hempie?

JOANNE EN ELSABÉ

Nee!

HANS

Elsabé, Boeboe kan minder van 'n viswyf wees.

PIERRE

Halleluja.

Elsabé gee vir Pierre 'n vuil kyk.

ELSABÉ

Jy hét haar so geskryf, Hans?

JOANNE

Ja, ek *like* haar ... Boeboe het *balls*.

ELSABÉ

Oe genade, nee sies.

JOANNE

Jy maak 'n fout, Hans, sterk mans is uit die mode.

HANS

Viswywe óók.

Joanne wil blaf, maar 'n tjank kom uit.

JOANNE

Whatever.

Sy stap vinnig uit. Hans oorhandig die nuwe draaiboeke aan Pierre en Elsabé.

HANS

Ek het gister nag die draaiboeke aangepas.

ELSABÉ

Aitsa!

Elsabé blaai opgewonde deur die nuwe draaiboek.

PIERRE

Wat van die temaliedjie?

Hans staan sy man.

HANS

Pierre, ek dink nie dit gaan werk nie.

PIERRE

Wat praat jy nou? Dit is van my beste skryfwerk ... alles rym, dis soos 'n gedig.

ELSABÉ

Ag, Pierre ... net omdat jy díg is, beteken dit nie jy kan “dig” nie.

Pierre reageer geskok: Net soos Elsabé gewoonlik reageer.

PIERRE

Haai?

Elsabé stap trots uit. Hans proeslag en volg haar voor hy skaterlag. Pierre smeul.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Werner se grimering is klaar gedoen. Duidelik het hy toe wél sy sondes aan Gerome beken.

GEROME

Net een laaste vragie. Hoekom?

Werner moet 'n oomblik nadink.

WERNER

Um ... want tannies is makliker as regte *girls*.

GEROME

Jy gee 'n hele nuwe *swing* aan die Oedipus-kompleks.

WERNER

Die wát?

GEROME

Jy is 'n siek *puppy*, maar niks erger as wat ek elke dag in die spieël sien nie. So, kom ons kyk ... wie is beskikbaar?

Danyke stap in met die mop en 'n emmer seepwater.

GEROME

Aspoestertjie, jy kom asof jy gestuur is.

DANYKE

Ek is gestuur, tannie Sandra het gesê ...

GEROME

Ja, ja ... *whatevs*. Jy is mos *straight* nè?

DANYKE

Um?

Elsabé kom, steeds trots, ingestap agter Danyke.

GEROME

Clearly, anders sou jy nie so agter Anton aangeplas het nie.

Danyke en Werner reageer grootoog en Elsabé verwoord hul reaksie.

ELSABÉ

Anton? Ag nee, my Kind, jy kan beter doen as dít. Regtig, selfs Werner is ...

GEROME

Dankie, Dame, *don't rain on my parade* ... ék speel nou *matchmaker*.

DANYKE

No way. Ek laat my nie *match* met 'n *creep* nie.

GEROME

Hy is nie 'n *creep* nie, hy is 'n *freak*.

WERNER

Ja ... ek *like* niks meer van tannies nie.

ELSABÉ

Jy wat ... wíé?

Elsabé gloei. Danyke en Gerome lag. Werner voel alweer dom, want hy ís.

INT. ATELJEE – GREENROOM – OGGEND

Monique is op pad uit met haar koffie. Imque kom doelgerig in en stop haar met 'n ferm hand teen die bors.

IMQUE

Hoekom is jy só?

MONIQUE

Hoekom is jy so?

Monique wil weer loop, maar Imque blerts desperaat.

IMQUE

Ek hou van jou.

Monique is vir 'n oomblik onkant gegooi ... sy veg agterdogtig voort.

MONIQUE

Jy hoef nie meer te “pretend” nie. Anton kyk lankal nie meer nie.

IMQUE

Ek *pretend* nie; ek hou regtig van jou.

MONIQUE

As wat?

IMQUE

Um ... wat bedoel jy?

MONIQUE

As 'n vriendin? As 'n sussie, as ...

IMQUE

OMG, as ek só oor my sussie voel sal die welsyn my kom skiet.

Monique lag.

MONIQUE

Jy's snaaks.

IMQUE

Jy's mooi.

Sandra kom in met 'n stomende bak kos.

SANDRA

Hulle het al begin. Wikkel!

Sandra woel verby. Die bakvissies swem uit.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 (SITKAMER) – OGGEND

Alles verloop – vir ’n verandering – glad en professioneel op die vloer, dit is die laaste deel van ’n toneel voor middagete. Buks, Boeboe, Buksie en Bekkie is almal in die sitkamer.

PIERRE (BUKS)

Ja kinders, ons bly by mekaar ter wille van julle.

WERNER (BUKSIE)

Pa sê dit asof julle ons ’n guns doen.

ELSABÉ (BOEBOE)

Ons dóén, Buksie! Het jy enige idee hoe intens ons mekaar verag?

IMQUE (BEKKIE)

Twee opsies, Ma ... skei of gesinsmoord.

BUKS

Die tweede opsie is goedkoper?

Boeboe, Buksie en Bekkie het elk ’n oordrewe groot reaksie vir die “cliffhanger”-einde van die episode.

JOANNE

Cut! Die episode is in die *can ... lunch*.

Almal storm honger vir die Greenroom.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – MIDDAG

Hans sit sy notas neer en vryf sy oë moeg. Sandra klop saggies en kom ingestap met sy kos.

SANDRA

Ek hoor die nuutste episode is kookwater.

HANS

Meer soos badwater, maar ons kóm daar.

Sandra glimlag, sit sy kos voor hom neer en begin uitstap.

HANS

Sandra, ek wil jou iets vreemds vra.

SANDRA

Dit sal báie vreemd moet wees om “vreemd” te wees ... vir óns tweetjies.

Hans knik en glimlag.

HANS

Hoekom het ons geskei?

Sandra is nie seker of sy wíl antwoord nie.

SANDRA

Behalwe nou vir jou affair?

HANS

Ja, ja ... maar dinge het tog lánk voor dit al skeefgeloop, nie waar nie?

SANDRA

Is jy seker jy wil dié blik wurms oopmaak?

HANS

Dit is klaar oop en daar is eintlik net één wurm in die blik en dit is ek ...

Sandra stry nie en Hans bieg voort.

HANS

Ek het gedink ek verdien beter ...

Joanne, met 'n wit neusvleuel, flits in met 'n bord kos vir Hans.

JOANNE

Dankie Sandra, sy régte vrou het vir hom kos gebring.

Sandra bekyk die bord kos krities.

SANDRA

Sy régte vrou sou geweet het hy eet nie komkommer in sy slaai nie.

Joanne wil-wil 'n aanval loods, maar Hans keer oudergewoonte.

HANS

Dankie! Dit lyk heerlik.

SANDRA

Jou kos is dalk effe laf, Hans; ek sien J.J. Cale het al die “sout” opgesnuif.

Sandra wip uit. Joanne grom verstom en vee haar neus skoon. Hans frons verward.

Eindtitels

2.33 Episode 33: “Gulsig en lustig is nooit baie slim nie.”

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – MIDDAG

Elsabé sit en eet terwyl sy oudergewoonte dialoog (*My Stiefma*) met haar toe oë mompel.

ELSABÉ (ANYA)

Liefste Varyna, hulle sê “skoonheid word uit smart gebore” ... ag, ek het al sóveel smart ervaar en tóg is ek afstootlik.

Sandra stap gedetermineerd in.

SANDRA

Bid jy?

ELSABÉ

Genade nee, ek sal nooit met 'n mond vol kos bid nie.

SANDRA

Elsabé ...

Sandra se selfoon lui. Sy kyk en frons gelyk; sy besef sy sal die foon móét antwoord.

SANDRA

O gonna ... ek praat later met jou.

Elsabé lag.

ELSABÉ

Ek praat lekker met myself, dankie.

Sandra antwoord die selfoon soos sy uitstap.

SANDRA

Hallo Wikus?

Elsabé maak haar oë toe en begin weer dialoog prewel.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – MIDDAG

Hans se bord is leeg, behalwe natuurlik vir die komkommer. Hy fokus op die rekenaar. Joanne tel die skinkbord, met die bord en 'n halwe glas lemoensap daarop, “gedienstig” op.

JOANNE

Ek bring vir jou poeding.

HANS

Dankie, Joanne.

JOANNE

Jojo ... jy noem my nooit meer “Jojo” nie.

Joanne begin uitstap soos Sandra opgewonde inbars. Uiteindelik gebeur die onafwendbare ... die deur stamp die skinkbord teen Joanne vas met voorspelbare gevolge.

JOANNE

My bloes!

SANDRA

Goeie nuus!

JOANNE

Uit!

SANDRA

Wikus van kykNET het gebel, hy kom môre ’n paar episodes kyk.

HANS

Wat?

JOANNE

Wie?

SANDRA

... kus. Wikus!

HANS

Nee ... hoe?

SANDRA

Hy het van Imque se foto’s op Instagram gesien, en toe bel hy my ...

HANS

Ek glo dit nie.

Joanne sweet jaloesie.

JOANNE

Hoekom het hy jóú gebel? Soek hy 'n *caterer*?

Sandra rol net haar oë.

SANDRA

Wikus is 'n ou pel van my, *okay*? Ons het saam drama studeer ... en ...

Joanne stop die skinkbord in Sandra se hande en boender haar uit.

JOANNE

Dankie, niemand is lus vir jou hele *pedigree* nie.

Joanne slaan die deur toe en omhels Hans met haar nat bloes.

JOANNE

We did it!

Hans staan ekstasies verward op. Hy “omhels” nie terug nie.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – MIDDAG

Sandra staan salig met 'n breë glimlag: *We did it!*

MONTAGE (DAG 12)

'n Vinnige *montage* van verskillende wekkers wat afgaan in verskeie slaapkamers. Karakters skakel vaak bedlampies aan en gaap moeg. Die tyd op die onderskeie wekkers wissel tussen 03:15 en 03:30.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – VOORDAG

In die studio skyn 'n paar veiligheidsligte blou. Die voordeur word oopgesluit en Mike skouer die deur oop en skakel die buisligte aan. Hans, Gerome, Joanne, Sandra, Imque, Werner en Pierre stroom almal gapend en mor-mor in.

GEROME

Laaste keer wat ek drieuur in die oggend wakker was, het my ma my doek omruil.

JOANNE

Met ander woorde ... gister?

GEROME

Ha-ha! Hoeveel tyd het ek om almal te *spit* en *polish*?

HANS

'n Uur.

GEROME

Vir vier akteurs? Dit vat my 'n halfuur nét om Elsabé te ontplooi.

JOANNE

Dit vat my dertig sekondes om iemand anders te bel wat wél die *job* kan doen.

SANDRA

Ek sal help.

PIERRE

En wat dan van ontbyt?

Gerome wikkel in Grimering en Kostuums se rigting.

GEROME

Nou toe, *let's get this party started*.

HANS

Wag! Voor almal verdwyn ... luister net gou; ons repeteer die hele episode vóór Wikus agtuur kom kyk ...

GEROME

Nét!

Gerome lag, die res frons.

GEROME

Kyk ... nét? KykNET. *Clever wordplay* ... soos Sheldon in *Big Bang Theory*?

JOANNE

Bliksem Gerome, daar is nie nou tyd vir *jokes* nie.

HANS

Nee, júís! Daar is juis tyd vir grappies. Ons móét vandag snaaks wees. Ons móét dit geniet en ons móét saamwerk.

Imque neem dadelik 'n selfie met die hele span in die agtergrond.

IMQUE

#togetherwearestronger.

GEROME

Amén, Sister!

JOANNE

Really? Wil ons nie sommer almal Kumbaya sing en hande vashou nie? *Move it*, Mense, oor vyftig is almal op die vloer. *Go, go, go!*

Almal verdwyn woelig in verskillende rigtings.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Gerome *mince* alleen in en skakel die ligte by die spieël aan.

GEROME

Come up to my lab, let's see what's on the slab ... sít, Dame, ons moet ...

Gerome sien hy staan alleen soos sy vinger.

GEROME

Elsabé?

Gerome kry haastig sy selfoon.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

Pierre en Werner begin hul kostuums aantrek. Werner probeer praat oor Diaan se skelm verskyning gister.

WERNER

Oom, ek weet nie eintlik hoe om dit te sê nie.

PIERRE

Daar was baie lyne wat jy verkeerd gesê het, Boetie, maar dit is nou te laat.

WERNER

Oom?

PIERRE

Al raad wat ek jou kan gee is, vra altyd vir jouself: “Wat sal Pierre doen?”

WERNER

Nee, Oom, ek wil iets sê oor die tannie.

Joanne steek haar kop in.

JOANNE

Kom ons kyk of ons jou gesig kan red, Pierre.

PIERRE

Gaan jý my doen?

JOANNE

Ja, ek doen die mans vanoggend.

Werner keer dadelik bevrees.

WERNER

Ek doen sommer myself, *thanks*.

JOANNE

Whatever.

Joanne stap uit met Pierre wat haar versigtig volg. Werner frons gefrustreerd.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Gerome trap heen en weer met sy selfoon by die oor. Joanne stap in met Pierre op haar hakke.

JOANNE

Op die foon met jou ma? Is jy ...

GEROME

Shhh! Krisis ...

JOANNE

Wat? Moet sy jou doek kom omruil?

GEROME

Shoesh, dis Elsabé!

Joanne sug ongeduldig. Gerome kalmeer Elsabé oor die foon.

GEROME

Okay, Dame, ons stuur die cavalry. Sit solank base op jou gesig; plak dit dik aan soos peanut butter!

Gerome lui grootoog af.

JOANNE

Net die feite, niks “bedazzle” nie.

GEROME

Elsabé en Danyke. *Pothole*. Pap wiel.

PIERRE

Danyke ook? Ag nee, man, moet sy nie help met ontbyt nie?

JOANNE

Waar?

PIERRE

In die Greenroom, waar ons altyd eet.

Joanne wil ontplof, maar Gerome neem beheer.

GEROME

Danyke het ’n *pin* gestuur. Iemand moet die *damsels* gaan help.

JOANNE

Pierre, gaan help die *damsels*.

PIERRE

Ek?

JOANNE

Pronto!

Joanne storm uit. Pierre bieg skielik.

PIERRE

Ek het nog nooit 'n band omgeruil nie.

GEROME

Nee, *shut up*, jy lieg, 'n "Alpha" soos jý?

PIERRE

Ek is 'n kunstenaar ...

GEROME

Well, moenie vir my kyk nie, al band wat ek kan omruil is 'n kopband.

PIERRE

Bel die AA.

GEROME

Alcoholics Anonymous?

Pierre grom gefrustreerd en draf haastig uit. Gerome staan verward rond met sy ledige poeierkwas.

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – VOORDAG

Werner staan sonder sy hemp en hy is besig om sy kostuum se broek vas te maak. Pierre bars haastig in.

PIERRE

Joanne sê jy moet vir Elsabé-hulle gaan help met 'n pap band.

WERNER

Ek?

PIERRE

Pronto!

WERNER

Vrek, Oom, ek het nie 'n *clue* hoe mens 'n band omruil nie.

Pierre se brein maak 'n bolmakiesie. Hy hergroepeer slinks.

PIERRE

Wat? Julle jong mans kan deesdae ook niks doen nie.

WERNER

Um ... ek sal dit *google*. Is Danyke ook in die kar?

PIERRE

Juis! Dit is hoekom dit so dringend is; sy moet kom help met ontbyt. Tóé, Boetie!

Werner gryp sy sleutels en hardloop uit sonder 'n hemp. Pierre sug verlig.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Sandra hol haastig rond om alles alleen reg te kry vir ontbyt. Joanne kom kordaat ingestap.

JOANNE

Net sodat jy weet, Hans en ek is nou gelukkiger as ooit ... so, *back off*.

SANDRA

As julle regtig so gelukkig is, sal jy my nie hoef te dreig nie.

Pierre stap nonchalant in.

PIERRE

Is ontbyt al reg?

JOANNE

Hoekom is jy ...

PIERRE

Toemaar, ek het alles onder beheer; Werner help die *damsels*.

SANDRA

Wat gaan aan?

PIERRE

Twee eiers en genoeg spek om 'n koshuis te voer.

Sandra begin werskaf met 'n gevaarlike oog op Joanne wat vermakerig koffie skink.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – VOORDAG

Anton is besig om sy kamera te verpleeg. Monique kom nader en trek haar baadjie uit. Anton kyk verbaas op. Monique het 'n T-hemp aan met die volgende slagspreuk op die bors: “My ma is sterker as jou pa.” Anton lag.

ANTON

Good one.

Monique knik tevrede ... die spanning tussen hulle is uiteindelik gebreek.

EXT. IEWERS LANGS DIE PAD – VOORDAG

Elsabé en Danyke staan en staar na die pap band. Danyke neem die band af met haar kamera.

VIDEOKAMER P.O.V.

'n Nabyskoot van die pap band. Iewers in die agtergrond hoor sy 'n kar se bande wat tot halt skree. Die kamera volg die klank en rus op Werner se motor wat stop. Werner klim, sonder 'n hemp, uit met 'n groot wielmoer in die hand.

EXT. IEWERS LANGS DIE PAD – VOORDAG

Danyke en Elsabé bars uit van die lag.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – VOORDAG

Hans en Mike is besig met die geldsake. 'n Indrukwekkende uitdruk van die produksie se finansies lê voor Hans oopgevelek. Hy kners hoorbaar op sy tande.

HANS

Lyk of daar omtrent driehonderdduisend kort is.

MIKE

So baie? Dis nie baie slim om amper die helfte van die *budget* te steel nie.

HANS

Gulsig en lustig is nooit baie slím nie.

Joanne dartel in met koffie vir Hans.

MIKE

En sý is beide. Ons moet 'n ouditeur kry.

Joanne hét “ouditeur” gehoor, maar sy gee voor dat sy dit nié gehoor het nie. Hans bedek die finansiële uitdruk met 'n ander papier.

JOANNE

Baai, Mike, lekker daggie.

Mike skud sy kop en stap uit. Joanne sit die koffie voor Hans neer en gaan sit “gulsig en lustig” op sy skoot.

JOANNE

Is daar iets wat jy vir my wil sê?

HANS

Um ... klim van my skoot af?

Joanne sit haar een arm om Hans se nek, haar ander een dwaal in die rigting van die finansiële staat.

JOANNE

Nee, simpel. Gaan jy nie jammer sê oor hoe jy my deesdae behandel nie?

HANS

Ons kan volgende week praat, asseblief. Volgens my is ons ...

Sandra kom haastig in met haar selfoon in die hand.

SANDRA

Sopas gesien, ons is vandag op *stage four load shedding*, so ...

JOANNE

Móét jy altyd so negatief wees? Hans dra swaar genoeg ...

SANDRA

... aan jóú om sy nek, ja.

Sandra stap geïrriteerd uit. 'n Windverwaaide Elsabé bars uitasem in.

ELSABÉ

Jammer, Hans, gee my vyftien en ek is reg.

Joanne is dadelik weer 'n heks.

JOANNE

Wat van tien en dan kry jy jou volle salaris?

ELSABÉ

Sies vir jou.

Joanne en Elsabé skiet uit. Hans staan oorbluf, hy kyk op die lessenaar en sien die finansiële uitdruk is weg. Joanne is 'n heks én 'n grypdief. Sy oë trek hoofpyn-skrefies.

Eindtitels

2.34 Episode 34: “Jy lyk vanmôre soos Medusa!”

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Imque sit in die stoel terwyl Gerome haar kuif kam. Elsabé strompel wild en verwaaid in.

GEROME

O my woord, Dame ... jy lyk vanmôre soos Medusa!

Imque kry haar kostuum terwyl Elsabé moeg in die stoel val.

ELSABÉ

Sies! Hoekom is almal so lelik vandag?

GEROME

Nie álmal nie ... nét jy. Kom, Medusa, as ek só na jou kop kyk het ál jou slange gisternag gevrek.

Gerome lag, maar Elsabé begin skielik snik.

GEROME

Ag nee, jy wéét mos Gerome skerts net. Wat is fout; *potholes* en *menopause*?

ELSABÉ

Dit is alles net te veel ...

GEROME

Tell me about it. Imque, kyk daar in my *manbag* ... daar is ’n botteltjie *happy pills*.⁷²⁶

ELSABÉ

Ek kan nie pille op ’n nugter maag drink nie.

⁷²⁶ Sommige gebruikers van die anti-depressant Prozac verwys daarna as “happy pills” of “bottled sunshine”.

GEROME

Relax, Dame, die pille is vir my.

Imque kry die pille. Sandra kom in met koffie vir Elsabé.

SANDRA

Bietjie boeretroos.

GEROME

Ja foeitog, Elsabé is vandag nét so *depro* soos daai susters in julle konsert.

Elsabé begin weer snik.

ELSABÉ

Dit is juis dít ... die “konsert”. Marthinus het nog nie gebel nie. My selfoon lui nooit ... nóóit!

Sandra wil praat, maar sy word onderbreek deur Joanne wat hulle kom aanjaag. Sy sien Elsabé huil.

JOANNE

Wat de moer, Gerome? *Make-up* is veronderstel om haar mooier te maak ... nie leliker nie.

Elsabé bars uit in trane.

GEROME

Jy hélp nie, Joanne.

JOANNE

Vyf minute!

Joanne slym uit. Sandra kom nader met ’n helende hand ...

GEROME

Almal verdamp! Dokter moet nou plastiese chirurgie pleeg.

Imque en Sandra knik en vlug. Gerome gee vir Elsabé 'n sneesdoekie.

GEROME

Snuit, Suster.

Gerome staal homself en sluk sy pilletjie. Elsabé kyk belangstellend op.

ELSABÉ

Dalk moet ek ook enetjie probeer.

Gerome kry vir haar ook 'n pilletjie.

GEROME

Die eerste een is altyd op die huis.

Elsabé kyk na haar selfoon en sug moedeloos ... oomblikke later sluk sy 'n sonstraal.

INT. ATELJEE – DAMESKLEEDKAMER – VOORDAG

Imque het sopas vir Sandra by die kleedkamer ingeboender. Sy staan voor die deur en keer Sandra wat desperaat wil vlug.

IMQUE

Ma móét vandag vir haar sê.

SANDRA

Ek het bietjie gedink ...

IMQUE

Nee! As Ma dínk, raak Ma *weird*.

SANDRA

Luister net ...

IMQUE

Nee! Moenie dínk nie, sê net vir haar sy moet op haar besem klim en in die son vas vlieg.

SANDRA

Elsabé?

IMQUE

Nee, Ma, Joanne! Moenie aanmekaar die onderwerp *try* verander nie.

SANDRA

Een krisis op 'n slag, Bokdrol. Ek gaan nee sê.

IMQUE

Vir Pa?

SANDRA

Ag nee, Kind, nou is jy aspris.

IMQUE

Sorry, maar seriously ...?

SANDRA

Nee, ons praat nie nou oor jou pa nie! Ek gaan nêe sê vir die rol in die toneelstuk. Dit is Elsabé se droom.

IMQUE

En wat van Ma?

Sandra dink en glimlag.

SANDRA

Mý droom? My droom ... vorder fluks.

Imque wil nog uitvra, maar Sandra systap haar vinnig en skiet uit. Imque glimlag nuuskierig.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Danyke is besig om kos in te skep vir Anton. Werner kom haastig ingestap.

ANTON

Ek het gekyk na daai *footage* wat ek van jou afgeneem het, *nice*.

DANYKE

Het jy my afgeneem?

ANTON

Ja, gister in die badkamer.

Werner kom geskok nader.

WERNER

Wat de hel, ou?

ANTON

Wat de hel wát?

WERNER

Het jy haar in die badkamer afgeneem? Dis siek.

ANTON

Sê die siek ou wat al die tannies wil streep! Danyke en ek ...

WERNER

Sy stel nie belang in ouens wat ...

Danyke slaan met twee deksels teen mekaar. Die manne skrik en keer vir hul gesigte.

DANYKE

Hierdie is 'n werksplek ... nié 'n *night club* nie. Al die *girls* hier is nie beskikbaar vir optel en los en *whatever* siek *crap* in julle koppe aangaan nie. *Get with the programme!*

Danyke stap knorrig uit. Die twee ouens staar haar geskok agterna.

ANTON

Mmm, sy is *hot*.

WERNER

Creep.

Werner skud sy kop, los sy kos en stap uit. Sandra kom geselsend in met haar selfoon by die oor.

SANDRA

Ek is regtig jammer, Marthinus, maar ek het ander verpligtinge. Um ... ek en my eks is weer ... ag, jy weet mos hoe dit gaan in dié wêreld.

Sandra berus gewis.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Elsabé lyk nou aansienlik beter en haar grimering is basies voltooi. Die “sonstraal” het beslis ingeskop en Elsabé skyn salig.

GEROME

Okay, Dame, ons is in die *home straight* ... so géén meer snot en snikke nie.

ELSABÉ

Ek voel nou baie beter, dankie, jý.

GEROME

Ek kan sien, ja ... jy *smile* asof iemand jou voete masseer.

Elsabé kyk na haar hande, maar sukkel om te fokus.

ELSABÉ

Ek hou van dié handskoene. Dit is elegant én sag.

Sy vryf oor haar gesig. Gerome verstar geskok. Joanne brom gedrewe in.

JOANNE

Lyk sy al na iets?

Gerome draai die stoel sodat Joanne kan sien. Elsabé glimlag afwesig.

JOANNE

Dit sal moet doen, *let's go*.

Joanne stap uit. Elsabé probeer haar volg, maar sy sukkel om op te kom.

ELSABÉ

My boude slaap.

GEROME

Shit! Bly net hier, Dame. Ek gaan kry gou vir jou iets om te eet. *Do nót move!*

Gerome snel uit. Elsabé probeer die “handskoene” uittrek. Haar selfoon lui en vibreer woes ... sy kyk kalm en stadig rond ... sy is nie seker waar dié vreemde klank vandaan kom nie.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Gerome skopgraaf haastig iets van alles in 'n bord. Monique gee vir Imque koffie aan.

IMQUE

Thanx, Babes.

GEROME

Babes? Bietjie “Boksburg” as jy my vra.

IMQUE

Hey! Dit is wat my pa en ma mekaar altyd genoem het.

Gerome besef hy het sy voet so bietjie daarin gesit; hy red sy voet ...

GEROME

Far be it from me om te *judge*, maar ek sou 'n ander troetelnaampie voorstel. Of wil jy elke keer aan jou ma-hulle dink as julle ...

Joanne kom haastig ingegil.

JOANNE

Vreet jy aanmekaar? Kom Gerome! Elsabé het mal geword.

Gerome volg Joanne met die enorme bord kos in sy hande. Imque en Monique wonder grootoog.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Elsabé huil en lag gelyk terwyl sy haar selfoon rondwaai.

ELSABÉ

Ek het dit! Ek hét dit!

Joanne en Gerome kom versigtig ingestap.

JOANNE

Wat? Wat het jy?

GEROME

En is dit aansteeklik? Eet iets, Dame!

Sandra hardloop bekommerd in en Elsabé val haar dadelik om die hals.

ELSABÉ

Ek het dit, ek het die rol gekry!

Sandra en Gerome is ekstaties. Joanne wil opgooi. Danyke kom bekommerd ingebars.

DANYKE

Wat het gebeur?

SANDRA

Jou ma het die rol gekry!

Danyke en Sandra glimlag wetend vir mekaar. Elsabé se stertjie waai wild, sy gryp Danyke en druk haar wind uit. Joanne gil almal stil.

JOANNE

Genoeg! Op die vloer ... nou!

Almal skarrel haastig uit. Elsabé is steeds so hoog soos 'n vlieër en vlieg agterna. Gerome staan alleen met die enorme bord kos en begin maar smul.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 (SITKAMER) – OGGEND

'n Repetisie is in volle swang. Die *cast* en *crew* hardloop soos 'n geoliede masjien. Buks en Boeboe is op die bank besig om soos tieners voor die televisie te vry. Bekkie stap in vanaf die kombuis en sien haar woelige ouers.

IMQUE (BEKKIE)

Ag nee, *like* jig, sis julle, *gross*, eeuw!

Boeboe spring op en trek haarself reg. Buks bly styf sit.

PIERRE (BUKS)

Ons het maar net 'n bietjie gekafoefel.

Buksie bars in by die voordeur met sy rugbyklere aan.

IMQUE (BEKKIE)

Double euww! Julle is te oud vir seks.

WERNER (BUKSIE)

Seks? Wie?

IMQUE (BEKKIE)

Hulle!

WERNER (BUKSIE)

Ag nee, siesa!

PIERRE (BUKS)

Hey, as dit nie vir “siesa” was nie, het julle twee nie bestaan nie.

WERNER EN IMQUE (BEKKIE EN BUKSIE)

Ag sies, *gross*, eeuw!

Beide kinders hardloop uit. Buks lag en neem Boeboe in sy arms.

PIERRE (BUKS)

Jy is pragtig verby ... vir my.

ELSABÉ (BOEBOE)

Oe, Buks!

Boeboe smelt in Buks se arms en hulle soen weer. Einde van die episode.

JOANNE

En sny! *Right* ... dis dié episode. Almal terug oor vyftien.

Hans stap dadelik na die produksiekantoor. Joanne gooi haar *comms* kwaad neer en volg hom soos 'n honger leeuwyfie.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Hans sit die draaiboek moeg neer. Joanne brul in en klap die deur toe.

JOANNE

Hoekom noem hulle mekaar nie maar net Hans en Sandra nie?

HANS

Wie?

JOANNE

Ag, dit is só donders *obvious!* Hierdie hele ding is j^ou storie.

HANS

As dit my storie was, was Buks getroud met 'n dief!

Joanne verstar. Daar is 'n klop aan die deur. Joanne gil boos.

JOANNE

Loop! Soos in voertsek!

Joanne sweet skuldig ...

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Wikus, van kykNET, staan verward buite die produksiekantoor se deur. Diaan kom wulps in by die voordeur en herken hom.

DIAAN

Wikus, jou lekker ding.

WIKUS

Diaan?

DIAAN

Stouter! Hoekom bel jy my nooit terug nie?

WIKUS

Um ...

Diaan begin óm Wikus seekat.

DIAAN

Is daai blou bank by kykNET nog beskikbaar vir *couch casting*?

Pierre stoom nader.

PIERRE

Wie is dié bliksem?

DIAAN

Ons *chat* net.

PIERRE

Vat die pad, pel, nou!

Pierre wys vir Wikus die deur en skeur Diaan weg in die rigting van sy kleedkamer. Joanne bars uit by die produksiekantoor en storm by die voordeur uit. Sy klap die voordeur so hard toe, dat die ateljee se ligte flikker. Sandra kom haastig nader gestap en Hans kom uit die produksiekantoor gestoom.

SANDRA

Wikus!

WIKUS

Hallo, Sandra.

SANDRA

Hans, dit is Wikus ... van kykNET.

Hulle skud blad. Hans is aanvanklik katatonies de hel in vir Joanne, maar hy ruk homself reg.

HANS

Kom kyk 'n episode of drie terwyl ...

Die ligte flits skielik af en alles is pikdonker.

HANS (O.S)

... ons nog krag het.

Sandra skakel haar selfoon se flits aan en begin lag. Hans skud sy kop, hy kan ook net lag. Wikus vind hul almal uiters vreemd en oorweeg dit om weg te sluip in die donker.

EXT. PARKEERAREA VOOR DIE ATELJEE – OGGEND

Joanne krap deur haar handsak vir haar motorsleutels. Sy kyk deur die venster en sien sy het die sleutels in die motor toegesluit. Sy ontplof gillend en slaan die motor se kantspieël flenters met haar vuus. Haar sewe jaar van ongeluk het sopas begin.

Eindtitels

2.35 Episode 35: “Slaan gerus die freak uit my uit.”

MONTAGE (DAG 13)

’n Vinnige *montage* van verskillende wekkers wat tussen 03:00 en 03:15 lui in verskeie slaapkamers. Karakters skakel vaak bedlampies aan. Dié keer val party net weer terug op hul beddens om verder te slaap. Ander sit en slaap of kruip uit die bed en lê moeg op die mat. Duidelik is die span osse voos gedryf.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Sandra en Danyke pak gapend ontbyt, asook bottels sjampanje en lemoensap uit. Werner kom in met twee rooi bokshandskoene in die hand.

WERNER

Môre, Tannie! Kan ek gou vir Danyke steel?

Sandra en Danyke bekyk die handskoene verbaas.

SANDRA

Wie gaan die slaanwerk doen?

WERNER

Sý, Tannie.

SANDRA

Dit klink lekker. Danyke, is jy lus om met hom te praat of moet ek jok en sê jy moet gou die tamatiesous gaan haal?

Danyke lag.

DANYKE

Dit is *fine*, Tannie.

SANDRA

Verskoon my julle, ek moet gou die tamatiesous gaan haal.

Sandra wikkel glimlaggend uit.

DANYKE

Hoekom bokshandskoene, kan ek jou nie maar net met die kaalhand ...

WERNER

Dit sal jou hande seermaak ... en ek wil jou nie seermaak nie.

Werner gee vir haar die handskoene. Sy glimlag en trek dit aan.

WERNER

Slaan gerus die *freak* uit my uit.

DANYKE

Dit gaan maande vat.

WERNER

Dit is waarop ek *bargain*. Gooi ...

Werner steek sy ken uit en Danyke glimlag ondeund. Anton kom ingestap en sien dié petalje.

DANYKE

Um ... sê iets *creepy* ... dit sal help.

Werner dink vir 'n oomblik.

WERNER

Jou Ma het 'n lekker *cleavage*.

Danyke hak af en slaan Werner 'n mokerhou op sy kakebeen. Sy knieë knak en hy sak inmekaar. Anton lag.

ANTON

Awesome!

DANYKE

O crap!

Anton kom verbaas en laggend nader, op sy T-hemp staan: “Wys my jou muis.” Werner vryf sy kloppende kakebeen.

ANTON

Ja! Jy wíl mos.

Danyke en Werner sien sy T-hemp. Werner lag en Danyke kners tande.

WERNER

Sterkte, *Dude*.

Anton verstaan nie en Danyke maak gereed vir nóg 'n mokerhou.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – VOORDAG

Gerome stap deur die mis en gapend in. Hy skakel die ligte aan terwyl hy met sy moeder oor die foon gesels.

GEROME

Die laaste daggie, ja! Als was so deurmekaar soos *trifle* in 'n *tumble dryer*.

Joanne sluip omkyk-omkyk agter hom in en maak die deur saggies toe.

GEROME

Ek gaan die spulletjie mís, Moeder, behalwe *maybe* vir Cruella ...

Gerome draai om en sien Joanne wat so oes lyk soos iets uit 'n John Carpenter film. Hy gil supersonies in falsetto en gooi Joanne met sy foon!

JOANNE

Eina, moer!

GEROME

Wat besiel jou vrou? Ek het nou my melk weggeskrik!

Imque bars besorgd in. Joanne verdwyn net betyds agter die deur. Hulle is albei sigbaar weerskante van die deur, maar Imque kan nie vir Joanne sien nie.

IMQUE

Is Tannie *okay*?

GEROME

Tannie?

IMQUE

Sorry, dit het geklink of tannie Elsabé gil.

GEROME

Nee dis ... dit is ...

Joanne wys vir Gerome sy ruk sy gorrel uit as hy haar verrai.

GEROME

Oe ... um ... Hu?

IMQUE

Jy *okay*? Hoop nie jy't van daai *fat burners* gedrink nie?

'n Geloofwaardige leuen het sopas in sy kop gearriveer en Gerome lig sy hemp op en ontbloot sy geborduurde korset.

GEROME

Nee, jý! Dit is ... my korset ... my korset het my *muffin top* geknyp, toe gil ek sopraan. Um ... gepraat van 'n *muffin* ... kry asseblief vir my 'n grote met kaas en 'n skopgraaf konfyt. *Be a doll.*

IMQUE

Is jy seker jy's *okay*?

GEROME

Nee, Meisie, maar daar is nie nou genoeg tyd óf *tissues* vir *therapy* nie. Muffin, konfyt ... nou! *Go!*

Gerome “sjoe” haar uit en maak die deur toe. Hy draai om en skielik staan Joanne reg agter hom. Hy skrik en gil weer, maar dié keer druk Joanne sy mond toe. Sy stamp hom met sy rug tot teen die deur.

JOANNE

Shhhh! As Hans uitvind ek is hier, bel hy die polisie!

GEROME

Relax vrou, die *po-po* tel nóóit die foon op nie. Hoekom sal hy hulle *anyway* wil bel?

JOANNE

Hy dink ek het sy geld gesteel.

GEROME

Nee, *shut up*, jy lieg! Het jy?

JOANNE

Bottom line ... ek het hom getrou vir sy geld; so, ek het gewérk daarvoor! Dis nie “steel” nie, dit is verdien.

Gerome besef sy is skuldig.

GEROME

Um ... Hans het 'n goeie hartjie.

JOANNE

“Goeie hartjie” se moer.

GEROME

Maybe vergewe ...

JOANNE

Man, moenie eers begin met jou en Sandra se hippie *shit* van “vergewe en vergeet” en al daai “bad karma” *crap* nie; ek vergewe níemand nie!

GEROME

Nee, Dame, hy sal jóú vergewe!

JOANNE

Whatever. Leen my solank jou kredietkaart.

Gerome lag.

GEROME

Dame? Die bank sal nóóit vir 'n *freelance artist* 'n kredietkaart gee nie, maar ek het wél 'n Makro-kaart, as jy ...

Die deur druk skielik teen Gerome en hy uiter wéér 'n hoë gillettjie. Joanne duik weg tussen die kostuums. Gerome maak die deur skuldig oop en Elsabé trippel in.

ELSABÉ

Môre, jy! 'n Kleinigheid om dankie te sê vir álles. *Blessings*.

Sy haal 'n toegedraaide geskenkie uit 'n kleurvolle inkopiesak.⁷²⁷

GEROME

Ag, Dame.

Gerome gee haar 'n drukkie. Joanne verskyn agter 'n rok en wys hy moet “ontslae raak” van Elsabé. Joanne duik skielik weg, want Imque kom in met die *muffin* op 'n bordjie.

GEROME

En kyk wat het ek vir jóú gekry ... 'n soet sonde!

Gerome neem die bordjie by Imque en gee dit vir Elsabé.

ELSABÉ

Oe genade nee, ek is nou op 'n stréng proteïen dieet.

Elsabé sit die muffin op die toonbank neer.

GEROME

Great idea, kom ons kyk wie kan die meeste proteïene verslind. Brekfis is op my.

Uit, uit ... toe, toe, Dames.

Gerome boender die dames uit en volg hulle verlig. Joanne verskyn, gryp die muffin en verdwyn weer tussen die kostuums. Oomblikke later kom Elsabé geselsend in.

ELSABÉ

Ag, dalk net die één happie van die soet sondetjie ... maar ...?

Elsabé sien net 'n paar krummels in die bordjie. Sy is nou totaal verward. Sy stap verbaas uit en mompel vir haarself:

⁷²⁷ Sy het vir almal 'n oulike kerkbasaar-tipe geskenkie gebring. Elke geskenkie het ook 'n handgemaakte kaartjie aangeheg; elk met 'n Bybelversie daarop geskryf.

ELSABÉ

Dit móét 'n teken wees.

Joanne kou met gebolde kieste.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

Die hele geselskap vergader in die Greenroom rondom die kospotte. Sandra en Danyke is besig om te werskaf en kos vir almal in te skep. Die sjampanje en lemoensap is reeds geskink. Hans kap kap met 'n lepel teen sy glas.

HANS

Ons het nie regtig iets om te vier nie ...

PIERRE

Dít kan jy weer sê.

ELSABÉ

Shhh!

HANS

Máár ek dink tog ons het iets om voor dankbaar te wees.

MIKE

Dat Joanne weg is?

Almal lag. Gerome skuifel senuagtig en lag effe harder as wat hy móét.

HANS

Geen kommentaar nie. Nee, ons kan dankbaar wees dat ál s nou amper verby is.

GEROME

Moenie my nou laat tjank nie.

HANS

Die afgelope twee weke was die lekkerste tyd van my lewe ... wat ek nóóit weer wil oor hê nie.

ELSABÉ

Amen.

GEROME

Ek drink daarop ... *cheers!*

HANS

Wag! Net nog een ding ...

Almal se glase hang vol in die lug.

HANS

Na gister se fiasko sal kykNET eerder ander pad “kyk”. So, ek sal die reeks aan VIA probeer smous; hulle vat basies enige ding.

PIERRE

Maar ek wil my *come back* op kykNET h  .

GEROME

En ek wil weer in ’n nommer 32 pas, maar die lewe is ’n *bitch* ... so *cheers!*

Almal lig hul glase.

SANDRA

Wag!

GEROME

Are you kidding me? Mens *tease* nie ’n alkoholis nie.

SANDRA

Op Hans; as ek geweet het jy sal so 'n *nice* eks wees ... het ek jou lankal geskei.
Gesondheid.

Almal lag en lig hul glase. Joanne stap verwese in, 'n halwe *muffin* nog in die hand. Sy probeer beter klink as wat sy lyk.

JOANNE

Nobody puts baby in the corner.

Almal vries geskok en verbaas.

JOANNE

Maak toe julle monde, die brommers gaan daar invlieg. Hans, ons moet praat ...
asseblief.

Joanne sleepvoet hartseer uit, sy lyk só pateties en verwese dat selfs Mike haar amper jammer kry.

GEROME

As iemand nie nou dadelik op iets *toast* nie ...

HANS

Op die laaste episode, ons begin skiet oor dertig. Voorwaarts!

Hans lig sy glas en sluk; die res sluk seremonieel en emosioneel. Hans en Sandra deel 'n moedelse sug soos Hans uitstap om Joanne te gaan kasty.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – VOORDAG

Joanne staan en wag voor die produksiekantoor se deur. Hans kom haastig nader en sluit die deur agterdogtig oop.

JOANNE

Hoekom is die deur skielik gesluit?

HANS

Ek dink jy weet hoekom ...

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – VOORDAG

Joanne skuifel in met Hans kort op haar hakke.

HANS

Joanne ...

JOANNE

Nee, my beurt! Hans, ek het vir jou geval omdat jy so 'n goeie hartjie het.

Hans val nie weer vir haar nie.

HANS

En ek het vir jou geval omdat jy so verdomp goed kan lieg.

JOANNE

Ek het 'n fout gemaak, *okay*. Ek erken dit ... en in die Bybel staan dat ... um ... as jy jou fout erken, móét jy vergewe word; vergeet en vergewe ...

HANS

Die Bybel én vergifnis? *Okay* ... slim strategie. Wát “erken” jy als?

Joanne kraam die volgende erkenning uit. Dit is 'n moeilike geboorte.

JOANNE

Ek ... ek het nie die geld gesteel nie, ek het dit gespaar.

Hans snorklag.

HANS

Jy het my geld in jóú rekening gespaar?

JOANNE

Jy síén! Dít is waar die probleem begin het. Jy praat aanmekaar van jóú geld ... nooit óns geld nie.

HANS

Want dit ís my geld.

JOANNE

Ek was bang, *okay!* Jy wéét ek kom uit 'n arm huis en ek het gedog jy gaan my los vir jou eks en dan sit ek weer op straat! Ek is jammer ... ek is regtig ... jamm ... er...

Joanne begin só hartseer huil, dat Hans haar ongemaklik móét troos.

HANS

Um ... toema, toema ... ek kry vir jou bietjie sjampanje.

Hans skiet blitsig uit. Joanne hou dadelik op met huil en kyk boos rond vir iets om te aas. Sy vat en los goed soos 'n haastige huisvrou in Checkers.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Imque is besig om die kostuums in verskillende bokse te pak en Gerome doen Werner se grimering.

IMQUE

Wat soek Joanne hier? Sy ...

Gerome fluister.

GEROME

Saggies! Jy wéét hoe dun is die mure. Net bleddie karton ...

Gerome stamp sy kwas teen Werner se seer kakebeen.

WERNER

Eina vrek!

GEROME

As jy wéér wegruk, gaan ek jou moet muilband!

Imque lag.

IMQUE

Muilband? *Seriously?*

GEROME

Ja ... ek wil *try* om beter Afrikaans te praat.

IMQUE

Hoekom nóú skielik?

GEROME

Want *yours truly* gaan mos 'n *reality show* op kykNET doen.

WERNER

Cool, kan ek in jou *show* wees?

GEROME

Sal jy my toelaat om jou soos 'n meisie te *make-up*?

WERNER

Sure.

IMQUE

Jy kan my 'n seuntjie maak.

Gerome raap 'n briljante idee uit die lug ...

GEROME

O my woord, néé, Dame ... jy moet my *show* aanbied. Jý klets en ék kwas.

IMQUE

Ek? Maar ...

Gerome gryp Imque en druk haar opgewonde.

GEROME

Jy is *perfect!* kykNET love meisies van “die eiland” af ... julle is nou *all the rage*.

Dit is *só woke and wonderful!* Group hug.

Gerome gryp opgewonde vir Werner wat keer vir sy seer kakebeen. Imque lag verward saam.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Joanne hoor hoe Gerome en Imque in Grimering en Kostuums lag, sy mondkots terwyl sy deur die onderste laai krap en haar “breinsuiker” vind. Voordat sy haarself kan verpleeg lui die telefoon dringend. Sy antwoord geïrriteerd.

JOANNE

Ja? O ... hallo, Wikus. Um ... Hans is ... in die badkamer, maar jy kan *obviously* met my praat. Ja? *Well*, ek werk met die geld ... so, skiet ...

Joanne luister en gloei só boos dat die gehoorbuis begin smelt.

Eindtitels

2.36 Episode 36: “Skietwond?”

INT. ATELJEE – MANSKLEEDKAMER – OGGEND

Pierre tokkel sy kitaar melankolies soos Diaan geïrriteerd instap.

DIAAN

Wat is so dringend?

PIERRE

Wil jy skei?

Diaan skrik haar *cleavage* terug in haar bra. Sy dink vir 'n oomblik.

DIAAN

Wil jy?

PIERRE

Ons is nie eintlik baie gelukkig nie ... en daai *fat burners* het jou mal gemaak.

Diaan snork minagtend.

DIAAN

Die honde bly by my.

Diaan stap wipstert uit. Pierre hik verward en sy oë skiet skielik vol hartseer trane. Nóg 'n akteur se huwelik breek op die rotse. Hy is nou weer op sy "eish".

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 2 – OGGEND

Hans kom aangestap vanuit die Greenroom met 'n glas sjampanje en lemoensap vir Joanne. Hy en Diaan ontmoet voor die manskleedkamer.

DIAAN

Oe, is daai sjampers vir my?

Hans lag.

HANS

Dit is vir my nuwe eks.

DIAAN

O já, ek hoor jy is nou weer *single*! Dit is baie goeie nuus vir ons weduwees.

HANS

Hu? Maar Pierre ...?

DIAAN

Toema, ek werk daaraan.

Hans blaas sprakeloos soos Diaan stout begin lag.

DIAAN

Ek trek net jou been. So? Is Hansie *single*?

Hans glimlag trots.

HANS

Gelukkig nie, ek en my óú eks ...

DIAAN

Ag, *dammit*.

Diaan stap summier weg. Hans skud sy kop en glimlag verlig.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Joanne, met 'n wit gepoeierde neusvleuel, het sopas die rekenaar waarop Hans en Mike *Kom ons skiet hom* redigeer, se kables uitgetrek. Sy tel dit kreunend op en begin uitsluip.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Joanne steek haar kop by die kantoor se deur uit net toe Hans arriveer.

JOANNE

Fok!

Joanne verdwyn terug in die kantoor en sluit die deur. Hans stop verward soos Mike vraend by hom aansluit.

MIKE

Hoekom lyk dit asof 'n slang jou gepik het?

HANS

Joanne?

Hans gee die drankie vir Mike en probeer die deur tevergeefs oopmaak.

HANS

Ek het vir jou sjampanje gebring. Joanne? Jojo?

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Joanne vryf haar witgepoeierde neus aggressief skoon. Sy stap freneties en ingehok heen en weer.

JOANNE

Moenie my dit noem nie, ek is nie 'n watertenk nie!

Sy kyk rond vir 'n ontsnappingsroete, maar die kantoorvenster is getralie soos Alcatraz.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Hans en Mike deel 'n bevreesde kyk.

HANS

Joanne ... wat ... wat maak jy daar binne?

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Joanne kyk peinsend na die rekenaar ...

JOANNE

Shut up, ek probeer dink.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Hans gryp die sjampanje by Mike en klop weer.

HANS

Hier is lekker sjampanje; dit sal jou help dink ...

MIKE

Ja, mens is altyd slimmer as jy dronk is.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

'n Kranksinnige idee arriveer danksy die “breinsuiker”. Joanne tel Hans se skewe gholfstok op en tik-tik met die gholfstok op die rekenaar.

JOANNE

Sê my bietjie, *Babes* ... hoeveel *back ups* het jy gemaak van die *show*?

Sy slaan hard met die gholfstok op die tafel.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Hans en Mike wip van die skrik. Hulle besef dadelik wat die feeks se plan is.

JOANNE (O.S.)

Hierdie is die enigste *copy* nè!

Hans dink vinnig.

HANS

Niemand wil in elk geval die ding koop nie, Jojo.

Mike vang Hans se plan en borduur voort.

MIKE

Ja ... *so, who cares*.

HANS

Ja ... um ... *whatever*.

Hans en Mike luister gespanne.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Joanne stap met die duiwel in haar oë tot by die deur.

JOANNE

Wikus het nou net gebel ... hulle soek die reeks, Hans. KykNET wil dit koop vir 'n ronde vyf miljoen.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Hans se verhemelte val op die vloer en Mike trap amper daarop.

HANS

Wikus ... wat ... vyf ... maar ...

JOANNE (O.S.)

Skielik is dié ou *computertjie* vyf miljoen werd; *crazy* nè?

Sandra sluit vraend by Hans en Mike aan. Hans fluister desperaat.

HANS

Joanne wil die reeks vernietig.

Sandra fluister verbasend kalm aan Mike.

SANDRA

Kry vir Gerome!

Mike draf in die rigting van Grimering en Kostuums.

JOANNE (O.S.)

Hans!

HANS

Wat ... wat wil jy hê, Joanne?

JOANNE (O.S.)

Jy gaan my los, nè ... vir jou eks, nè.

Sandra en Hans kyk verskrik na mekaar. Emosies bons wild en woes tussen hulle rond.

INT. ATELJEE – GRIMERING EN KOSTUUMS – OGGEND

Elsabé gee vir Werner en Imque elkeen 'n geskenkie. Hulle deel drukkies en dankies. Gerome drink steeds sjampanje en is al effe aangeklam.

GEROME

Kom, Sinterklaas ... ons moet nog jou lippe doen én jou baard kam.

Mike kom haastig ingebars.

MIKE

Gerome, kom help!

GEROME

Staan in die ry, Mike, dié dame het vandag Polyfilla nodig ... én 'n skeer.

ELSABÉ

Jý!

Mike stap nader en gryp Gerome stewig aan die arm.

GEROME

As jy my só aan die arm gryp beter jy reg wees vir dāns ...

Sandra hardloop dringend in.

SANDRA

Waar bly julle?

GEROME

Ek is nie seker of Mike wil stry of vry nie?

Mike los dadelik Gerome se arm.

MIKE

Nee, man, kóm net.

Mike stap haastig uit soos Sandra vir Gerome uitstuur. Die res gaan niksvermoedend voort met hul geskenkies en grimering.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Joanne is besig om Hans se kredietkaart uit sy beursie te haal en gee die kaart ’n liefderyke soen met ogies wat vra: “Het jy my gemis?”

JOANNE

Jy moet kíés, Hans ... die *show* of jou eks. Ek tel tot vyf; een nommertjie vir elke miljoen ... EEN!

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Mike, Gerome en Sandra hardloop tot voor die produksiekantoor. Sandra fluister vir Gerome.

SANDRA

Joanne wil die sitkom vernietig.

JOANNE (O.S.)

TWEE!

GEROME

Hou sy die *show hostage*?

Almal knik instemmend. Danyke kom nader met haar kamera. Duidelik is hier vandag baie aksie om te verfilm.

JOANNE (O.S.)

DRIE!

Sandra druk Gerome in die produksiekantoor se rigting.

SANDRA

Jy moet met haar praat ... jy is haar enigste vriendin. Soortvan.

JOANNE (O.S.)

Hans?

GEROME

Maybe moet ons haar ma bel?

MIKE

Ek dink nie sy hét so iets nie.

Gerome kontempleer en sien 'n uitweg.

GEROME

Ek het 'n beter plan. *Follow me.*

Gerome hardloop en Sandra volg hom verward. Hulle wink vir Mike nader. Danyke en die kamera volg hulle. Almal drafstap by Grimering en Kostuums in.

JOANNE (O.S.)

DRIE EN 'n HALF ...

Hans kyk verward en verwese rond vir hulp. Waar sal dit vandaan kom?

JOANNE (O.S.)

DRIE EN 'n DRIEKWART!

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Joanne lig die gholfstok en slaan hard op die tafel.

JOANNE

Ék kry die *show* en die vyf miljoen ... jý kry jou eks. *Deal or no deal?*

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Hans loer deur die sleutelgat. Daan (Elsabé se man) kom ingestap by die voordeur.

DAAN

Hans?

JOANNE (O.S.)

VIER!

Hans lieg nou dat die tande trek.

HANS

Um ... ons hoef nie te skei nie, Jojo ... ons kan weer probeer.

Daan frons verward.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Joanne lig die gholfstok om die rekenaar te verpletter.

JOANNE

Jy lieg.

HANS (O.S.)

Die reeks is nog nie klaar nie. Jy kan dit kry sodra ons episode dertien geskiet het.

JOANNE

Nee! Dertien is *anyway bad luck* ... VYF!

Skielik bars Gerome se been deur die papierdun gips-en-karton-muur. Joanne skrik en gil gelyk.

INT. ATELJEE – TEGNIESE AREA 1 – OGGEND

Hans en Daan hoor die chaos en die gille. Daan skud net sy kop en loop weer uit. Die vrees en paniek op Hans se gesig sal babas laat huil.

EXT. PARKEERAREA VOOR DIE ATELJEE – OGGEND

Daan stap geïrriteerd weg. Oomblikke later bars die voordeur van die ateljee oop met Joanne wat, rekenaar onder die arm, uithardloop. Sandra is kort op haar hakke en word gevolg deur Mike,

Gerome en Hans. Sandra duik Joanne plat en Mike vang die vlieënde rekenaar met 'n onverskrokke duikrol. Die verwonderde uitdrukking op Daan se gesig spreek boekdele. Joanne spring op en verdwyn soos 'n dief in die oggend. Sandra wil haar bloeddorstig jaag, én jag, maar Hans keer haar.

HANS

Kom! Sy gaan ons nie weer skei nie ...

Sandra bars uit van die lag.

SANDRA

Dit was nou diep én *corny* gelyk.

Hans se glimlag word onderbreek deur Mike se frons.

MIKE

Ek hoop die ou ding het die aksie oorleef.

Mike stap bekommerd in met die rekenaar. Sandra troos Hans soos hulle instap.

SANDRA

Toema Mike, ek sal “die ou ding” reg Reiki.

Sandra lê haar helende hande op Hans se skouers ... hy glimlag dankbaar.

EXT. STEGIE LANGS DIE ATELJEE – OGGEND

Joanne hardloop omkyk-omkyk onder 'n leer deur en reguit in 'n enorme asblik vas. Sy bons terug en ploeg neer. Sy kyk gewond op en reg in 'n swart kat vas.

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Die rekenaar is weer terug op die deurmekaar tafel. Mike is wild besig om die muis rond te jaag. Hans en Sandra staan gespanne agter Mike. Deur die gat in die muur loer Gerome en Elsabé. Imque en Monique se hande vind mekaar en beide glimlag stralend. Danyke staan by die deur met haar kamera. Agter haar loer Werner en 'n hartseer, pasgeskeide Pierre in.

VIDEOKAMERA P.O.V.

'n Medium-drieskoot van Hans, Sandra en Mike by die tafel. Die spanning is ondraaglik.

HANS

En?

Mike skud sy kop. Dinge lyk nie goed nie.

EXT. STEGIE LANGS DIE ATELJEE – OGGEND

Joanne sit uitgeput en verwese met haar rug teen 'n vuil muur. Anton kom soekend om die draai en sien al klaar hoe sy môreoggend vir hom gaan ontbyt in die bed bring.

ANTON

Dít lyk *cozy*.

Joanne stem nie saam nie. Anton help haar op.

ANTON

Kom ons gaan drink 'n dop ... ek raak moer *handsome* na drie biere.

Joanne se wenkbroue krul skepties en Anton glimlag breed. Soos die paartjie wegstap, volg die swart kat hulle ...

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Gerome hou sy oë toe met sy hande en Elsabé skiet 'n skietgebed deur die dak. Danyke beweeg nader met die kamera.

VIDEOKAMERA P.O.V.

'n Medium-drieskoot van Hans, Sandra en Mike ontwikkel in 'n nabyskoot van Mike. Hy kliek en glimlag.

MIKE

Ons het nog 'n *show*.⁷²⁸

INT. ATELJEE – PRODUKSIEKANTOOR – OGGEND

Sandra gil van blydschap en omhels 'n ekstatiëse Hans. Die res van die span ontplof van verligting en vreugde. Gerome klim deur die gat in die muur met 'n bottel sjampanje.

GEROME

Nou hét ons mos iets om te vier! *Cheers*, Geliefdes!

Hy sluk uit die bottel en oorhandig dit aan Hans wat óók uit die bottel sluk. Die res van die mense kom ingestroom met nóg bottels sjampanje, sardientjies in 'n blik. Iewers in die gemaal, vind Hans en Sandra mekaar met 'n vurige soen. Imque sien haar ouers saam en ween van vreugde.

INT. ATELJEE – GREENROOM – VOORDAG

In die Greenroom is tientalle bokse sigbaar en sekere toerusting is reeds opgepak. In die agtergrond is die gelag en gesels van 'n partytjie hoorbaar. Danyke se kamera is opgestel in die hoek, sy skakel dit aan en gaan sit voor die lens.

VIDEOKAMERA P.O.V.

'n Nabyskoot van Danyke met trane in haar oë.

DANYKE

Ek kan nie glo dit is amper verby nie. Um ... ek gaan vanaand begin *edit* aan my *movie*. Ek weet nog nie wat die titel gaan wees nie ... dalk *Bad things happen to bad people* ... of *Karma is 'n bitch*? My ma se voorgestel is “Hoogmoed kom tot 'n

⁷²⁸ Om die gelukkige “Hollywood-einde” minder voorspelbaar te maak, sou 'n moontlike narratiewe-dwaalspoor (“red herring”) soos volg kan werk: Die rekenaar waarop Hans redigeer, is Imque se ou rekenaar, wat gestel is om alles outomaties te stoor op 'n OneDrive-tipe sisteem; nie Frans of Mike is bewus hiervan nie. Wanneer Mike dan aankondig dat al die episodes verlore is, is dit die onverwagte, hartseer “valseinde” van *Skietstilstand*. Imque (wat elders besig was met Monique) verskyn dan (deurmekaar gevry) en vra hoekom is almal so *depressed*; Hans verduidelik en Imque lag. Sy maak daar en dan haar OneDrive oop op haar selfoon en kondig koel komkommer aan dat al die episodes veilig daar gestoor is ... partytjietyd!

val”, maar dit is té *corny*. *Maybe* iets met “skiet” ... iets soos skietkoors of skietwond? *Hey* ... skietwond sê *actually* alles.

Werner verskyn skielik agter haar en vat liefderyk aan haar skouer.

WERNER

Oom Hans maak ’n *speech*.

DANYKE

Roger that. Oor en uit.

Kamera af.

Eindtitels

FIN

BRONNELYS B

- Allen, R., 1985. *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Andrews, D., 2013. *Theorizing Art Cinemas*. Austin: University of Texas Press.
- Antoine, B., 2012. *Camera Historica: the century in cinema*. New York: Columbia University Press.
- Buckman, P., 1984. *All for love: A Study in Soap Opera*. New Hampshire: Secker & Warburg.
- Campbell, J., 2008. *The Hero with A Thousand Faces (the Collected Works of Joseph Campbell)*. Novato: New World Library.
- Douglas, P., 2011. *Writing the TV Drama Series 3rd Edition: How to Succeed as A Professional Writer in TV*. Los Angeles: Michael Wiese Productions.
- Egri, L., 1972. *The Art of Dramatic Writing: Its Basis in The Creative Interpretation of Human Motives*. New York: Touchstone.
- Field, S., 2005. *Screenplay*. New York: Random House, Inc.
- Field, S., 2006. *The Screenwriter's Workbook: Exercises and Step-by-step Instructions for Creating A Successful Screenplay, Newly Revised and Updated*. New York: Delta.
- Hamilton, N., 2008. *How to do Biography: A Primer*. Cambridge: Harvard University Press.
- James, M., 2009. *How to Read A Film: Movies, Media, And Beyond: Art, Technology, Language, History, Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Kaplan, S., 2018. *The Comic Hero's Journey*. Los Angeles: Michael Wiese Productions.
- Kaplan, S., 2013. *The Hidden Tools of Comedy*. Los Angeles: Michael Wiese Productions.
- Lowenstein, S., 2001. *My First Movie: Twenty Celebrated Directors Talk About Their First Film*. New York: Pantheon.
- Marling, W., 2016. *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*. New York: Oxford University Press.
- Pressfield, S., 2002. *The War of Art: Winning the Inner Creative Battle*. New York: Rugged Land.

Randazzo, J., 2015. *Funny on Purpose: The Definitive Guide to An Unpredictable Career in Comedy: Standup + Improv + Sketch + TV + Writing + Directing + Youtube*. San Francisco: Chronicle Books.

Sedita, S., 2014. *The Eight Characters of Comedy: Guide to Sitcom Acting and Writing*. Los Angeles: Atides Publishing.

Smith, E., 2009. *Writing Television Sitcoms*. Manhattan: Penguin Books, Ltd.

Snyder, B., 2005. *Save The Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Los Angeles: Michael Wiese Productions.

Thompson, K. & Bordwell, D., 2013. *Film Art: An introduction*. New York: McGraw-Hill Higher Education.

Trottier, D., 2010. *The Screenwriter's Bible: A Complete Guide to Writing, Formatting, And Selling Your Script*. Los Angeles: Silman-James Press.

Tucker, P., 2003. *Secrets of Screen Acting*. New York: Routledge.

Van Nierop, L., 2008. *Movies Made Easy*. Pretoria: Van Schaik Publishers.

Van Nierop, L., 1998. *Seeing Sense*. Pretoria: Van Schaik Publishers.

Vogler, C., 2007. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Los Angeles: Michael Wiese Productions.