

**PUBLIKASIES VAN DIE UNIVERSITEIT VAN PRETORIA**

**NUWE REEKS**

**Nr. 31**

**DIE AKTEUR EN SY ROL  
IN SY GEMEENSKAP**

**deur**

**ANNA S. POHL**

*Intreerede uitgespreek by die aanvaarding van die  
amp van Bykomende Professor in die  
Toneelvertolkingsleer aan die  
Universiteit van Pretoria  
op Donderdag, 26 Augustus 1965,  
te Pretoria.*



**UNIVERSITEIT VAN PRETORIA  
PRETORIA**

Hierdie publikasie en die publikasies wat agter in hierdie publikasie  
vermeld word, is teen 35c per eksemplaar verkrygbaar by:

Van Schaik's Boekhandel (Edms.), Bpk.,  
Burnettstraat 1096,  
Hatfield,  
Pretoria.

TUK 792.028  
NEETHLING-PO  
HL

*REDAKSIEKOMITEE*

Prof. dr. B. F. Nel (*Voorsitter, Navorsings- en  
Publikasieskomitee*)

*Lede:* Prof. dr. D. G. Haylett

Prof. dr. G. Cronje

*Die publikasie van hierdie reeks word moontlik  
gemaak deur fondse wat deur die Universiteit  
van Pretoria aan die Navorsings- en Publika-  
sieskomitee beskikbaar gestel word.*

OUTEURSREG  
VOORBEHOU

PUBLIKASIES VAN DIE UNIVERSITEIT VAN PRETORIA

NUWE REEKS

Nr. 31

**DIE AKTEUR EN SY ROL  
IN SY GEMEENSKAP**

deur

**ANNA S. POHL**

*Intreerede uitgespreek by die aanvaarding van die  
amp van Bykomende Professor in die  
Toneelvertolkingsleer aan die  
Universiteit van Pretoria  
op Donderdag, 26 Augustus 1965,  
te Pretoria.*



**UNIVERSITEIT VAN PRETORIA  
PRETORIA**

Hierdie publikasie en die publikasies wat agter in hierdie publikasie  
vermeld word, is teen 35c per eksemplaar verkrygbaar by:

Van Schaik's Boekhandel (Edms.), Bpk.,  
Burnettstraat 1096,  
Hatfield,  
Pretoria.



## DIE AKTEUR EN SY ROL IN SY GEMEENSKAP.

Meneer die Onderkanselier en Rektor van die Universiteit van Pretoria, Here/lede van die Raad en lede van die Senaat en ander dosente van die Universiteit, dames en herestudente, gewaardeerde toehoorders, dames en here,

### INLEIDING.

As ek vandag voor u kon gestaan het as lid van die wetenskaplike broederskap, as ek kon praat van jare van toegewyde ondersoek, van mislukking, van weer begin en verder navors, van 'n ander pad vat, van weer begin — en dan van 'n gelukkige einde: naamlik die bewese, onbetwisbare resultaat, sou ek hierdie openbare bieging, met alles wat dit insluit, aangegryp het soos Johanna van Orleans die kruis in die vuur . . . maar ek staan voor u as iemand wat die lewensvervulling van die vertolker — vanweë die aard van die beroep self — nie gesmaak het en nooit volkome deelagtig kan word nie. In die nagenoeg vyf-en-veertig jaar wat ek met die vertolkingskuns besig is, het ek gesigte gesien wat ek nie suiwer gestalte kon gee nie, en ek het stemme gehoor maar selde die taal verstaan. Ek het nog nooit die raaisel opgelos van die misterie wat die toneelkuns eintlik behels nie. Indien ek 'n wetenskaplike was, met 'n groot dosis van wat Van Wyk Louw die „heersugtige gestalte van die intellek”<sup>1</sup> noem, kon u met my gedeel het in 'n verslag van proefnemings, presies en afgemete, met resultate in 'n laboratorium verkry, af, uit, punt.

Maar ek praat met u oor wonderwerke en mirakels, groot en klein, en oor die vreemde betowering van persoonlikheid . . . oor verbeelding, soos die van 'n kind, en 'n droomwêreld vol maskers en geheimnisse, waarin konkrete dinge vloeibaar word en anders word in die metabolisme, wat die bloedsweet van 'n vertolker veroorsaak. Dis 'n wêreld vol visioene, verwagtinge, energieke toewyding, en hoofsaaklik onrus, onsekerheid, verydeling, vergesigte, triomf, ekstase waarvan ek vertel. Dis 'n wêreld van grotendeels ondefinieerbare geestesprosesse. Vir sover dit wel definieerbaar is, spreek een van die direkteure van die Nasionale Teaterskool van Canada, Powys Thomas, dit uit in die volgende woorde:- „No creative process is beyond discussion and analysis.

Analysis does not destroy creativity. We should begin a process that includes asking questions, defining problems, discussing objectives and proposing solutions.”<sup>2</sup> Ek sal probeer.

### BELANGSTELLING IN DIE RUIMTE.

As dit waar is — en dit lyk vir my so — dat ons wêreld gedurende die afgelope vyftig jaar gekrimp het sodat mens nou waarskynlik Coca-Cola of „chopsticks” in die Kongo kan kry, sodat jy binne enkele sekondes weet wat op enige plek op die aardbol gebeur, sodat jy duiselig word van die trek na die ruimte, dan het die skeppingsvermoë van die mens na verhouding toegeneem om dit alles te bereik en is sy verbeelding dienooreenkomstig gestimuleer.

Ons is nou al só daarop ingestel dat merkwaardige dinge elke dag gebeur dat ons byna losgeruk is van ons staanplek, waar dit ook al mag wees, en ons lewens — en gedagte-wêreld — wegdraai van die as van die wiel af langs die speke na buite. Dit het my 'n jaar of vier gelede opnuut getref toe ek laerskole vir die S.A.U.K. besoek het en vir die kinders gevra het wát ons vir hulle moet uitsaai. 'n Seuntjie in 'n standaard III-klas het gesê: „Ons hoor alles van ruimtevaarders en vlieëry en sulke goed, maar ek wil weet wat gebeur binne in 'n mieliepit as hy in die grond lê en son en water kry.” Uit die mond van kinders sal jy die waarheid hoor. Die wonderlike is nie net daar ver nie, dit is ook by jou.

### WONDERWERKE.

Wat binne in 'n mieliepit of wat binne in 'n mens gebeur . . . is ook wonderwerke. Wát weet ons van die werkinge van die mens se wese, van sy verbinding met die ander mense om hom en van sy dialoog met 'n Skepper, van die gunste en gawes wat heimlik-onverklaarbaar aan hom geskenk word en van opdragte wat hy op 'n misterieuse wyse kry?

Ons is inderdaad só gewoond aan wonders dat ons hulle nie meer as mirakels, groot of klein, aanvaar nie. Trouens, wat wonderlik was, oorskry skeptiese ongelowigheid en „science fiction”-drome van lank gelede het bewese feite geword.

Bernard Shaw sê in die voorwoord tot „Saint Joan”: „Modern science has convinced us that nothing that is obvious is true, and that everything that is magical, improbable, extraordinary, gigantic, microscopic, heartless or outrageous is scientific. The proportion of marvel to immediately credible statement in the latest edition of the Encyclopaedia Britannica is enormously greater than in the Bible. The medieval doctors of divinity who did not pretend to settle how many angels could dance on the point of a needle cut a very poor figure as far as romantic credulity is concerned beside the modern physicists who have settled to the billionth of a millimetre every movement and position in the dance of electrons. Why the men who believe in electrons should regard themselves as less credulous than the men who believe in angels is not apparent to me.”<sup>3</sup>

Miskien sal dié dinge wat ek wonderwerke noem, dus ook nog in formules, klierafskeidings en doodgewone verklarings geliasseer word. Maar intussen? Alice Nahon, die Vlaamse digteres praat van „dat zoet mirakel: God moet mij gezien zien.”<sup>4</sup>

Die digters van vandag bewys juis vir my dat ons tyd nog nie té oud geword het om hulle, die digters en mistici, se bestaan af te skryf nie en dat ons aarde nie té klein geword het om herberg te bied vir nog ’n moontlike Johanna van Orleans, vir ’n Luther, ’n Blake nie. Of vir *vertolkers* van die skeppende kunstenaars nie. Iewers vandaan kom, onverklaarbaar, ons drom<sup>e</sup>, ons visioene, ons intuïtiewe WETE van gewaarwordings én die onweerstaanbare drang om dié dinge mee te deel, om te kommunikeer.

Shaw beweer verder in dieselfde voorwoord „that there are forces at work which use individuals for purposes far transcending the purpose of keeping these individuals alive and prosperous and respectable and safe and happy in the middle station of life, which is all any good bourgeois can reasonably require, is established by the fact that men will, in the pursuit of knowledge and of social readjustments for which they will not be a penny the better, and are indeed often many pence the worse, face poverty, infamy, exile, imprisonment, dreadful hardship, and death.”<sup>5</sup>

Die profete en digters word tot die-sulkes gereken en die beste talent op verhoë ook. En waarom hulle só is, is ’n misterie, iets geheimsinnigs, iets onverklaarbaars, maar tog iets wesenlik.

Daar is terselfdertyd ’n belangrike verskil tussen digter en verhoogmens wat dadelik genoem moet word. U ken seker die gedig van Schiller waarin die aarde verdeel is, maar die digter het niks gekry nie want hy was nie by die verdeling nie. Hy kla toe by Jupiter wat homself verdedig, met die digter raas en vra waar hy dan was.

„Ich war,” sprach der Poet, „bei dir.  
Mein Auge hing an deinem Angesichte,  
An deines Himmels Harmonie, mein  
Ohr —

Verzeih dem Geiste, der von deinem  
Lichte  
Berauscht, das Irdische verlor!”

„Was tun?” spricht Zeus: „die Welt ist  
weggegeben,  
Der Herbst, die Jagd, der Markt ist  
nicht mehr mein.  
Willst du in meinem Himmel mit mir  
leben —  
So oft du kommst, es soll dir offen  
sein.”<sup>6</sup>

Inderdaad vind die digter die hemel oop. Hy is ’n skeppende gees terwyl die verhoogmens slegs op die buitenste drumpel af en toe sien en hoor. Die verhoogmens is ’n vertolkende instrument, die kanaal tussen digter (outeur) en gemeenskap. Laat ons dus nou sy funksie, sy plek in die gemeenskap kortliks probeer bepaal. En die bepaling wil ek in alle erns doen. Daar word dikwels neerhalend oor toneelspelers geskryf en gepraat en wel so dat hulle bloot ekshibisioniste is, dat hulle ydel is, lui, gemaksugtig, onnosel en immoreel is. Daar is natuurlik sulke akteurs ook, soos daar ander sulke mense in ’n gemeenskap is wat nie akteurs is nie. Maar die deursnee-akteur is nie so nie en die wat ek hier of oorsee ken, wat die hoogste sport bereik het, is eenvoudige, hardwerkende mense wat ook in ander professies goeie werk sou kan gedoen het. As mense daaraan dink dat daar in een groot stad in Europa honderde akteurs werkloos is, maar dat hulle tydelik enige werk sal doen in die hoop dat hulle weer as vertolkers sal

kan optree, dan besef jy dat hulle ernstig omtrent hulle beroep is. André Huguenet het 'n paar keer probeer om iets anders te doen as toneelspeel, maar hy kon eenvoudig nie en het groot vernedering verduur terwyl hy gewag het . . . maar hy het telkens probeer uithou tot sy hart letterlik gebreek het van die gedurige teleurstellings.

## DIE TONEELSPELER OF AKTEUR.

Ek sal eers die woord 'akteur' gebruik vir die vertolker in breedste sin of hy toneelspeler, prediker, redenaar, voordraer of wat ook al is. Want dié woord bepaal die handelende funksie van die optrede van so 'n persoon en om die mistieke „gelade” betekenis van die woord 'speler' aan te durf, sal vir vandag te lank neem.

Die volgende woorde ken ons almal en is geskrywe 'n goeie duisend jaar voor Christus. Dis in DIE BYBEL opgeteken in Psalm 150:

„Halleluja! Loof God in sy heiligdom, loof Hom in sy sterk uitspanse! Loof Hom oor sy magtige dae, loof Hom na die volheid van sy grootheid! Loof Hom met basuingeklank, loof Hom met harp en siter; loof Hom met tamboeryn en koor-dans, loof Hom met snarespel en fluit; loof Hom met helder simbale, loof Hom met klinkende simbale! Laat alles wat asem het die Here loof! Halleluja!”

Hier hoor u dat God geloof moet word met koordans, met verskeie musiekinstrumente, en met spraak, waarskynlik in die vorm van „singpraat” (vgl. Joodse „kantoor”). Die Bybel bied geweldige dramatiese materiaal sowel in die Ou Testament as in die Nuwe, en deur die eeue het baie dramaturge van die stof gebruik gemaak. Selfs die populêre filmmedium kom gedurig met Bybeltemas vorendag, al is die aanbiedings soms werklik bedenklik! En van die ontroerendste uitsendings wat ek al gehoor het, is op die Bybelgeskiedenis gegrond, soos bv. „The Man Born to be King” van Dorothy Sawyers en baie ander, ook hier te lande. Hierdie groot skat mag ons nie op die agtergrond skuive nie. Dit moet eintlik ons basis, ook vir die toneelkundestudie, wees.

## DIE MENS EN DIE BONATUURLIKE.

Die mens het van die vroegste tyd af te staan gekom voor magte, of 'n Mag, wat hy nie kon deurgrond nie, wat hy gevrees

het, wat hy wou behaag, wat hy wou naboots, wat hy met sy gebrekkige simbole wou voorstel, wat hy wou liefhê, met wie hy hom wou verlustig, van wie hy deel wou wees of wat hy kon verower. Daarby was hy lid van 'n groep aan wie hy sy gedagtes wou oordra. Hy het iets ervaar en het dit oorvertel, met die wondergawe van spraak en met handeling, gelykvoers of op 'n hoër plek, soos hy was of met die hulp van 'n masker.

Hy het die gang van die jaargetye opgemerk, die nuwe lewe, die oes, die sterwe gesien en dit verbeeld. Voorlopig het sy verklaring-in-verbeelding dus gestalte gekry. Hy het die beweging van die hemel-iggame waargeneem en die ritmiese klop van sy hart gevoel — dan stadiger, dan in vinniger tempo. Ook die suising van die wind, die gekabbel van water, die brander-geklots, die geroep van diere, die voël-gesang het óór en deur hom gespoel en hy het met liggaam en siel in beweging gekom, met hart en beperkte verstand. Hy het self instrumente gemaak om sy handeling te begelei en 'n vaste patroon vir bid-en-werk-en-verlustiging ontwikkel. Die akteur was lid van die gemeenskap maar het terselfdertyd eenkant gestaan en wag. Georganiseerde beskawings het ontstaan in Mesopotamië, in Egipte, in Kreta, in Indië, in Sjina, in Babilonië, tussen die Hittiete en die Hebreërs . . . Daar is gebou, geslyp, gedans, gesingpraat, gebeeldhou, geskilder, geskryf. Daar is gesoek na die betekenis van dinge. Daar is voorberei vir die hiernamaals . . . En die akteur het gewag . . . of het hy nie?

## DIE BEGIN VAN DIE AKTEURS- BEROEP.

In 1914 het drie broers 'n grot ontdek in die Franse Pirineë, 'n grot wat duisende jare toe was. Daar binne was daar aan die rotsmure tekeninge tussen 15,000 en 25,000 jaar oud. En een van die tekeninge is van 'n man wat regop staan en passies maak.<sup>8</sup> Maar hy is vermom. Hy het 'n soort dieremasker op sy gesig en het sierlike bokhorings op sy kop vasgemaak. Hy was beslis besig om die spel van die verbeelding te speel. Miskien was hy 'n soort toordokter, miskien wou hy plasties uitbeeld hoe mens so 'n hert vang, miskien wou hy die dier besweer . . . miskien . . . maar hoe ook al — hy het iets anders as wat hy self was, voorgestel.

Alle georganiseerde gemeenskappe het hul verklarings vir dinge in die bonatuurlike gevind en hulle gode geskep . . . menslike wesens met onverklaarbare maar erkende ekstra eienskappe en magte. Slegs die digter-profeet Moses het God in 'n brandende doringbos gewaar en van Hom op die berg in die woestyn Sinai 'n Wet ontvang. En nie net die Wet nie, maar ook die ordening van die liturgie is deur die Almagtige aan sy kneg in menige gesprek oorgedra. Die profetes Mirjam het reeds vóór dié tyd 'n tamboeryn in haar hand geneem en al die vroue van haar gemeenskap gelei in koordans en sang tot eer van die Allerhoogste. Dit was dus nie hier dat die beroepsakteur na vore getree het nie. Hy was nie hier nodig nie. Hy het in ander beskawings begin optree, maar God self het regstreeks by Israel die leiding van Sy aanbidding bepaal, soos Hy dit daar van sy volk verlang het.

Nee, dit was moontlik dieselfde tyd — of vroeër — veral in Griekeland dat die beroepsakteur na vore getree het. (U sal merk dat ek my aandag nou hoofsaaklik by die akteur bepaal). Daar het dit gewemel van gode en helde, van godediens en heldediens by altare. Daar, langs die helling van die berg Kithaeron, tree Dionysos op dansmaat af en roep sy volgelinge! Uit die wilde, sinlike verering van die god van vrugbaarheid ontstaan koorsang en dans en woord en teenwoord . . . op die harde Griekse land. Die digterakteur word gebore maar gou roep die digter die akteur alleen op om die voorstelling verder te voer. En hierdie akteurs het iets anders gehad as die ander mense. Die MUSE het hulle 'toegelaat' om op so 'n manier te praat dat die gemeenskap ure lank bevange gesit en luister het. Die tragiese verhale van die helde ontstaan ná voorstellings wat die geboorte, lyding, dood en opstanding van Dionysos voorgestel het soos die dood en lyding en opstanding van Osiris in Egipte feestelik gevier is. Hierdie voorstellings het ontstaan uit die hunkering, so oud soos die mensheid self, na verheffing, éénwording, verruiming van begrensdeheid, loutering ook, na die katharsis — die woord waarmee Aristoteles die werking van die tragedie op die menslike gemoed aangedui het. En, van 'n koordansvloer, voor 'n altaar, tussen die berge in 'n natuurlike amfiteater, na 'n sirkus in Rome, alimproviserend deur Italië, in kerke in Wes-Europa, op

markpleine, voor kastele . . . na Broadway, na Suid-Afrika het die akteur deur die eeue getrek om sy gehoor te soek en te stabiliseer. Want 'n akteur is niks sonder 'n gehoor nie. Sonder digter, ja, kan hy nog klaar kom — en hét hy klaargekom, maar sonder 'n gehoor het hy geen bestaan nie.

In die eeue, die 6de tot die 11de na Christus, toe die teaterwese feitlik doodgeloop het, ook vanweë Kerksensuur, het die akteurs met lied en vers deur die wêreld getrek. Van burg na burg, van gehuggie na gehuggie, van herberg na herberg het hulle geskert, die nuus van een streek na die ander gebring en gesing van die liefde en die kryg, van die geluk en die verdriet wat die mens deelagtig is. Dit was asof hulle deur 'n onbekende koors voortgedryf is om aan die gang te bly, in son en reën. Soms was hulle bed in 'n gebou waar die eienaar die afleiding geniet het, dikwels was dit in 'n sloot of hooimied. Soms het hulle brood en 'n muntstuk gekry, dikwels het hulle hongerig staan en skerts. Soms kon hulle 'n endjie saamry op 'n boer se wa, dikwels moes hulle die lang pad, moeg, met dapper en stapper vat. Ook het hulle meermale soos honde langs die pad gesterf met die wete daarby dat die banvloek van die kerk oor hulle uitgespreek is en dat die ewige verdoemenis op hulle wag. Maar ander het altyd weer die pad gevat!

## DIE FUNKSIE VAN DIE AKTEUR.

Wát die akteur doen, doen hy vir die gemeenskap. Hy stig, hy suiwer, hy vermaak, hy besiel, hy sweep op, hy krap om, hy laat lag, hy laat dink, hy wek deernis op, hy laat voel. Ook wanneer hy improviseer. Hy doen dit egter beter as instrument van 'n skeppende dramaturg. As hy self skryf, soos Shakespeare en Molière, is hy — die akteur — die spil waarom alles draai. Maar die afgelope twee eeue al is hy hoofsaaklik die instrument van die dramaturg. Want geen egte drama word geskryf bloot om gelees te word nie. Dit kry eers sy volle dimensie op die verhoog.

Ek weet daar is twee maniere om die gemeenskap te bereik: deur, in bepaalde sin, iets te maak en deur iets te doen. Die digter maak 'n vers, die skilder 'n skildery, esm., en dan word dié gemaakte iets aan sy lot oorgelaat, aan mense om aan te



neem of te verwerp. Maar wanneer jy iets DOEN, is dit vir en voor die gemeenskap as akteur, sanger, instrumentalis, rede-naar esm. As jy so iets DOEN, tree jy handelend op. Jy bring 'n geskenk. Jy is en bring 'n offer. Jy is in regstreekse verbinding met jou gemeenskap. Sonder hierdie verband is jou daad onbestaanbaar.

Elke mens het iets wat volkome en met presiese omtrek net syne is, wat niemand anders op aarde net só het nie — sy eie lewe en persoonlikheid. Maar buite die begrensing daarvan lê die hele, groot, wonderlike lewe nog baie verder — verlede, hede, toekoms — en dis die taak en voorreg en geroepenheid van die akteur om, in vennootskap met die dramaturg, daardie „ander” wêreld vir die *gemeenskap* oop te maak deur daar 'n *beleefde* daad van te maak.

Want die mens doen nie iets net vir homself nie. Normaalweg is hy nie selfgenoegsaam, selfversorgend nie. Hy bestaan net so seer in sy verhouding met ander mense as in die verhouding met homself en met sy Skepper. En van ál die kunste is die toneelkuns dié ko-operatiewe kuns. Die toneelkuns is die mees volkse kuns wat direk praat met almal, wat die meeste mense tegelyk, direk bereik en kan bereik. Die akteur, óf hanswors óf lyden-de, bied 'n ryke verskeidenheid vir almal. Dis die akteur se onmoontlike opdrag om die lewe, wat vir homself 'n misterie is, te vertolk! Hy moet alles in sy verbeelding kan visualiseer, en op die vreemdste manier uit sy ervaring put. Alles moet hom interesseer. U sal Terentius onthou, die slaaf wat Romeinse komedieskrywer geword het. In sy blyspel „Die Self-pyniger” sê Chremes vir sy buurman: „Homo sum: humani nil a me alienum puto” — (ek is 'n man: ek beskou niks mensliks as vreemd nie)<sup>9</sup> en dit geld veral vir die akteur.

Luister ook na die dramaturg-regisseur, Granville-Barker as hy verklaar: „Real interpretative acting is art. There is nothing like it, for it is human communion. The barriers that keep us apart from one another are broken down for that moment under privilege of art.” Vir so 'n „moment” moet daar 'n akteur wees.<sup>10</sup>

#### WATTER SOORT MENS IS DIE AKTEUR EINTLIK?

Watter soort mens is die akteur eintlik? Wat laat hom voor sy mense opstaan? Wat

het hy in sy toerusting nodig? Kan enige mens die kuns leer? Die ding kan enige mens oorkom, ekstrovert, introvert, optimis, pessimis — soos Gwen Ffranco-Davies vir my gesê het: „You just get an invisible, visible mark on your forehead like Cain, at birth — that's all!” Sir Michael Redgrave sê: „The basis of all acting is undoubtedly instinctive . . . but that does not mean that method may not make more than it mars.”<sup>11</sup>

Richard Boleslavsky sê: „The actor's art cannot be taught. He must be born with ability, but technique can and must be taught.”<sup>12</sup>

Alec Guinness sê prontuit dis 'n roeping soos vir die priester.<sup>13</sup>

Ellen Terry se woorde was: „Imagination, industry and intelligence are indispensable to an actor but of these three the greatest is imagination.”<sup>14</sup>

Ek haal weer vir Boleslavsky aan: „The equipment of the actor is not complete unless he has the technique of an “emotion maker” or “creator”<sup>15</sup> en dit is merkwaardig dat die meeste akteurs nie kan verklaar hóe en wát hulle doen nie. Sommige weier selfs om die vraag te probeer antwoord. Dis 'n geheim, 'n misterie, sê hulle, en van dié wat tog weet wat hulle doen, weier nóg 'n paar om die geheim te verklap. Val Gielgud, akteur, skrywer, regisseur en broer van sir John maak 'n byna siniese opsomming soos volg:- „Qualifications for acting include other things besides vigour, enthusiasm, inventiveness and an off-beat accent.”<sup>16</sup> Ek het inderdaad nog nie 'n enkele biografie, onderhoud met of outobiografie van enige akteur gelees wat dié stellings nie beaam nie. Verskeie akteurs praat van „magic” en almal beklemtoon dat daar 'n spesiale soort verbeelding aanwesig moet wees. Hierdie eienskappe is primêr. Maar daarby skei vele die waarde van tegniese hulpmiddele.

Geen mens is seker meer bewus van die kortstondigheid van die lewe ondermaans nie as juis die akteur wat met so 'n brose, oombliklik-verganklike medium werk. Die vliedende aard van sy kuns wat sterf op die oomblik dat dit gebore word, die wete dat elke aanbieding 'n unikum is, wat nooit weer nét so herhaal sal word nie, die erkenning dat wanneer die rol gespeel is, is dit klaar . . . verby . . . die feit dat hy nooit sy eie werk kan sien nie of self die



moontlik-magiese van sy persoonlikheid kan erbaar nie, die gevoel dat hy afhanklik is van die genade van begeestering, maak van die akteur 'n ewige soeker, 'n nederige maar taai skepsel. Al sou hy homself op 'n rolprent sien, of sy stem op 'n plaat hoor, dis Ersatz, 'n substituuat wat nooit die lewende mens met sy lewende stem weergee nie. As daar één kenmerkende kwaliteit van 'n akteur bestaan, dan is dit sy rustelose aanhou in die lig van sy „eenmaligheid.”

## DIE AKTEUR EN SY GEHOOR.

In 'n gemeenskap vind jy vir die toneelwese: skrywer, akteur, gehoor. Dis die basiese driemanskap vir die toneelwese. Ek sê met opset ‚basies’ want daar kom by regisseur, tegnisi, reklamemense, kritici maar hulle is nie in die eerste plek nodig nie. Sels die skrywer sou kon makeer, maar die tweeling, akteur/gehoor, moet daar wees.

Ons weet die dramaturg se werk sluit 'n geheimenis in; ons weet die akteur s'n ook . . . maar wat nou van die gehoor? Waarom gaan mense skouburg toe, waarom gaan hulle na iemand luister, iemand in lewende lywe sien? Laat ons erken dat sommige gaan uit verveling, ander uit verpligting, ander om sosiaal gesien te wees, ander om in die mode te wees, sommige om te ontspan en sommige in 'n soektog om 'n verlore stukkie van sy menswees op te spoor, om deel te hê aan 'n geestelike ervaring. John Dolman, dosent aan die Universiteit van Pennsylvania sê: „The attitude of the audience has changed greatly in the course of history. At times it has been characterized chiefly by open-mouthed wonder; at other times by religious zeal or exhaltation; at others by a spirit of revelry; and at still others by aesthetic appreciation. All of these elements and many more are to be found in the attitudes of modern audiences, sometimes separately, and sometimes in combination. Their persistence and variety account for the fact that so many kinds of theatrical fare are popular at the same time — circus, vaudeville, minstrels, burlesque, opera, ballet, musical comedy, review, farce, melodrama, comedy and tragedy.”<sup>17</sup>

As hierdie diverse massa aan dieselfde volk en taalgroep behoort, kan dit gebeur dat die akteur, op 'n onverklaarbare ma-

nier, hulle tot 'n eenheid smee en hulle willens en wetens bevange hou en ontroer, hulle uit hulleself ruk, hulle laat glo in wat hy doen, hulle laat dink wat hy dink. En een van die onbeskryflike wonderwerke is dit: dat die akteur én sy gehoor al die tyd op twee meterbande inskakel. Hy weet hy is hy, en hy weet hy stel iets anders voor; hulle weet hulle is hulle, en dat hy hy is, maar hulle word één met sy voorstelling; hulle gaan op in sy verbeeldingsgestalte. Hy weet iets en glo iets anders, en hulle glo saam. Hy is al die tyd wat hy op die verhoog is in sekere sin, besig om homself dop te hou, homself bevele te gee want hy is instrument en instrumentspeler tegelyk. Sy stemgebruik, sy gebaarspel, sy mimiek, sy bewegings is onder sy beheer. As iets gesê of gedoen is, is dit verby. Die akteur kan dit nooit herroep nie. Hy kan dit nie verbeter nie, hy kan nie verder daaraan peuter nie. Hy moet sorg dat sy kanaal só suiwer is dat sy verbeeldingspel onmiddellik aanvaar word. Dit is louter mirakuleus!

U kan maar enige drama opneem en u sal die woorde sien — soos bv. in GERMANICUS van Van Wyk Louw — „Thusnelda kom binne”; „Die Wag kom saam met Germanicus op” ens., ens. En Cornelia Stander of Johann Nell, wat 'n kort rukkie vantevore in die coulisse gestaan het, miskien besig om 'n lastige gespe goed vas te maak, 'n suurklontjie of keelpilletjie gou uit te haal, kom op die verhoog AS THUSNELDA of GERMANICUS . . . en word só deur hulself en deur die hele aantal volwassenes wat daar sit, aanvaar. Watter fantastiese metamorfose vind binne sekondes nie daar plaas nie!

Charles Moore, dosent aan die Carnegie Tech., Canada, stel dit so: (in die APRIL 1965 SUPPLEMENT TO 'THE STAGE IN CANADA, wat versprei word deur die CANADIAN THEATRE CENTRE) „The actor's truth is not the truth of actuality. What you want the actor to believe, is in the *total reality* of the performance, which is quite different from actuality”. Verder sê hy: „Drama is about human action, which means that part of our lives that animals cannot duplicate. What I don't want on the stage is drama that is no different than dogs fighting. Such drama is exciting but it doesn't serve the basic function of illuminating some aspect of human action.”<sup>18</sup>

Goed, elke mens ondervind die drang om 'n ervaring wat hy self beleef het, te rekonstrueer, maar die akteur rekonstrueer met oorgawe denkbeeldige ervarings. As die spelers voor Hamlet verskyn, sê Polonius: „Look, whether he has not turned his colour, and has tears in his eyes.”<sup>19</sup> En Hamlet antwoord: „They are the abstracts and brief chronicles of the time.” En wanneer hy direk daarna alleen is, mymer hy oor dié wonder:

„Is it not monstrous that this player here,  
But in a fiction, in a dream of passion,  
Could force his soul so to his own conceit  
That from her working all his visage wan'd;  
Tears in his eyes, distraction in's aspect,  
A broken voice, and his whole function suiting  
With forms to his conceit? And all for nothing!  
For Hecuba?  
What's Hecuba to him or he to Hecuba,  
That he should weep for her?”<sup>20</sup>

Ja, hoe doen die akteur dit? Deur sy enigste kosbare lewe te gee, sy liggaam en gees, sy hele wese. „Met jou liggaam iets doen”<sup>21</sup> soos dit staan in DAGBOEK VAN 'N SOLAAT van Van Wyk Louw, jousef gee. Die akteur van formaat doen dit. Hy word geroep. Hy hoor — en hy aanvaar. Dan begin die lang, lang pad (wat tot sy dood nooit ophou nie) van tegniek bemeester, van soek en selde vind, van onsekerheid, van sukkel, van toewyding en onrus, van seldsame suiwerheid en kortstondige triomf. Hy sal die digter se versugting goed verstaan: „Iets staan in sterre-enehelderte geskryf en ek skryf ná in stof.”<sup>22</sup>

#### TWEE GROEPE IN DIE GEHOOR IN SUID-AFRIKA.

In ons land is die toneeltradisie betreklik jonk en behalwe al die klippe langs die pad, waarvan ek sommige genoem het, is daar vir die akteur die lastigheid dat ons met twee taalgroepe sit. Dis 'n ernstige probleem vir die vertolker, want elke taalgroep het sy eie manier van dan. Die mens is gebonde en verbind aan sy eiesoortigheid, sy volk se oorgelewerde tradisies van godsdiens, kultuur, sy afkoms. Hy is onder meer die uitvloeisel van sy omgewing, gewortel in 'n spesiale stukkie grond.

Ek glo dit kan as vasstaande feite aanvaar word dat daar verskille van optrede bestaan tussen Oosterse volke, Slawiese volke, selfs die opmekaar-gedrukte Wes-Europese volke. Die Engelse is selfs anders as die Iere, as die Amerikaners, al praat hulle so te sê dieselfde taal. Die geskiedenis van die toneelwese is dan ook anders in al dié genoemde lande. Dis oor en oor bewys dat opvoerings wat bv. in Amerika slaag, in Engeland kan misluk, en andersom. Selfs in die groot stede van een land, vind jy dat 'n bepaalde tipe aanbieding, 'n bepaalde soort gehoor lok. Daar bestaan sogenaamde ‚skole’ van toneelspel wat kenmerkend is vir die land — al word sommige tegniekmetodes soms ‚uitgevoer’, dit sy dan in aangepaste vorm.

Coquelin, die groot Franse akteur, het t.o.v. 'n beroemde Engelse akteur van sy tyd byna skouerophalend gesê: „Die genie van die twee rasse is te verskillend.”<sup>23</sup> En hy bedoel om gelyksoortigheid te verwag.

#### DIE BRITSE STYL.

In 'n reeks „BRITISH LIFE AND THOUGHT”,<sup>24</sup> skryf Bridges-Adams, Direkteur van die Shakespeare Memorial Theatre, Stratford-upon-Avon, 1919-1934, soos volg: „There is a sturdy individualism in the British Theatre, deriving its strength from an existence wholly independent of state aid and without state control. (Voorwoord). Dan maak hy hierdie interessante bewering:- „It is sometimes observed, on occasions of civility between nations, that art knows no frontiers. On the face of it this is a truth needing no demonstration; the great movements in the history of art have overrun all boundaries, whether man-made or geographical. It is not, however, the whole of the truth. As a good and stable home may generally be expected to produce the type of child most likely to be of service to his fellow creatures in after life, so as a rule the art of a nation, before it crosses the frontier, must have been well bred and nourished in the place of its birth.” (bl. 7).

Mnr. Bridges-Adams spreek duidelik oor die aard van die Britse Toneelwese. Hy sê: „The British theatre is in the main a natural and wholesome expression of the British spirit, so that both in its virtues and in its demerits it is very much the kind of theatre that might have been ex-

pected of us and that it has its own characteristic contribution to make."

Hy dui ook aan waarom die Britse toneel iets anders is. „The clue to the British theatre is that it is very simple-minded. Like the Briton himself, it is excessively given to self-disparagement and exasperatingly indifferent to its neighbours' opinion; it will acclaim foreign talent and misprize its own; it mixes up commerce in the queerest confusion.” (bl. 8).

Hy vervolg:- „The origin of our drama was religious rather than secular” en sê dat dit deur die middelklas-gildes op die been gebring en aan die gang gehou is, anders as ander lande s'n wat in hofhoudings beskerm is. Hy noem 'n interessante voorbeeld van hoe Elckerlijc bv. fantasies-ryk in Salzburg opgevoer word, maar hoe asketies dit in Engeland geskied „evoking a sterner mood in the beholder, the frost of the outer darkness very near”. (bl. 9 en 11).

En tog beskou hy nie die grootste Britse bydrae as sou dit in die tragedie of ernstige werk lê nie. „Comedy is the life-stream of English acting. Each generation has produced its tragedians and great ones among them but it is chiefly through comedy that our theatre, at its level best, has held the mirror up to nature. The Englishman also believes in purgation by laughter. He is constitutionally lacking in veneration and exults when the overbearing are brought low; on the other hand he is soft-hearted and would not wish them a more grievous humiliation than can be quickly laughed away. He is, however, romantic into the bargain and partial to fancy pictures of himself; he sees himself as the embodiment of a code which he honestly tries to follow in real life. But as he is not naturally given to self-exhibition, he is flattered when the theatre invests him with a certain glamour; hence his fondness of heroes who behave with nonchalance and good manners in the face of danger.” (bl. 28 en 29). En vir my het hy 'n merkwaardige, byna astrante mening as hy sê:- „The key qualities of good English acting are reticence and sincerity” (bl. 47) — asof die Brit alleen opreg kan wees! Dit was vir my juis baie interessant om te lees wat die Artistieke Direkteur van THE NATIONAL THEATRE SCHOOL OF CANADA, Powys Thomas, oor die vertolking van Shakespeare te sê

het. Hy praat van sy studente gedurende instuderingstyd: „Again and again I heard of 'our' Shakespeare, who will be different from the 'phoney' and 'rhetorical' English Shakespeare. We are committed to a style which depends upon 'natural motivation' and is free from the 'mannerisms' of the English theatre.”<sup>25</sup>

#### VERSKILLENDE STYLSOORTE BY TONEELSPEL.

Die skrywer Wallace Fowle beweer: „The average theatregoing Frenchman has a wider, more varied and more permanent heritage of plays than the average theatregoer of other countries. He has therefore developed what is often called a classical taste, namely the pleasure of re-discovery and re-evaluating the familiar.”<sup>26</sup> En die akteur in so 'n gemeenskap se styl is in harmonie daarmee.

Dat 'n Sweed anders optree en kommunikeer as 'n Spanjaard, of 'n Fin anders as 'n Fingo word aanvaar, maar in ons Republiek is daar 'n soort diaboliese element aan die werk wat probeer om te eis dat die Afrikaanse manier van doen soos die South African s'n moet wees. Ons Engelssprekende kollegas was nooit so lank soos ons Afrikaners van ons Wes-Europese bakermatte geskei nie en in die jongste dekades nog minder, al het ons ook 'n Paul de Groot uit Nederland gehad. Die Engelse toneel in Suid-Afrika is nog steeds nou gebonde aan die toneel in Engeland, wat speelstyl, regie en keuse van stukke betref. Ek het ook al hier te lande ondervind wat André Huguenet vir my geskryf het gedurende sy laaste teaterbesoek aan Londen: „Ek het nou sewentien opvoerings gesien maar moenie vir my vra waaroor dit gegaan het nie. Dit was blykbaar staatsgeheime.” Tussen hom en hulle was daar dus geen kommunikasie nie.

Ek is nie soos Johanna van Orleans, wat volgens Shaw, „objected to foreigners on the sensible ground that they were not in their proper place in France”<sup>27</sup> nie. Trouens, die Engelse is my gunsteling-uitlanders! Maar na twintig jaar van uiters vriendskaplike koöperasie by die S.A.U.K. met Engelssprekende kollegas, weet ek dat ons Afrikaners nog anders is en so ook ons speelstyl.

Ek het opvoerings van HAMLET in Parys gesien (met die fabelagtige akteur Jean-Louis Barrault), Laurence Olivier in

die film HAMLET en met André Huguenet saamgewerk aan die Afrikaanse aanbieding van hierdie se groot tragedie van Shakespeare. Ek het 'n studie gemaak van Gustav Grundgens se opvoering (in dekor deur Gordon Craig ontwerp) en ek het Siegfried Mynhardt en Francois Swart in die groot rol gesien. Die verskille was hemelsbreed. Huguenet, Barrault, Olivier en Grundgens se hele opvatting was nie slegs die verskil van mens en mens nie, maar die verskil van volk en volk. Ralph Vaughan-Williams, Britse komponis van hierdie eeu beklemtoon dit wat die musiek betref: „if the roots of your art are firmly planted in your own soil, and that soil has anything to give you, you may still gain the whole world and not lose your own souls.”<sup>28</sup> (bl. 179).

#### DIE AKTEUR IN SY EIE AARDE GEWORTEL.

Die akteur werk in sy eie volksaard en eie taal, al vertolk hy ook al wat. Hy werk met simbole, tekens, klanke wat tot sy gemeenskap spreek en vir sy gemeenskap duidelik is en wat slegs by die uiters begaafdes, tot oningewydes spreek. Westeringe verstaan min van die toneelkuns van die Oosterling en die optrede van West-Europese groepe was bv. vir die Rus, Constantin Stanislavski, onbevredigend vir Russe. Daarom het hy hulle soort menswees ontleed, hulle dramaturge se idees ontrafel en só 'n nasionale styl van spel ontwikkel dat dit internasionale belangstelling gewek het en baie dissipels as vurige voorstanders verkry het. En tog, begenadigde, geniale, toegewyde kunstenaar soos hy was, wonder ek of hy ontroerd sou gewees het as hy die volgende toneeltjie meegemaak het. Dit was Geloftedag en ek was op Graaff-Reinet by my 89-jarige vader. Ons het stil saam voor die radio gesit. Meteens word die ou Transvaalse Volkslied uitgesaai. My vader sit sy pyp neer, staan uit sy stoel op, haal sy beret af, salueer flink en fluister, terwyl daar trane in sy oë was: „De la Rey . . . De Wet . . . Scheepers . . . saluut!” Ek het Stanislavski genoem wat deur so baie „kenners” hier as die begin en einde van die toneeltegniek beskou word. My vader het waarskynlik nooit vir Stanislavski bestudeer nie maar die basiese dinge wat Stanislavski beklemtoon, en wat so 'n rasende mode geword het, het my vader my van die begin van my toneelloopbaan

af as vanselfsprekend en natuurlik geleer. José Ferrer sê tereg „Stanislavsky was a vital force in the theatre and not simply a dogmatic. How can Stanislavsky's so-called method, which was created for the period of 1890 in Russia, be valid today? The thing is that the principle has always existed. It we had to wait until 1890 for Stanislavsky to be born, then acting didn't exist before, and if he hadn't been born, acting wouldn't exist today. This is baloney.”<sup>29</sup> Inderdaad Stanislavski het slegs vir Rusland uitgewerk en ontwikkel wat inherent vir alle waaragtige speelkuns is. Ons haal nog twee uittreksels aan. Die verskil tussen volk en volk word allerweë beklemtoon. Só bv. sê John Reich, die hoof van die Goodman Memorial Theatre, „The American mind is active, the Russian contemplative. The American mind is honest, straight, relatively simple; the Russian mind is complex and wrong for us. There are elements in the (Stanislavski) System, which only confuse us. We must adapt and simplify.”

Wat die Stanislavski metode betref, sê Val Gielgud dat dit nie vir die groot Britse tradisie iets werd is nie. „Players, lacking in both technical equipment and normal imagination, were treated literally like children. It was not long, however, before the Method extended to embrace a psychological MYSTIQUE of acting, which was a godsend to actors who preferred interminable discussion of the significance of their parts and their problems to the wearisome round of normal rehearsals. Admirable instinctive players muddled their minds and spoiled their performances by thinking about acting instead of just acting.”<sup>31</sup> (bl. 163).

#### DIE STYLPROBLEEM.

Die bedrewe akteur sal in sy loopbaan baie verskillende rolle vertolk. As hy, soos bv. Siegfried Mynhardt of Gert van den Bergh, 'n allesinsluitende soort gawe het, sal hy sowel Shakespeare vertolk as Schiller, of Molière of Schumann of W. A. de Klerk, of Ibsen of speel in Langenhoven se *Laaste van die Takhare*. Maar hy sal skaars presies dieselfde soort vertolkings lewer in *Piet se Tante* as in *Oedipus, die Koning van Sophocles*, in *Die Meisie van die Vleiplaas* van Lagerlöf, as in *Simon Beyers* van Sita. Dit sal dieselfde liggaam en stem basies wees maar gedrenk in die

spesifieke eise wat die bepaalde rol met sy agtergrond stel. Hy sal getrou moet wees aan die siening van die regisseur wat die aanbieding betref en die regisseur sal besluit hoe hy die dramaturg gaan vertolk.

Die hoogste kuns wat uit die teater kom en die bestendigste, is die toneelstuk, die skepping van die mens-in-aksie, in woord en handeling deur die skrywer. En die toneel bereik sy hoogste kuns wanneer daar getrou rekening gehou word met die dramaturg. Die werk mag 'n klassieke styl vereis, of 'n realistiese, of 'n ander spesiale manier, wat in 'n sekere tydperk pas. Indien die spelers lank met dieselfde regisseur saamwerk, kan daar 'n samehorigheid ontwikkel wat 'n bepaalde stempel kry en wat tot 'n tradisie ontwikkel. Só is dit by die Franse Komedie, so was dit by die Stanislavski-groep, só ook in sekere mate by die Berliner Ensemble van Brecht. Maar aangesien die akteur nie sonder sy gehoor kan bestaan nie, moet daar rekening gehou word met daardie gehoor. Die simbool en bykomstighede van kommunikasie het deur die eeue verander en wat aanvaarbaar was vir vorige geslagte, is vandag onaanvaarbaar. Maar vir geen gehoor sal 'n na-aapkuns op die lange duur aanvaarbaar wees nie. Die kuns van die akteur is te ontasbaar om met sukses gekopieër te word. Die 'styl' van aanbieding mag wissel, nuwighede mag getoets word, die tegniek mag wetenskapliker ontleed en vernuftiger aangeleer word, maar die beste akteur se kuns bly wat fundamenteel die getrouste is aan die mens se innerlike wese, soos dit in 'n bepaalde gemeenskap is. Ek haal aan wat Gielgud oor die nuwe modes sê:-(bl. 159) „I have little sympathy with the enthusiasm displayed for the Theatres of the Absurd, of Non-communication, and of cruelty. Certainly I have received both pleasure and stimulation from the plays of Ionesco. But I remain convinced that one Ionesco, one Samuel Beckett, does not make a school of dramatists and most of their imitators are both boring and inept. Over Non-communication I can feel nothing but exasperation. In my unsophisticated mind the business of writing plays is inseparably connected with the job of a writer to COMMUNICATE WITH his audience: to be able to do so is the author's primary justification.

As for the Theatre of Cruelty, Mr. Roger Gellert in the New Statesman put it

in its place. Reminding us that the title was reverently filched from Antonin Artaud (bl. 162), Mr. Gillert finally reminded us that "Artaud, a brilliant, unbalanced man, was finally (rightly or wrongly) certified as mad" that consequently „he is an unreliable master”.<sup>32</sup> Miskien is mnr. Gielgud en mnr. Gellert 'n rapsie geniepsig en dink hulle nie daaraan nie dat mense, wat anders as die gemeenskap is, deur hulle tydgenote dikwels as ongebalanseerd bestempel is. Wat Artaud betref — hy het vir 'n klein groepie iets gegee wat 'n skokmode is en wat nie die gemeenskap as geheel interesseer nie. Daar is natuurlik ander giere ook.

Die uitgesproke ontkenning dat kommunikasie noodsaaklik is, wat sommige moderne dramaturge stel, of die minagting van die emosionele kwaliteit wat in elke gehoor aanwesig is, het baie moderne akteurs verlei om negatief — sogenaamd „natuurlik” op te tree en daardeur verbeur hulle die mag om te projekteer. Daar word vir die akteur voorgeskrywe: „Wees natuurlik,” „Wees intellektueel”, „Wees koel”, „Wees intiem”, „Wees direk”, „Wees dinamies,” „Wees warm”, „Wees snaaks”, „Wees indrukwekkend”, „Wees 'n stem wat luid protesteer”, „Wees veral links” . . . maar ek sal eenvoudig vir die Afrikaanse akteur sê: „Wees hoorbaar, praat deur die dramaturg, wie hy ook al is, mét jou mense en vir jou mense met liefde, in dankbaarheid — en hou nooit op om vir die wonderwerk te wag nie”. En verder: „Moenie een van daardie akteurs word wat hulle self in 'n wentelbaan om die aarde in die lugruim wil plaas, wat internasionaal wil wees vordat hulle nasionaal was nie.”

Sodra mens praat van jou eie manier van doen, word die Afrikaner daarvan beskuldig dat hy 'n velskoen-en-kappie-kultuur bepleit. Niks kan tog verder van die waarheid wees in 'n wêreld waarin die radio, opsporingstasies, spoed, 'n wakker letterkunde edm. deel van ons lewe en denke geword het nie. Maar alle kunstenaars het 'n bodem nodig. Een van die groot Russiese skrywers het dit eenmaal ongeveer só gestel: „Rusland kan sonder ons klaarkom maar nie een van ons kan sonder Rusland klaarkom nie.” Ek gee dit ter oorweging oor aan die Afrikaanse akteur.

As 'n Griek, 'n Sjinees, 'n Rus, 'n Brit, 'n Amerikaner onbeskaamd kan wees wat

hy is en op sy manier optree, waarom nie die Afrikaner nie? Die Griek, die Sjinees, die Rus, die Brit, die Amerikaner sal elk op sy manier, — en anders — 'n aanbieding van bv. „PERIANDROS” van Opperman versorg. Die Afrikaner se manier moet syne sonder skroom wees. Selfs by ons sal dieselfde drama verskillende aanbiedinge hê maar ons moet ons nie skaam as ons nie soos ander doen nie.

## DIE OPKOMS VAN DIE AFRIKAANSE AKTEUR.

Die Afrikaanse akteur is hier in Suid-Afrika op 'n bepaalde tyd en om 'n bepaalde rede gebore. My vader het bewus-telik, soos ons beroepstoneel in sy begin-jare waarskynlik ONBEWUS, die akteur gebruik om die verlore vryheid, met die taal as wapen, terug te kry. Ook vir hom was die taal, die volk. Hy kon met kol-skootwoord en sprekende gebaar vir ons besiel en beveel. Katherine Cornell het van 'n akteur die volgende gesê, wat op my vader van toepassing is: „It's a magic. The thing in the end is the ephemeral thing that we call God-given. It's something that is from the stars.”<sup>33</sup>

Ja, my vader kon 'n verhaaltjie soos die volgende vertel sodat jy gevoel het dat jy daar was. Dit was dié keer toe 'n paar manskappe van die Zuid-Afrikaanse Politie 'n bepaalde fort moes verdedig. Die offisier-in-bevel by 'n ander punt stuur die seinbevel per heliograaf: „Retireer!” Maar floutjies word 'n antwoord deur die laaste sterwende ZARP teruggesein: „Ons ken die woord nie.”

Dís die klimaat waarin die Afrikaanse akteur gedy het. Hy kan nie van sy roeping retireer nie. Dr. Ernst van Heerden het onlangs op Potchefstroom o.a. gesê, terwyl hy oor die Afrikaanse letterkunde praat: „Die Afrikaanse letterkunde is deurweek met ons menswees in Suid-Afrika. Ons moet vertrou hê in ons staal” . . . en ek het ook dié sin gehoor: „Vroeër was daar 'n eenheid, nou 'n verskeidenheid.” Ek sê nie ons moenie „oop” wees en van ander leer nie, maar wat ons leer moet ons deur ons soort menswees sif. Ons moet dit eers ons eie maak. Dit het Potgieter, die groot Nederlandse skrywer van die 19de eeu ook uitgeleef. Albert Verwily het van hom gesê: „Het vreemde kennen; het eiegene aankweken, — ziedaar, Drost's testament aan Potgieter.” Dit was die for-

mulering van sy kritiese grondslag.<sup>34</sup> Al is die akteur ook hoe begaafd om „ander dinge” voor te stel, moet hy weet wie hy is. 'n Stradivarius bly 'n Stradivarius. Die uitvoering hang alleen af van wie op hom speel.

Op 11 Julie ll. het ek die volgende berig oor die radio gehoor en dadelik neergeskrywe: „President Sokarno van Indonesië het beslag laat lê op plate van die Beatles, Rolling Stones e.s.m. Indonesië, het hy gesê, moet sy nasionale identiteit herstel.” En ons? Het ons nie 'n nasionale identiteit nie? Kan iemand dit betwyfel? Ek dink ons het. As mens aan die pioniersakteurs dink, sou hulle met enige ander volk s'n verwar kon word? André Huguenet en sy Ampie, Hendrik Hanekom en sy Oom Paul, Wena Naudé en haar on-verteelike, al was dit vertaalde, Oorskotjie. Huguenet en Hanekom selfs in SPOKE van Ibsen het volkome in harmonie met hulle gemeenskap gestaan dat hulle direk met daardie gemeenskap kon kommunikeer sodat hulle ook die boodskap van oorsese dramaturge altyd kon oordra.

Indien u na die verskillende uitsendings van die SAUK luister, sou u onmiskenbaar die verskil tussen die Engelse program, die Afrikaanse program en die Bantoe program hoor. As die radio so duidelik praat, waarom nie ook die toneel nie? Die Ierse akteur was so verweef met sy gemeenskap dat opstootjies, fisiese aanvalle en selfs koeëls soms 'n deel was van die aktiwiteit in en óm die Abbeyteater tydens die veelbewoë dae van die Ierse lewe in hierdie eeu. Ons jong geslag moet 'n deeglike wete hê van waar hulle vandaan kom en wie hulle is, waar hulle in die Christelike, Westerse en meer bepaald in die Afrikaanse patroon pas. Die doel van ons opleiding is dan ook om hulle onderskeidingsvermoë te verskerp, hulle kennis deeglik uit te brei, hulle talent te laat ontplooi, dit uit te lei om waaragtig in diens van die gemeenskap te staan. Hulle word aangemoedig om hulle taal natuurlik, helder, soepel te gebruik en hulle liggame te beheer — maar dit is hulle gedagte-wêreld, hulle verbeelding veral wat ons probeer uitbou. Hulle het 'n bepaalde bydrae om te lewer, 'n moeilike taak om te vervul om staande te bly in 'n wêreld wat liberalisties verkrummel. Hulle Afrikaansheid moet onmiskenbaar bly.



## DIE AFRIKANER SE SKULD T.O.V. DIE ENGELSSPREKENDE.

Ons is baie aan ons Engelse landgenote verskuldig, al het hulle nie altyd die goeie bedoel met wat hulle gedoen het nie! Hulle het ons nog beter leer veg, manevreer, ly, handeldrywe, bou, walgooi. Hulle het ons wêreldberoemd gemaak met ons oorlogvoering en ons rugby, en hulle het ons wêreldberug gemaak met ons beleid van afsonderlike ontwikkeling. Hulle het ons taai gemaak en bywyle nors. Hulle het ons liefde vir ons stuk aarde in ons ingemoker. En hulle doen dit nog. Hulle hou ons op ons hoede. Shaw sê: „Unity, however desirable in political agitations, is fatal to drama. No conflict, no drama”<sup>35</sup> Ja-nee, ons kan byna sê hulle, die Engelse opposisie, het in ons opstand teen die kwaad, en ons wil om ons self te wees aan ons o.a. ons digters geskenk én ons akteurs. MAAR . . .

„Hul (d.w.s. die Afrikaners) is die mense wat 'n land gekry het, wyd en oop en mooi . . .”<sup>36</sup>

Ons is die volk wat 'n taal gekry het, nuut en bruikbaar. En ons gaan dié dinge nie ligsinnig verruil vir 'n na-aapkultuur nie. Ons mag nie modes navolg wat in die agterstrate van dekadensie heers nie. Ons mag nie 'n erfstuk verkwansel vir 'n asblik nie, hoe mooi hy ook blink. Ek erken dat ek opvoerings in ander lande waardeer het wat ek nie op ons planke sou wou sien nie, maar ek het ook aanbiedings gesien wat vir my ook dáár walglik was wat én stuk én spel betref, wat my 'n ongeneeslike gevoel van besoedeling besorg het, wat vir geen volk aanvaarbaar behoort te wees nie.

## DIE CHRISTELIKE AGTERGROND VAN DIE AFRIKAANSE AKTEUR.

Die Afrikaanse akteur mag veral nooit vergeet dat hy aan 'n gemeenskap behoort wat Christelik is nie. Hy mag nie wees wat 'n Biskop van Londen in 1563 van akteurs gesê het nie, naamlik: „An idle sort of people, who have been infamous in all good communities.”<sup>37</sup>

Want dit was veral die Kerk, wat die toneel grotendeels die swye opgelê het van die 6de tot die 10de eeu, wat dit weer in die latere Middeleeue opgebou het en waar dit andermaal van 'n altaar af na die kerktrap na buite en verder versprei het. Dit was juis die geboorte, die passie, die

opstanding van Ons Heer wat die verbeelding aangegryp het. Die Kerkdienste was in Latyn en die priesters het besef dat die beste manier om die ongeletterde volk die groot boodskap van verlossing te bring, lewende voorstellings in die volkstaal was. Hulle het gedurende die Kersdae voor die altaar 'n stal voorgestel en eers figuurtjies daarin gesit om Josef, Maria, die herders en die Wyse Manne voor te stel. Hieruit is die Kersspele gebore. Die priesters het ook gedurende Paastyd die geskiedenis van die opstanding van Ons Heer voorgestel. Toe begin die priesters toneeltjies skrywe waarin die Bybelgeskiedenis uitgebeeld word. Maar hulle kon nie self daarin optree nie en, buite die kerk, dra hulle toe die taak op aan die handelaarsgildes. En uit die optree van dié amateurakteurs het die misterie-spele, die moraliiteitspele, die mirakelspele, die abelespele ontstaan.

Die godsdienstige agtergrond van die Afrikaner is 'n feit. Ek verwys u andermaal na die Afrikaanse program van die SAUK wat met dié feit rekening hou want in sy uitsendings is meer godsdienstiges geplaas as in die programme van enige ander uitsaaistasioe waar ek van weet behalwe miskien dié van die Vatikaanstad.

Hierdie godsdienstige agtergrond behoort dus ook aan die Afrikaanse akteur. Dis 'n deel van sy erfenis. Dis 'n deel van sy kuns.

Vir my is dit 'n uitgemaakte saak dat diens aan die gemeenskap deur middel van die toneel iets noodsaaklik, iets edels is, wat priesterlike toewyding verdien. Jare gelede het ek vuriglik gebid vir die geleentheid om op dié manier te kon dien . . . en dit gebeur dat mens se gebede soms baie kragtig beantwoord word! Maar dit is vir my 'n wonderwerk dat ek deur u uitgenooi is om hier, aan die grootste Universiteit in die Republiek, te mag dien. Daardie diens sal ek lewer met al die toewyding waaroor ek beskik.

## DIE HERRYSING VAN GODSDIENSTIGE DRAMA.

Ons groot digters is ons akteurs se bondgenote, hier én in ander lande. Vir my was dit met diepbeleeftde ontroering dat ek saam kon werk aan die vertolking van werke soos „DIE DIEPER REG”, soos „DAGBOEK VAN 'N SOLDAAT”, soos „DIAS”, soos „GERMANICUS” — almal



van N. P. Van Wyk Louw; soos DIE PAD VAN SUID-AFRIKA van Langenhoven, e.a. Dit was vir my ook geestelike verdieping. En toe ons die werk van Dürrenmatt, „DIE BESOEK VAN DIE OU DAME” opgevoer het, het verskeie kerkeleiers aan my geskrywe of vir my gesê dat dit indrukwekkender was as baie preke. Of die dramaturg dit bedoel het of nie, sy werk stem tot ernstige nadenke oor die broosheid van die mens en sy inherente gierigheid.

A. L. Broer sê daarvan ook, in „HET TONEEL DOOR DE EEUWEN”: „Ik kon my niet losmaken van positieve, op loutering gerichte bedoelingen.”<sup>38</sup>

Dramaturge soos W. H. Auden („FOR THE TIME BEING”), Christopher Fry („THE FIRST BORN”), D. H. Lawrence („DAVID”), Dorothy Sayers („THE ZEAL OF THY HOUSE”), „THE MAN BORN TO BE KING”), Paul Vincent Carroll („SHADOW AND SUBSTANCE”), en talle ander toon die betekenisvolle ontwikkeling in die jongste dekades dat godsdienstige onderwerpe in die teater nie uitgedien is nie. Die Franse skrywer-regisseur, Henri Ghéon verklaar onomwonde: „Ek het probeer om die digterlike teater as ’n Christen, ’n Katoliek te dien. Die dag sal aanbreek wanneer daar op al die groot feeste van die kerk ’n kuns sal bloei, wat volkome in harmonie met sy omgewing is.” Dramas wat hy met dié doel voor oë geskrywe het was o.a. „DIE DRIE MIRAKELS VAN DIE HEILIGE CECILIA” en „DIE BEDELAAR ONDER DIE TRAP.”<sup>39</sup>

#### DIE AFRIKAANSE AKTEUR EN DIE AFRIKAANSE DRAMATURG.

Die Afrikaanse akteur kan die Afrikaanse en die Westerse beskawing die beste dien as hy in die eerste plek die werke van Afrikaanse dramaturge ten beste kan vertolk. Meer dramaturge, met kennis van die toneel, is nodig. Dis ’n moeilike kunsvorm om baas te raak en ons het reeds ’n paar baie besielende en die-moeite-werd dramas maar ons het nog baie meer nodig. Dis dikwels nie lonend in ons land om dramas te skryf nie maar sake verbeter vinnig en nou is daar ’n besliste aanvraag. Ek glo die aanbod sal nie agterweë bly nie. Ook nie van godsdienstige dramas nie. Van die grootste toneelwerke is deur dramaturge, met sekere akteurs in

gedagte, geskrywe en aangesien daar ’n nuwe bloeitydperk aangebreek het met TRUK, KRUIK, edm., aangesien nuwe akteurs in toenemende mate na vore tree, sal die dramaturg nie agterbly nie. En watter vooruitsigte is daar dan nie van ’n groeiende belangstelling dwarsdeur die gemeenskap nie! Dit kan ook vir ons land iets betekenisvol inhou. Noorweë was bekend vir sy visnywerheid en sy fjords toe Ibsen nog nie aan ’n skouburg verbonde was nie. Nadat hy die tegniek ter plaatse bemeester het, het hy een van die toonaangewende skrywers van die twintigste eeu geword en sy land as kultuurland op die voorgrond geplaas. Want dis moeilik om die tegniek van dramaskrywe teoreties te bemeester. Die skrywer moet die groot oppervlakte, wat die verhoog is, ter plaatse leer ken en die grense van die medium vasstel. Hy moenie sy toevlug tot truks neem nie en nie die regisseur dwing om dit te doen nie. Ons skrywers het nou baie kanse om met die verhoog en akteur kennis te maak en saam te werk.

Onlangs het ek ’n radiopraatjie gehoor waarin die spreker oor die Ierse toneel praat. Die dae van Synge, Lady Gregory, Yeats, Sean O’Casey en Paul Vincent Carroll is verby . . . sê hy; miskien is daar nie meer genoeg konflik in die Ierse gemeenskap nie. Die Afrikaner kan nie kla oor ’n gebrek aan konflik, of kontras nie, sê ek! En wie weet of die versugting van die digter in DIE DIEPER REG nie beantwoord sal word met groot dramas nie? U onthou dat die Groot Klaagsang só eindig:

„Sal nooit ’n magtige skoonheid kom  
oor jou soos die haelwit somerwolk  
wat uitbloeit oor jou donker berge,  
en nooit in jou ’n daad geskied  
wat opklink oor die aarde en  
die jare in hul onmag terge;  
’n grootsheid van so suiwer glans  
dat mense in ’n verre land  
wat van jou naam die melding hoor,  
met wilde en helder oog sal staar  
soos vroeë vaarders in die nag  
verslae gesien het kim bo kim  
die nuwe, blom-groot sterre styg  
op uit jou see se wit gevaar?”<sup>40</sup>

#### DIE VERANTWOORDELIKHEID VAN DIE DOSENT EN OPVOEDER.

Dit lyk vir my dat daar ’n groot verantwoordelikheid rus op diegene wat aan die roer van toneelsake staan. Wat geleer

word, wat aangebied word, moet op die een of ander manier 'n uitbreiding van die gemeenskap se menswees wees. Maar hoe en wat? Wat sal die gemeenskap ,vat'? Oscar Wilde is ná 'n finale repetisie deur 'n koerantman gevra of die stuk 'n sukses sou wees. Sy antwoord was: „My dear fellow, the play is a success, the only question is whether the audience will be a success.”<sup>41</sup>

Dis natuurlik nie my bedoeling om voor te skrywe dat net soetsappige stukke, vol edele mense, volbloed Afrikanerhelde, mooi meisies en knap kêrels — die resep van die melodrama — bestudeer en opgevoer moet word nie. Want die lewe is liggen-skaduwees, die somtotaal is skoon én aaklig, dit bestaan uit sowel verraad as trou, uit sowel haat as liefde, uit sowel vernedering as verheffing, uit sowel die bose as die goeie. Wallace Fowle, wat ek vroeër aangehaal het, stel dit so: „In itself the theatre is neither something good nor something evil. It is the reflection of a very fundamental psychological fact in man: the need that man has always felt of testing and hence knowing the extremes of his powers and his weaknesses.”<sup>42</sup>

Maar ons mag nie van die toneelwese 'n broeiplek van geestelike besmetting maak nie. Ons moet alles ondersoek, erken dat dit bestaan, selfs proefondervindelik aanpak, maar nooit oorrumpel word deur die nuutheid van 'n gier nie. En buitendien moet ons nie skaam wees om konserwatief wal te gooi nie. Ronald Peacock sê: „Under the emotional corrective of the tragic poet, society agrees upon the essentials of good and evil and is purged of its passions and injustice. Of the three important tragedies of the last decades, two — „MURDER IN THE CATHEDRAL” and “THE FAMILY RE-UNION”, — are essentially Christian in conception, and in the sense that our society rests ultimately on Christian foundations, they belong to the community.”<sup>43</sup>

Maar die akteur is nie daar om net hierdie soort werk te vertolk nie, nog minder is hy daar om net te vertolk wat nou skielik populêr is, wat 'n gier iewers is. Hy moet vir sy gemeenskap die rykdom van verskeidenheid bring.

Ja, ons Afrikaanse toneel het skrywers nodig, akteurs, regisseurs, tegnisi, kritici (en gehore) en opleiding vir dié mense. Uit wat ek probeer sê het, stem u seker

saam dat geweldige eise aan die jong aspirant-entoesiaste gestel word. Gelukkig word daar in toenemende mate geboue opgerig en opleiding aangebied. Toelaes word beskikbaar gestel, maar ons moet hoop dat talentvolle jong mense na vore sal tree wat doelgerig, deeglik opgelei moet word, wie se instrumente skoon geskuur moet word sodat hulle liggaam en stem gedissiplineer en ontwikkel word, en hul gees verryk word, sodat hulle die *edele* van die beroep sal eerbiedig en verdedig, of hulle akteur, skrywer, kritikus, omroeper of tegnikus word. Hulle ergste vyande sal hulle eie broosheid wees en nie dinge soos die filmwese, beeldradio, edm. nie. Hierdie vorms van die vertolkende kunste sien ek as verwant en ons skenk ook aandag daaraan. Elkeen het sy plek, maar die betowering van die mens wat daar voor sy gehoor staan, sal altyd sy eie magnetisme behou. En ons akteur moet sy gawe met óorgawe bring met die waaragtige inheemse karakter van die Afrikaner in Afrika as westerling. Hy het die besielende voorbeeld van sy digters en as hy soos die beste van dié begenadigde bende suiwer rekenskap van sy taak gee, sal hy hom in die gemeenskap as onontbeerlike faktor inskakel. En dit, dames en here, is ons ideaal hier. Dis die grondtoon van ons opleiding.

#### DIE AKTEUR SE AANVAARDING VAN SY ROEPING.

Want as daar geen akteur is nie, is daar geen opvoering, geen gemeenskaplike kommunie meer nie. Sy verantwoordelikheid is groot, die vervolmaking van sy kuns eindig nooit nie. Hy moet die feit aanvaar dat dit só sal wees so lank as wat hy lewe, maar in sy geroepenheid is dit die moeite werd. Want dis wat hy wil doen, dis die werk waarin hy vreugde vind. Dis die werk self wat hom ryp maak. Dis sy werk wat 'n besetenheid word want hy weet dat dit twintig en meer jaar duur vir sy vorming. Hy strewende altyd na meer begrip, vreugde, meer genade, meer medelye, oorgawe, opoffering of loutering. Sonder dié waansin kan hy nie wees nie . . . hy moet „die ondenkbare dink en die onmoontlike begin”.<sup>44</sup> En enkele male sal die glorie van die openbaring óm hom wees, . . . „for the truth is, that in order to be a good player, there is required a greater share of genius, knowledge, and accomplishments, than for any one profes-

sion whatever; for this reason, that the profession of player comprehends the whole system of human life" . . . volgens James Boswell.<sup>45</sup>

En terwyl ek nou praat, dink ek aan die derduisende akteurs oor die hele wêreld wat nou, op hierdie oomblik iewers in die skemer van die coulisse staan, bewend staan, óf in 'n kleedkamer wag óf op 'n verhoog besig is met hulle werk, — in 'n skouburg, op 'n kaal rostrum, in 'n skuur, in 'n sirkustent, miskien iewers buite . . . en ek huldig hulle waar hulle orals besig is om vensters en deure vir die gemeenskap oop te maak . . . orals. En ek wens hulle toe krag, verbeelding en 'n onblusbare sin vir humor. Mag hulle hulle werk in alle erns doen maar *hulleself* nie altyd ernstig bejeën nie.

Elsa sê in „DIE HEKS” van Leipoldt: „Ek het maar net gedroom, kind . . . ” (en voeg by) . . . „Die komedie is mooi, maar dit gee 'n mens te baie hartseer.”<sup>46</sup>

En dis hierdie hartseer en nooit-bereiking wat die akteur aanneem en soos 'n vel om hom dra met dié enkele troos van, meen ek, Goethe:

Vollkommenheit is die Norm des Himmels.

Vollkommenes wollen, die norm des Menschen.<sup>47</sup>

#### SLOT: BEDANKINGS.

Seergeagte Meneer die Onderkanselier, ek dank u uit die grond van my hart vir u teenwoordigheid hier vandag.

Here/lede, van die Raad, u dank ek baie hartlik dat u my waardig geag het om my hierdie betrekking aan te bied.

Meneer die Rektor, laat my toe om my hoogste waardering uit te spreek teenoor u vir u belangstelling in hierdie onderneeming.

U lede van die Senaat, ontvang my opregte dank vir u belangstelling en medewerking.

Meneer die Dekaan en dosente van die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte, hartlik dank vir u daadwerklike hulp en verdraagsaamheid teenoor my.

Graag wil ek 'n spesiale woord uitspreek teenoor die Direkteur van die Instituut en Hoof van my Departement, professor Geoff Cronjé, wat my in Johannesburg kom oortuig het dat ek vir hierdie Univer-

siteit 'n bydrae sou kon lewer, en vir sy simpatieke leiding, sy onvermoeide ywer, sy toegewyde arbeid, sy kalme, ferme hand aan die roer.

Vir die groot hulp en steun wat u my gegee het en wat ek opreg waardeer, bedank ek u, dr. F. C. L. Bosman, u, mevrou Truida Louw, u, mevrou Milla Hopkins en u, mevrou Monica Kok.

Liewe dames en here studente, dankie vir die vriendelike ontvangs en lojaliteit wat ek reeds ervaar het.

Dames en here, talle van u het goeie wense aan my gestuur; ek dank u opreg daarvoor en ook veral dat u hier teenwoordig is. Aan almal van u eindig ek met dié belofte . . . ek sal gee wat ek het, soos 'n dienswillige dienaar.

Anna S. Pohl,

26 Augustus 1965.

#### DER SCHAUSPIELER UND SEINE ROLLE IN DER GEMEINSCHAFT.

Das Rätsel des Mysteriums, worin die Kunst des Schauspiels eigentlich besteht, ist noch niemals gelöst worden. Wenn wir von der Schauspielkunst sprechen, betreten wir oft eine Welt der Wunder und Mirakel, eine Traumwelt voller Masken und Geheimnisse, in der das Feste flüssig wird, sich verändert in dem Metabolismus, der dem Darstellenden den Blutschweiss hervortreten lässt.

Die Welt des Schauspielers ist eine Welt der Visionen, Erwartungen, tatkräftiger Hingabe, aber vor allem der Ruhelosigkeit, der Unsicherheit, des Scheiterns, der Sicht in die Fernen, des Triumphes — ganz selten einmal der Ekstase. Es ist eine Welt meist undefinierbarer Geistesbewegungen.

Wir leben jedoch in einer Zeit, in der Aussergewöhnliches alltäglich wurde, in der die wissenschaftlich-technischen Leistungen, wie die der Eroberung des Welt-raums, uns schwindlig machen. Aber das grosse Wunder von dem, was sich im Innern des Menschen abspielt, von Gunst und Gaben, die dem Menschen insgeheim und auf unerklärliche Weise geschenkt werden, bleibt immer noch ein Mysterium.

Wissenschaftlichen Erklärungen aller möglichen Vorgänge im Innern des Menschen und um ihn herum zum Trotz, ist die Welt noch nicht so klein geworden, um

nicht doch schöpferischen und darstellenden Künstlern eine Heimstatt zu bieten. Zwischen schöpferischen und darstellenden Künstlern besteht ein wesentlicher Unterschied. Der Durchschnittsdarsteller darf den Himmel nicht „offen“ finden (wie Schiller es in einem seiner Gedichte für den Dichter umschreibt), denn er ist ein einfacher, fleissiger Fachmann, der in der fernen Vergangenheit damit begann, Gott zu loben — wie es im 150sten Psalm vorgeschrieben steht.

Die Bibel bietet dem Studenten der Schauspielkunst viel dramatischen Stoff.

Seit frühesten Zeiten war der Mensch Mächten gegenübergestellt, die er nicht zu ergründen vermochte. Alle organisierten Gemeinschaften haben nach eigenen Erklärungen gesucht und Götter geschaffen. Moses ist der Einzige, dem der Allmächtige ein Gesetz schenkte; und nicht nur das Gesetz allein, sondern auch die Ordnung der gottesdienstlichen Handlungen. Deshalb hat nicht Israel den Schauspieler hervorgebracht, sondern Griechenland, wo er als Sänger von Lobpreisungen hervortrat und die Muse sich des Menschen als der Verbindung zwischen Gemeinschaft und Göttern bediente. Dies war die erste Funktion des Schauspielers und heute noch tritt der Schauspieler als Handelnder *vor* der Gemeinschaft und *für* sie auf. Er öffnet seiner Gemeinschaft eine „andere“ Welt, in der sich nicht unbedingt des Zuhörers eigene Erfahrung widerspiegelt, sondern die von allgemein-menschlichen Erfahrungen getragen wird.

Die Schauspielkunst wird durch den Kontakt zwischen Darsteller und Zuhörer die Kunst, die dem Volk am nächsten steht, denn durch sie werden die meisten Menschen unmittelbar erreicht. Für den Schauspieler vor allem gilt das Wort: „Homo sum: humani nil a me alienum puto“ (Terentius).

Obwohl Schauspielen vornehmlich intuitiv ist, kann es erlernt und ein Talent dafür zur höchsten Leistung geführt werden, bei jedem Volk nach seiner bestimmten Art.

Die Zuhörerschaft hat sich durch die Jahrhunderte hindurch sehr gewandelt. Dem muss sich auch die Kunst des Schauspielers ununterbrochen anpassen. Aber immer noch bleiben die Schauspieler „the abstracts and brief chronicles of the time“ — wie Shakespeares Hamlet es sagte. Mit

Stauen sinnt Hamlet über die Kunst des Schauspielers weiter:

„Is it not monstrous that this player here,  
But in a fiction, in a dream of passion,  
Could force his soul so to his conceit,  
That from her working all his visage wan'd;  
Tears in his eyes, distraction in's aspect,  
A broken voice, and his whole function suiting  
With forms to his conceit? And all for nothing!  
For Hecuba?  
What's Hecuba to him or he to Hecuba,  
That he should weep for her?“

Ja, und wie bringt der Schauspieler das fertig?

Indem er sich selbst gibt, immer wieder, solange er lebt. Er beschreitet einen langen bis zu seinem Tode niemals aufhörenden Weg, den des Meisters der Technik, des Suchens und seltenen Findens, der Unsicherheit, der Rückschläge, der Unruhe, der strengen Lauterkeit und des kurzbe-messenen Triumphs.

In Südafrika gibt es zwei europäische Volksgruppen, die in ihrem Wesen verschieden sind. Der Engländer ist anders als der Afrikaner, wie eben auch der Kanadier und Amerikaner anders sind als der Engländer. Die englische Bühne in Südafrika steht stark unter dem Einfluss der Bühne in England, dagegen ist die des Afrikaners, obwohl auch abendländisch, bodenständig.

Der Schauspieler arbeitet in seiner eigenen Volksart und in seiner eigenen Sprache — gleich, was er auch immer spielen mag! Der Unterschied zwischen Schauspielern von sogar sprachverwandten Völkern wird von vielen Schriftstellern betont, und auch der Afrikaanse Schauspieler hat seine ihm eigene Art des Spielens.

Die Kunst des Schauspielers ist zu ungreifbar, als dass sie jemals mit Erfolg kopiert werden könnte. Die Kunst des besten Schauspielers wird immer die sein, welche dem innersten Wesen des in einer bestimmten Gemeinschaft geprägten Menschen am treusten bleibt. Des afrikaansen Schauspielers Gestaltungsart muss ohne Scheu seine eigene sein, denn sie ist in einem ganz bestimmten „Klima“ gewachsen. Er hat eine eigene Identität.

Der Zweck unserer Ausbildung ist ein Verschärfen des Unterscheidungsvermögens unserer Studenten, eine gründliche Erweiterung ihrer Kenntnisse, die Entfaltung ihres Talents und dessen Entwicklung, sodass sie wahrhaft fähig sind, im Dienste der eigenen Gemeinschaft zu stehen. Sie werden unterwiesen, um ihre Sprache natürlich, deutlich, geschmeidig zu gebrauchen und ihren Körper zu beherrschen. Vor allem anderen jedoch muss die Welt ihres Denkens, ihre Phantasie, angeregt werden.

Sie haben den Auftrag, einen fest umrissenen Beitrag zu liefern und eine schwierige Aufgabe zu erfüllen, wenn sie sich in einer Welt, die im Liberalismus zerbröckelt, behaupten wollen. Ihr Afrikanertum muss unverkennbar bleiben.

Und dabei darf der afrikaanse Schauspieler niemals vergessen, dass er einer Gemeinschaft angehört, die christlich ist.

Der religiöse Hintergrund des Afrikaners ist eine Tatsache. Er ist Teil seines Erbes; er ist Teil seiner Kunst.

Die führenden Persönlichkeiten der Bühne tragen eine grosse Verantwortung. Der Schauspieler muss seiner Gemeinschaft den Reichtum der Vielseitigkeit bieten. Er ist betrebt, mehr Verständnis, Freude, Gnade, Mitleid, Hingabe, Opferbereitschaft, Läuterung zu bringen. Er muss seine Aufgabe, die Vervollkommnung seines technischen Könnens, mit allem Ernst anpacken und sich nicht selbst darstellen. Er wird die Unerreichbarkeit seiner Kunst wie eine niemals abzuschüttelnde Hülle um sich tragen mit dem einzigen Trost:

Vollkommenheit ist die Norm des Himmels,

Vollkommenes wollen, die Norm des Menschen!

Anna S. Pohl.

#### LYS VAN GERAADPLEEGDE WERKE

1. „DIE DIGTER AS INTELLEKTUEEL”. Rede deur N. P. van Wyk Louw. A. A. M. Stols, 'S-Gravenhage, Nederland; 1950. Constantia, Johannesburg. Bladsy 10.
2. THE APRIL SUPPLEMENT, 1965, to “THE STAGE IN CANADA”, distributed by the Canadian Theatre Centre. Powys Thomas, Artistic Director of the English Section of the National Theatre School of Canada.
3. “SAINT JOAN: A CHRONICLE PLAY IN SIX SCENES AND AN EPILOGUE” by Bernard Shaw. Constable and Company Ltd., London, 1924. Preface, pages lii and liii.
4. „GOD MOET MY GEREN ZIEN” uit „SCHADUW” (Alice Nahon). De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen; A. W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij, Leiden, Nederland, 1931. Bladsy 44.
5. Dieselfde bron as 3, maar bladsye xvi en xvii.
6. SCHILLERS SÄMTLICHE WERKEN IN SWÖLF BÄNDEN. Druk der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart. J. G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart. Erste Band. Bladsy 205.
7. DIE BYBEL: Gedruk vir die Britse en Buitelandse Bybelgenootskap, Groentemarkplein, Kaapstad, 1962. Psalm 150.
8. “THEATER PICTORIAL” by George Altman, Ralph Freud, Kenneth Macgowan, William Melnitz. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1953, page 1, plate 1.
9. TERENCE, with an English Translation by John Sargeant, volume 1. The Loeb Classical Library founded by James Loeb, L.L.D. William Heinemann Ltd. London; Harvard University Press, MCMLiii. (The Self-tormentor) page 124, line 77.
10. Brief van Harley Granville-Barker aan Harcourt Williams. Sien „THE ART OF THE PLAY” (Hermon Ould) with a foreword by Harcourt Williams. Sir Isaac Pitman & Sons Ltd., London, 1938, bladsy v.
11. THE ACTOR IN TRAINING (Morris Fishman); Herbert Jenkins, London, 1961. Bladsy 30.
12. ACTING: THE FIRST SIX LESSONS. (Richard Boleslavsky). Dennis Dobson, London, 1949. Bladsy 2.
13. Dieselfde bron as 12, bladsy 4.
14. THEATRICAL CAVALCADE (Ernest Short). Eyres & Spottiswoode, 14 Bedford St., W.C.2., London, 1942. Bladsy 23.

15. Dieselfde bron as 12, bladsy 8.
16. YEARS IN A MIRROR (Val Gielgud). The Bodley Head, London, 1965. Bladsy 166.
17. THE ART OF ACTING (John Dolman Jnr.) University of Pennsylvania. Harper & Brothers, Publishers, New York, 1949. Bladsy 22.
18. Dieselfde bron as 2. Die artikel van Charles Moore, dosent aan die Carnegie Tech., Canada.
19. THE COMPLETE WORK OF WILLIAM SHAKESPEARE. Collins Clear-Type Press, London & Glasgow. Bladsye 1143, 1144.
20. Dieselfde bron as 19.
21. DAGBOEK VAN 'N SOLDAAT (N. P. van Wyk Louw). Afrikaanse Pers-Boekhandel, 1961. Bladsy 43.
22. TRISTIA (N. P. van Wyk Louw). Human & Rosseau, Kaapstad, 1962. Bladsy 12.
23. THE ART OF THE ACTOR (C. Coqueljn), translated by Elsie Fogerty. George Allen & Unwin Ltd., Museum Street, London, 1932. Bladsy 78.
24. THE BRITISH THEATRE (W. Bridges-Adams). Published for THE BRITISH COUNCIL by Longmans Green & Co., London, 1944. Sien die voorwoord en bladsye 7, 8 ens. tot by bladsy 47.
25. Dieselfde bron as 2.
26. DIONYSUS IN PARIS (Wallace Fowlie). Meridian Books, Inc., New York, 1960. Bladsy 13.
27. Dieselfde bron as 3. Bladsy xxvi.
28. THE STORY OF ONE HUNDRED COMPOSERS (Helen L. Kaufmann) Grosset & Dunlap, Publishers, New York, 1943. Bladsy 179.
29. ACTORS TALK ABOUT ACTING (Lewis Funke & John E. Booth). Thames & Hudson; Jarrold & Sons Ltd., Norwich, 1962. Bladsy 124.
30. Dieselfde bron as 2. Die artikel oor John Reich, Hoof van die Goodman Memorial Theatre.
31. Dieselfde bron as 16, bladsy 163.
32. Dieselfde bron as 16, bladsy 159, 162.
33. Dieselfde bron as 29, bladsy 174.
34. HET LEVEN VAN POTGIETER (Albert Verwij). H. D. Willink & Zoon, Haarlem, Nederland. 1903. Bladsy 160.
35. PLAYS PLEASANT AND UNPLEASANT: The Second Volume Containing Four Pleasant Plays by Bernard Shaw. Constable & Co., Ltd., London, 1931. Sien voorwoord, bladsy vi.
36. DIE DIEPER REG (N. P. van Wyk Louw) Nasionale Pers Beperk, 1938. Bladsy 17.
37. THE CURTAIN RISES (W. Macqueen-Pope). Thomas Nelson & Sons, Ltd., Edinburgh, 1961. Bladsy 32.
38. HET TONEEL DOOR DE EEUWEN (A. L. Broer). Servire/Den Haag, Nederland. Bladsy 130.
39. THE ART OF THE THEATRE (Henri Ghéon), translated by Adele M. Fiske. A. Handbook, Hill & Wang, New York, 1961. Bladsy 89.  
"I have tried to serve the poetic theatre as a Christian, a Catholic. The time will come when on all the great church feasts an art will flower wholly in harmony with its environment".
40. Dieselfde bron as 36. Bladsy 26.
41. Dieselfde bron as 14. Bladsy 53.
42. Dieselfde bron as 26. Bladsy 23.
43. THE POET IN THE THEATRE (Ronald Peacock). Routledge, London, 1946. Bladsy 130.
44. ALLEENSPRAAK (N. P. van Wyk Louw). Nasionale Pers Beperk, 1935. Bladsy 23.
45. Dieselfde bron as 17. Bladsy 1.
46. DIE HEKS (C. Louis Leipoldt) Nasionale Boekhandel Bpk., twee-en-twintigste druk, 1959. Bladsy 15.
47. Aangehaal in Ronald Peacock se boek „The Poet in the Theatre” bl. 125 uitgegee: Rontledge, London, 1946.

## PUBLIKASIES IN DIE REEKS VAN DIE UNIVERSITEIT.

1. „Gids by die voorbereiding van wetenskaplike geskrifte” — Dr. P. C. Coetzee.
2. „Die Aard en Wese van Sielkundige Pedagogiek” — Prof. B. F. Nel.
3. „Die Toenemende belangrikheid van Afrika” — Adv. E. H. Louw.
4. „Op die Drumpel van die Atoomeeu” — Prof. J. H. v.d. Merwe.
5. “Livestock Philosophy” — Prof. J. C. Bonsma.
6. “The Interaction between Environment and Heredity” — Prof. J. C. Bonsma.
7. „Verrigtinge van die eerste kongres van die Suid-Afrikaanse Genetiese Vereniging — Julie 1958”.
8. „Aspekte van die Physbeheersingspolitiek in Suid-Afrika na 1948” — Prof. H. J. J. Reynders.
9. „Suiwelbereiding as Studieveld” — Prof. S. H. Lombard.
10. „Die Toepassing van fisiologie by die bestryding van Insekte” — Prof. J. J. Matthee.
11. “The Problem of Methaemoglobinaemia in man with special reference to poisoning with nitrates and nitrites in infants and children” — Prof. D. G. Steyn.
12. “The Trace Elements of the Rocks of the Bushveld Igneous Complex.” Part 1. — Dr. C. J. Liebenberg.
13. “The Trace Elements of the Rocks of the Bushveld Igneous Complex. Part II. The Different Rock Types” — Dr. C. J. Liebenberg.
14. “Protective action of Fluorine on Teeth.” — Prof. D. G. Steyn.
15. “A Comparison between the Petrography of South African and some other Palaeomic Coals.” — Dr. C. P. Snyman.
16. „Kleinveekunde as vakrigting aan die Universiteit van Pretoria” — Prof. D. M. Joubert.
17. „Die Bestryding van Plantsiektes.” — Prof. P. M. le Roux.
18. „Kernenergie in Suid-Afrika.” — Dr. A. J. A. Roux.
19. „Die soek na Kriteria.” — Prof. A. P. Grovè.
20. „Die Bantoetaalkunde as beskrywende Taalwetenskap.” — Prof. E. B. van Wyk.
21. „Die Statistiese prosedure: teorie en praktyk.” — Prof. D. J. Stoker.
22. „Die ontstaan, ontwikkeling en wese van Kaak-, Gesigs- en Mondchirurgie” — Prof. P. C. Snijman.
23. “Freedom — What for.” — K. A. Schrecker.
24. “Once more — Fluoridation” — Prof. D. G. Steyn.
25. „Die Ken- en Werkwêreld van die Biblioteekkunde” — Prof. P. C. Coetzee.
26. „Instrumente en Kriteria van die Ekonomiese Politiek n.a.v. Enkele Ondervindinge van die Europese Ekonomiese Gemeenskap.” — Prof. J. A. Lombard.
27. “The Trace Elements of the Rocks of the Alkali Complex at Spitskop, Sekukuniland, Eastern Transvaal.” — Dr. C. J. Liebenberg.
28. „Die Inligtingsprobleem.” — Prof. C. M. Kruger.
29. “Second Memorandum on the Artificial Fluoridation of Drinking Water Supplies — Down G. Steyn.
30. „Konstituering in Teoreties-Didaktiese Perspektief” — F. van der Stoep.



