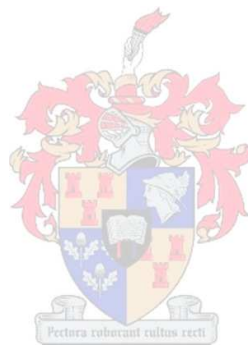


'n Historiese ondersoek na die aard van enkele aktrises se  
vertolking van broekrolle en 'n kreatiewe verkenning van  
geslagverruiling op die verhoog

deur

Antoinette Kellermann



Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad MDram in  
die Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe aan die Universiteit van Stellenbosch.

Studieleier: Dr Petrus du Preez

Desember 2012

## **VERKLARING**

**Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.**

---

**Geteken**

**Datum**

**Kopiereg © 2012 Universiteit van Stellenbosch  
Alle regte voorbehou**

## OPSOMMING

Die vroulike toneelspeler het reeds gedurende die laat sewentiende eeu oor geslagsgrense heen manskarakters (broekrolle) begin vertolk. Deur ondersoek in te stel na die oorsake, gevolge en kritiese waarde van aktrises se aanneming van broekrolle binne 'n spesifieke tydruimte en teaterkonvensies en 'n vergelykende proses wat hierdie skepping en uitbeelding van 'n broekrol in kontemporêre Suid-Afrika belig, kan gepoog word om te bepaal hoe suksesvol hierdie geslagsaanneming op die dramatiese ruimte van die verhoog was en is.

Die emansipasie van die vrou en die ontbanning van vroulike toneelspelers het dit vir aktrises moontlik gemaak om buite hulle tradisionele geslagsraamwerk die toneelkarakters van die man te betree en te ontgin. Hierdie toetreding tot broekrolle ("breeches parts") was nie noodwendig 'n poging om met die man op sy gebied te wedywer nie, maar kan toegeskryf word aan sosio-ekonomiese toestande, sowel as 'n natuurlike voorkeur vir 'n manlike identiteit. Die aktrise se voorkoms is en was nog altyd 'n bepalende faktor ten opsigte van die rolle waarin sy beset word. Dit is dus verstaanbaar dat sommige aktrises uit die aard van hulle ingesteldheid teenoor hul eie voorkoms die keuse maak om manskarakters te vertolk.

Die gevolge van hierdie aanneming van manlike karakters is soms as sensasionele vertoon en selfverheerliking beskou, maar is steeds aanvaar binne die teaterkonvensies van sekere tydperke. Daarbenewens het dit die betrokke aktrises se aansien ten opsigte van hulle vaardighede op die verhoog en hul ekonomiese status positief beïnvloed.

Die persoonlike gewaarwordinge wat ten opsigte van 'n vergelykende proses binne 'n Suid-Afrikaanse konteks gevolg is, sluit aan by die navorsing oor genoemde broekrolvertolkers. Daar is wel verskille, aangesien die geval van Ella/Max Gericke in *As die Broek Pas*, nie binne die tradisionele opset van die broekrol val nie, as gevolg van die dualiteit wat in die broekrol teenwoordig is, en dit as 'n hibriede karakter gesien kan word.

Hierdie aspek leen hom tot kritiese selfevaluatie binne die gebruik van "performance" as navorsing – "situated knowledge".

## ABSTRACT

The appearance of actresses on stage during the seventeenth century gave rise to the discarding of gender boundaries and the exploration of male characters. By investigating the cause and effect and the critical value of actresses assuming breeches parts (“broekrolle”) within specific historical time lines and theatrical traditions, and a comparative study of the creation and portrayal of breeches parts within a South African context, I will endeavour to assess the success of the assumption of male characters on the stage.

Actresses performing breeches parts were not necessarily in competition with their male counterparts, but were often influenced by their socio-economic situations, as well as their natural inclination to male identities.

The appearance or beauty of the female performer has almost always been a defining factor in the casting of a part and it is therefore possible that some actresses chose to perform breeches parts because their natural attributes might not have fallen within the general concept of beauty.

Although the assumption of male characters was often categorized as sensation seeking and self-glorification, it was accepted during certain historical periods and the theatrical traditions of the time. Breeches parts contributed towards the actress’s level of skills, and thus to their financial gain.

Within a South African context a comparative and personal perception will be investigated in relation to the experiences of the above-mentioned actresses. Because of the hybrid quality of the character of Ella/Max Gericke in *As die Broek Pas (Man to Man)*, in other words, the duality of her performed identity, the breeches part of Ella/Max differs from the traditional concept of breeches performances.

This aspect contributes to the process of self-assessment through performance as research – situated knowledge.

# BEDANKINGS

Ek spreek graag my dank uit aan:

- Die Liewe Vader vir krag en deursettingsvermoë.
- Professor Marie Kruger vir haar voorstel vir my navorsing.
- Marthinus Basson en Hugo Theart vir hulle bereidwilligheid en entoesiasme met die regie en vervaardiging van *As die Broek Pas* en *Man to Man*.
- Kollegas en vriende se volgehoue ondersteuning.
- Schalk van der Merwe vir sy onbaatsugtige en vrygewige bystand ten opsigte van my gebrekkige rekenaarkennis.
- Kobus Geldenhuys vir sy taalvaardighede en aanmoediging.
- Anton van der Linde vir sy liefdevolle geduld.
- Dr Petrus du Preez vir sy beheersde kalmte, voortdurende aansporing en waardevolle leiding met die studie.

# INHOUDSOPGAWE

## HOOFSTUK 1: INLEIDING

1.1	INLEIDING	1
1.2	LITERêRE OORSIG	2
1.3	PROBLEEMSTELLING EN NAVORSINGSVRAAG	6
1.4	DOELSTELLINGS	6
1.5	NAVORSINGSMETODOLOGIE EN STRUKTUUR VAN DIE STUDIE	7

## HOOFSTUK 2 : CHARLOTTE CHARKE (1713 – 1769)

2.1	INLEIDING	9
2.2	BIOGRAFIESE GEGEWENS	12
2.3	LOOPBAAN	15
2.4	AFLEIDINGS	20

## HOOFSTUK 3: CHARLOTTE SAUNDERS CUSHMAN (1816-18760)

3.1	INLEIDING	25
3.2	ALGEMENE AGTERGROND	26
3.3	BIOGRAFIESE AGTERGROND	29
3.4	LOOPBAAN	39
3.5	SAMEVATTING EN AFLEIDINGS	47

## HOOFSTUK 4: SARAH BERNHARDT (1844-1923)

4.1	INLEIDING	51
4.2	ALGEMENE AGTERGROND	54
4.3	LOOPBAAN	62
4.4	BROEKROLLE	73
4.5	SAMEVATTING	78

## **HOOFSTUK 5: AS DIE BROEK PAS**

<b>5.1</b>	<b>INLEIDING</b>	<b>82</b>
<b>5.2</b>	<b>AS DIE BROEK PAS – ‘N KORT AGTERGROND</b>	<b>82</b>
<b>5.3</b>	<b>VERTALING – EERSTE KENNISMAKING EN REAKSIE</b>	<b>84</b>
<b>5.4</b>	<b>INSTUDERING VAN TEKS EN AGTERGRONDSTUDIE</b>	<b>85</b>
<b>5.5</b>	<b>WEEK EEN VAN REPETISIES</b>	<b>88</b>
<b>5.6</b>	<b>WEEK TWEE VAN REPETISIES</b>	<b>100</b>
<b>5.7</b>	<b>WEEK DRIE VAN REPETISIES</b>	<b>101</b>
<b>5.8</b>	<b>OPTREDES BY WOORDFEES</b>	<b>105</b>
<b>5.9</b>	<b>OPTREDES BY KLEIN KAROO NASIONALE KUNSTEFEEES (KKNK)</b>	<b>106</b>
<b>5.10</b>	<b>VOORBEREIDING VIR GRAHAMSTAD SE NATIONAL ARTS FESTIVAL</b>	<b>108</b>
<b>5.11</b>	<b>OPTREDES BY GRAHAMSTAD-FEES</b>	<b>110</b>
<b>5.12</b>	<b>OPTREDES BY VOLKSBLAD KUNSTEFEEES</b>	<b>111</b>
<b>5.13</b>	<b>OPTREDES BY FUGARD-TEATER</b>	<b>112</b>
<b>5.14</b>	<b>OPTREDES BY AARDKLOP NASIONALE KUNSTEFEEES</b>	<b>113</b>
<b>5.15</b>	<b>SAMEVATTING</b>	<b>114</b>
<b>5.16</b>	<b>VORIGE ERVARINGS MET BROEKROLLE</b>	<b>115</b>

## **HOOFSTUK 6: SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS**

<b>6.1</b>	<b>SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS</b>	<b>121</b>
------------	---------------------------------------	------------

<b>BRONNELYS</b>	<b>126</b>
------------------	------------

# HOOFSTUK 1

## INLEIDING

### 1.1 INLEIDING

Die teater, of meer spesifiek die verhoog, is 'n magiese ruimte waar soveel moontlik is. Wêreld kan geskep en verander word. Al die tradisionele opvattinge en konvensies ten opsigte van wat betaamlik en gepas is, kan verbreek word. Norme, sienings, riglyne en selfs wette wat geslag definieer, kan aangepas of omgeruil word, maar met soveel van hierdie aspekte wat op die verhoog geplaas word, bly die geloofwaardige uitspeel daarvan 'n belangrike aspek. Volgens Yvonne Shafer lê die sukses van geslagsaanpassing of -verruiling uitsluitlik in die kwaliteit van die vertolking:

More important than the question of gender in the casting of any role, is the actor's experience, vocal quality and intellectual comprehension of the role. Audiences quickly accept any convention, provided the performance is of high quality (Schafer, 2006:57).

Die akteur, en spesifiek die vroulike akteur, moet egter eers die kans gegun word om op die verhoog as artistieke ruimte te kan verskyn. Voor die sewentiende eeu was dit nie moontlik nie. Op die Engelse verhoë is geen professionele aktrises toegelaat nie. Al William Shakespeare en sy tydgenote se vrouekarakters is deur mans vertolk. Alhoewel vrouens reeds in die vyftiende eeu af en toe in die openbaar in misteriespele opgetree het, was dit nie in 'n professionele kapasiteit nie. In lande soos Frankryk, Italië en Spanje het vrouens wel in die tweede helfte van die sestiende eeu op openbare verhoë opgetree (Howe, 1992: 19).

Groter vryheid het egter geheers aan die koninklike hof van Karel 1 (1600-1649) van Engeland. In 1629 het Henriëtte Maria, Karel 1 se vrou, in paleisdramas op die verhoog verskyn (Howe, 1992: 21). En koningin Anna van Engeland (1665-1714) het saam met haar hofdames alreeds mansrolle vertolk in Jakobynse maskerspele van Ben Jonson en Indigo Jones (Howe, 1992:43).

Mettertyd het vroulike toneelspelers so vroeg (of so laat) as die sewentiende eeu hul debuut op die verhoë van die Westerse wêreld gemaak. Na Karel II se ontbanning van vroulike



toneelspelers in dramatiese werk op die verhoog (1660), het die vrouens nie net binne hulle geslagsraamwerk gebly nie. Hulle het meer waaghalsig geword. In plaas van net tradisionele vrouekarakters te vertolk, het hulle oor geslagskonvensies heen manskarakters (broekrolle) begin vertolk.

## 1.2 LITERÊRE OORSIG

As 'n mens navorsing begin doen oor vrouevertolkers van mansrolle, kom jy op terme af soos “bending gender” (Goodman, de Gay, 1998:23), “cross-dressing” (Straub, 1992:101) “trouser roles” en “breeches parts” (Reitz Mullenix, 2000:5), “male impersonators” (Anoniem, 2009c. <http://en.wikipedia.org/wiki/Drag-king>), en “transgender” (Larson, 2006. <http://wiki.susans.org/index.php/cross-dressing>), om slegs 'n paar te noem.

*The American Heritage Dictionary of the English Language* verklaar “bending gender” of “gender bender” (sleng) soos volg:

- 1) one who dresses and acts in an androgynous manner
- 2) something, such as a theatrical performance or book, whose portrayal of gender is nontraditional or androgynous (2006).

Die *Webster's New World College Dictionary* (2005) beskryf die term “cross-dressing” as die dra van klere wat normaalweg deur die teenoorgestelde geslag gedra word. Die Engelse *Thesaurus* beskryf “cross-dressing” as “the practice of adopting the clothes or the manner or the sexual role of the opposite sex” (Anoniem, 2009b. <http://www.thefreedictionary.com/cross+dressing>).

Vir die doel van hierdie skrywe, sal die term broekrol deurgaans gebruik word, veral waar die betrokke karakter manlik is en dit dus 'n genrevoorskrif is. Die term “cross-dressing” sal verwys na die dra van klere wat normaalweg deur die teenoorgestelde geslag gedra word.

Die aanneming van die konvensionele kleredrag van die teenoorgestelde geslag is nie noodwendig 'n aanduiding van seksuele voorkeure of oriëntasie nie. Dit kan bloot vir die gemak van die styl aangeneem word óf dit kon en kan deur die modes van die tyd bepaal word. Vertolkers soos Marlene Dietrich en Greta Garbo onder andere, het dikwels mansklere verkies, omdat dit hulle vroulikheid beklemtoon het – ten spyte van hulle seksuele

eksperimentering. Die feit dat albei hierdie figure as vermaaklikheidspersoonlikhede beroemd was, is dalk die rede waarom hul manlike drag meer geredelik aanvaar is.

In die geskiedenis en mitologie is daar heelwat voorbeelde van “cross-dressing”, met uiteenlopende redes vir die verbreking van die norm. In die Griekse mitologie het Thetis, moeder van Achilles, hom volgens oorlewering in vroueklere geklee. Sy wou verhoed dat hy by die Griekse leërmagte aansluit en volgens die profesie in die Trojaanse Oorlog sterf (Van Reeth, 1994:246).

Die mitiese figuur, Pous Johanna, het haar vroueklere verruil vir mansdrag en vanaf 855-858 as man regeer. Die regisseur Michael Anderson se 1972 film, *Pope Joan*, met Liv Ullmann in die titelrol, asook Donna Woolfcock Cross se 1996 blitsverkoper, *Pope Joan*, is ’n paar van die werke wat deur bogenoemde mitiese figuur geïnspireer is (Anoniem, 2010. <http://www.bing.com/search?q=pope+joan&form=MNSH83&mkt=en-za&q=AS&sk=&pq=pope+joan&sp=I&sc=8-9>).

In die vyftiende eeu het ’n Franse boeremeisie, later bekend as Jeanne d’Arc (1411-1431) (Johanna van Arke), uit godsdienstige oortuigings haar vroulikheid afgelê. Tydens die laaste helfte van die Honderdjarige Oorlog (1429-1453) het sy in volle wapenrusting in die Franse Leër teen die Engelse invallers geveg. Haar legendariese optrede het ook tot ’n groot verskeidenheid films en toneelstukke aanleiding gegee, onder andere Luc Besson se 1999 film, *The Messenger*, Friedrich Schiller se toneelstuk, *The Maid of Orleans* (1801) (Thorne, 1968:1139), George Bernard Shaw se toneelstuk, *Saint Joan* (1924) (Patterson, 2005:361), en Bertholt Brecht se *Saint Joan of the Stockyards* (1929-1930) (Patterson, 2005:361).

In die letterkunde is daar ook heelwat verwysings na “cross-dressing” as ’n tekserveiste. In Sir Philip Sidney (1550-1586) se drama, *The Countess Pembroke’s Arcadia* (1580, gepubliseer 1590), vermom die held, Perokles, homself as ’n amasone om sodoende nader aan sy geliefde, Philokleia, te wees. Lord Byron (1788-1824) laat Don Juan in die gelyknamige toneelstuk (eerste publikasie 1819), vroueklere aantrek en in ’n harem skuil.

William Shakespeare het dikwels sy manlike vertolkers van vrouekarakters in mansdrag vermom om take te verrig wat nie normaalweg vir ’n vrou moontlik sou wees nie. (Vergelyk Portia in *The Merchant of Venice* en in dieselfde drama, Jessica, wat “cross-dress” om met

haar Christen-minnaar te kan wegloop. In *Twelfth Night* vermom Viola haarself as die jongman Cesario, om namens die Hertog Orsino vir Olivia die hof te maak. Rosalind in *As You Like It* vlug uit die koninklike hof geklee in mansklere ter beveiliging van haar en haar niggie Celia) (Dunton-Downer en Riding, 2004).

In Beaumarchais se toneelstuk, *The Marriage of Figaro* (1784), word die knaap Cherubino in vroueklere aangetrek om te verhoed dat die hertog hom in sy regiment opneem. 'n Ander klassieke voorbeeld waar “cross-dressing” ’n teksvereiste is, is *Charlie’s Aunt* (1892) van Brandon Thomas. In J.M. Barrie (1860-1937) se *Peter Pan* (1904) word die titelrol gewoonlik deur ’n vrou of ’n meisie vertolk.

In Virginia Woolf se roman van 1928, *Orlando*, leef die hoofkarakter oor ’n tydperk van driehonderd jaar. Hy word as ’n man gebore, maar verander op wonderbaarlike wyse in ’n vrou. Woolf het skynbaar gepoog om vergelykings te tref tussen die gedagteprosesse van mans en vrouens deur verskillende tydperke.

Manfred Karge gebruik sy drama, *Man to Man (Jacke wie Hose, 1982)*, om geslagsaanneming binne ’n politieke bestel te ondersoek. Die hoofkarakter, Ella Gericke, word genoodsaak om haar man se lewe en werk as hyskraanoperateur oor te neem ten einde kop bo water te hou tydens die groot depressie. Hierdie identiteit moet sy dan volhou tot na die Tweede Wêreldoorlog.

In pantomime is die jong held veronderstel om deur ’n vrou gespeel te word, terwyl die middeljarige dame, ter wille van komedie, deur ’n man gespeel word (Ousby, 1988:753). Eersgenoemde tendens is egter aan die uitsterf. Gewilde manlike sangers of akteurs word deesdae meer dikwels gebruik.

Alhoewel hierdie navorsing op gevalle in die Westerse wêreld fokus, is dit interessant om kortliks na soortgelyke verskynsels in die Ooste te kyk. In die Japannese Noh-dramas byvoorbeeld, word alle vrouerolle deur mans vertolk. Daarteenoor was alle vertolkers in die Kabuki-dramas oorspronklik vrouens. In 1629 is die tradisie verbreek met die verbanning van vroulike vertolkers. Daarna het mans al die rolle vertolk, en dié wat in vrouekarakters spesialiseer, staan bekend as “onnagata”.

Die *Takarazuka Review* (Takorasaka) is 'n kontemporêre vrouegroep van Japan wat bekend is vir hulle indrukwekkende musiekblyspele. Die aktrises lê hulle toe op manlike sowel as vroulike karakters, maar die vertolkers van mansrolle kry hoofreklame (Howard, 2007:5).

Die aanneming van die teenoorgestelde geslag, hetsy in die geskiedenis, fiksie, op die verhoog of in die filmmedia, is nie 'n moderne verskynsel nie. Sedert die tweede helfte van die agtiende eeu het die toonaangewende aktrises daarop aangedring om manlike karakters te vertolk. Die jong Hamlet in William Shakespeare se gelyknamige drama, was verreweg die gewildste onder die dames. Reg oor die wêreld het aktrises die karakter van die jong Deen probeer deurgrond en herskep. Die eerste generasie van Engelsprekende aktrise soos Charlotte Charke (1713-1760), Elizabeth Boutell (1650-1715), Sarah Siddons (1755-1831), Fanny Wallack (1822-1856), Charlotte Barnes (1818-1863) en Judith Anderson (1897-1992) om maar net 'n paar te noem, het almal die rol van onder andere Hamlet aangedurf (Howard, 2007). In 1982 het die jong Amerikaner, Diane Venora, onder regie van Joseph Papp, Hamlet vertolk (Howard, 2007:272). Angela Winkler het op vyf en vyftigjarige ouderdom in 2002 die Beste Aktrise-toekenning in Duitsland ontvang vir haar weergawe van Hamlet (Howard, 2007:2).

Aktrises het hulself egter nie net tot Hamlet en ander manlike Shakespeare-karakters beperk nie. Hulle het ook nie toegelaat dat die verhoog as artistieke ruimte hulle beperk nie. Sarah Bernhardt was die eerste aktrise wat 'n uittreksel uit *Hamlet* (die tweegeveg tussen Hamlet en Laertes) op film vasgelê het, en volgens Howard (2007:1) was Eve Donne (1923) heel moontlik die eerste vrou wat die rol vir die radio opgeneem het. Ander aktrises het in die moderne tyd in Bernhardt se voetspore gevolg en ook manlike karakters in films vertolk. Enkele voorbeelde hiervan is aktrises soos Barbra Streisand in *Yentl* (1983), Hilary Swank (*Boys don't Cry*, 1999), k.d. lang (*Salmonberries*, 1991), Cate Blanchette (*I'm not There*, 2007) en Tilda Swinton (*Man to Man*, 1992, asook *Orlando*, 1993).

Hierdie was 'n kort oorsig van die praktyk van die aanneming van die klere of die gewoontes van die teenoorgestelde geslag. Vanuit hierdie oorsig ontstaan daar enkele vrae oor die tendens van geslagsaanneem of -verruiling op die artistieke ruimte van die verhoog. 'n Persoonlike en praktiese ervaring sal ondersoek word om moontlike antwoorde op bogenoemde vrae verder te belig.

### 1.3 PROBLEEMSTELLING EN NAVORSINGSVRAAG

Die vertolking van die teenoorgestelde geslag in 'n dramatiese werk op die verhoog is sekerlik nie net 'n poging om die teenoorgestelde geslag na te boots nie. Dit is hopelik daarop ingestel om vanuit 'n ander geslagsperspektief en realiteit vernuwing te bring aan bestaande vertolkings en geslagsinterpretasies.

Die vraag kan ontstaan of hierdie aanname van manlike karakters meer aanvaarbaar was vir die vertolker met 'n natuurlike neiging tot manlike gedrag en voorkoms. Daarbenewens bestaan die moontlikheid dat dit groter spelgeleenthede en vertoon van vaardighede, gebied het. 'n Bykomende faktor volgens Tracy C. Davis (1991:114) in haar boek, *Actresses as Working Women*, is die feit dat aktrises deur hul vertolking van manlike karakters groter toegang tot sommige van die beste rolle in die drama-oeuvre sou hê.

Die nuwigheid van die aanneming van die teenoorgestelde geslag was ook 'n moontlike beweegrede. 'n Ander dryfveer was, of is dalk, die feit dat die vrou dan die hoofkarakter kan speel en direk met die man op sy gebied kan meeding. Daar was ook die vooruitsig van groter psigiese bevrediging, sterstatus, openbare lof en sekerlik toenemende inkomste. Presies hoe suksesvol hierdie geslagsaanneming op die dramatiese ruimte van die verhoog was, gee aanleiding tot my navorsingsvrae:

- 1) Wat was die moontlike oorsake en gevolge en kritiese waarde van aktrises se aanneming van broekrolle op die verhoog binne 'n spesifieke tydsruimte en bepaalde teaterkonvensies?
- 2) Watter prosesse belig die skepping, handhawing en uitbeelding van 'n broekrol in kontemporêre Suid-Afrikaanse teater?

### 1.4 DOELSTELLINGS

In my hoedanigheid as 'n professionele aktrise was die verhoog vir 'n tydperk van dertig jaar oorheersend my werksruimte. Ek was bevoorreg om 'n lang lys uiteenlopende en uitdagende vrouekarakters te vertolk. Sommige produksies was innoverend en vernuwend, ander meer konvensioneel en binne 'n tradisionele opset aangebied. Die spektrum van werk het poësieprogramme, kinderteater, pantomime, drama en komedie ingesluit. In my loopbaan het ek ook die kans gekry om vier manskarakters te vertolk. Dit het die behoefte laat ontstaan om

ondersoek in te stel na ander aktrises se geslagsverruiling en wat daartoe aanleiding gegee het.

Die doel van hierdie studie is:

- 1) 'n Ondersoek na die redes waarom aktrises dit nodig geag het om manlike karakters te vertolk waar die karakteraanneming nie 'n genrevoorskrif was nie. Hierdie keuses sal met spesifieke verwysing na die verhoog gemaak word;
- 2) Om vas te stel of die neiging bloot 'n natuurlike proses met die emansipasie van die vrou en die ontbanning van vroulike toneelspelers was;
- 3) Om binne die beperking van die riglyne van die ondersoek, 'n baie uitgebreide veld in te kort tot drie erkende praktisyns van dié tendens, naamlik Charlotte Clarke (1713-1760) in Engeland, Charlotte Saunders Cushman (1816-1876) in Amerika, en Sarah Bernhardt (1845-1923) in Frankryk ten einde 'n aansluitingspunt tussen genoemde aktrises en persoonlike ervarings binne 'n Suid-Afrikaanse konteks te vind.
- 4) Om deur 'n kreatiewe proses te dokumenteer waar ek as aktrise die skepping, handhawing en uitbeelding van 'n broekrol krities evalueer, en die kreatiewe uitdagings van geslagsverruiling op die verhoog problematiseer.

## **1.5 NAVORSINGSMETODOLOGIE EN STRUKTUUR VAN DIE STUDIE**

Die navorsingmetodologie wat gevolg sal word om die eerste navorsingsvraag en doelstellings te beantwoord, lê in die kwalitatiewe bronnestudie van literêre, asook elektroniese bronne. Hierdie bronne sluit onder andere die outobiografiese geskrifte van die aktrises, sowel as ander historiese studies oor die betrokke individue, in.

Die genoemde drie aktrises het gedurende hulle leeftyd elkeen 'n blywende indruk in hulle persoonlike sowel as hulle professionele hoedanigheid gelaat. Hulle onderskeie historiese en geografiese milieus sal vergelyk word. Ondersoek sal ingestel word na aspekte soos die sosio-ekonomiese invloede, seksuele oortuigings (indien van toepassing), kreatiewe uitdagings en selfverheerlikingskwessies wat 'n invloed gehad het op die vertolking van broekrolle by hierdie aktrises. 'n Poging sal aangewend word om te bepaal hoe suksesvol die "performances" van die broekrolle was deur die bronne wat agtergelaat is deur kritici en dalk die breë publiek van die tyd.

Hoofstukke 2 tot 4 handel uitsluitlik oor die loopbane van die drie gekose aktrises, met inagneming van die individuele milieus, om 'n kritiese evaluasie van die faktore te gee wat aanleiding gegee het tot hul vertolking van broekrolle, sowel as die sukses van hierdie pogings.

In Hoofstuk 5 word daar na persoonlike gevalle gekyk. Hierdie hoofstuk behels daarom persoonlike gewaarwordinge oor die proses wat gevolg is om *As die Broek Pas* op die planke te bring. Aspekte wat aandag geniet, is die skepping van die broekrol en hoe hierdie proses verskil van ander broekrolle wat ek alreeds vertolk het, insluitende Farenj in Breyten Bretenbach se *Boklied*, en Martien/Regisseur in *Die Toneelstuk* van dieselfde outeur. 'n Ander rol wat ook in ag geneem word, is Prospero uit William Shakespeare se *Die Storm* wat die Tjaard Potgieter-vertaling van *The Tempest* is. In die geval van *As die Broek Pas*, is daar 'n dualiteit in die broekrol teenwoordig, omdat die Max/Ella-karakter nie binne die tradisionele opset van die broekrol val nie. Dit is juis as gevolg van hierdie aspek dat die karakterskepping en die proses die ruimte bied om die geslagsverskuiwing krities te kan evalueer. Hierdie metodologie sluit aan by die gebruike van “performance as research”-metodes waar beskrywing en kritiese selfevaluasie gebruik word om kennis te genereer. Hierdie prosesse van navorsing word “situated knowledge” genoem:

In common with traditional knowledge, situated knowledge systems are not closed. They do not prescribe sets of rules or fixed delineations of content. They are intensely practical rather than pragmatic, and are intended to respond in sophisticated ways to quite different contexts (Hunter in Riley & Hunter, 2009:151).

Gedurende die proses waarin daar aan *As die Broek Pas* gewerk is, is daar daarom konstant verskuiwings aan die werkwyses gemaak om:

- 1) die produksie suksesvol op die been te bring,
- 2) te reageer op die navorsingsaspekte van die produksie, naamlik die geslagsverskuiwings en
- 3) die psigiese, sowel as die fisieke vereistes van die rol se ontwikkeling te dokumenteer en te evalueer.

Hoofstuk 6 word gewy aan 'n samevatting en gevolgtrekkings waar die geskiedkundige aspekte van die verskillende aktrises se broekrolle, sowel as my eie ervaring en skeppingsprosesse met mekaar verbind word.

## HOOFSTUK 2

### CHARLOTTE CHARKE (1713-1769)

#### 2.1 INLEIDING

Hierdie hoofstuk word gewy aan 'n ondersoek na die lewe en werk van die agtiende eeuse Engelse aktrise, Charlotte Charke (1713-1769), wat bekend was vir haar vertolking van broekrolle (“breeches parts”).

Nadat Koning Karel I van Engeland die verbanning van vroulike toneelspelers in dramatiese werk op die verhoog in 1660 opgehef het, het die teater vir aktrises 'n volhoubare ekonomiese wêreld geword. Toneelspel as 'n loopbaan het die vrou 'n geleentheid gebied om uit die konvensionele ruimte van huisvrou en moeder te tree, en 'n selfonderhoudende entiteit te word, alhoewel aktrises nie dieselfde finansiële status as hul manlike medespelers geniet het nie.

Die toetrede van die aktrise tot die verhoog het uit die aard van die saak ook 'n verskuiwing in houding by gehoorlede tot gevolg gehad. Die vrou het nou 'n sigbare figuur met 'n openbare stem geword, een wat sy kon aanwend om voorspraak te maak vir maatskaplike verandering en 'n aanval op en uitdaging van algemeen aanvaarde geslagskodes. Hierdie nuwe rol van die vrou moes sekerlik vir die manlike geslag 'n bedreiging ingehou het, aangesien dit buite die normaal aanvaarbare raamwerk van die vroulike gedragskode geval het (Mullenix, 2000:11).

Ongelukkig is die aktrises wat nou die rolle oorgeneem het wat tot en met die Elisabethaanse era deur mans vertolk is, blykbaar dikwels aan eksplisiete seks- en/of liefdestonele onderwerp (Pullen, 2005:11). Hierdie verskynsel moes ook 'n effek op gehore gehad het. Hulle het nou na 'n werklike vrou gekyk, en nie na 'n man in die rol van 'n vrou nie. Hoe gehoorlede dit werklik ervaar het, is nie breedvoerig geboekstaaf nie, maar ek neem aan dat die manlike gehoorlede 'n sekere mate van seksuele genot daaruit moes put om die vrou in 'n sekstoneel, eksplisiet al dan nie, op die verhoog te kon sien.



Vroulike gehoorlede het in alle waarskynlikheid 'n mate van bevryding in sulke tonele ten opsigte van hul eie geslag ervaar. Veral aangesien die vrou se seksualiteit en werklike seksuele gevoelens nou vanuit 'n vroulike perspektief benader en uitgebeeld kon word.

Dit was egter nie net bestuurslede, dramaturge en die gehore wat munt geslaan het uit of baat gevind het by die verskyning van die aktrise in die rol van 'n vrou nie. Die aktrises sêlf het hul nuutgevonde posisies ontgin en selfs uitgebuit. Die kollig waarin hulle nou beweeg het, het hulle blootgestel aan hofmakers en beskermhere wat sou kon bydra tot verhoogde status en verbetering van hul finansiële omstandighede.

Benewens die aktrise Nell Gwyn, wat Koning Karel I se minnares was, was daar ander aktrises wat die verhoog as 'n soort "inkopiesentrum" beskou het (Pullen, 2005:58). Elizabeth Barry het byvoorbeeld met die ondersteuning en onder beskerming van die Hertog van Rochester een van die bekendste aktrises op die Britse verhoog geword (Pullen, 2005:61). Volgens Pullen was dit egter nie noodwendig die norm nie, en het baie jong aktrises volgens streng morele kodes geleef (Pullen, 2005:61). Ten spyte daarvan het daar 'n stigma aan die beroep gekleef en is dit dikwels met prostitusie vergelyk (Pullen, 2005:4 en Dudden, 1994:2).

Prostitute is met negatiwiteit bejeën, het geen sosiale status gehad nie en is as individue grootliks deur die geskiedenis geïgnoreer. Aktrises is aan 'n soortgelyke siening onderwerp, maar gelukkig het die verhoog hulle 'n geleentheid gebied om deur middel van hul vertolkings vraagstukke rondom geslagsidentiteit aan te spreek en hul vroulike seksualiteit binne 'n dominante manlike wêreld te vestig en toe te eien (Straub, 1992:134). Hulle kon dus die behoeftes van die vrou buite die tradisionele raamwerk van huisvrou, moeder en minnares as 'n volwaardige en selfstandige lid van die samelewing aanspreek en binne die dramatiese milieu van die verhoog ontsluit en toeganklik maak.

Sommige aktrises het die verhoog ook gebruik om ander verskuiwings te maak. Charlotte Charke en baie van haar voorgangers het deur hul aanneem van broekrolle op die verhoog, geslagskonvensies van die tyd uitgedaag. Rolverdelings met slêgs vroue was 'n algemene verskynsel gedurende die Restourasie-era en die agtiende eeu. Bykans 'n kwart van die toneelstukke wat tussen 1660 en 1700 op die Londense verhoë was, het blykbaar broekrolle bevat (Howe in Goodman en De Gay, 1998:63). Dit lei tot die gevolgtrekking dat

teaterbestuurders en dramaturge hierdie verskynsel van geslagsverruiling heel moontlik aangemoedig en benut het.

Die damesmodes van die tyd was besonder beperkend en het die vroulike figuur verswelg in laag op laag materiaal. Met die aanname van broekrolle is die rondings van die vroulike liggaam vir die eerste keer in die aanvaarbare ruimte van die openbare verhoog ten toon gestel. Mansdrag het op 'n suggestiewe wyse die aktrise se heupe, sitvlak en bene, wat gewoonlik weggesteek was onder 'n lang romp of rok, beklemtoon. Elizabeth Howe beweer in haar boek, *The First English Actresses: Women and Drama, 1660-1700*, dat die vertolking van broekrolle net nóg 'n manier was om die aktrise as seksuele objek of voorwerp uit te stal (1992:141). Ek haal Kathryn Shevelow aan ter aansluiting by Howe se siening:

If Charlotte, tall and slender, had not looked dashing in men's clothes, London's notoriously picky audiences would not have accepted her in so many breeches parts. Probably few, if any, actresses could wear breeches as convincingly, or move in them as confidently, as she. And there must have been spectators of both sexes susceptible to the pleasures of sexual ambiguity (Shevelow, 2005:52).

Ten spyte van Shevelow se waarneming is Kirsten Pullen (2005:34) van mening dat Charke se vertolkings van manlike karakters nie net voorstellings ("representations") was nie, maar daadwerklike pogings tot eerlike vertolkings van haar broekrolle. Charke het nie broekrolle vertolk om erotiese gevoelens aan te wakker nie. Terselfdertyd het sy ook die vermoë gehad om uitstekende parodieë van manskarakters in komedies en burleskteater uit te beeld (Straub, 1992:139).

Die vervlietende aard van teater en die ontoereikende opteken en kritiese waardering van produksies en vertolkings van die era, perk 'n diepgaande studie van Charke se bydrae tot die verhoog ernstig in. Haar outobiografie, *A Narrative of the Life of Mrs. Charlotte Charke* (1999), is die mees insiggewende, alhoewel eensydige, blik op haar werk en lewe. Ander literêre verwysings soos Kristina Straub se 1992 uitgawe van *Sexual Suspects, Eighteenth-Century Players and Sexual Ideology*, is soms verromantiseer of dikwels binne 'n moderne en feministiese konteks geplaas. Charke se geslagsverruiling binne haar private lewe maak haar ook 'n gerieflike en bruikbare figuur in homoseksuele literatuur (Dit kan veral gesien word in die werk van Straub, naamlik *The Guilty pleasures of Female Theatrical Cross-Dressing and the Autobiography of Charlotte Charke*, 1992). 'n Poging sal egter aangewend word om

binne hierdie beperkings so ver moontlik 'n selektiewe blik op die aktrise Charlotte Charke se lewe en werk te gee.

## 2.2 BIOGRAFIESE GEGEWENS

Charlotte Cibber is op 13 Januarie 1713 in Londen gebore. Sy was die jongste van elf kinders. Haar ouers was Katherine Shore Cibber en Colley Cibber. Haar kinderjare word in Hillington en Thorly deurgebring. Daar word kortliks na haar skoolopleiding verwys by Mrs. Draper's School for Girls, waar sy onderrig ontvang het in kuns, Italiaans, Latyn en Geografie. Blykbaar het sy as jong kind haarself leer skiet en perdry en graag tuin gemaak. In 1724 het sy saam met haar moeder in Hertfordshire gaan woon, waar Charke haar toegespits het op buitemuurse aktiwiteite wat meestal met seuns verbind word (Straub, 1992:142).

Charlotte se vader, Colley Cibber, was 'n bekende akteur, digter, dramaturg, impressario en 'n gerekende man in Londen se teaterkringe (Charke, 1999:1X). Robert Rehder (Charke, 1999: xviii) beskryf hom in die inleiding tot Charke se outobiografie as 'n snob, 'n sosiale klimvoël, 'n chroniese dobbelaar en 'n vrouejagter. Ten spyte daarvan was hy blykbaar 'n onweerstaanbare en sjarmante man. Sy verhouding met sy vrou en kinders was volgens Rehder (Charke, 1999: xx) nie een van warm intimiteit en liefde nie, aangesien hy in sy outobiografie (*An Apology of the Life of Mr. Colley Cibber, Comedian, 1740:138*) skaars kan onthou hoeveel kinders hy gehad het en hulle nie een keer by naam noem nie. Tog sê Rehder (Charke, 1999: xxxiii) dit was duidelik dat Charlotte hom bewonder en liefgehad het.

Charlotte Cibber trou op 4 Februarie 1730 met die violis en komponis, Richard Charke. In haar outobiografie verwys die aktrise na sy onvergelykbare vertolkings op die viool en beweer dat alle musiek liefhebbers hom met groot respek en bewondering sal onthou (Charke, 1999:25). In die inleiding tot haar memoires blyk dit dat Rehder nie haar entoesiasme en bewondering vir haar man se talent gedeel het nie, en hom as 'n niksnuts en 'n deurbringer beskou het (Charke, 1999: xxvii).

Charlotte se nuutgevonde huwelikstaat bevry haar van haar ouers se beheer en sy tree tot die verhoog toe. Sodoende volg sy in die voetspore van haar vader en broer, Theophilus, en kan sy die genot wat sy met haar eerste "performance" in mansdrag op vierjarige ouderdom gesmaak het, uitleef. Genoemde "performance" word later in meer diepte bespreek.

Swangerskap kort egter haar teaterbetrokkenheid in, en in Desember 1730 skenk sy geboorte aan 'n dogter, Katherine (Kitty). Die presiese datum van haar dogter se geboorte is nie bekend nie. In Januarie van 1731 keer Charlotte na die verhoog terug.

Gedurende 1731 en 1737 vertolk sy verskeie broekrolle, sowel as vrouekarakters. Met die deurvoering van die sogenaamde Licensing Act van 1737 word alle teaters wat nie deur die regering goedgekeur en gelisensieer is nie, gesluit. Geen toneelstukke kon opgevoer word alvorens dit nie aan regeringsensuur onderwerp is nie. Die Royal Drury Lane-teater, Covent Garden en die King's Haymarket-teater was die enigste ondernemings wat onder die wet kon funksioneer. Charlotte Charke se negatiewe houding teenoor regeringsinmenging en sensuur in die oorblywende teaters het haar werksvooruitsigte as aktrise ingeperk, aangesien sy nie bereid was om onder sulke omstandighede te werk nie.

Gedurende hierdie tyd is sy ook van haar man, Richard Charke, vervreem as gevolg van sy alombekende buite-egtelike verhoudings en dobbelary (Charke 1999:41). Hy het kort daarna Jamaika toe gevlug om sy skuldeisers te ontduik en is nie lank daarna nie oorlede. Op vier en twintigjarige ouderdom is Charlotte sonder 'n man, 'n heenkome, 'n enkelouer en vervreem van haar vader. Laasgenoemde was ontevrede oor haar parodieë van hom en kon hom nie met haar lewenswyse vereenselwig nie.

Vir enkellopende vroue van die agtiende eeu was daar dikwels geen ander vooruitsig as om in armoede te verswelg of in prostitusie te verval nie. Hul oorlewingsdrang het hulle egter na 'n derde moontlikheid laat reik – trek soos 'n man aan en werk soos 'n man en verdien 'n man se salaris:

Some time ago a young Woman having been a long while out of Place, dress'd herself in Man's Cloathe, and hired herself as a Waiter (Easton, 2006. [http://arts.uwaterloo.ca/arts/ugrad/profiles\\_professors/FraserEaston.html](http://arts.uwaterloo.ca/arts/ugrad/profiles_professors/FraserEaston.html)).

Bogenoemde aanhaling uit 'n koerantartikel in *The Daily Advertiser* van 1753 kon net sowel na Charke verwys het. Haar haglike finansiële omstandighede na haar man haar verlaat het, het haar gedwing om 'n soortgelyke roete te volg. Sy verwys dan ook na haar optrede in haar outobiografie soos volg:

I took it into my Head to dive into Trade. To that End, I took a shop in Long-Acre, and turn'd Oil-woman and Grocer (1999:37).

Hierdie toetred tot die handelswêreld was onsuksesvol en sy wend weer 'n poging aan om na die teater terug te keer. Sy slaag in 1738 daarin om 'n lisensie te verkry om 'n poppeteater, Punch, in St. James te bedryf. In die stryd om haar en haar dogter aan die lewe te hou, werk sy te hard en dit lei tot ooreising, uitputting en uiteindelik tot 'n lang siekbed, wat haar en haar dogter diep in die skuld dompel. Charke se mediese uitgawes dwing haar om haar marionette en poppe teen 'n groot verlies te verkoop (Charke, 1999:45). Sy kry geen hulp en bystand van haar familie of vriende nie, en sy beland in die tronk vir skuld (Charke, 1999:48). 'n Dame genaamd Elizabeth Careless, 'n gevierde courtesane, saam met veertien ander dames, verskeie prostitute onder hulle, kom egter tot haar redding, betaal die borgtog en sy word uit die tronk vrygelaat (Charke, 1999:48). Charke beweer in haar outobiografie die dames het gekom:

(...) for the Relief of poor Sir Charles, as they were pleased to stile me (Charke, 1999:48).

Die aanhaling dui daarop dat die dames haar in mansdrag leer ken het as Charles Brown en haar as 'n vriendin of een van hulle beskou het (Charke, 1999: xxxvii). Charke verloor haar lisensie vir die Punch-teater na haar lang siekbed, en aangesien sy nie langer 'n bestaan op die wettige verhoog kon maak nie, wend sy haar tot ander broekrolle in haar private lewe. Sy vertolk die rol van 'n kamerheer vir 'n edelman, maar word mettertyd ontmasker en afgedank. Daarna volg pogings as 'n worsmaker, restauranteur en manlike kelner (Charke, 1999: Ix-Ixi).

In 1742 slaag Charke daarin om weer by die teater betrokke te raak en voer in 1743 haar toneelstuk, *Tit for Tat of Comedy and Tragedy at War*, suksesvol by die New Theatre in St. James op (Charke, 1999: Ixi). Sy trou in 1746 met ene John Sacheverell, maar hy sterf vroeg in die huwelik. In haar outobiografie verwys sy net baie terloops na hom, en alhoewel sy 'n ruk lank onder sy naam speel, keer sy later terug na Charke (Charke, 1999: Ixiii).

Tussen die jare 1746 en 1754 toer sy as rondreisende toneelspeler deur die westelike en suidelike platteland van Engeland en vertolk verskeie broekrolle en vrouekarakters (Charke, 1999: Ixiii-Ixiv). Sy verwys in haar outobiografie na hierdie jare soos volg:

(...) I think going a Strolling is engaging in a little, dirty Kind of War (...) And to say Truth, I am not only sick, but heartily ashamed of it, as I have had nine Years of Experience of it being a very contemptible Life ... (1999:98).

Gedurende 1752 en 1753 betree sy ook, weer eens onsuksesvol, die besigheidswêreld as bakker en boer. In Oktober van 1753 proeflees en skryf sy vir die *Bristol Weekly Intelligencer* en in 1754 werk sy as souffleuse in Bath onder haar eie naam en in mansdrag (Anoniem, 2009. [http://en.wikipedia.org/wiki/Charlotte\\_Charke](http://en.wikipedia.org/wiki/Charlotte_Charke)). Sy keer die volgende jaar terug na Londen om haar toe te spits op haar skryfwerk.

Haar eerste roman, *The History of Mr. Henry Dumont and Miss Charlotte Evelyn*, skryf sy in 1754 en verkoop dit vir 10 ghienies (Charke, 1999: xlix-I). Dit word in 1755 gepubliseer. Dieselfde jaar skryf sy haar outobiografie, *A Narrative of the Life of Mrs. Charlotte Charke*. In hierdie werk beweer Charke dat sy dit geskryf het as 'n verskoning aan haar vader en om sodoende 'n versoening tussen hulle te bewerkstellig (Charke, 1999:11-12 en 14). Colly Cibber het hom reeds vroeg in haar loopbaan van haar lewenstyl en verhoogwerk gedistansieer. Hy het haar gedrag as onnatuurlik beskryf en gedreig om haar te ontfer indien sy haar nie soos 'n behoorlike vrou gedra nie. Hy het dikwels geweier om haar uit finansiële verknoersings te help en met sy dood in 1757 laat hy as 'n baie welaf man slegs vyf pond aan haar na (Charke, 1999: Ixiv).

Charlotte wend in 1759 'n laaste poging aan om terug te keer na die verhoog in die broekrol van Marplot in Susanna Centlivre se *Busybody/The Busie Body* (1709). Sy sterf in Londen in April 1760 op sewe en veertigjarige ouderdom en op 16 April 1760 verskyn die volgende doodsberig in *The British Chronicle*:

Died, the Celebrated Mrs. Charlotte Charke, in the Haymarket (...) a gentlewoman remarkable for her adventures and misfortunes (Charke, 1999: Ii).

## 2.3 LOOPBAAN

Vanaf 'n jong ouderdom het Charke haar vader, Colley Cibber, nageboots en was sy volgens haar eie woorde baie meer gemaklik in die wêreld van die man as dié van die vrou. Sy noem ook dat sy 'n natuurlike aanvoeling en voorkeur vir 'n hoed en pruik gehad het en dat haar opvoeding meer geskik was vir 'n seun as vir 'n dogter. Alhoewel sy 'n naald en garing kon

gebruik, was sy baie meer op haar gemak met 'n geweer en het voëljas as tydverdryf verkies (Charke, 1999:10).

Op die ouderdom van vier het sy haar broer, Theophilus, se baadjie, haar akteurspa se pruik, 'n enorme swaard, skede, gordel en pelshoed “geleen” en in die openbaar daarmee gepronk:

(...) the Oddity of my Appearance soon assembled a Croud about me; which yielded me no small Joy (Charke, 1999:11).

Die feit dat Charke se eerste “openbare verskyning” in die klere van haar vader en broer was, is beduidend van haar latere voorliefde vir broekrolle in haar loopbaan as 'n aktrise. Die gedagte ontstaan dat sy hierdeur gepoog het om met haar vader te identifiseer, nie net as man die, maar ook as akteur, en dat Charke sy manlike krag wou assimileer. Die genot wat sy met hierdie eerste verskyning aan haar toeskouers verskaf het, het heel moontlik toe reeds die saadjie vir vermaak in haar laat ontkiem.

Charke beweer dat sy haar eerste kans op die verhoog gekry het as Mademoiselle in *The Provok'd Wife* (1697) van John Vanbrugh deur die goedheid van die aktrise Mrs Thurmond (Sarah Lewis), wat blykbaar verstaan het dat Charke vir die verhoog bedoel was (1999:29):

This excellent Actress, from her Encouragement, gave me lively Hopes of Success; and, being possessed with a youthful Transport, was rendered quite insensible of those Fears, which naturally attend People on their first Essay on the Theatre (Charke, 1999:29).

Sy verwys in haar outobiografie na haar sukses met hierdie eerste vertolking, maar erken dat sy later in haar loopbaan besef het dit was te danke aan 'n gehoor wat 'n belowende jong aktrise wou aanmoedig, en nie noodwendig aan haar talent of vaardigheid nie. Sy verklaar ook dat haar sukses blote toeval was (1999:30). Ten spyte hiervan, besluit sy om die verhoog haar loopbaan te maak. Na die geboorte van haar dogter, keer sy in Januarie 1731 terug na die verhoog en vertolk die rol van Lucy in *The London Merchant* (1731) van George Lillo (1693-1739) met redelike sukses (Charke, 1999: 32). Verskeie ander suksesvolle vertolkings volg tot die tevredenheid van die bestuur en skynbaar die gehore, wat lei tot 'n verhoging in haar salaris en die verskyning van haar naam in hoofletters op advertensiebiljette (Charke, 1999:32-33).

As jong speler in 'n agtiende eeuse geselskap moes Charke sekerlik, soos in moderne tye, in minder belangrike rolle haar voete leer vind en eers haar vakmanskap ontgin en ontwikkel deur 'n uiteenlopende reeks kleiner rolle. In teenstelling met vandag, is daar dalk nie so streng onderskeid getref tussen genrevoorskrifte nie en is daar oor geslagsgrense heen rolle vertolk. Heel moontlik is dit ook hoe die jong Charlotte op 15 Augustus 1732 in haar eerste broekrol beland het, naamlik dié van Rodrigo in William Shakespeare se *Othello*. Alhoewel Charlotte, volgens Renate Stendhal se resensie van Kathryn Shevelow se boek, *Charlotte* (Stendhal, 2005. <http://www.archives.scene4.com,2005>), later in haar loopbaan bekendheid verwerf het vir haar parodieë en komiese vertolkings van manskarakters, val Rodrigo nie binne enige van hierdie twee kategorieë nie. Die vertolking word nie in haar outobiografie of ander materiaal uitgesonder nie, en ek neem aan dit is te wyte aan die feit dat die vertolking van broekrolle gedurende die agtiende eeu so 'n algemene verskynsel was.

Verskeie ander broekrolle volg, met Macheath in John Gay (1685-1732) se *The Beggar's Opera* (1728), Lothario in *The Fair Penitent* (1703) deur Nicholas Rowe (1663-1718) en Sir Charles in *The Beaux' Stratagem* (1707) van George Farquhar (1677-1707), om maar net 'n paar te noem. In haar loopbaan van ongeveer nege en twintig jaar het sy in ten minste twaalf produksies 'n jaar opgetree waarvan vyf en sewentig persent manskarakters was (Charke, 1999).

Charke het haar egter nie uitsluitlik op broekrolle toegespits nie en het ook 'n groot verskeidenheid vrouekarakters gespeel (Rehder in Charke, 1999: Iv-Ixiv). Sy verwys na die rol van Agnes in George Lillo (1693-1739) se drama *The Fatal Curiosity* (1737) waarin sy 'n ou vrou moes speel en haar baie goed van haar taak gekwyt het (Charke, 1999:34). Dit was blykbaar so suksesvol dat die stuk herhaaldelik teruggebring kon word. Daar word ook met groot lof geskryf van haar vertolking van die proloog in haar eie toneelstuk, *The Art of Management* (1735), waarin sy die spot dryf met Charles Fleetwood en ander lede van die bestuurspan van die Drury Lane-teater. Volgens Rehder se inleiding tot haar outobiografie het haar proloog die hele gehoor in tranes gehad en het die toneelstuk groot applous uitgelok (Charke, 1999: Iviii).

Soos reeds genoem, moes jong spelers in 'n geselskap 'n uiteenlopende reeks karakters kon vertolk. Die feit dat Charke blykbaar 'n groot hoeveelheid toneelstukke gelees en uit haar kop geken het, het dus tot haar voordeel gestrek. Sy kon blykbaar met gemak tussen toneelstukke



rondspring en daaruit aanhaal indien 'n spesifieke gehoor of vertoning daarvoor gevra het. In haar outobiografie verwys sy na gevalle waar besope plattelandse gehoorlede soms luidkeels aangedring het op meer vermaaklike spel, skynbaar 'n baie algemene verskynsel van die tyd. Die spelers het dan dikwels ter behoud begin improviseer en komiese karakters uit ander toneelstukke aangehaal en beliggaam (Charke, 1999:106). Rehder (in Charke, 1999: xvii) verwys in die voorwoord van Charke se outobiografie na die feit dat sy gedurende haar plattelandse toere gereeld geïmproviseer het deur dialoog uit verskillende toneelstukke aan te haal:

Her mind is full of the parts she played. She has them at her fingertips.

Charke noem ook 'n geval waar 'n gehoorlid haar vertolking van Hamlet aangeprys het, maar haar vertolking van Scrub in *The Beaux' Stratagem* (1707) van George Farquhar (1677-1707) verkies het:

I had a much larger Share of his Esteem after playing Scrub; and left so strong an Impression on his Mind, that a Night or two after, when I was tragedizing in the Part of *Pyrrhus*, in *The Distress'd Mother*, he stepped from the Pit, and desired me to oblige some of his Friends, as well as himself, by mixing a few of *Scrub's* Speeches in the Play (Charke, 1999:108).

In haar hoedanigheid as vervaardiger gedurende toere deur die Engelse platteland moes Charke, heel waarskynlik uit nood, baie manlike sowel as vroulike kakers vertolk. Haar beweerde uitstekende geheue en kennis van karakters in uiteenlopende toneelstukke het haar sekerlik in sulke buitengewone omstandighede handig te pas gekom. Volgens haar outobiografie het sy dikwels in twee verskillende toneelstukke per dag, en drie of vier verskillende stukke 'n week opgetree (1999: xvii). In die proloog tot haar toneelstuk, *The Art of Management* (1735), beweer sy dat sy dikwels op baie kort kennisgewing twee hoofrolle moes vertolk (Charke, 1999: xvii). Charlotte Charke se vaardigheid moes bygedra het tot haar lang lys rolle, maar haar impulsiewe geaardheid het haar ook dikwels in die moeilikheid laat beland.

In 1737 vertolk Charke die rol van Lord Place, 'n parodie van haar vader, Colley Cibber, in Henry Fielding se *Pasquin* (1737) by die Haymarket-teater. Die stuk was 'n kragtige aanval op die politieke mag van Robert Walpole in die Engelse Laerhuis en het die spot gedryf met Cibber se kruiperige navolging van Walpole (Anoniem, 2009a,

[http://en.wikipedia.org/wiki/Charlotte\\_Charke](http://en.wikipedia.org/wiki/Charlotte_Charke)). Verskeie ander toneelstukke soos Fielding se *Tom Thumb* (1730), *Covent Garden Tragedy* (1732) en Henry Carey se *Chrononhotonthologos* (1734) het ook satiriese kommentaar gelewer op Walpole se korrupte politiese mag (Anoniem, 2008. <http://www.krijasto.sci.fi/hfieldin.htm>). Dit word algemeen beskou as een van die redes waarom Walpole die Britse Parlement oorreed het om die sogenaamde Licensing Act van 1737 deur te voer.

Hierdie wet het vereis dat teaters slegs met regeringslisensies kon voortgaan en dat alle nuwe toneelstukke, proloë, epiloë en byvoegsels tot ou stukke aan regeringsensuur onderwerp word (Charke, 1999: Ix). Die gevolge van hierdie wet het 'n diepgaande uitwerking op die Engelse teater sowel as Charke se loopbaan gehad. Die gehore het toneelstukke wat deur die regering goedgekeur is, gewantou en bywoning het daaronder gely. Sentimentele en verouderde stukke was aan die orde van die dag en melodramas was weer gewild (Anoniem, 2009c, <http://en.wikipedia.org/wiki/Drag-king>). Die situasie het Charke nie aangestaan nie, en sy het die verhoog verlaat om 'n ander heenkome te vind.

Charke se pogings om weer eens in die handelswêreld 'n sukses te maak, lei tot bankrotskap en sy reik nog eens uit na die teater. Soos reeds genoem, slaag sy daarin om in 1738 'n lisensie te verkry om 'n poppeteater, *Punch*, in St. James te bedryf (Charke, 1999: 40). Sy verwys in haar outobiografie na haar poppe as haar span houtspelers (1999:45). Baie van die poppe was blykbaar geskoei op karikature van politici en akteurs, insluitend haar vader (Anoniem, 2009a. [http://en.wikipedia.org/wiki/Charlotte\\_Charke](http://en.wikipedia.org/wiki/Charlotte_Charke)). Renate Stendhal beweer in 'n artikel dat die poppeteater baie gewild was en dat Charke bekend was as 'n uitstekende manipuleerder van moeilike manipuleerbare poppe (Stendhal, 2005. <http://www.archives.scene4.com/may-2005/html/stendhalmay05.html>).

Charke se tweede poging om 'n bestaan buite die teater te maak lei weer eens skipbreuk, alhoewel sy gedurende hierdie jare telkens na die verhoog teruggekeer het. In 1742 voer sy haar eie toneelstuk, *Tit for Tat of Comedy and Tragedy at War*, suksesvol by die New Theatre in St. James op. Die stuk is geadverteer as:

A Whimsical Comical Farcial Operatical Allegorical Emblematical Pistolatical Impromptu Medley (Charke, 1999: Ixi).

Tussen die jare 1746 en 1754 toer Charke as rondreisende toneelspeler, en volgens Tony Howard in sy *Women as Hamlet* (2007:36) was Charke een van die eerste aktrises wat Hamlet van William Shakespeare as 'n "strolling-player" êrens op die Britse platteland vertolk het. Op 'n vraag hoekom sy die Deense prins gespeel het, het sy gesê dat daar nie in daardie stadium 'n ander rol vir haar was nie, en vervolg dat daar buitendien nie mans in die geselskap was wat mans genoeg was om die rol te speel nie. Sy het ook beweer dat die manlike akteurs wat die rol aangepak het soos 'n kat in barensnood geklink het (Howard, 2007:38). Howard sê vervolgens dat Charke blykbaar die karakter van Hamlet met 'n burleske aanslag gespeel het en dat dit duidelik nie een van haar ernstige pogings was om 'n broekrol ten volle te beliggaam nie. Sy self het in dié verband die spot gedryf met 'n plattelandse gehoorlid deur te sê:

a Person who saw me, (...) attempt the Part of Hamlet, (...) was pleased to express his Approbation of me by saying no Man could possibly do it better, because I so frequently broke out in fresh Places (Charke, 1999:108).

Charke se onverskillige antwoord oor hoekom sy Hamlet aangepak het, is beduidend van haar lewe en loopbaan. Sy sou enige rol in enige ruimte, van 'n pretpark tot 'n kroeg of poppeteater, speel om 'n bestaan te kon maak. Sy het selfs, weer eens, die rol van bakker en boer van die verhoog af probeer speel. In 1754 keer sy terug na Londen en verskyn vir die laaste keer op 'n Londense verhoog in die broekrol van Marplot in Susanna Centlivre se *Busybody/The Busie Body* (1709) by die Haymarket-teater.

## 2.4 AFLEIDINGS

Charlotte Charke het in haar persoonlike, sowel as haar professionele hoedanigheid, 'n blywende indruk op die teaterwêreld gelaat. Sy het nie net roem verwerf vir haar geslagsverruiling op die verhoog nie, maar ook vir die geslagsverruiling in haar private lewe. Dit is nodig om te probeer bepaal waar en hoekom die verskuiwing plaasgevind en wat daartoe aanleiding gegee het.

Charke verwys deurgaans in haar outobiografie na haar andersheid en dat sy nie soos ander mense is nie. Bykans die eerste woorde wat sy oor haarself skryf, is dat haar optrede haar "a just Claim to the Title of a NONPAREIL OF THE AGE" [sic] (Charke, 1999:5) gee. Sy voorspel ook dat sy universeel bekend sal wees as 'n eenaardige produk van moeder natuur

(Charke, 1999:140). Hierdie beskrywing van die self kan seer sekerlik nie na haar uiterlike verwys het nie, aangesien Katheryn Shevelow in haar biografie oor Charke van die aktrise se mooi slanke figuur in mansdrag op die verhoog praat (Shevelow, 2005:52). Indien dit 'n vae erkenning van haar seksuele voorkeure was, is daar nêrens in al die leesstof enige werklike bewyse daarvan nie. Dit is moontlik dat sy met haar eerste verskyning in 'n manskostuum op vierjarige ouderdom, soos reeds genoem, haar akteurspa se manlike krag wou assimileer. Dalk hou dit verband met die genot wat sy aan haar eerste toeskouers verskaf het en wat die saadjie vir vermaak in haar laat ontkiem het. Die moontlikheid bestaan ook dat haar verhoogloopbaan hier sy beslag gekry het, en dat haar geneigdheid in later jare tot broekrolle en geslagsverruiling op en van die verhoog af hier ontstaan het.

Charke was twee keer getroud en het hegte vriendskappe met sowel mans as vroue gehad. Alhoewel sy lank 'n nou band gehad het met 'n dame, net bekend as Mrs. Brown (die teenvoeter van haar Mr. Charles Brown-identiteit, en dit verwys beslis nie na haar dogter nie) kan dit nie noodwendig as 'n lesbiese verhouding gekategoriseer word nie. Uit die aard van die saak het die term nie in die agtiende eeu bestaan nie, alhoewel daar verwys word na gevalle van homoseksuele verwantskappe, wat tot vervolging gelei het. Op 13 September 1746 is 'n sekere Mary Hamilton byvoorbeeld in Glastonberry gearresteer vir haar onwettige huwelik met Mary Price. In November van dieselfde jaar word Henry Fielding se toneelstuk, *The Female Husband*, (gebaseer op bogenoemde hofsak) anoniem gepubliseer. In haar memoires verwys Charke vlugtig na haar vertolking van Mary Hamilton in die genoemde toneelstuk.

Charlotte Charke het gereeld met die gereg te doen gehad as gevolg van haar skuldontduiking, maar sover ek weet, is sy nooit vir haar “cross-dressing” in haar private lewe vervolgt nie. Haar voorliefde vir mansdrag van die verhoog af het egter kritiek ontlok, veral van haar familie. Een van haar susters het haar skynbaar op 'n keer ernstig daarvoor aangespreek:

My being in breeches was alleged to me as a very great Error (Charke, 1999:73).

Die aktrise beweer in haar outobiografie dat haar opvoeding grootliks bygedra het tot haar voorkeur vir broekrolle en “cross-dressing” in haar private lewe. Uiteraard moes sy suksesvolle vertolkings gelewer het, aangesien daar deurgaans na haar verwys word as 'n uitstaande vertolker van broekrolle, met ander woorde, rolle wat vir mans geskryf en bedoel

was. In haar outobiografie skryf sy dat sy gereeld in mansdrag in die openbaar verskyn en verwys sy dikwels na haar manshoede, onderbaadjies en mansjasse (Charke, 1999: xxxvii). Die buitengewone aandag en konstante verwysings na haar mansdrag kan geles word as 'n manifestasie van haar behoefte aan 'n manlike identiteit, maar nie noodwendig as homoseksueel nie:

My going into Men's Cloaths, in which I continued many Years; the Reason of which I beg to be excused, as it concerns no Mortal now living, but myself (Charke, 1999:141).

Soos sy in bogenoemde aanhaling aandui, het sy haar seksuele voorkeure as privaat beskou en sy noem in haar outobiografie dat haar professionele lewe nie deur haar privaat lewe geaffekteer behoort te word nie. Na aanleiding van verskeie verwysings in die outobiografie, beweer Rehder tog in sy inleiding dat Charke blykbaar met groter lewenskrag en meer selfvertroue opgetree het as sy op straat in mansdrag verskyn het (Charke, 1999: xxxiv).

Charke se geslagsverruiling op die verhoog kan dus as 'n natuurlike uitvloeisel van haar persoonlike voorkeure beskou word. Die toenemende gewildheid van broekrolle tydens die Restourasietydperk kan egter ook tot 'n groot mate toegeskryf word aan die gestileerde manlikheid van aktrises soos Nell Gwyn, Mrs. Elizabeth Barry, Mrs. Susannah Mountfort en Peg Woffington onder andere (Fields, 1999). Laasgenoemde het volgens Fields enorme manlike sjarme op die verhoog uitgestraal en daarbenewens was haar mooi bene 'n bykomende aanwinst (Straub, 1992:129). Die vrou as aktrise was dus steeds beskou as 'n erotiese voorwerp en nie as volwaardige kunstenaar nie, en haar bekwaamheid is op sodanige vlak getakseer. Colley Cibber, Charke se vader, se kommentaar op die aktrise Susannah Mountfort is tekenend van die siening van die tyd:

Nor was her Humour limited, to her Sex; for while her Shape permitted, she was a more adroit pretty Fellow, than is usually seen upon the Stage: Her easy Air, Action, Mien, and Gesture, quite chang'd from the Quiff, to the cock'd hat, and the Cavalier in fashion. People were so fond of seeing her a Man, (...) which I have seen her act with all the true, coxcomby Spirit, and Humour, that the Sufficiency of the Character required (Cibber, 1740; 138).

Charke, daarenteen, het hierdie tipe manlike en vroulike erotisisme verwerp en gepoog om die geslagsverruiling deur 'n kragdadige vertolking te bewerkstellig. Sy het blykbaar 'n

vasberade poging aangewend om reg aan die manlike karakters te laat geskied en was 'n toegewyde speler. Sy het verkies om sterk manskarakters te vertolk waar sy ten volle man kon word in drag, stem en houding. Daarbenewens het sy die tweeledigheid van haar verhoogwerk vroeg in haar privaat lewe deurgevoer, en was dit grotendeels die teelaarde vir haar toekomstige loopbaan as vertolker van broekrolle (Straub, 1992:128).

Akteurs van die tydperk het, soos operasangers en dansers, 'n repertorium van toneelstukke en karakters gehad en Charke het beslis ook 'n reeks bestaande of "stock"-karakters gehad wat sy kon optower wanneer die werksomstandighede dit vereis het. Die feit dat sy meer dikwels manskarakters in haar repertorium gehad het, sluit weer aan by haar voorkeur vir manlike gedragskodes en kleredrag. Dit kan ook aansluit by my teorie dat Charke se geslagsverruiling op die verhoog en in haar private lewe dalk 'n rebellering was teen die patriargale stelsel waaronder die meeste vrouens van die tyd gebuk gegaan het, sowel as haar moontlike lesbiese oriëntasie. Die verhoog het haar die vryheid toegelaat wat die samelewing tradisioneel aan die man toegeken het.

Die afleiding kan ook gemaak word dat die grootste gros toneelstukke, toe en nou, manlike karakters bevorder het met groter omvang en diepte as wat normaalweg aan die "swakker geslag" toegeskryf is. 'n Goeie voorbeeld hiervan is William Shakespeare se reeks naamrolle in stukke soos *Hamlet*, *Macbeth*, *King John*, *King Lear*, *Richard 11 en III* en *Henry IV, V, VI, VII, VIII*, om 'n paar te noem. Charke het egter nie toegelaat dat haar geslag haar van uitdagende en veeleisende broekrolle weerhou nie. Haar weerbarstige en onkonvensionele leefwyse het bygedra tot 'n reputasie wat deur teaterbesture gebruik, of dalk misbruik, is.

Polly S. Fields (1999:221-248) beweer Henry Fielding van die Haymarket-teater het Charke byvoorbeeld gebruik om die dramatiese boodskap in sy toneelstukke oor te dra. Hy het haar gereeld tussen 1736 en 1737 broekrolle laat vertolk. Haar teenwoordigheid op die verhoog het hom skynbaar toegelaat om op 'n dramatiese wyse die vraag rondom geslagsrolle en sosiale definisies en konvensies aan te raak en te ontgin. Dit is iets wat andersins nie in dié tyd sou moontlik wees nie. Dit wil blyk dat Fielding vir Charke misbruik het, maar die omgekeerde is ook 'n moontlikheid. Sy was 'n aktrise wat wou en m,óés werk. Sy het 'n dogter gehad om te versorg en sy moes op een of ander manier 'n bestaan maak. Daarbenewens was sy besig om haarself as aktrise te vestig. Ek kan uit eie ervaring praat as ek sê dat die akteur se ego dikwels die oorhand kry en elke moontlike rol as 'n nuwe

uitdaging beskou, ten spyte van die wete dat vervaardigers en regisseurs sekere kwaliteite en karaktereenskappe in akteurs tot hulle eie voordeel benut. Yvonne Shafer (1997:18) sê egter:

More important than the question of gender in the casting of any role is the actor's talent, experience, vocal quality and intellectual comprehension of the role. Audiences quickly accept any convention, provided the performance is of high quality.

Charlotte Charke se persoonlike lewe en die feit dat sy een van die eerste vrouens was wat 'n outobiografie gepubliseer het, het haar bo haar tydgenote verhef en 'n historiese teaterfiguur gemaak. Die wisselwerking tussen haar verhoogwerk en haar pogings tot ander maniere van bestaan, veral in beroepe in die tradisionele manswêreld, was 'n spieëlbeeld van haar gemaklike verruiling van geslag in haar persoonlike lewe. Soos reeds genoem, maak sy die stelling in haar outobiografie dat haar professionele lewe nie deur haar private lewe geaffekteer behoort te word nie. Vir my doeleindes behoort dit ook nie, maar dis haas onmoontlik om die twee van mekaar te skei, aangesien dit in 'n groot mate bygedra het tot haar suksesvolle vertolking van broekrolle. Alhoewel broekrolle dalk haar persoonlike voorkeur was, was vroue in mansrolle 'n algemene verskynsel gedurende die tyd en dit is heel moontlik die rede waarom sy nie uitgesonder is vir haar vertolking van spesifieke broekrolle nie. Alhoewel daar na haar Hamlet verwys word, word dit nie as 'n uitstaande vertolking aangeprys nie.

Hierdie aktrise se onkonvensionele lewenstyl het bygedra tot die feit dat sy nie werklik deel was van 'n eksklusiewe Londense teaterwêreld nie, ten spyte van haar familieverbintenis met Colley Cibber. Sy was nie so gewild soos Anne Oldfield (Nance Oldfield, 1683-1730), Peg Woffington of Susannah Mountfort nie, maar sy het 'n blywende indruk op die era gelaat.

Tony Howard haal die Franse skrywer George Sand, oftewel Aurore Dudevant, toepaslik aan in *Women as Hamlet* (2007; 17):

I intend to possess, now and forever, the full and proud independence which you men believe you have alone the right to enjoy. (...) Therefore consider me as a man or as a woman, as you please. (...) I am a being.

Charlotte Charke was 'n fenomeen vir haar tyd. Sy het voluit gelewe, swaargekry, met durf die lewe en haar beroep aangepak en 'n besondere nalatenskap gelaat.

## HOOFSTUK 3

### CHARLOTTE CUSHMAN (1816-1876)

#### 3.1 INLEIDING

In hierdie hoofstuk word die lewe en loopbaan van die negentiende eeuse Amerikaanse aktrise, Charlotte S. Cushman (1816-1876), bestudeer as 'n historiese en kreatiewe ondersoek na die aard van enkele vrouevertolkers se verkenning van broekrolle op die verhoog. Me. Cushman is beskou as die eerste groot Amerikaanse treurspelspeler en haar loopbaan het oor 'n tydperk van vier dekades gestrek. Alhoewel sy 'n baie groot verskeidenheid vrouerolle gedurende haar professionele loopbaan vertolk het, was sy ook hoog aangeslaan vir die vertolking van ten minste vier groot broekrolle. Charlotte Cushman is dan ook een van sewe vroue, en die enigste aktrise, wie se borsbeeld in 1925 in New York se *Hall of Fame for Great Americans*, onthul is (Leach, 1970:398).

Sy het bo relatiewe armoede in Boston uitgestyg en die toppunt van internasionale roem bereik. Haar vriendekring het bestaan uit van die grootste politieke, literêre en kreatiewe name van die tyd; nie net in Amerika nie, maar ook in die Europese kontinent. Gedurende haar leeftyd het sy van die vernaamste gebeurtenisse in haar land se geskiedenis meegemaak. Sy was deel van daardie vroeë groep pioniers wat besluit het dat Amerika 'n eie volwaardige kultuur, onafhanklik van Engeland, kon skeep, 'n nasionale kultuur wat die respek van die wêreld waardig kon en sou wees (Leach, 1970: xiv).

In teenstelling met die Britse aktrise, Charlotte Charke, bykans 'n honderd jaar vantevore, het Charlotte Cushman nie alleen internasionale openbare erkenning geniet nie, maar daarby grootskaalse finansiële sukses gesmaak. Laasgenoemde kan toegeskryf word aan haar deursettingsvermoë, uitstekende sakevernuf en gedugte onderhandelingsvermoë (Leach, 1970:96).

Haar sukses kan onder andere ook toegeskryf word aan die verandering in openbare siening ten opsigte van verhoogkunstenaars gedurende die negentiende eeu in Amerika. Tydens die agtiende eeu en tot vroeg in die negentiende eeu is die akteursberoep as sondig beskou en veral vroulike akteurs is in die openbare lewe met 'n mate van minagting bejeën (Dudden,



1994:3). Teen die tyd dat Cushman betrokke geraak het by die teater het daar 'n sosiale verskuiwing plaasgevind en is akteurs as agtenswaardige lede van die samelewing aanvaar. Volgens die *Chambers Biographical Dictionary* (Thorne, 1968:690) het die verkiesing van Andrew Jackson as president van die Verenigde State van Amerika in 1828 'n nasionalistiese gevoel aangevuur. Kenmerke hiervan, soos patriotisme, optimisme en idealisme is ook in die teater van tyd die weerspieël. Inheemse dramaturge is aangemoedig om werke met 'n demokratiese en populêre, nasionalistiese aanslag te skryf.

In die gees van die tyd het vooraanstaande openbare, politieke en literêre figure mettertyd uit hulle pad gegaan om vername akteurs in hulle sosiale kringe te betrek. Charlotte Cushman se sukses as aktrise, sowel as haar aangename persoonlikheid, belesenheid en politiese insig, het haar 'n welkome gas in hoë kringe gemaak. Leach (1970:59) verwys in *Bright Particular Star* na die wyse waarop sy met wetgewers in 'n gemeenskaplike losieshuis gedebatteer het oor politieke kwessies en hulle met staaltjies uit haar lewe op die verhoog vermaak het:

For the men, Charlotte's bright talk was a novelty, and it gave them new insight into the backstage life of the theatre, where decency and respectability could obviously flourish, if this young Miss Cushman was a fair example (Leach, 1970:59).

Alhoewel Cushman deur haar leefwyse en werk 'n positiewe bydrae tot die siening van die akteursberoep gemaak het, het die omstandighede waaronder hulle moes werk en die eise wat aan die akteurs gestel is dit nog steeds nie as 'n standvastige beroep gevestig nie. Finansiële sukses was nie noodwendig 'n uitgemaakte saak nie.

### **3.2 ALGEMENE AGTERGROND**

Tydens Jackson se presidentskap het die teater mettertyd 'n lewensvatbare bedryf geword, en ondernemings soos teateragentskappe, kostuumvervaardigers, teaterverskaffers, fotografie ateljees, losieshuise en restaurante (spesifiek vir die kunstenaars) het gebloei. Dit het egter nie lewe van die toneelspeler makliker gemaak nie. Die teaterbesture het groot mag uitgeoefen en binne 'n teatergeselskap was hulle woord wet. Hulle kon programme na willekeur verander en 'n dramaturg se werk na goeddunke aanpas (Digital collection, g.d. <http://content.lib.washington.edu/19thcenturyactorsweb/essay.html>). Salarisse is uit die aard van die saak streng deur die bestuur gereguleer en jong opkomende akteurs is ten volle aan die winsbejagte hardvogtigheid van besture oorgelaat.

Daarbenewens is akteurs aan veeleisende werkskedules onderwerp en moes dikwels onder moeilike en primitiewe omstandighede deur die platteland toer. Hulle het soms aan drie toneelstukke 'n dag gerepeteer en dieselfde aand in 'n ander produksie opgetree. Toneelstukke het dan ook van aand na aand gewissel (Leach, 1970:98). Soms is dit van akteurs verwag om 'n nuwe rol binne twee dae in te studeer. Ek moet hier byvoeg dat die meeste van hulle in elk geval 'n repertorium van bestaande of "stock"-karakters gehad het, waarvoor hulle reeds bekendheid verwerf het. Aanpasbaarheid was dus 'n noodsaaklikheid indien 'n toneelspeler enigins 'n sukses van haar of sy loopbaan wou maak.

Benewens die feit dat hulle fisies en spelgewys uiters fiks moes wees en geweldige deursettingsvermoë aan die dag moes lê, was daar ook van akteurs verwag om hulle eie kostuums te voorsien (Digital collection, g.d. <http://content.washington.edu/19thcenturyactorsweb/essay.html>). In *Bright Particular Star* (Leach, 1970) word daar byvoorbeeld verwys na Charlotte Cushman se eerste optrede as Lady Macbeth in New Orleans. In haar armoede kon sy nie 'n kostuum bekostig nie, maar uit vrees dat sy die rol sou verloor, het sy ook nie die moed gehad om die bestuur in te lig nie. 'n Goedhartige medekunstenaar het haar egter uit haar penarie gered, en ten spyte van die saamgeflante en beslis toingrige kostuum kon sy haar debuut maak (Leach, 1970:43). 'n Paar jaar later, as nuut aangestelde lid van die American Theatre, meer bekend as die Bowery-teater, in New York, kon Cushman weer eens nie kostuums bekostig nie. Sy moes met behulp van die bestuurder, Thomas Hamblin, haar kostuums op skuld koop en sou dit teen \$5 'n week afbetaal (Leach, 1970:50).

Ten spyte van bogenoemde terugslae en uitdagings, het akteurs soos Charlotte Cushman met ambisieuse deursettingsvermoë en hardkoppigheid volgehou en uiteindelik sukses behaal. Dis dan ook hierdie eienskappe wat, in weerwil van haar moeder, Mary Eliza, se teenkanting teen haar beroepskeuse, haar aangespoor het om toneel te speel (Leach, 1979:24). Daarbenewens was die finansiële versorging van haar familie 'n bykomende dryfveer. Lisa Merrill (1999) beweer in haar boek, *When Romeo Was a Woman*, dat Chushman haar teaterloopbaan as 'n opoffering beskryf het om haar familie van armoede en ontbering te vrywaar:

She always explained that circumstances rather than desire had forced her to make her way on the stage (Merrill, 1999:23).

Hoe grondig hierdie uitlating is, kan betwyfel word. Cushman moes, volgens Leach (1970: 49), wel verantwoordelikheid vir die geldelike versorging van haar familie aanvaar, maar haar genot met haar eerste welslae as Lady Macbeth in William Shakespeare se toneelstuk, *Macbeth*, het sekerlik ook 'n rol gespeel:

Charlotte realized that the great waves of applause welling up around her now presaged for her the brightest possible future (Leach, 1970:44).

Charlotte Cushman was nie net bekend vir haar vertolking van groot vrouekarakters nie, maar ook vir haar geslaagde vertolking van broekrolle, maar meer daaroor later.

Nadat sy bekendheid verwerf het, het Cushman nie gekroom om haar politiese vriende te gebruik om haar loopbaan of familie te bevoordeel nie. Sy het egter nie haar roem altyd net tot haar eie voordeel ingespan nie. Leach (1970) verwys herhaaldelik in *Bright Particular Star* na haar filantropiese optrede teenoor ander kunstenaars, soos in die geval van die swart Amerikaanse beeldhouer, Edmonia Lewis (Leach, 1970, 335).

Te danke aan haar suksesvolle loopbaan, harde werk, vooruitbeplanning en goeie sin vir besigheid, is Cushman een van die weinige aktrises van haar era wat as 'n baie welaf vrou gesterf het. Sy het gedurende haar leeftyd verskeie eiendomme in Engeland, Amerika en Rome besit en uitstekende finansiële voorsiening vir elke lid van haar familie getref. In haar testament het sy ook haar persoonlike assistent van twee en vyftig jaar, Sallie Mercer, finansiël goed versorg nagelaat. Sy het die jong swart Amerikaner in Philadelphia ontmoet kort voor sy Engeland toe sou vertrek en haar in diens geneem.

Die verhaal van Charlotte Cushman se reis na roem op twee kontinente oor 'n verloop van vier dekades is 'n inspirerende en insiggewende verhaal. In 'n brief van iemand wat net as H.W. in Stebbins (1972) se gepubliseerde versameling van Cushman se briewe aangedui word, word sy soos volg beskryf:

I remember how it (performances) showed her keen insight of her alert, original, sincere mind and the grand force of the woman who, conquering her work, had freed herself from the conventions and traditional judgements of the stage; and I think that, in her private and individual relations, her friends took that same impression of her as a grand soul having conquered life and itself, so that she might fairly exercise the

right to do as she pleased – to be her own gracious, individual self (Stebbins, 1972:17).

### 3.3 BIOGRAFIESE AGTERGROND

Charlotte Cushman se verhaal begin met die aankoms van die Engelse setlaars in Amerika. Haar bloedlyn strek so ver terug soos die koms van Mary Allerton op die *Mayflower* en die huwelik tussen Mary en Thomas Cushman in 1635 op die Plymouth-plantasie. Elkanah Cushman, Charlotte se vader, is in 1769 in die sesde geslag Cushmans in Plymouth gebore. In 1815 trou Elkanah met Mary Eliza Babbit van Boston en op 23 Julie 1816 word Charlotte in Parmenterstraat 110, Boston gebore. Hier het Eliza Cushman, met die hulp van predikante soos Henry Ware en Ralph Waldo Emerson, haar kinders streng volgens Unitariese standaarde grootgemaak. Op daardie stadium was Elkanah 'n gevestigde handelaar op Boston se waterkant (Leach, 1970:2).

In 1818 is Charlotte se broer, Charles Augustus, gebore en saam met hom het sy die seunswêreld verken:

I was born a tomboy. My earliest collections are of dolls' heads ruthlessly cracked open to see what they were thinking about. I had no faculty for making doll's clothes. But their furniture I could make skillfully. I could do anything with tools (Stebbins, 1972:13).

Soos Charlotte Charke, was hierdie Charlotte ook bedrewe met 'n naald en garing, maar sy het boomklim verkies. In 1822 word haar suster, Susan, gebore, die "mooi" dogtertjie. Charlotte is nooit as mooi beskryf nie, maar dit het haar nie van gelukkige kinderjare weerhou nie. Sy was blykbaar 'n gebore na-aper, en het dikwels die mense om haar se houdings, maniërismes en stemtoon nageboots tot groot vermaak van die familie (Leach, 1970:6). Sy was 'n lewendige, impulsiewe kind met 'n wonderlike verbeelding (Stebbins, 1972:13, 14). Haar lewenslus het almal om haar beïnvloed en Leach (1970:9) voer aan dat sy 'n uitbundige en opgewekte kind was. Sy was lief vir sing en het dit by haar moeder, Mary Eliza, geleer.

Nege jaar na Charlotte se geboorte is Augustus Babbit in 1825 gebore, en hy was dadelik haar gunstelingbroer:

She saw in Augustus a mind and fertile imagination like no one else's in the family. She knew from the start that this "was by far the cleverest of my mother's children" (Leach, 1970:7).

Charlotte se boetie is vernoem na haar moeder se broer, Augustus Babbit, nog een van haar gunstelingmense, veral aangesien hy die teater besoek het en haar met staaltjies vermaak het wat haar verbeelding op loop gesit het. Die voorstoep van hulle huis het haar verhoog geword waar sy, geklee in Mary Eliza se ou klere, verbygangers en familie vermaak het (Leach, 1970:8). Dit herinner aan Charlotte Charke wat verbygangers in die straat in haar vader en broer se mansklerse vermaak het.

Augustus Babbit het Cushman na haar eerste teatervertoning geneem het. Op 30 Augustus 1826 het die bekende Britse akteur, William Macready, as Coriolanus in William Shakespeare se gelyknamige tragedie in die Boston-teater opgetree. Vir die jong Charlotte was dit 'n onvergeetlike ervaring. Sy het verby sy doodgewone gesig en statuur gekyk en 'n intelligente vertolking en ongeëwenaarde, intense blou oë gesien (Leach, 1970:11). In haar "huiskonserte" daarna, was sy Macready en het in die tonele wat sy geskep het, altyd die manlike rolle vir haarself toegeëien.

Die groot akteur se hantering van die dialoog en Shakespeare se taal het haar ook aangemoedig om haar eie leesvermoëns te verbeter. Tot op daardie stadium was sy sku om hardop voor haar klasmaats te lees uit vrees vir haar eie stem en haar gebrekkige vermoë, maar skielik het haar tong losgekrom en het haar kragtige voorlesing nie net haar klasmaats beïndruk nie, maar ook die onderwyseres (Leach, 1970:12). Laasgenoemde het haar baie geprys, tot die wrewel van 'n klasmaat:

No wonder she can read. She goes to the theatre (Stebbins, 1972:16).

Gedurende Charlotte se vroeë skoolopleiding het haar vader, Elkanah, se besigheid erg agteruit gegaan dat hy in 1828 bankrot verklaar is en die familie in armoede gedompel is (Leach, 1970:13). Terselfdertyd het Elkanah hom van sy familie en verantwoordelikhede onttrek en 'n afwesige vader geword. Charlotte was dertien jaar oud en as oudste kind het sy verplig gevoel om die familie uit die dilemma te help red (Leach, 1970:14). Mary Eliza het intussen hul woning in 'n losieshuis omskep en Charlotte het die skool verlaat om haar moeder by te staan. Ongelukkig kon die inkomste uit die losieshuis nie hul moeilike

finansiële situasie oplos nie en Charlotte het dit oorweeg om met haar stem 'n verdienste te maak. Haar natuurlike altstem was reeds goed ontwikkel en sy was lid van 'n kerkkoor, maar sy het besef sy sou formele opleiding nodig hê indien sy geld daarmee daaruit wou verdien.

'n Vriend van haar vader, Robert D. Shepherd, het tot haar redding gekom. Hy het 'n musikonderwyser, John Paddon, oorreed om haar as leerling in te neem. Charlotte sou vir drie jaar as vakleerling by hom les kry en vir haar studies betaal deur in sy huis te werk (Leach, 1970:19). Die humorlose Paddon was 'n streng en genadelose leermeester, maar dit het haar nie afgeskrik nie en onder sy leiding het sy die genot van dissipline en toewyding ervaar.

Intussen het die land, en meer spesifiek New York, onder die bekoring van opera gekom en die tendens het tot die vestiging van 'n operateater aanleiding gegee. Die befaamde Engelse sangpaar, Joseph en Mary Ann Wood het nie lank na hulle optrede in New York nie Boston besoek. In hul soektog na 'n beter klavier asook 'n sangmaat vir Mary Ann, het Charlotte se naam opgeduik. Na 'n oudisie is sy genader om 'n paar duette saam met Mary Ann tydens haar optrede in Boston te sing (Leach, 1970:22). Hierdie gebeurtenis het ander deure vir die jong Charlotte oopgemaak. Die Woods se sangmeester, James G. Meader, het besluit om in Boston aan te bly en aangesien hy hoogs beïndruk met Cushman se stem was, aangebied om haar as leerling in te neem. Beide James en sy vrou, Clara Fisher, het haar onderrig en teen April 1835 was James oortuig daarvan dat sy gereed was vir 'n openbare optrede (Leach, 1970:27).

Die sopraanrol van die gravin Almaviva in Mozart se opera, *Die Huwelik van Figaro*, was nie werklik geskik vir Cushman se stem nie, maar op 8 April 1835 het sy teenoor Clara Fisher se Susanna op die verhoog van die Boston-teater die eerste keer as operasanger met redelike sukses opgetree. Daar is selfs gesê dat sy groot belofte as 'n aktrise inhou (Leach, 1970:29). Daarna het sy die rol van Julia Mannering in 'n operaverwerking van Walter Scott se *Guy Mannering: Or, The Gypsy's Prophecy!* gesing. Meader was oortuig daarvan dat Charlotte 'n toekoms op die operaverhoog het, en het haar oorreed om saam met hom en sy vrou New Orleans toe te gaan en weer die rol van die gravin Almaviva te sing.

Die vertoning in die nuwe en een van die eertyds bes toegeruste teaters in Amerika, die St. Charles, was 'n fiasko. Die kritici het Cushman uitmekaar getrek en een koerant het beweer

dat sy skaars draaglik was om na kyk, wat nog te sê luister (Leach, 1970:73). Sy het haar sangstem begin verloor. Leach skryf dit toe aan spanning, die klimaatverandering, die grootte van die vierduisendsitplek-teater en die keuse van 'n sopraanrol vir haar altstem (Leach, 1970:38).

Hierdie terugslag was egter vir Cushman 'n begin en nie die einde nie. Sy het James Caldwell van die St. James-teater genader en hy het aanbeveel dat sy haar op dramatiese toneelspel toelê. James Barton, 'n akteur van die St. Charles-toneelgeselskap het onderneem om haar onder hande te neem. Hy was veronderstel om kort daarna die rol van Macbeth (William Shakespeare) te vertolk en het besluit dat sy, met leiding, geskik sou wees vir die rol van Lady Macbeth. Daarbenewens het hy 'n emosionele diepte in die jong Charlotte aangevoel – 'n diepte wat met 'n sagte hand en harde werk ontsluit kon word (Leach, 1970:41).

Sy aanslag was egter nie suksesvol nie en tydens een sessie het hy haar so kwaad gemaak dat sy ontplof het. Tussen haar trane deur het sy haar frustrasie en woede in vurige hartstog op hom uitgeskree. Barton het teruggestaan en Charlotte waargeneem:

The girl had all the physical and mental attributes of a fully fledged tragic actress. Her expressive face and ringing voice registered every quality necessary in creating a living character on stage (Leach, 1970:42).

Charlotte Cushman se Lady Macbeth het New Orleans oorrampel. Sy het besef waar haar toekoms lê en hoe sy haar familie sou kon onderhou. Vier ander rolle het gedurende die daaropvolgende week gevolg en is met dieselfde entoesiasme as Lady Macbeth ontvang. Die seisoen het ten einde geloop en Charlotte het besluit om haar nuutgevonde loopbaan in New York te gaan beproef. Dit lei tot 'n kontrak van drie jaar by die Bowery-teater waar sy as jong, onervare speler tydens hulle opleidingsfase 'n uiteenlopende reeks kleiner rolle moes vertolk. Dit het ou dames, jong mans, bediendes, tragiese koninginne en komedierolle ingesluit (Leach, 1970:69). Die Bowery-teater word egter deur 'n brand verwoes, en sy aanvaar met dank 'n vyf weke lange aanbod in Albany.

As gevolg van haar harde werk en sukses, word haar kontrak tot vyf maande verleng. Dit is dan ook in Albany waar sy die eerste keer die broekrol van Romeo in Shakespeare se *Romeo and Juliet* aangedurf het en die gehoor se ontvangs haar laat besluit het om hom by haar repertorium van bestaande karakters vir die toekoms in te sluit (Leach, 1970:65). Haar sukses

in Albany het egter in leed geëindig met die dood van haar gunstelingbroer, Augustus, en volgens haar moeder was dit 'n teken dat Charlotte se beroepskeuse die oorsaak van al hul verdriet was (Leach, 1970:54).

Die tragedie het Cushman egter nie ondergekry nie, en sy het 'n kontrak by Edmund Simpson se Park-teater in New York as 'n "lady-actor of gentlemen" en as "walking lady" aanvaar.

Ten spyte van die Depressie waaronder Amerika gedurende 1837 gely het, het die teater sy gang gegaan en Charlotte het van een rol na die volgende haar talent en vaardighede ontwikkel. Sy het egter diep in haar hart geweet as sy kritiese en finansiële sukses wou hê, moes sy haar talent en vaardighede buite die grense van Amerika gaan toets, en veral teenoor die gewilde Engelse akteurs. In haar kapasiteit as bestuurder/speler by die Walnut-teater in 1842, het sy die voorreg gehad om teenoor die befaamde Engelse akteur William Macready op te tree. Dit is dan ook Macready wat Charlotte aanmoedig het om haar heil in Engeland te gaan soek. Haar finansiële situasie het dit egter nie op daardie stadium moontlik gemaak nie. Gelukkig het sy sedert vroeg in haar professionele loopbaan gereeld haar gedigte en kort stories verkoop om haar inkomste aan te vul. Nou, met die droom van 'n Engelse loopbaan, het sy op elke moontlike manier probeer om haar salaris met haar kreatiewe skryfwerk aan te vul.

Teen September 1844 het sy die nodige fondse gespaar en geld geleen om haar reis na Engeland moontlik te maak. Op agt en twintigjarige ouderdom durf Charlotte Cushman, 'n onbekende naam in Engeland, saam met haar persoonlike assistent, Sallie Mercer, die land van Shakespeare aan. Sy het haarself reeds op eie bodem bewys in rolle soos Lady Macbeth, Romeo, Meg Merrilies in Sir Walter Scott se gedramatiseerde weergawe van *Guy Mannering*, en Nancy in Charles Dickens se *Oliver Twist* wat deur Edmund Simpson en Stephen Price van die Park-teater in New York vir die verhoog verwerk is.

Alhoewel sy tydens die seereis ernstige bedenkinge oor haar toekoms in Engeland begin ontwikkel het, het al haar twyfel met hulle aankoms in Liverpool verdwyn. Briewe met aanbiedinge en uitnodigings na vooraanstaande huise het op haar gewag by die Adelphi Hotel waar sy en Sallie tuisgegaan het. Edward Stirling, bestuurder van die Covent Garden-teater, het navraag gedoen oor haar voorwaardes vir 'n kort speelvak, Benjamin Webster van die



Haymarket-teater het haar 'n speelvak na Kersfees aangebied en William Macready het haar genooi om teenoor hom in Parys te kom optree (Leach, 1970:136).

Op 6 Desember het Cushman en Sallie hul intrek in die Maurice Hotel in Covent Garden geneem en het sy haar eerste blik van Londen gehad. Sy het dadelik aan die werk gespring en verdere bekendstellingsbriewe van Amerikaanse vriende en haar mentor, James Barton, uitgestuur. Sy het besef dat sy die Engelse gehore slegs met haar beste vertolking sou kon oorrompel en wou self besluit in watter toneelstuk sy haar Britse debuut wou maak.

J.M. Maddox, bestuurder van die Princess-teater het haar as "large-boned" beskryf en het getwyfel of enige iemand sou wou betaal om so 'n lelike en onbekende aktrise te sien. Hy het egter van plan verander nadat die redakteur van 'n toneelkoerant, J.H. Siddons, hom tereggewys het. Siddons het 'n onderhoud met Charlotte gevoer en was hoogs beïndruk deur haar intelligensie en humor, en sy woorde aan Maddox het die bestuurder sy besluit laat heroorweeg:

We have just seen a lady who will be a bright particular star in the cloudy firmament over which you preside (Leach, 1970:141).

Charlotte het 'n ooreenkoms met Maddox aangegaan om op 13 Februarie 1845 as Bianca in Henry Hart Milman (1791-1868) se *Fazio* (1815) by die Princess-teater haar debuut te maak. Die sukses van hierdie optrede en haar besluit om vir ten minste drie jaar in Engeland te bly, laat haar 'n huis in Bondstraat huur. Hier sluit haar broer, Charles, vanuit Amerika by haar aan. Vername persoonlikhede het haar na hulle huise genooi en verskeie skilders wou haar skilder. Aan huis van die bankier en digter, Samuel Rogers (1763-1855), het sy die intellektuele elite van Londen ontmoet en vermaak. Haar eie woning in Bondstraat het ook 'n gewilde bymeekaarkomplek geword. In Julie het haar moeder, Mary Eliza en haar suster, Susan, ook by haar aangesluit, en Cushman koop 'n huis in Bayswater vir haar en haar familie.

Vyf jaar na haar aankoms in Engeland besluit sy om na Amerika terug te keer. Sy het geglo haar Britse sukses sou haar aansien in Amerika verhoog en dan ook haar finansies aansienlik aanvul.

Amerika was in 1849 in die greep van goudkoors nadat die metaal in Kalifornië ontdek is en die land het 'n ekonomiese bloeitydperk beleef. Die situasie het Charlotte se planne uitstekend gepas. Sy was vasbeslote om 'n teaterkontrak te beding waarin sy slegs vyf aande 'n week sou speel en vyftig persent van elke aand se kaartjieverkope sou ontvang. Alhoewel sy besef het dat dit 'n waagstuk was, was sy vasbeslote om nie haar kommersiële waarde as 'n suksesvolle aktrise te onderskat nie.

Daar is aan haar kontrakeise voldoen en op 8 Oktober 1849 open sy voor 'n gehoor van 4,500 mense as Mrs Haller in August Friedrich von Kotzebue (1761-1819) se drama, *The Stranger*, in die Broadway-teater. Al die koerante het haar slegs lof toegeswaai; daar is na haar verwys as “our Charlotte” en haar vertolking is as “meesterlik” beskryf (Leach, 1979:220). Gedurende die seisoen het sy al haar groot rolle, onder andere Lady Macbeth, Koningin Catherine en Meg Merrilies, voor vol sale gespeel. As gevolg van die finansiële sukses van die speelvakke kon Charlotte in eiendom in Philadelphia belê en 'n huis vir haar getroue Sallie se moeder koop.

Hierna volg 'n plattelandse toer en optredes in groot stede soos Boston, New Orleans en Washington. Die reis deur die suide het haar intens bewus gemaak van die haglike omstandighede waaronder swart Amerikaners moes leef en sy het begin wens sy was terug in Engeland. Na 'n plattelandse toer en nog 'n suksesvolle speelvak in New York se Astor Place-operahuis, 'n opvolg plattelandse toer en eindelose probleme met onopgeleide en onervare akteurs teenoor wie sy moes speel, was Cushman bereid om die beroep vaarwel toe te roep. Haar chroniese hees stem het haar bekommer en 'n dokter het aanbeveel dat 'n meer gematigde klimaat die probleem sou verlig.

Dit was die aansporing wat sy nodig gehad het om haar twee jaar lange verblyf in Amerika kort te knip en na Engeland terug te keer. Van daar het sy beplan om haar vir 'n tyd lank in Rome te gaan vestig.

Terug in Engeland het sy haar stem herwin, haar vriendekring hernu en 'n paar maande later, op pad na Rome, vriende in Parys besoek. Hier het sy die skouspel van Louis Napoleon se segetog deur die strate van Parys, onderweg na sy kroningseremonie as Keiser, waargeneem. Op 12 November 1852 kom sy in Rome aan en die polsende en kleurvolle stad vul haar met

'n gevoel van "tuiskoms" (Leach,1970:252). Na byna twintig jaar se harde werk kon Charlotte nou terugsit en haar kreatiewe en finansiële sukses geniet.

Sy is onmiddellik by die kunstenaarswêreld of "forestieri" van Rome betrek en kon sodoende die loopbaan van die voornemende Amerikaanse beeldhouer, Harriet Hosmer, bevorder. Cushman was omring deur stimulerende kunstenaars en bevoorreg om 'n luilekker bestaan te voer. Sy kon nou al die boeke en toneelstukke lees waarvoor daar nooit genoeg tyd was nie (Leach, 1970:254). Sy het kunsgalerye besoek, haar korrespondensie volgehou en smiddae op die rug van 'n perd deurgebring. Saans het sy interessante en gevatte gaste onthaal. Ten spyte hiervan het sy egter soms haar bestaan as leeg en doelloos ervaar, en moes mettertyd aan haarself herken dat sy uiters verveeld was.

Haar verhouding met Mathilda Hays, 'n aspirantaktrise wat sedert 1849 haar metgesel was, het agteruitgegaan en haar stem het weer sonder rede begin hees raak. Sy het besluit om terug te keer na die Engelse verhoog. Mathilda het in Rome agtergebly (Leach, 1970:259).

Skaars agt maande na haar aankoms in Rome, was Charlotte terug in Londen en het dadelik 'n kontrak met die Haymarket-teater vir 'n speelvak in Januarie 1853 aangegaan. Sy het al haar ou bestaande karakters gespeel en die gehore het haar met ope arms terug verwelkom:

We welcome most heartily this reappearance of Miss Cushman, with powers evidently not diminished, but, as it strikes us, increased (*Illustrated London News*, 28 Januarie, 1854) (Leach, 1979:263).

Met haar terugkeer na Rome word haar verhouding met Mathilda Hayes finaal beëindig toe Emma Stebbins, 'n voornemende beeldhouer, haar verskyning op die toneel maak. Die vriendskap tussen die twee sterk en kreatiewe vroue het ontwikkel tot 'n hegte band en 'n lewenslange verbintenis.

Intussen moes Cushman tot haar ontsteltenis verneem dat haar Amerikaanse sakebestuurder, Louis Harlan, bedrog gepleeg het en haar van omtrent \$70,000 beroof het. Die enigste manier om die saak te beredder, was om dadelik self Amerika toe te gaan. Sy besluit dan ook om besigheid met werk te kombineer. Op aanbeveling van 'n vriendin stel sy 'n ander sakebestuurder, Wayman Crow, aan en met die hoop dat haar beleggings onder sy kundigheid sal floreer, koop sy 'n eiendom in Rome vir haar en Emma Stebbins.

Die Amerika van 1857 was in 'n ernstige Depressie gedompel. Die land het oorbestede op industriële ontwikkeling en grondspekulasie. Die einde van die Krim-oorlog in 1856 het 'n ineenstorting van die buitelandse beleggings veroorsaak en die land het gebuk gegaan onder armoede en werkloosheid (Leach, 1979:274). Alhoewel baie teaters gedurende hierdie tyd ook die ekonomiese insinking ervaar het, was W.E. Burton van die New Theatre on Broadway in New York oortuig dat Cushman se roem en gewildheid gehore sou trek. Burton se vertroue in haar verkoopkrag het vrugte afgewerp en sy kon na haar sewe week lange finansiële suksesvolle speelvak 'n plattelandse toer onderneem. Cushman sluit haar Amerikaanse toer af met 'n afskeidsvertoning in New York en kondig aan dat sy die verhoog vaarwel gaan toeroep. Daarna keer sy terug na Rome om haar aftrede op twee en veertig te geniet. Met wonings in Londen en Rome kon sy tussen die twee stede kom en gaan soos sy goeddink en na al jare van harde werk haar lewe saam met Emma Stebbins in Rome geniet.

Intussen het die stryd in Amerika om die slawe te bevry op 'n burgeroorlog afgestuur. En in Europa het die unifikasie van Italië en Pous Pius IX se kwynende mag in Rome ook tekens van moontlike opstande ingelei. Cushman se suster, Susan, sterf gedurende dié tyd in Liverpool en sy reis Engeland toe vir die begrafnis. Terug in Rome besef sy dat haar rojale lewenstyl haar geldsake 'n ernstige knou toegedien het en dat sy weer eens na die verhoog sal moet terugkeer. Ten spyte van die dreigende burgeroorlog in Amerika was sy oortuig daarvan dat haar plek op daardie stadium in haar vaderland was.

Sy het 'n kontrak met die Winter Garden-teater in New York gesluit vir 'n speelvak van agt en veertig vertonings. Haar vertolking van al haar ou bestaande karakters was steeds lokettreffers, maar die gehore het nie net haar werk kom bewonder nie, maar was ook gretig om 'n suksesvolle internasionale ster in lewende lywe te sien. Uitstekende bywoningsyfers het Cushman se geldelike bekommernis verlig en sy kon met 'n geruste hart 'n toer deur die platteland onderneem en ou vriendskappe hervat. Sy het selfs weer die rol van Shakespeare se Hamlet aangepak. Die gehore in Philadelphia en Boston was egter nie beïndruk met 'n veertigjarige, gesette vrou in die rol van die Deense prins nie, en die bywoning was swak. Sy, Emma en Sallie keer in 1861 kort voor die uitbreek van die Amerikaanse Burgeroorlog na Rome terug.

Nie lank daarna nie word Cushman egter deur die American Sanitary Commission versoek om haar talent te kom inspan ten bate van 'n geldinsamelingspoging om die oorlog te ondersteun, en in Junie 1863 arriveer sy in Washington. Sy kon met vyf vertonings \$8,000 tot die fonds bydra en het in die proses voor die nuwe president van die Verenigde State van Amerika, Abraham Lincoln, opgetree.

Op haar terugreis Europa toe het sy vir 'n paar maande in Engeland by haar moeder gekuier. Mary Eliza se kwynende gesondheid, asook die nuus van die sluipmoord op Lincoln, het Cushman met nuwe oë na haar eie sterflikheid laat kyk en die gedagte laat ontstaan dat sy, wanneer die tyd aanbreek, in haar eie land wou sterf. Kort hierna sterf haar goeie Engelse vriendin, Jane Carlyle, sowel as haar moeder. Die politieke situasie in Italië het haar bekommerd gemaak en sy moes uiteindelik erken dat die pyn wat sy al 'n paar maande in haar bors voel mediese hulp verg. Sy word in Mei 1869 met borskanker gediagnoseer en in Augustus word haar linkerbors verwyder. In Julie van die daaropvolgende jaar ontdek sy knoppe in haar oorblywende bors en 'n verdere operasie volg.

Hierdie laaste konfrontasie met haar eie sterflikheid laat Cushman besluit om na elf jaar in die buiteland afskeid te neem van Rome en Engeland en haar weer in haar geboorteland te gaan vestig. Sy koop grond in Newport met die doel om mettertyd 'n huis daar te laat bou en spring dadelik aan die werk om haar hertoetrede tot die verhoog te bewerkstellig. Sy gaan 'n kontrak met Edwin Booth aan om vir ses weke in sy nuwe teater in New York op te tree teen 'n bedrag van \$18,000. Ten spyte van die steeds kwellende pyn in haar bors, vul die applous van haar verskyning op 25 September 1871 haar met 'n hernude besef van haar afhanklikheid van 'n gehoor en die noodsaaklikheid van applous vir haar voortbestaan (Leach, 1979:351).

In 1872 trek Cushman by haar nuwe huis in New Port in en sy en Emma kan weer soos in Rome aandag skenk aan hul gemeenskaplike vriendekring en 'n ryk sosiale lewe. Haar gesondheidstoestand het verswak, maar sy het haarself ten spyte hiervan aan 'n veeleisende werkroetine onderwerp. Sy het toegetree tot die wêreld van professionele voorlesings en uitgebreide toere aanvaar. Sy het in Chicago, New Orleans, Philadelphia en Washington haar bekende vertolkings laat herleef in kort uittreksels, maar besef haar gesondheid eis dat sy een of ander tyd permanent van die verhoog sal moet afskeid neem. New York het haar op 7 November 1874 met groot fanfare gegroet en Boston op 15 Mei 1875.

Gedurende rustiger oomblikke in haar besige sosiale program en optredes het die pyn in haar bors haar oorweldig en het sy besluit dat nog 'n operasie die laaste uitweg is. Dit was egter te laat en slegs intensiewe behandeling sou die pyn kon verlig. Ten spyte van die behandeling wat sy in Boston ontvang het, het sy geweet dat sy haarself gereed moes maak vir haar dood. Haar verswakte liggaam kon nie 'n aanval van longontsteking oorleef nie, en op 8 Februarie 1876 is Charlotte Saunders Cushman in Boston oorlede.

Sy is in die Mount Auburn-begraafplaas in Boston begrawe en jare later het 'n vriend, William Winter, haar graf besoek. 'n Tuinier wat besig was om die gras daar naby te sny se woorde kan as grafskrif vir haar lewe en werk dien:

She was considerable of a woman, for a play-actress (Leach, 1979:400).

### **3.4 LOOPBAAN**

Dit is haas onmoontlik om te glo dat 'n verhoogkunstenaar gedurende die negentiende eeu binne skaars agt jaar, sonder die hulp van televisie of film, internasionale roem kon verwerf. Dit is egter wat Charlotte Cushman, 'n "play-actress", vermag het. Daarbenewens kon sy ook as 'n baie welaf vrou aftree.

Cushman het eers as tienderjarige met die teater kennis gemaak en haar uiteindelijke toetrede tot die bedryf was nie 'n natuurlike uitvloeisel van haar agtergrond nie. Haar betrokkenheid by teater was die weg tot oorlewing, ten spyte van morele teenkating van haar moeder, Mary Eliza. Sy was skynbaar ook nie 'n natuurlike skoonheid nie. Daar word telkens na haar doodgewone en growwe gelaatstrekke verwys. Maar Charlotte Cushman het van die eerste oomblik wat 'n gehoor haar vertolking van Lady Macbeth in 1836 in New Orleans luidkeels toegejuig het, besef dat sy bestem was vir die verhoog:

She had now found her artistic instrument, the tool to forge out, in a chaotic world, an ordered place for herself and her family (Stebbins, 1972:26).

Haar debuut in 1836 in die Bowery-teater in New York, as Lady Macbeth, met Ann Waring as Lady Macduff, was 'n dawerende maar onverwagte sukses, en soos sy later gesê het:

I succeeded beyond my expectations and those of the manager (Stebbins, 1972:26).

Die kritici het Ann Waring uitgesonder vir haar grasia, delikate bewegings en gebare en die sjarme van hierdie “very attractive young lady” (Leach, 1979:52). Dit het Cushman laat besef dat haar voorkoms, in ’n beroep waarin skoonheid dikwels byna aanbid word, nooit opgehemel sou word nie. Sy het haar voorgeneem dat sy haar stempel op die verhoog sou afdruk deur middel van haar talent. Die pers het dan ook geskryf oor haar magnetiese en kragtige vertolking, haar imponerende stem en groot gebare en ’n innerlike krag aangevuur deur ’n intelligente insig in die rol (Leach, 1979:53).

Sy word ’n vyf week lange kontrak in Albany aangebied by die suksesvolle Pearl Street-teater met ’n uitstekende geselskap. Hier sou sy teenoor die Engelse akteur Junius Booth haar *Lady Macbeth* herhaal. Die openingsaand was ’n sukses en Charlotte het met nuwe ywer begin voorberei vir die rolle wat sy gedurende haar verlengde kontrak in Albany moes speel. Hierdie rolle het gewissel van tussen stil, bedeesde jong meisies, tot ouer dames en windmakerige helde in spanbroeke, “doublets” (noupassende baadjies) en swaarde (Dudden, 1994:75).

Dit is dan ook hier in Albany dat Cushman, as gevolg van ’n sameloop van omstandighede, vir die eerste keer die broekrol van Romeo in William Shakespeare se *Romeo and Juliet* vertolk het. Leach (1970:65) skryf die sukses van haar vertolking gedeeltelik toe aan haar rabbedoejare saam met haar seunsmats op die waterfront van Boston. Daarby kon sy blykbaar haar stem uitstekend aanpas om die jong Romeo geloofwaardig te maak. Hy verduidelik verder:

By the end of her Albany sojourn, upstate New Yorkers knew that Charlotte Cushman as an able young actress especially adept in “breeches parts”, so skilled in male impersonation that no one seriously objected to a woman’s daring, in Victorian America, to change her skirts for the revealing costumes and aggressive demeanor of men (Leach, 1970:65).

Hierdie vertolking van Romeo het haar as ’n uitstekende broekrolspeler gevestig. Die herhaling van die rol in Londen in 1846 het soortgelyke gunstige kritiek uitgelok. Die *Times* het haar Romeo beskryf as:

Far superior to any Romeo we have ever had ... a living, breathing, animated, ardent human being (Leach, 1970:176).

Die *Lloyd's Messenger* het haar vertolking soos volg aangeprys:

Passion spoke in every feature, and the illusion was forcible and perfect ... She is the greatest actress that has appeared upon the English stage ... (Leach, 1970:176).

Intussen het die toegewyde spelers van die geselskap in Albany se professionaliteit en gefokusde werkmodes, Charlotte se benadering tot 'n teks en rol geweldig beïnvloed en 'n proses vir die toekoms vasgelê. Sy het haar woorde gememoriseer deur die teks oor en oor deur te lees en al die "aksie"-woorde te beklemtoon. Terselfdertyd het sy bewegings en gebare probeer visualiseer, aangesien sy oortuig was daarvan dat die "business" binne 'n teks implisiet in die woorde gelê het. Die uiteindelijke beweging op die verhoog sou bepaal word deur die emosionele interaksie tussen die verskillende karakters (Leach, 1979:60). Volgens Stebbins het Cushman voortdurend die dialoog ondersoek en elke moontlike intonasie uitgetoets om die betekenis te belig. Daarby het sy selde indien ooit 'n rol se dialoog vergeet (Stebbins, 1972:222).

In September 1837 sou sy 'n kontrak by die Park-teater in New York as "walking-lady", aanvaar, maar intussen kon sy 'n speelkans kry by die National-teater. Dis dan ook hier waar sy toevallig die kans kry om op kort kennisgewing die rol van Meg Merrilies in Walter Scott se verhoogverwerking van *Guy Mannering* te speel. Dit was 'n rol wat gedurende haar loopbaan as een van haar grootste vertolkings uitgestaan het.

Tydens haar kontrak by die Park-teater het Cushman haar suster, Susan, as aktrise opgelei en hulle het dikwels saam op die verhoog verskyn. Charlotte se vertolking van Emilia in *Othello* van William Shakespeare teenoor die Engelse akteur, Edwin Forrest (1806-1872), het volgens Stebbins 'n Engelse besoeker geweldig beïndruk. Hy het verwys na die karige dekor, swak beligting en klein gehoor. Hy het ook beweer dat die spel sonder enige energie en afgewater voorgekom het, maar:

In the part of Emilia I saw a large-sized, fair-complexioned young woman, not of handsome, but of impressive presence. The effect of her denunciation of the Moor after the murder of Desdemona, was electric. The few lines by the power by which the actress delivered them, made the part, insignificant though it is, the leading one on that occasion. I knew that there was no ordinary artist in this then comparatively unknown young woman (Stebbins, 1972:31).



Cushman se aansien by die Park-teater het toegeneem en sy het die rolle van Lady Macbeth, Romeo en Meg Merrilies haar eie gemaak. In Februarie 1839 het die rol van Nancy in 'n verwerking van Charles Dickens se roman, *Oliver Twist*, die volgende in haar repertorium geword. Vir die navorsing van hierdie karakter het sy in 'n berugte deel van die stad tussen prostitute en haweloses gaan woon (Leach, 1970:88-89). Hier het sy bevriend geraak met 'n straatwyf. Cushman het haar versorg toe sy siek was en met die vrou se afsterwe het sy haar verslete klere geërf. Dit het haar kostuum vir Nancy geword. Ek is onseker hoe algemeen hierdie intensiewe navorsing onder akteurs van die tyd voorgekom het, maar Leach (1970) skryf haar optrede toe aan 'n onsmaklike insident tussen Cushman en een van die verwerkers van die roman. Blykbaar was Stephen Price nie baie ingenome met Cushman as aktrise nie en het haar in die "onsmaklike" rol van Nancy geplaas. Sy het die rol verafsku, maar besef dat sy nie opgewasse was teen Price se invloed nie en besluit om die rol teen wil en dank haar eie te maak, vandaar haar besluit om in die gure deel van die stad te gaan woon en eerstehandse kennis van soortgelyke karakters op te doen (Leach, 1970:88).

Haar vertolking van Nancy was 'n treffer. Die digter, skrywer en joernalis, Walt Whitman (1819-1891), het haar spel as afgrysig realisties beskou en beweer dat dit die mees intense spel was wat hy nog ooit by die Park-teater gesien het (Leach, 1979:91). Dit is 'n groot kompliment uit die mond van die uitgesproke kritikus en skrywer. Leach beweer voorts dat Cushman se herhaaldelike vertolkings van Nancy 'n opbloeï van belangstelling in Dickens se werk in Amerika tot gevolg gehad het (1970:91).

Gedurende haar jare by die Park, het Cushman meer as 'n honderd en twintig verskillende rolle vertolk en dit het gestrek van hoofrolle tot die onbeduidendste karakters. Haar sukses by die gehore, sowel as die kritici, het haar oortuig van haar kommersiële waarde vir die teater, en sy het op 'n meer verteenwoordigende salaris aangedring. Toe die bestuur weier, het sy besluit om nie haar kontrak te hernu nie, en sy het in 1840 'n kontrak met B.E. Burton by die National-teater in Philadelphia as hoofrolspeler aanvaar.

Met verskeie tussenposes het Cushman oor die volgende twee jaar in New York, Albany en Philadelphia opgetree en in 1842 die pos van teaterbestuurder/aktrise by die Walnut-teater in laasgenoemde stad oorgeneem. Sy het die ventilasie van die teater herontwerp en haar kennis oor beligting verskerp (Stebbins, 1972:33). Die kwynende gehore as gevolg van die ekonomiese toestand van die land lei egter tot groot finansiële verliese en sy moet haar

toekoms in heroorweging neem. Agt jaar nadat sy haar debuut gemaak het, volg sy Macready se raad en vertrek saam met Sallie Mercer na Engeland.

Cushman het haar voorgeneem om in Londen te open met 'n rol wat haar talente ten beste sou ten toon stel ten einde die Engelse gehore te oorrompel. Op 13 Februarie 1845 open sy as Bianca in *Fazio* (1815) in die Princess-teater. Gedurende die eerste paar tonele het die gehoor blykbaar onder mekaar gemor en kommentaar gelewer oor haar ietwat manlike figuur, haar growwe stem, amper so diep soos Macready s'n, en haar neus wat ook soos syne sou lyk. Na haar sterftoneel is sy egter toegejuig en blomme het op haar neergereën. Leach (1970:145) sê:

Hats and handkerchiefs filled the air, roaring cheers rocked the Princess from pit to topmost gallery, from aisles to whiskey seats. Applauding men stood on the benches; those in the boxes waved and shouted. In a sudden wave of relief, she knew that her English career was assured.

Die *Times* het haar eerlike spel, haar intensiteit en haar vinnige oorgange tussen emosies hoog geprys (Stebbins, 1972:121):

America has long owed us a heavy dramatic debt for enticing away from us so many of our best actors. She has now more than repaid it by giving us the greatest of actresses (Leach, 1979:148).

Die *Sun* het haar as geniaal beskryf. Alhoewel sy in ander koerante as lomp, vol maniërismes, bonkig en met 'n aggressiewe aanslag gekritiseer is, was Londen gaande oor die nuwe fonds. In gesprekke is na haar verwys as die sensasie van die jaar en die grootste Engelssprekende treurspelspeeler van haar tyd (Leach, 1979:149). Vier en tagtig vertonings later as sewe verskillende karakters, het die gehore haar nog steeds opgehemel. Emma Stebbins haal 'n brief van 'n vriend in haar boek aan:

The papers continue to speak of her in the most extreme terms of praise, and for the present she is the greatest creature in the greatest city in the civilized world (Stebbins, 1972:149).

In Julie 1845 sluit Mary Eliza en by Charlotte in Engeland aan, en sy en Susan begin met die voorbereidings vir 'n plattelandse toer as 'n oefenlopie vir *Romeo and Juliet*, met haar as Romeo teenoor Susan se Juliet. Ten spyte van moontlike kritiek op haar as Romeo kon sy die kreatiewe uitdaging van die broekrol en versekerde finansiële sukses nie weerstaan nie:

I must act in parts where comparisons cannot be instituted or I fall (...) unless in some such out of the way thing as Romeo (Leach, 1979:170).

Daar was ook ander redes hoekom Cushman die rol wou speel. Sy kon uiting gee aan emosies van Romeo wat sy al hoe meer in haarself herken het. Sy het haarself beloof om die rol so eerlik as moontlik te vertolk en so eerlik as moontlik haarself as vrou uit te leef, en as sy sekere manlike emosies met die karakter gedeel het, sou sy dit, sonder om aanstoot te gee aan enige iemand, koester (Leach, 1970:171).

Op 30 September 1846 open hulle by die Haymarket-teater in Londen. Westland Marston het Cushman se Romeo se viriele krag hoër geag as enige manlike akteur wat hy nog ooit in die rol gesien het (Leach, 1979:175). Dudden (1994: 92) skryf dat haar Romeo, volgens berigte van die tyd, beskou is as een van die beste vertolkings ooit deur enige speler, manlik of vroulik. Haar bedrewenheid in die skermkuns, sowel as haar vurige liefdestonele teenoor Juliet, is uitgesonder. Dudden beweer voorts dat die rol van die jong Romeo 'n waaghalsige keuse vir Cushman was, aangesien sy so geredelik en met soveel gemak haar manlike identiteit geloofwaardig in 'n manlike karakter kon vergestalt (1994:93). Gehore en kritici was dit eens dat dit 'n uitstaande vertolking is, en die speelvak is vir 'n onbepaalde tyd verleng. Sy volg hierdie broekrol op met die rol van Ion in Thomas Talfourd (1795-1854) se gelyknamige toneelstuk, met ewe veel sukses. Daarna volg 'n toer deur Ierland en Skotland met verskeie stukke, onder andere *Romeo and Juliet*.

Die nuus van die lof wat die Engelse Charlotte toegeswaai het, het Amerika bereik en die Amerikaners se trots het geen perke geken nie. In *Bright Particular Star* word daar telkens verwys na artikels in koerante oor haar sukses op die Engelse verhoë. Mary Howitt het byvoorbeeld soos volg in *The People's Journal* oor haar spel in Engeland geskryf:

Her acting was not merely imitative; it was "action": the very action of nature, and therefore it is always true (Leach, 1979:188).

Cushman het altyd gepoog om so eerlik as moontlik te speel, maar nadat sy die Franse aktrise, Rachel (1821-1858), sien speel het, het sy ernstig getwyfel in haar eie vaardighede en talent. Alhoewel Cushman nie Frans magtig was nie, het sy dadelik onder die bekoring gekom van die aktrise se skynbaar manjifieke stem en ongelooflik natuurlike spel, uit die aard van die saak volgens kontemporêre standaarde (Leach, 1979:192). Altyd bereid om te

leer, het sy met groter ywer haar eie spelstyl probeer verfyn en die vertwyfeling in positiewe aksie omskep. Sy onderneem 'n moordende ses weke lange toer deur die platteland, maar wanneer sy verneem van die afsterwe van haar vriendin, Rosalie Sullie, in Amerika, is sy fisies nie in staat om die verlies te verwerk nie en word ernstig siek. Sy verloor ook belangstelling in die teater.

Na 'n rustyd van ses weke keer Cushman na Londen terug om met nuwe oorgawe haar loopbaan te bevorder en sodoende haar persoonlike pyn te verwerk. Sy speel teenoor Macready in Londen en herskep die rol van Koningin Catherine in *Henry VIII* (William Shakespeare). Die reaksie was oorweldigend, alhoewel sommige kritici gevoel het haar koningin was nie adellik genoeg nie. Vir ander was dit juis die roerende menslikheid van haar Catherine wat beïndruk het, en sy is nogmaals as die grootste “melodramatiese” aktrise in die wêreld bestempel (Leach, 1979:202). Alhoewel daar dikwels na Cushman as 'n groot treurspelspeler verwys word, kon haar vertolking van Catherine heel moontlik as sentimenteel en emosioneel “te aandoenlik” geles het. Vandaar die gebruik van die woord “melodramaties”. Leach (1970:202) voer verder aan dat haar “Amerikaansheid” soms die Engelse ore gepla het en dit kon dus ook aanleiding gegee het tot hul gevoel dat haar spel oordrewe was.

Hoe dit ook al sy, in 1849 onderneem sy weer eens 'n toer na Amerika. Sy vertolk die bestaande karakters van haar repertoire aand na aand in New York voor 4,500 mense per vertoning. Daarna toer sy na Philadelphia, Boston, New Orleans en Washington. Terug in New York pak sy vir die eerste keer die rol van Hamlet aan. Dit word met gemengde gevoelens ontvang en Leach (1979:241) skryf dit toe aan die feit dat sy dit bloot gedoen het om haar besig te hou tot tyd en wyl sy kon teruggaan Engeland toe. Daar was geen werklike toewyding in haar vertolking nie.

Na haar suksesvolle Amerikaanse besoek keer Cushman vir 'n kort tydjie na Engeland terug, en daarna gaan tree sy kwansuis in Rome af. In 1854 is sy terug op die Engelse verhoog en op aandrang van 'n bewonderende publiek speel sy veertig aande in plaas van net vyf. Haar Romeo het blykbaar die Duitse komponis, Richard Wagner, op besoek aan Londen, laat wonder hoekom so 'n ou man die rol speel (Leach, 1979:268). Op ses en dertig het Charlotte nou ook gewonder of sy nie te oud vir die rol is nie, maar die gehore het haar Romeo nog steeds geniet en sy sou hulle as haar maatstaf gebruik.

In 1857 toer sy weer na Amerika en saam met haar ander groot rolle, speel sy die eerste keer die broekrol van Kardinaal Wolsey in *Henry VIII* (William Shakespeare) met sukses:

Charlotte Cushman's Cardinal was one of those intellectual triumphs which indicate the actor's power to depict thought as well as passion (Leach, 1979:276).

Na nog 'n uitgebreide toer deur die land, asook groot geldelike sukses, gaan tree sy vir 'n tweede keer in Rome af. Na twee jaar van 'n luilekker bestaan, dryf verveling haar terug na die verhoog en sy maak weer eens die teaters in New York en elders vol. In 1861 klim sy ook nogmaals in die broekrol van Hamlet, hierdie keer met meer oorgawe. Volgens Stebbins (1972:217) het Charlotte beweer dat sy nog nooit so hard gewerk het om 'n karakter te deurgrond nie en het sy die volle omvang van haar vaardighede moes inspan. Die teaterhistorikus, W.J. Lawrence, het verwys na haar vertolking as 'n "studiously conventional reading", maar het dit ook as "astonishingly fine" beskryf (Howard, 2007:46). In *When Romeo was a Woman* haal Merril (1999:132) nog 'n kritiese verwysing aan ten opsigte van Charlotte se Hamlet:

Her Hamlet's great absolute excellence was never external: She enters into his melancholy, his poetic philosophy, his resolution and his impulsiveness.

Howard (2007:49) voer ook aan dat Cushman se Hamlet die vrouekarakters soos Gertrude en Ophelia met groot respek en waardigheid behandel het, in teenstelling met ander Hamlet-vertolkers. Alhoewel daar negatiewe kritiek gelewer is op haar vertolking, en veral op haar voorkoms, was dit alom as 'n uitstekende vertolking aanvaar.

Cushman kon nog steeds gehore betower, ten spyte van die nuwe, realistiese spelstyl wat op daardie stadium mode was:

She had built her art out of materials nature had given her. Since beauty was not among them, she had centered her craft on the vigor, the broad gestures, the ringing tones that best matched her figure and stature (Stebbins, 1972:276).

Aangesien haar gesondheid haar nie meer lang speelvakke en uitgebreide toere toegelaat het nie, het Cushman die minder veeleisende Shakespeare-voorlesings by haar repertorium gevoeg. Desnieteenstaande het sy Meg Merillies in Chicago laat herleef, en haar Koningin Catherine en Lady Macbeth in New Orleans. As gevolg van haar verswakke fisiese toestand

moes sy haar speelvak in New Orleans sowel as in Philadelphia kortknip. Volgens die koerante sou sy nog vir oulaas in New York optree en het sy besef dat Amerika haar lyding wou spaar en vroegtydig van haar wou afskeid neem. Dit was nie maklik vir hierdie toegewyde aktrise om die tuig neer te lê nie, maar sy het by twee afskeidseremonies in New York en Philadelphia op 'n hoogtepunt van haar publiek afskeid geneem:

It was a sad hour when genius leaves the field and greatness bids adieu to the generation it has instructed, thrilled, elevated, and honored, especially since Miss Cushman's leaving the stage would empty it of all majestic power and intellectual character (Leach, 1979:373).

Cushman het hierna egter nog een maal in Chicago opgetree en in Easton, Pennsilvanië, op 2 Junie 1875 haar laaste voorlesing gelewer.

### **3.5 SAMEVATTING EN AFLEIDINGS**

Dit is onmoontlik om binne die bestek van ongeveer twintig bladsye reg te laat geskied aan 'n kunstenaar soos Charlotte Cushman. Haar bydrae is nooit op film vasgelê soos Sarah Bernardt en ander s'n nie. Al wat behoue gebly het, is haar uitgebreide korrespondensie, met liefde deur Emma Stebbins gepubliseer, 'n groot versameling fotografiese portrette, karaktersketse, 'n borsbeeld en die kommentaar van joernaliste en skrywers.

Ten spyte hiervan het hierdie kunstenaar 'n blywende indruk op my en my siening van die teater en my eie bydrae gemaak. In 'n era waartydens akteurs en meer spesifiek vroulike akteurs met groot agterdog bejeën is, het hierdie indrukwekkende vrou te midde van familiebesware en sonder werklike opleiding, haar stempel op die teater afgedruk. Sy was een van die weinige Amerikaanse akteurs wat, ten spyte van haar aksent, die Engelse gehore oorrompel het en groot roem verwerf het, selfs met haar vertolking van Shakespeare-karakters. Dit was juis gedurende die tyd toe Amerika 'n toeloop van akteurs uit Engeland ervaar het wat hul vaardighede en talente aan die Amerikaners kom vertoon het. Haar leuse van "Dare and do and be" (Leach, 1979:355) is ten volle deur haar uitgeleef en kan ook as aansporing vir hedendaagse akteurs dien.

Cushman het daarin geslaag om haar gehore met haar geloofwaardige en eerlike vertolkings tot 'n groot mate van haar uiterlike te laat vergeet. Sy het hulle ten volle betrek deur haar

emosionele oorgange en uitsonderlike benadering tot karakters. Haar siening van 'n karakter was egter altyd gegrond in die teks en nooit ter wille van goedkoop selfverheerliking nie. Uit die aard van die saak was daar 'n gesonde ego en 'n groot mate van ambisie betrokke, en kon sy na haar sogenaamde “mondigwording” as speler met voorbedagte rade rolle kies en voorwaardes stel. Sy het geleer om haar talent en vaardighede ten volle te ontwikkel en te bemark en het dikwels, sonder skroom, vriende en kennisse gebruik om haar loopbaan te bevorder.

Charlotte Cushman het haar voorkoms en natuurlike ryk stem ingespan om broekrolle te beliggaam, maar terselfdertyd kon sy met stemverplasing, grimering en lyftaal 'n gehoor geheel en al flous met haar vroulike transformasies. Alhoewel dit gebruikelik was gedurende haar tydvak om 'n repertorium van bestaande of “stock”-karakters herhaaldelik te laat herleef, het sy skynbaar voortdurend nuwe lewe in 'n karakter geblaas. Die feit dat sy mettertyd meer toegee het aan haar “manlike” identiteit, het haar broekrolle met diepte en insig verryk. Of sy ooit werklik die psige van die man kon deurgrond, is nie meer vir my van belang nie. Die blote feit dat sy gehore kon oortuig dat sy Romeo, Hamlet of Kardinaal Wolsey was, met dieselfde oorgawe as wat sy Lady Macbeth, Meg Merrilies en Koningin Catherine was, is bewys dat sy 'n aktrise van weergalose vaardigheid en talent was.

Met haar afskeidseremonie in New York het die digter en joernalis, William Cullen Bryant (1794-1878), haar gehuldig met die volgende woorde:

You have taken a queenly rank in your profession. You have carried into one department of it after another the triumphs of your genius; you have interpreted through the eye and ear to the sympathies of vast assemblages of men and women the words of the greatest dramatic writers; what came to your hands in the skeleton form you have clothed with sinews and flesh, and given it warm blood and a beating heart (Leach, 1979:36, 37).

Bryant se laaste stelling was nie net van toepassing op haar toneelspel nie, maar ook op haar persoonlike lewe. Haar mensliewendheid, haar respek vir haar gehore, die ywer waarmee sy jong talent bevorder het, die sorg waarmee sy na die behoeftes van haar familie omgesien het en haar geborgenheid in haar godvresende opvoeding, het van Charlotte Cushman 'n alom gerespekteerde en geliefde aktrise gemaak. 'n Aktrise wat nooit blatant toegelaat het dat haar liefde vir haar eie geslag aanstoot gee of afbreuk doen aan haar professionele status nie. Dit is

te betwyfel of die algemene publiek ooit bewus was van haar seksuele voorkeure, aangesien sy volgens Dudden (1994:98) met groot omsigtigheid haar private en professionele lewe uit die openbare oog gehou het. Nogtans het sy haar private lewe met integriteit uitgeleef.

Dit is interessant dat ek in my keuse van broekrolvertolkers verteenwoordigend van drie tydperke sowel as drie uiteenlopende teaterwêreldes, drie aktrises gekies het waarvan twee in hul persoonlike lewe hul manlike identiteite uitgelewe het, en een, Sarah Bernardt, skynbaar ook tekens van soortgelyke gedrag getoon het. My keuses het egter berus op hul bydrae tot teater deur hul vertolkings van broekrolle, en ek was op daardie stadium onbewus van hul gekose leefwyses. Die vraag ontstaan of dit enigsins bygedra het tot hul suksesvolle vertolking van manlike karakters, en ek glo dit het die skeppingsproses van die broekrol sterk ondersteun. Bykomende faktore, soos in Cushman se geval 'n kragtige altstem, bonkige figuur en byna manlike gelaatstrekke, het seer sekerlik 'n invloed gehad op die gehore se aanvaarding van haar broekrolkarakters.

In die geval van Charlotte Charke wat in die algemeen bekend was as broekrolspeler, was haar vertolking van die karakter van Hamlet baie oppervlakkig gereken. Charlotte Cushman, daarenteen, ook bekend as 'n broekrolspeler, was veral uitgesonder vir haar Romeo, Kardinaal Wolsey, en in 'n mindere mate vir haar Hamlet. Alhoewel sy as een van die beste vertolkers van broekrolle van haar era bestempel is, het sy ook erkenning ontvang vir haar uitstaande vertolkings van vrouekarakters. Sy is verder as sowel 'n treurspelspeler as 'n grootse melodramatiese speler beskryf, hoe teenstrydig dit ook al mag klink. Dit is dus duidelik dat sy die vereistes van die betrokke genre verstaan het en lewe in die karakters kon blaas – 'n tipe lewe wat die genre verg, en sy kon dus haar spel daarby aanpas. Hierdie aanpasbaarheid is ook sigbaar in hoe sy tussen manlike en vroulike rolle kon wissel. Gesien vanuit haar Amerikaanse agtergrond en spelstyl, is dit verstaanbaar dat die Engelse gehore haar werk vanuit 'n ander perspektief sou evalueer. Sy het egter op albei kontinente haar gehore oortuig van haar geloofwaardige en eerlike aanname van manlike karakters waar die genrevoorskrif 'n manlike speler gevra het.

Ek sluit af met 'n kort uittreksel uit haar bedankingstoespraak by bogenoemde afskeidsfunksie:

I found life sadly real and intensely earnest, and in my ignorance of other ways of study, I resolved to take therefrom my text and my watchword. To be thoroughly in



earnest, intensely in earnest in all my thoughts and in all my actions, whether in my profession or out of it, became my one single idea. And I honestly believe herein lies the secret of my success in life. I do not believe that any success in any art can be achieved without it (Leach, 1979:377).

## HOOFSTUK 4

### SARAH BERNHARDT (1844-1923)

#### 4.1 INLEIDING

“The Divine Sarah” is die titel wat die Ierse dramaturg en digter, Oscar Wilde, aan die Franse aktrise, Sarah Bernhardt, toegedig het (Stokes, 1988:75). In elke skrywe word Bernhardt uitgesonder as een van die grootste aktrises, nie net van haar tyd nie, maar van alle tye. Volgens Robert Gottlieb (2011:196) het die Amerikaanse skrywer Mark Twain (Samuel Langhorne Clemens, 1835-1910) aktrises in vyf kategorieë ingedeel, naamlik slegte aktrises, middelmatige aktrises, goeie aktrises, grootse aktrises, en dan, Sarah Bernhardt.

In *Women as Hamlet* word daar na haar verwys as:

(...) the greatest personality actress of her age, as famous for her offstage life as her acting (Howard, 2007:99).

Die sleutel tot Bernhardt se roem of berugtheid, lê heel moontlik opgesluit in Howard se stelling. Sy het daarin geslaag om, sonder die hulp van radio en film en slegs met behulp van die gedrukte media, ’n “persoonlikheid” te word. Die Britse biograaf, Lytton Strachey (1880-1932), se stelling sluit hierby aan:

All acting must be, to some extent, an exploitation of the personality; but in the acting of Sarah Bernhardt that was the dominating quality – the fundamental element of her art. It was there that her strength and her weakness lay (Gottlieb, 2011:198).

Sarah Bernhardt het haarself onbewustelik as ’n nuuswaardige produk bemark en gedurende die laaste helfte van die negentiende eeu ’n handelsmerk geword. In *Sarah: The Life of Sarah Bernhardt*, verwys die Amerikaanse skrywer Henry James (1843-1916) so na haar:

She has in a supreme degree what the French call the genie de la réclame – the advertising genius; she may, indeed, be called the muse of the newspaper (Gottlieb, 2010:81).

In *The Memoirs of Sarah Bernhardt* roep die aktrise op ’n stadium uit:

My name became celebrated before I became so myself (Bernhardt, 1977:135).

Hierdie uitlating kan moontlik toegeskryf word aan die feit dat haar onbeteuelde woede-uitbarstings en ondeurdagte openbare uitlatings en optrede die pers meer geïnteresseer het as haar minder geslaagde debuut in 1862 by die Comédie-Française.

Haar spel het miskien nie beïndruk nie, maar nadat sy 'n permanente lid ("sociétaire") van die Comédie geklap en as beginspeler ("pensionnaire"), geweier het om hiervoor om verskoning te vra en bedank het as lid van die geselskap, het sy 'n nuuswaardige persoonlikheid geword (Noble, 1960:51). Daarbenewens was dit ongehoord vir enige akteur om ooit 'n kontrak met die Comédie te verbreek, aangesien so 'n kontrak gewoonlik as 'n lewenslange posisie beskou is en uiters gesog was.

Dit was egter nie net Bernhardt se bedanking by die Comédie wat nuuswaardig was nie, maar ook haar beweerde uiteenlopende reeks minnaars. Laasgenoemde het gewissel van adellikes, skrywers, dramaturge, mede-akteurs en blykbaar selfs 'n Engelse troonopvolger.

Die pers van die tyd het egter nie nét haar liefdeslewe en plofbare humeur interessant gevind nie, maar ook haar voorkoms. Bernhardt is gedurende die eerste helfte van haar lewe beskryf as te maer, te bleek en met te veel hare. Daar is selfs spottenderwys na haar verwys as 'n stok met 'n spons bo-op (Bernhardt, 1984:325). In haar outobiografie (1984:287) sê sy self sy is so maer sy kan nie nat reën nie, aangesien sy tussen die druppels kan deurbeweeg. Tydens haar oudisie vir toelating tot die Conservatoire het een van die eksaminators haar as volg beskryf:

(...) strangely thin and frail, with an unruly aureole of fair hair, a slightly Jewish face dominated by compelling eyes (...) the very long, superb eyes (Richardson, 1977:20).

Dit is dan ook in haar oë waarin daar 'n wêreld van misterie opgesluit gelê het, soos Joanna Richardson dit in *Being Divine* stel. Sy het dit geskryf na aanleiding van 'n foto waarop Sarah saam met die beroemde Eduardïaanse aktrise en sogenaamde skoonheid, Lilly Langtry (1853-1929), verskyn het. Volgens Richardson (1977:178) lyk Langtry soos 'n plomp huisvrou langs die lenige, fluweelgeklede Sarah.

In vergelyking met konvensionele negentiende eeuse standaarde was Sarah Bernhardt nie noodwendig 'n skoonheid nie, maar 'n bestudeerde houding en elegante, grasiëuse bewegings

en posering het haar vroulike aantrekkingskrag versterk. Daarby het sy haar straatdrag sowel as haar beroemde en veelbesproke verhoogkostuums uitstekend tot haar fisiese voorkoms aangewend.

Die biograaf, Robert Gottlieb (2010:83) beweer ook dat haar opspraakwekkende versameling diere en wildediere, asook haar berugte doodskis (waarin sy skynbaar gereeld geslaap het), bygedra het tot die pers se fassinatie met en belangstelling in haar. Bernhardt, as beeldhouer, was net so nuuswaardig en alhoewel die Franse beeldhouer, Auguste Rodin (1840-1917), haar werk afgeskiet het as “outydse gemors”, was daar groot belangstelling daarin onder die lede van die publiek, (Gottlieb, 2010:87). Gottlieb maak in dieselfde paragraaf melding van haar swak pogings as skilder en pianis. Sarah se waaghalsige vlug in ’n warmlugballon oor Parys in 1878 en haar daaropvolgende boek oor die eskapade (wat dadelik ’n treffer was), is dan ook wyd in die pers gedek (Gottlieb, 2010:91).

Sarah Bernhardt, die openbare “persoonlikheid”, kan egter nie geskei word van Sarah Bernhardt, die aktrise, nie. Alhoewel haar debuut in 1862 by die Conservatoire nie opspraakwekkend was nie, is haar vertolking van die jong minnesanger, Zanetto, in Francois Coppee se *Le Passant* (1869) by die Odeon-teater, met groot lof ontvang (Noble, 1960:78). Dit was dan ook haar eerste broekrol. Soos in die geval van sowel Charlotte Charke as Charlotte Cushman, moes jong spelers tydens hulle vakmanskap ’n uiteenlopende reeks rolle vertolk, en was dit nie vreemd om aktrises in broekrolle te sien nie (Howard, 2007:98).

Gedurende ’n loopbaan wat oor ses dekades gestrek het, het Bernhardt se unieke spelstyl en sogenaamde goue stem roem verwerf op drie kontinente, ten spyte van die feit dat sy slegs in Frans opgetree het. In die voorwoord van *Sarah Bernhardt and her World* (1977), word haar stem as haar grootste bate uitgewys:

There is more than gold in it. There is thunder and lightning, heaven and hell  
(Richardson, 1977:10).

Sy het finansiële sukses behaal, verskeie teaters bestuur en besit, en in eiendomme dwars oor Frankryk belê. Op haar uitgebreide wêreldtoere het sy kennis gemaak en bevriend geraak met hoëlui in regeringskringe en selfs adellikes sowel as koninklikes aan haar voete gehad. Haar merkwaardige repertorium het elf films ingesluit, agtien stemopnames en agt geskrewe werke wat wissel van memoires, dramas, nouvelles en vaklektuur (Anoniem, g.d.

[http://www.biographybase.com/biography/Bernhardt\\_Sarah.html](http://www.biographybase.com/biography/Bernhardt_Sarah.html) en Shapira, 2005.  
<http://jwa.org/encyclopedia/article/bernhardt-sarah>).

Daarbenewens het sy beeldhouwerk en die skilderkuns met 'n (mindere) mate van sukses beoefen. 'n Spesiale dag is in Frankryk aan haar opgedra en sy is met verskeie toekennings vereer. Fotograawe, skilders, skrywers en digters het haar vereer deur werk oor haar die lig te laat sien en kunswerke aan haar op te dra. Sy is amptelik deur Hollywood se filmbedryf vereer met 'n ster in die Hollywood Walk of Fame in Vinestraat 1751 (Gottlieb, 2011:214). Frankryk het haar in 1945, twee en twintig jaar na haar dood, vereer met die druk van 'n posseël met haar beeld op. Gottlieb sluit hierby aan:

Her influence on the plastic arts and on couture was immeasurable. The way she stood and sat, the clothes she wore, embodied the art nouveau aesthetic (Gottlieb, 2011:215).

Sarah Bernhardt het letterlik in die tuig gesterf en haar laaste film, *La Voyante (The Fortune Teller)*, 1923), is na haar afsterwe met die hulp van 'n plaasvervanger voltooi (Gottlieb, 2010:208).

Alhoewel sy nie naastenby so bekend was vir haar vertolking van broekrolle soos die Engelse aktrise, Charlotte Charke of die Amerikaanse aktrise, Charlotte Saunders Cushman nie, het sy volgens oorlewering uitstekende spel gelewer as die eerste jongman, Zanetto, (*La Passant*), asook 'n Hamlet en tot en met haar laaste *Daniel* (1919) van Louis Verneuil (1893-1952). Laasgenoemde is spesiaal vir haar as parapleeg geskryf nadat sy haar been na 'n besering verloor het. Richardson beskryf haar spel soos volg:

Sarah was technically accomplished, brilliantly versatile. She was an uncompromising, superb professional; she understood every aspect of her manifold art. But, above all, she brought poetry to the theatre (Richardson, 1977:223).

## 4.2 ALGEMENE AGTERGROND

Sarah Bernhardt is in Julie of September of Oktober 1844 gebore. Dit kon ook 1841 of 1843 gewees het. Die presiese datum kan nie bepaal word nie, aangesien haar geboorterekords vernietig is toe die gebou waarin dit gehuisves was in 1871 tydens die Commune-opstande afgebrand het (Gottlieb, 2010:1). Haar werklike geboortedatum is sekerlik nie so belangrik

nie, maar die feit dat selfs dit nie behoorlik gestaaf kan word nie, is amper 'n vooruitskouing van haar lewensverhaal.

Bernhardt was bekend daarvoor dat sy haar persoonlike agtergrond dikwels verdraai en herskep het. Gottlieb haal Alexandre Dumas junior (1824-1895) aan oor die juistheid van die meeste van Sarah se uitlatings, na aanleiding van 'n gesprek oor haar lenigheid:

You know, she's such a liar, she may even be fat (Gottlieb, 2010:2).

Alhoewel daar sekerheid is oor wie haar moeder was, bly die identiteit van haar vader 'n raaisel. Judith of Julie of Yule van Hard was die dogter van Julie (of Jeanette) van Hard, 'n Joodse meisie van óf Duitse óf Hollandse afkoms. Sy was getroud met Maurice Bernard, 'n Joodse oogarts in Amsterdam. Vyf of ses dogters is uit hierdie huwelik gebore en een seun, Edouard Bernard, wat soos Sarah later "Bernhardt" geword het. Op vyftienjarige ouderdom skenk Sarah se moeder in Le Havre geboorte aan buite-egtelike tweelingdogters wat nie lank daarna sterf nie. Hierdie is volgens Gottlieb die eerste werklik gedokumenteerde feite oor Sarah se moeder en dus oor Sarah se agtergrond (Gottlieb, 2010:3).

Alhoewel die vaderskap nie aangedui is nie, word dit blykbaar algemeen aanvaar dat 'n jong vlootoffisier, Morel, uit 'n prominente familie in Le Havre die vader was. Aangesien daar nêrens definitiewe bewyse is wie Sarah se vader was nie, word Morel ook as haar moontlike vader beskou. Sarah dui nooit haar vader se naam in *My Double Life* (1984) aan nie, maar op haar doopsertifikaat (uitgereik toe sy twaalf was) het sy die naam Edouard Bernhardt ingevul (Gottlieb, 2010:4). Dit is, soos met die meeste inligting oor Sarah, verwarrend, aangesien dit tog die naam van haar broer was.

Van een stukkie inligting is almal egter seker, en dit is dat sy sonder 'n vader grootgeword het. Sy skep 'n fantasie rondom hierdie vader en skryf sy afwesigheid in haar outobiografie toe aan eindelose sakereise (Noble, 1960:17, Gottlieb, 2010:4). Hy was blykbaar wel teenwoordig toe Sarah op om en by negejarige ouderdom na die Grand-Champs-kloosterskool in Versailles gestuur is. Sy verwys na hom as so aantreklik soos 'n god en beskryf sy verleidelike stem en stadige en kalm gebare (Bernhardt, 1984:13). By die afskeidsete voor haar vertrek na Versailles belooft hy om haar na vier jaar by die kloosterskool te kom haal en saam met hom op sy reise te neem. Hierdie belofte is nooit nagekom nie en sy het hom nooit weer gesien nie. Hy het egter 'n redelike bedrag geld aan

haar nagelaat wat op haar troudag uitbetaal sou word. Hierdie nalatenskap het later tot 'n klein relletjie gelei toe Sarah, op aandrang van haar moeder om met 'n ouer en gesiene man te trou, botweg geweier het en aangekondig het dat sy liever 'n non wou word (Noble,1960:23).

Sarah se moeder, Julie, wat net so afwesig soos haar vader was, se poging om Sarah getroud te kry, was sekerlik nie uit altruïsme of 'n gebaar van moederlike liefde nie. Sy het 'n gemaksugtige en vertroetelde lewe as 'n “nie-werkende, maar versorgde dame” gelei en haar leefwyse het nie werklik voorsiening gemaak vir 'n afhanklike dogter nie. Volgens Brandon (1991:10) was Sarah se moeder nie 'n besondere skoonheid nie, maar as “grisette” (die Larousse (g.d.) definieer dit as 'n “koketterige, werkende meisie”) (Larousse, g.d. <http://www.larousse.com/en/dictionaries/french/english>) het Julie se jeug en aanvalligheid haar tot die volgende trap van haar “beroep” laat klim, naamlik dié van “lorette”, wat die Larousse beskryf as 'n “elegante, jong, onkuise vrou” (Larousse, g.d. <http://www.larousse.com/en/dictionaries/french/english>). Gottlieb sê proutuit Julie was nie die grootste of beste courtesane nie, maar ten spyte daarvan was daar altyd 'n welaf heer wat haar vergesel of onderhou het (Gottlieb, 2010:2).

In haar outobiografie (1977) skryf Bernhardt haar moeder se afwesigheid toe aan die feit dat Julie gek was oor reis, maar dat sy gereeld klere aan Sarah se oppasster en koek aan Sarah gestuur het. Sy het dikwels haar susters versoek om na Sarah om te sien en belowe om binnekort terug te keer, net om 'n maand later te skryf:

Go and see the child at her nurse's; I shall be back in a couple of weeks (Bernhardt, 1977:1).

Dit is tekenend van Julie se hardvogtigheid dat sy nie na haar dogter by naam verwys nie, maar praat van “the child”. Julie se susters het die jong Sarah egter ook aan haar oppasster oorgelaat en selde na haar behoeftes omgesien. Die oppasster was nie welaf nie, en soos Sarah skryf:

(...) she loved after the manner of poor people, when she had time (Bernhardt, 1984:1).

Die gedagte ontstaan dat Sarah se woede-uitbarstings en impulsiewe en angstige optredes as kind heel moontlik 'n soeke na ouerlike aandag en liefde was. Daar bestaan verskeie weergawes van een van die kere toe Sarah tydens haar verblyf by haar oppasster in Parys by

'n venster uitgespring het om haar tante Rosine se aandag te trek (Brandon, 1991:10 en Noble, 1960:8). Dit het aanleiding gegee tot Julie se terugkeer om haar dogter te versorg en die volgende beweerde gesprek tussen haar en haar suster, Rosine:

I never heard of a child doing such a thing. She always was such a determined, self-willed little thing, always screaming to have her own way. She upset my nerves so much, it was really better for her to be with the nurse. Now what am I going to do? The doctor says she will recover, but I can't send her to another nurse. There's no knowing what she might do next. Oh, dear – and I had such a charming apartment selected. It just suits me and now I will have to turn my boudoir-sitting room into a room for Sarah and there will be doctors and nurses and that horrid smell of medicine everywhere (Noble, 1960:15).

Bogaande uitlating is nog 'n aanduiding van Julie se selfbehepthed en dat sy Sarah as 'n las en 'n onwelkome verantwoordelikheid beskou het. Sarah se genesing na die genoemde voorval het 'n jaar lank geduur, maar sy was ten minste verseker van haar moeder se teenwoordigheid. Dit was egter van korte duur, want sy is na 'n kosskool verskuif en daarna na die kloosterskool in Versailles. By die aanhoor van die beplande verskuiwing, het sy haar so vererg dat sy nie in die saak geken is nie dat sy vir twee uur buite haarself van woede uit die kosskool probeer ontsnap het, haarself in 'n modderdammetjie gewerp het en bome uitgeklim het. Nadat sy uiteindelik bedaar het, het haar tante Rosine haar na haar huis geneem, waar Sarah vir drie dae in die bed moes bly met 'n gevaarlike hoë koors (Bernhardt, 1984:11). Hierdie uitbarstings van Bernhardt het 'n deurlopende patroon gedurende haar kinder- en tienerjare geword.

Gelukkig het die koms van haar vader die verskuiwing na die Grand-Champs-kloosterskool meer draaglik gemaak. Die tyd wat Bernhardt in die kloosterskool deurgebring het, was van haar gelukkigste jare, aangesien sy vir agt jaar 'n mate van standvastigheid en die Moederowerste se liefdevolle sorg ervaar het. Dit is ook hier dat Bernhardt op twaalfjarige ouderdom tot die Rooms-Katolieke geloof bekeer is en uiteindelik gedoop is as Sarah Rosine Marie Henriette Bernhardt (Gottlieb, 2010:16).

In September 1859, net voor haar vyftiende verjaarsdag, en nadat Bernhardt geweier het om op aandrang van haar moeder te trou en 'n non wou word, moes daar ernstig oor haar toekoms besin word. Tydens 'n ete met Julie se vriende, 'n minnaar of twee en familieleden,



het die hertog De Mornay (1811-1865) voorgestel dat Sarah by die Conservatoire ingeskryf word om as 'n aktrise opgelei te word (Richardson, 1977:22). De Mornay was die buite-egtelike halfbroer van Keiser Napoleon III en 'n baie invloedryke man. Op daardie stadium was hy ook een van Julie se minnaars. Dit was dan ook sy invloed, tesame met 'n ander invloedryke minnaar van haar moeder twee jaar later, Camille Doucet (1812-1895), die Minister van Kuns, wat vir Bernhardt 'n aanstelling by die Maison de Molière, oftewel die Comédie-Française, besorg het (Richardson, 1977:22). Hier het Sarah Bernhardt in 1862 haar debuut gemaak in Jean Racine (1693-1699) se 1675 toneelstuk, *Iphigénie*.

Gedurende die jare 1863 en 1864 word Prins Henri de Ligne, een van Bernhardt se gereelde metgeselle en hy word dan ook beskou as die vader van haar seun, Maurice. Alhoewel Henry volgens Noble (1960:60) met Bernhardt wou trou, het druk van sy familie die verbintenis verhoed en was sy verplig om gedurende haar swangerskap 'n ander heenkome te vind. Soos in die inleiding genoem, het Bernhardt 'n groot kring van bewonderaars en minnaars uit verskillende vlakke van die samelewing gehad, en die vermoede bestaan dat sy gedurende hierdie tyd van hul hulp gebruik gemaak het. Brandon (1991:95) suggereer dat Bernhardt die kuns wat haar moeder en tante Rosine beoefen het, noodgedwonge self ook beoefen het, aangesien Julie dit duidelik gestel het dat sy nie bereid was om haar dogter by te staan en finansieel te ondersteun nie (Noble, 1960:57). Weer eens is dit Camille Doucet (1812-1895), die Minister van Kuns, wat daarin slaag om vir Bernhardt 'n kontrak by die Odeon-teater te verkry (Noble, 1960: 63).

Met die vooruitsig van 'n vaste maandelikse inkomste kon Bernhardt 'n klein woonstel bekostig, asook 'n oppasster vir Maurice. Alhoewel daar kleinskaalse suksesse tydens haar kontrak by die Odeon-teater was, was Sarah Bernhardt op vyf en twintigjarige ouderdom nog nie werklik as 'n noemenswaardige aktrise beskou nie, ten spyte van die feit dat haar gewildheid onder studente ernstig begin toeneem het. Soos Bernhardt in haar outobiografie noem:

I had become the adored queen of the students (Bernhardt, 1984:189).

Die toetrede tot haar lewe van 'n jong klerk in die Oorlogsministerie en sy toneelstuk, *Le Passant*, het die eerste groot verskil in haar loopbaan teweeggebring. Na *Le Passant* het Sarah 'n lang reeks ander rolle by die Odeon vertolk. Sommige was suksesvol en ander minder so, maar sy het stelselmatig 'n reputasie as 'n gerekende aktrise opgebou.

Die Frans-Pruisiese oorlog en Napoleon se oorgawe aan Willem I van Pruise, op 4 September 1871, die uitroep van Frankryk tot 'n Republiek en die voortslappende oorlog het Bernhardt se nuutgevonde erkenning as aktrise egter tydelik vertraag. Teaters is gesluit, maar sy het egter dadelik met die hulp van haar menigvuldige vriende in die regering en sakewêreld daarin geslaag om die Odeon in 'n hospitaal te omskep. Haar toegewyde en onverpoosde diens het aan haar 'n medalje as Ridder van die Franse Legioen van Eer besorg en terselfdertyd haar nuutgevonde populariteit en daaropvolgende verwaandheid getemper. Sy het skynbaar beseef hoe nietig die mens en persoonlike roem in die aangesig van oorlog is (Richardson, 1977:40, 45). Hoe lank hierdie nederigheid geduur het, is moeilik om te bepaal, want soos sy in haar biografie sê:

I was awaiting the event which was to consecrate me a star (...) and it was the greatest poet of the last century who was to place on my head the crown of the elect (Bernhardt, 1984:225).

Die Odeon-teater is in 1871 heropen en die geleentheid waarop Sarah gewag het, het hom voorgedoen in die vorm van Victor Hugo (1802-1885) se toneelstuk, *Ruy Blas* (1838).

In 1881 ontmoet sy 'n aspirant-toneelspeler, Ambroise (Jacques) Aristide Damala (1857-1889), en raak halsoorkop op hom verlief. Damala was uit 'n aristokratiese Griekse familie afkomstig, maar as gevolg van sy verslawing aan morfine en sy uitspattige leefwyse was hy op daardie stadium werkloos. Bernhardt het hom 'n rol teenoor haar tydens 'n kort toer deur België, Rusland, Duitsland en Italië en selfs Londen aangebied. Dit is dan ook in Engeland dat die twee op 4 April 1882 getroud is (Gottlieb, 2010:112-113). Dit was 'n stormagtige huwelik en Bernhardt het haar bes probeer om Damala se loopbaan te bevorder. Sy het 'n opdragstuk laat skryf en selfs so ver gegaan om die Ambigu-teater teen 'n groot finansiële las te huur om vir hom 'n speelgeleentheid te gee. Damala se spel was egter van so 'n lae gehalte dat sy aantreklike voorkoms nie eers die produksie kon red nie (Noble, 1960:192).

Terselfdertyd het Bernhardt 'n baie geslaagde vertolking in Victorien Sardou (1831-1908) se *Fédora* (1882) gelewer, en sy was skrikkerig vir haar man se reaksie. Op 16 Desember kry sy jaloesie die oorhand; hy beskuldig Bernhardt daarvan dat sy sy loopbaan ondermyn en na 'n hewige woordewisseling verlaat hy die huis. Drie maande later keer hy terug, maar na nog 'n

woordewisseling verlaat hy weer die huis (Richardson, 1977:111) nadat hy haar baie duidelik laat verstaan het dat hy haar slegs gebruik het om toegang tot die teaterwêreld te verkry.

'n Gebroke en uitgeputte Bernhardt ontsnap na 'n klein en verlate eiland, Belle-Isle, om haar lewe in oënskou te neem (Noble, 1960:197). Die rustigheid van die eiland, die vars lug, goeie kos en baie slaap het haar onblusbare energie herstel en sy kon gesond na gees en liggaam na Parys terugkeer en haar loopbaan hervat. Haar seun, Maurice, trou in 1887 met 'n Poolse prinses, Terka Jablonovska. Bernhardt vertrek op 'n uitgebreide Europese toer en terug in Parys, verneem sy dat Jacques Damala ernstig siek is. Hy sterf dan ook in Augustus 1890 op vier en dertigjarige ouderdom (Richardson, 1977:131).

Tydens 'n besoek aan Rio de Janeiro in 1905 met Victorien Sardou se toneelstuk, *La Tosca* (1887), doen Bernhardt 'n beenbesering op wat haar vir die volgende tien jaar sou kwel en uiteindelik tot die amputasie van haar regterbeen sou lei. Gedurende die Eerste Wêreldoorlog besoek sy die troepe aan die front en op sewentigjarige ouderdom vertrek sy nogmaals op 'n Amerikaanse toer van agtien maande en spoor die Amerikaners aan om by die Geallieerde Magte aan te sluit:

Deprived of the possibility of moving freely on stage, it was her golden voice that kept her audience enthralled (Gottlieb, 2011:172).

Ten spyte van haar verswakte gesondheid het Bernhardt in 1922 nog 'n vertoning aangebied ten bate van Marie Curie se navorsing in die veld van radioaktiwiteit. In April 1923 word sy 'n rol in Sacha Guitry (1885-1957) se film, *La Voyante (The Fortune Teller)* aangebied en sterf tydens die verfilming op 26 Maart 1923 aan uremie (Richardson, 1977:212).

Sarah Bernhardt se begrafnisstoet het Parys tot stilstand gebring en het drie uur lank geduur. Roubeklaers het tot tien diep langs die strate gestaan en die strate met blomme bestrooi. Rye en rye internasionale regeringsvertegenwoordigers, skrywers, toneelspelers, kunstenaars en staatsmanne het die stoet agter vyf blombelaaide waens gevolg. Kantore en sakeondernemings het hul deure gesluit en kinders is van skool vrygestel. Die sakemanne van Parys, die studente van die Linkeroewer, blommeverkopers en eienaars van straatstalletjie – almal was daar:

They had been Sarah's audience when she was alive. Now they were her friends going with her a little way on her last journey (Noble, 1960:248).

Volgens Brandon (1991:436) was dit 'n prosessie soortgelyk aan dié van Sarah se vriend, Victor Hugo, se begrafnis in 1885.

Toneelspel het aan Sarah Bernhardt 'n terapeutiese geleentheid gebied om haar emosionele wanbalans te deurgrond en te herstel. Haar lewenslange leuse, *Quand même*, het aan haar die deursettingsvermoë gegee om dit deur te voer. *Quand même* het volgens Gottlieb verskeie betekenissoos: “even so”, “all the same”, “despite everything”, “nevertheless”, “against all odds” en “no matter what” (Gottlieb, 2010:2), en elkeen is van toepassing op hierdie legendariese vrou en aktrise.

Bernhardt se invloed het egter soveel wyer uitkring as die verhoog. Haar roem het kunstenaars geïnspireer en ontwerpers soos onder andere Jacques Doucet (1853-1929) was bereid om haar aan te trek volgens haar eie vereistes en voorskrifte. Die Franse juwelier, René Lalique (1860-1945), het haar juweliersware ontwerp en geskep, maar alles moes verkieslik in helder en opgewekte kleure wees (Gottlieb, 2010:82). Die Tjeggiese kunstenaar, Alphonse Mucha (1860-1939), wat bekend was vir sy art nouveau-plakkate en ook baie van haar kostuums en juweliersware ontwerp het, het in sy memoires die volgende oor haar te sê gehad:

Sarah's outfits were marked by their originality. She didn't worry about fashion, she dressed in accordance with her own taste (Gottlieb, 2010:82).

Die komponis en groot Bernhardt-bewonderaar, Reynaldo Hahn (1874-1947), verwys in sy werk, *Sarah Bernhardt, Impressions* (1932), na die unieke snit van haar tabberds en haar gebruik daarvan:

(...) the Sarah Bernhardt-esque cut – a bodice draped to her figure and a skirt that clings more tightly to the legs than round the hips, giving the appearance of encircling her in a spiral (Hahn, vert. Thompson, 1932:27).

Hy gaan voort om te sê dat sy hierdie spiraaleffek geïnkorporeer het in die manier waarop sy gestaan, gesit en beweeg het. Die magdom foto's van haar bewys hierdie stelling van Hahn. Wanneer Sarah Bernhardt gesit het, was dit asof sy gedrapeer was. Die sleep van haar rok het altyd om haar voete uitgeklok en haar bolyf het die sogenaamde spiraal in 'n teenoorgestelde rigting voltooi.

Ruth Brandon (1991:185) beweer in haar biografie van Bernhardt dat enige van haar uitrustings dadelik mode geword het. En volgens haar het Sarah die oorspronklike skouerlengte handskoene as modegril geïnspireer, aangesien haar arms oor die jare baie dun geword het en sy dit wou verbloem. Volgens Noble (1960:131) het mense reeds in 1879, tydens haar eerste toer na Londen, haar kleredrag nageboots, hoede na haar vernoem en waar sy ook al in die openbaar verskyn het, is sy erken en toegejuig.

Ek sluit af met 'n aanhaling uit Richardson:

Sarah had not been merely an actress, not merely a woman: she had been a symbol and an epitome (Richardson, 1977:224).

### 4.3 LOOPBAAN

Sarah Bernhardt is nie soos Charlotte Charke (1713-1769) uit 'n teaterfamilie gebore nie. Sy het ook nie die voorreg gehad om vroeg in haar lewe teaterervarings soos Charlotte Cushman (1816-1876) te geniet en te besef dat sy vir die verhoog bestem is nie. Bernhardt het nooit haar voete in die teater gesit tot die dag waarop haar familie die lukrake besluit, as laaste uitweg, geneem het om haar by 'n toneelskool in te skryf en dus vir 'n loopbaan in die teaterwêreld voor te berei nie.

Vir Sarah het 'n klooster en 'n nonnegewaad op vyftienjarige ouderdom 'n stabiele en 'n veilige wêreld gesimboliseer en was dit verkieslik bo haar “nomadiese” kinderjare sonder standvastigheid of ouerlike liefde (Bernhardt, 1984:51). Haar moeder, Julie, het die professionele verhoog as 'n meer gepaste beroep as dié van 'n courtisane vir haar dogter beskou, aangesien Sarah volgens haar nie mooi genoeg was nie. Daarbenewens het sy ook nie die noodsaaklike aanvalligheid en vroulike grasia openbaar wat haar in die wêreld van die courtisane tot voordeel sou strek nie (Brandon, 1991:89).

In *Being Divine* word dit beweer dat die jong Sarah blykbaar geen behoefte getoon het om 'n aktrise te word nie (Brandon, 1991:19) en die gevoel ontstaan dat die wêreld die hardvotige Julie van Hard dankbaar behoort te wees vir die feit dat sy haar dogter “uitgelewer” het aan die verhoog. Gelukkig word Bernhardt, ten spyte van haar onwilligheid, in 1859 by die Conservatoire aanvaar, waar sy vir twee jaar lank drama-opleiding ontvang. Sy word opgelei

binne die tradisionele en romantiese teater tegnieke van die negentiende eeu en geskool in die hantering van versdramas met rituele van gebare en bekende en bestaande poserings en lyftaal.

Sarah was bevoorreg om by die Conservatoire onder 'n leermeester (meneer Provost) te werk wat blykbaar die basis van haar toekomstige spelstyl vasgelê het. Hy het haar aangemoedig om wyd te lees, waar te neem en aanhoudend navorsing oor 'n betrokke teks en karakter te doen. Hy het haar toegelaat om haar verbeelding en instink vrye teuels te gee en te vertrou. Meneer Provost het haar vrygemaak van vasgestelde bewegings en lyftaal, en selfs voorgestel dat sy met haar rug na die gehoor kan speel. Hy het haar die waarde van stil wees en luister geleer, en hoe om met vokale nuansering gevoel en emosies oor te dra (Noble, 1960:39, 40).

Soos reeds genoem, maak Bernhardt in 1862 haar debuut by die Comédie-Française in Jean Racine (1639-1699) se *Iphigénie* (1675) sonder noemenswaardige sukses. Die prominente Franse kritikus van die tyd, Francisque Sarcey (1827-1899), skryf oor haar debuut:

Mademoiselle Bernhardt, who made her debut yesterday as Iphigénie, is a tall and pretty young person with a willowy waist and a very agreeable physiognomy. The upper part of the face, particularly, is remarkably beautiful. She holds herself well and pronounces her words perfectly distinctly. That is all that can be said of her at the moment (Noble, 1960:49).

Volgens Richardson was dit gebruikelik vir 'n beginner by die Comédie om in drie produksies te debuteer. Bernhardt se verskyning in Eugène Scribe (1791-1861) se *Valérie* en Molière (1622-1673) se *Les Femmes Savantes* is ook nie besonder gunstig deur Francisque Sarcey ontvang nie (Richardson, 1977:23).

Bernhardt se hardkoppigheid "red" haar egter van 'n lewenslange kontrak by die Comédie. Na 'n onsmaaklike voorval met 'n vaste lid van die geselskap, doen Bernhardt die ongehoorde en verbreek haar kontrak met die Comédie na slegs twee jaar. Sy aanvaar 'n kontrak by die Gymnase-teater, maar swangerskap en die geboorte van haar seun, Maurice, lei tot werkloosheid. Sy word gelukkig aangestel by die Odeon-teater en speel in twee van George Sand (Amandine Aurore Lucie Dupin) (1804-1876) se dramas. Dit is egter eers as Anna Damby in Alexandre Dumas senior (1802-1870) se drama, *Kean*, dat sy haar gehoor oorrompel:

Her magic voice, her astonishing voice, moved the public. She tamed them like a little Orpheus (Richardson, 1977:32).

Op vyf en twintigjarige ouderdom is Bernhardt ten spyte van haar nuuswaardige eskapades nog steeds 'n relatief onbekende aktrise, al het haar vertolking van Zanetto, die jong minnesanger in Francois Coppée (1842-1908) se eenakter, *Le Passant*, in Januarie 1869 hoë lof ontvang. Tydens 'n repetisie in Januarie 1869 het Coppée met groot bewondering van Bernhardt se vertolking van die jong seun gepraat. Hy sonder haar pragtige stem en jeugdige kwaliteite en bewegings uit (Richardson, 1977:35). Die sukses van hierdie aanbieding het gelei tot 'n uitnodiging om voor Keiser Napoleon III op te tree. Bernhardt het selfs die Keiser ontmoet. Volgens Richardson (1977:38) het sy 'n armband van hom ontvang en dit wou voorkom of haar toekoms, met vorstelike ondersteuning, verseker was.

Noble voer aan dat Bernhardt se toegewyde navorsing van jong hofknape in skilderye en beeldhouwerke, soos vir die broekrolle van die jong seuns, Zanetto en l'Aiglon, deel van haar sukses was (Noble, 1960:78). Genoemde broekrolle word later meer breedvoerig bespreek. Bernhardt se stem is ook deur kritici uitgesonder, en sy het self al hoe meer vertrouwe in haar stemgebruik en spelvaardighede ontwikkel (Noble, 1960:78).

Op 26 Januarie 1872 open sy met groot sukses as die Spaanse Koningin in Victor Hugo (1802-1885) se *Ruy Blas* (1838) by die Odeon-teater. Hierdie keer was Francisque Sarcey meer vrygewig teenoor Bernhardt as met haar debuut in 1862:

Mlle Sarah Bernhardt has received from nature the gift of melancholy, plaintive dignity. All her movements are noble and harmonious; the long folds of her shot-silver robe arrange themselves about her with poetic grace. Her voice is languishing and tender, her diction so rhythmical, so exquisitely clear that one never loses a syllable, even if the words are breathed forth as a caress (Richardson, 1977:45).

Bernhardt se sukses by die publiek en die pers met haar vertolking van die Spaanse Koningin lei tot 'n nuwe kontrakaanbod van die Comédie-Française. Die ambisieuse Bernhardt het, sonder om te skroom, haar kontrak met die Odeon-teater verbreek en teruggekeer na die Comédie om die rol van Gabrielle in Alexandre Dumas senior se *Mademoiselle de Belle-Isle* te speel. 'n Verliefde jong digter en resensent, Théodore de Banville (1823-1891), het

Bernhardt se voorkoms, grasia en spel tot in die fynste besonderhede beskryf en soos soveel ander voor hom en later na hom, veral haar stem uitgesonder:

Her voice, like that of a lyre, holds the rhythm and music of poetry (Richardson, 1977:48).

Francisque Sarcey was egter nie so beïndruk nie en het haar vertolking as 'n mislukking beskryf (Noble, 1960:99). Ten spyte van die sukses, of dan mislukking, van bogenoemde vertolking, het interne politiek by die Comédie verhoed dat sy toegang verkry tot rolle wat haar talent en vaardighede verder sou ontwikkel. In 1873 kry sy egter die geleentheid om die emosionele *Andromaque* (1677), sowel as die uitdagende en fisies uitputtende rol van Phèdre (1677) in Jean Racine se gelyknamige toneelstukke te speel (Richardson, 1977:50-56). Hierdie was nog twee hoogaangeskrewe vertolkings.

Bernhardt se volgende suksesvolle verskyning was in die onwaarskynlike rol van 'n sewentigjarige ou vrou in Alexandre Parodi se drama, *Rome Vaincue*, in 1875. Francisque Sarcey het nie genoeg byvoeglike naamwoorde gehad om haar spel te loof nie:

This woman acts with her heart, with her whole being. She dares gestures that would in anyone else be ridiculous, and they sweep an audience off its feet... (Richardson, 1977:65).

Haar vertolking van Doña Sol in Victor Hugo (1802-1885) se *Hernanie* (1830) in 1877 het haar as liefling van die publiek sowel as die pers gevestig (Richardson, 1977:68). In haar outobiografie beskryf Bernhardt haar vertolking as 'n triomf en hoe dit selfs Victor Hugo ontroer het (Bernhardt, 1984:282). Hierdie sukses het egter haar egoïstiese siening van haar eie waarde verder versterk en sy skryf in haar memoires:

My somewhat fantastic tastes, my thinness, my pallor, my very personal style of dress, my scorn of fashion, my disregard of everything, made me into someone apart. Surrounded by a court of worshippers, I lived on in my sunlit dream (Bernhardt, 1984:288).

Sy beweer voorts dat haar persoonlike roem binne die Comédie aanleiding gegee het tot jaloesie by die bestuur, sowel as haar medespelers, en dat haar werksituasie onuithoudbaar geraak het. Daarbenewens het sy tydens die speelvak van *Hernanie*, sonder die medewete van die bestuur, 'n lugballonvlug onderneem en byna die volgende dag se middagvertoning



gekelder (Richardson, 1977:70). Alhoewel haar verhouding met die bestuur van die Comédie drasties agteruitgegaan het, het sy nogtans in 1879 'n toer na Engeland onderneem as lid van die geselskap. Selfs nog voor sy 'n voet op die Engelse verhoog gewaag het, was sy 'n gevierde persoonlikheid (Noble, 1960:129).

In *The Divine Sarah* word beweer Bernhardt het Edward Jarret, die impresario, in Londen ontmoet (Noble, 1960:131), maar Richardson (1977:72) en Bernhardt self (Bernhardt, 1984:202) skryf dat die ontmoeting in Parys plaasgevind het. Hoe dit ook al sy, hy het haar aangemoedig om 'n toer na Amerika te oorweeg. Sy het die feit dat sy slegs in Frans speel as 'n verskoning aangebied, maar Jarret het haar verseker dat dit nie 'n probleem sou wees nie:

It is not necessary to understand what you are saying to understand what you are doing, and why, and to feel the emotion you are portraying (Noble, 1960:133).

Dit was dan ook Jarret wat haar aangemoedig het om van haar kunswerke in Londen uit te stal en te verkoop. Chronologies maak Richardson en Bernhardt se stellings meer sin in die warboel van teenstrydighede in die geskrewe materiaal rondom Sarah Bernhardt. Sy het wel haar werk in Londen uitgestal en volgens Richardson (1977:82) het selfs die eertydse Britse Eerste Minister, W.E. Gladstone (1809-1898), haar uitstalling bygewoon. Hierdie ongeoorloofde uitstalling het haar verhouding met die Comédie egter verder laat agteruitgaan. Jarret se aanbod van 'n Amerikaanse toer sonder die muilband van die Comédie het seer sekerlik bygedra tot die feit dat sy geen daadwerklike poging aangewend het om die verhouding met die Comédie se bestuur te verbeter nie.

Daarbenewens het haar vertolking van die hoofrol in *Phèdre* op 2 Junie 1879 in die Gaiety-teater die gehoor aan haar voete gehad en dus haar magsbasis binne die geselskap verstewig. Francisque Sarcey het hierdie vertoning in Londen bygewoon en skryf oor die waansin en 'n tipe manie wat Bernhardt onder die Engelse ontketen het (Richardson, 1977:80). Haar vertolking van Clorinde in Émile Augier (1820-1889) se drama, *L'Anventurière* (1848), was daarenteen volgens die publiek en kritici 'n volslae mislukking. Ter verdediging van haar minderwaardige spel moet dit genoem word dat sy siek was voor die vertoning, nie werklik tyd gehad het om die rol behoorlik in te studeer nie, nie haar gewone nougesette aandag aan die kostuum kon gee nie, en die bestuur van die Comédie geweier het om die vertoning uit te stel. Daarbenewens het sy haar rol, die teks en die dramaturg blykbaar verafsku (Richardson,

1977:87). Sy het weer eens haar bande met die Comédie verbreek en in 'n brief aan die bestuur die volgende geskryf:

It is my first failure with the Comédie-Française, it will be my last (Richardson, 1977:87).

Bogenoemde stelling kom slegs in Richardson se skrywe voor en word nie in haar memoires of in Noble se *The Divine Sarah* geboekstaaf nie. In laasgenoemde se skrywe het sy eers terug in Parys haar kontrak met die Comédie verbreek (Noble, 1960:148). Hoe dit ook al sy, Edward Jarret het met goeie tydsberekening die Amerikaanse toer aangeroer. Ten spyte van die finansiële beweegredes en die feit dat Bernhardt outonomie oor die keuse van stukke en spelers sou hê en soos 'n ster ontvang sou word (Noble, 1960:143), was dit haar vreeslose waaghalsigheid wat die oorhand gekry het. 'n Goeie vriend se woorde was die finale aansporing wat sy nodig gehad het:

You have a fire, a drive that others do not. If you were afraid to take chances with your life, you'd be afraid to take chances with the way you act a scene (Noble, 1960:142).

In 1880 teken Sarah 'n vier maande lange kontrak met Jarret vir die Amerikaanse toer wat in Oktober sou plaasvind. Genoemde kontrak was van so 'n aard dat dit selfs die pers bereik het. Sarah sou 'n salaris ontvang van 'n \$1,000 per week, vyftig persent van die loket en \$100 per week vir verblyf. Daarbenewens sou sy voorsien word van 'n private treinwa, groot genoeg vir haar hele geselskap, 'n leefruimte vir haarself en 'n kombuis. Die kontrak het haar ook verseker van 'n honderd optredes gedurende die vier maande (Noble, 1960:150).

Hierna bestel sy vyf en twintig nuwe tabberds, ses kostuums vir *Adrienne Lecouvreur*, vier kostuums vir *Hernani* en een van vierduisend frank vir *Phèdre* (Richardson, 1977:90). Met die vooruitsig van die beloofde finansiële sukses van die Amerikaanse toer ken haar spandabelrigheid skynbaar geen perke nie. Kort voor die toer aanvaar sy 'n kontrak by die Gaiety-teater in Londen, vanaf 24 Mei tot 19 Junie. Bernhardt oorrompel weer eens haar Engelse gehore met haar spel in *Adrienne Lecouvreur*, die drama oor die lewe van die gelyknamige Franse aktrise (1692-1730) wat in 1848 deur Eugène Scribe (1791-1861) en Ernest Legouvé (1807-1903) geskryf is:

She conquered them not only by charm, but by horrifying realism (Richardson, 1977:91).

Ek vermoed Richardson se verwysing na die skrikwekkende realisme van Bernhardt se sterftoneel moet binne die teaterkonvensies van die tyd gelees word. Daarna volg nog 'n sukses met *Frou-frou* (1869) geskryf deur Henry Meilhac (1831-1897) en Ludovic Halevy (1834-1908). Bernhardt keer terug na Parys, maar na slegs 'n paar dae vertrek sy op 'n kort toer na Brussel en Kopenhagen. Op 15 Oktober 1880 vaar sy na Amerika en op 8 November gee sy haar eerste vertoning in die Booth-teater in New York. Sy tree sewe en twintig keer op in ses verskillende toneelstukke en volgens haar memoires ontvang haar vertolking in *La Dame aux Camélias* (1848) van Alexandre Dumas junior (1824-1895) sewentien ovasies na die derde bedryf en nege en twintig na die laaste (Bernhardt, 1984:375). Sy het die hart van nog 'n stad en sy teatergehoor verower.

Terwyl die geselskap na Boston vertrek, het Bernhardt besoek gaan aflê by Thomas Alva Edison (1847-1931), die uitvinder van onder andere elektrisiteit. Terug by die geselskap het sy haar toer na ses en twintig stede voortgesit en op 4 Mei 1881 teruggekeer na Europa, na 'n hoogs suksesvolle toer, professioneel sowel as finansiële gesproke. Jarret en sy vennoot, Henry Abbey, se verreagaande en uitdagende publiseitsveldtog het gesorg dat Bernhardt se finansiële kwellings vir 'n tyd lank uit die weggeruim was. Ten spyte daarvan kon die vol teaters en gasvrye ontvangs van die Amerikaners beswaarlik vergoed vir die vernedering van sekere aspekte van Jarret en Abbey se publiseit. Sarah moes vir foto's poseer op die rug van 'n dooie walvis, die koerante het beweer dat sy 'n mede-aktrise met 'n sweep bygedam het, dat sy elke aand in 'n doodskis slaap, dat sy in parfuim bad en dat sy 'n diereversameling van tiers en leeus by haar huis in Parys aanhou. Daar was seep met haar naam op, handskoene, kouse, sakdoeke, en selfs Sarah Bernhardt-sigare (Noble, 1960:160).

In Frankryk het hierdie publiseit negatiewe kritiek uitgelok en moes Bernhardt hard en slinks te werk gaan om die Franse publiek weer van haar talent te oortuig. Die Amerikaanse toer het haar gedwing om haar spelstyl aan te pas sodat die gehore deur haar stem en lyftaal die inhoud van die dramas kon volg, aangesien sy slegs in Frans gespeel het. In haar tuisland was dit as oordrewe en onrealisties beskou. Haar voordrag van die Franse volkslied tydens 'n nasionale volksfees het egter Franse patriotisme aangewakker en sy is met ope arms terug verwelkom en haar reputasie as 'n geniale Franse aktrise is herbevestig (Noble, 1960:185).

Skaars 'n maand later herhaal sy haar vertolking van *La Dame aux Camélias* by die Gaiety-teater in Londen. Dit is bygewoon deur die Prins en Prinses van Wallis en selfs Koningin Victoria. Laasgenoemde het, volgens Richardson, Bernhardt se spel gekomplimenteer met die woorde:

You play the part with modesty" (Richardson, 1977:98).

Francisque Sarcey was meer uitgesproke in sy waarneming:

Time after time she cast into the part the poetry that her predecessors had forgotten to put there (Richardson, 1977:98).

Met haar terugkeer na Frankryk het sy dadelik 'n nuwe toneelstuk van Sardou, *Théodora*, waarvan sy blykbaar ook die vervaardiger was, begin instudeer en die sukses van die stuk en haar vertolking het tot driehonderd opvoerings gelei, asook 'n kort speelvak in Londen gedurende die somer van 1885 (Richardson, 1977:117). In 1883 huurkoop Bernhardt die Porte Saint-Martin-teater, met Sardou as inwonende dramaturg. Hierna vertrek sy op 'n jaar lange toer na Suid-Amerika en Amerika. Sy keer in April 1887 terug, 800,000 frank ryker. In 1891 vertrek sy weer eens op 'n wêreldtoer en in 1892 repeteer sy aan Oscar Wilde se toneelstuk, *Salomé*, wat hy spesiaal vir haar in Frans geskryf het. Die repetisies moes egter gestaak word nadat die Lord-Kamerheer 'n lisensie vir die stuk geweier het (Gottlieb, 2011:146).

Hierdie formidabele en geniale (Noble se beskrywings) aktrise se waaghalsigheid het geen perke geken nie. Sy speel op veertigjarige ouderdom die verleidelike jong meisie in *Frou-frou* (1869), op drie en veertig is sy 'n manjifieke Tosca in *La Tosca* (1887), op ses en veertigjarige ouderdom vertolk sy die rol van die maagdelike Johanna van Arke (*Jeanne d'Arc*, Henry Barbier, 1805-1882) en die jong Cleopatra (*Cléopâtre*, Sardou, 1890). In 1896, op twee en vyftigjarige ouderdom, aanvaar sy die uitdaging om die komplekse en neurotiese broekrol-karakter van Lorenzo de' Medici in Alfred de Musset (1810-1857) se *Lorenzaccio* te speel (Noble, 1960:202).

Gedurende hierdie tydperk verkoop Sarah die Porte Saint-Martin-teater en koop in 1893 die Renaissance-teater. Sy het dit as 'n goeie belegging beskou, asook 'n poging om haarself te vestig as 'n bekwame en kreatiewe aktrise-bestuurder binne 'n veranderende teatermilieu. Stoke (1988:23) skryf dat haar vyf jaar in hierdie posisie 'n uiters skeppende periode in haar

loopbaan was, en dat sy ernstig gepoog het om haar beeld as kunstenaar op te kikker en te hernu. Sy het Edmund Rostand (1868-1918) se simbolistiese drama, *La Princesse lointaine* (1895), asook sy godsdienstige drama, *La Samaritaine* (1897), opgevoer. Deur Victorien Sardou se drama, *Spiritisme* (1897), het sy die aanvraag na mistisisme probeer bevredig. Sy was die vervaardiger vir die jong Jules Lamaître (1853-1914) se 1893 drama, *Les Rois*, en later in 1897 die politieke drama van Octave Mirbeau (1848-1917), *Les Mauvais Bergers* (Stokes, 1988:24). Bernhardt wou sekerlik bewys dat sy bereid was om met jong skrywers se werk te eksperimenteer. Daarbenewens het sy goeie, jong spelers in die geselskap aangestel en skynbaar deurlopend 'n hoë standaard gehandhaaf.

Ten spyte van haar dapper pogings het sy blykbaar geweldige finansiële verliese gely en was verplig om haar huurkoop-kontrak van die Renaissance op te hef. Sy beding 'n kontrak met die stadsvaders van Parys vir die Théâtre de Nations met sy kapasiteit van eenduisend sewehonderd sitplekke. Benewens die feit dat sy daarvan oortuig was dat dit 'n groter inkomste sou genereer, sou dit die afstand tussen haar (op vyf en vyftig jaar) en die gehoor ook vergroot (Stokes, 1988:27). Mettertyd verander sy die teater se naam na die Sarah Bernhardt-teater.

Op 16 Desember 1899 word die teater geopen met die vyf en vyftigjarige Sarah in die broekrol van William Shakespeare se *Hamlet* (Stokes, 1988:27). Richardson (1977:160) voer aan dat Sarah op 20 Mei 1899 die eerste keer in Parys as Hamlet verskyn het. In *Women as Hamlet* sluit Tony Howard aan by Richardson se weergawe dat dit op 20 Mei plaasgevind het (Howard, 2007:100). Wat ook al die geval was, al drie is dit eens dat sy Hamlet 'n maand later in Londen gespeel het.

Bernhardt het reeds in 1897 aan Marcel Schwob (1867-1905) en Eugene Morand (1855-1930) opdrag gegee om die volledige en oorspronklike teks van *Hamlet* in Frans te vertaal. 'n Swak verwerking was op daardie stadium alom op die kontinent in gebruik. Bernhardt het dit self in 1886 as vervaardiger gebruik toe sy die rol van Ophelia gespeel het (Taranov, 1995: xix). Die opening van *Hamlet* in Parys met haar as vervaardiger, regisseur en speler (Taranov, 1995:xviii), was suksesvol en blykbaar was haar karakterisering “strikingly original” (Richardson, 1977:160).

In *The Bernhardt Hamlet* word daar verwys na haar viriele jong prins (Taranov, 1995: xviii) en dit het aangesluit by Sarah se siening dat daar deurgaans in die drama melding gemaak word van Hamlet se jeugdigheid; volgens haar was hy 'n dramatiese, hartstogtelike en intellektuele jong man (Howard, 2007:100). Die ontvangs van Sarah se Hamlet in Junie 1899 in Londen het uiteenlopende kritiek uitgelok. Die tydskrif, *Punch*, het spottenderwys na haar Hamlet as 'n koninklike bedorwe brokkie verwys, maar toegegee dat haar vertolking verkieslik was bo die vertolkings van middeljarige mans in die rol van die jong Deen. J.T. Grein, 'n kritikus van die *Independent Theatre*, het beweer dat Bernhardt die rol totaal en al misverstaan het (Howard, 2007:101). Richardson (1977:165) voer egter aan dat Grein gaande was oor die vertolking en met groot lof daarna verwys het. Maar meer hieroor later.

Sarah het haar egter nie laat afskrik deur negatiewe kritiek op haar vertolking van Hamlet nie, en onmiddellik nog 'n broekrol aangepak. Die rol was dié van Napoleon se jong seun in Edmond Rostand (1868-1918) se werk, *L'Aiglon* (1900). Ten spyte van die feit dat Bernhardt op daardie stadium 'n middeljarige vrou was, het die gehoor volgens Richardson die jong arend ("aiglon") voor hulle gesien die oomblik toe sy haar eerste woorde gesê het, en haar onvoorwaardelik aanvaar as die seun (1977:170). Die sukses van hierdie produksie het tot 'n speelvak van driehonderd sewe en dertig opvoerings gelei, en was blykbaar een van die grootste geldelike suksesse tot op daardie stadium in Parys (Stokes, 1988:27).

In Junie 1905 vertrek Bernhardt op nog 'n Amerikaanse toer en op 9 Oktober tref 'n ramp haar tydens 'n vertoning van Sardou se *La Tosca* in Rio de Janeiro. Sy beseer haar regterbeen en kon eers weer drie weke later beweeg en haar toer na Chicago voortsit. Teen 1908 kon sy beswaarlik loop, teen 1911 kon sy glad nie sonder hulp loop nie en teen 1913 moes die verhoogmeubels so gerangskik word dat sy haarself daarop kon ondersteun (Richardson, 1977:185). Ten spyte van haar besering besoek sy twee en sestig stede, keer in Junie terug na Frankryk en vertrek dadelik na Londen vir drie weke. Haar deursettingsvermoë en werksetiek het geen perke geken nie:

The injured, defiant child of years ago, who has taken as her motto the challenge *Quand même*, had become the injured, ageing, but indomitable woman (Richardson, 1977:186).

Hierdie onbedwingbare aktrise het met knaende kniepyn kans gesien om in 1909 op vyf en sestigjarige ouderdom weer die negentienjarige Johanna van Arke te speel. Ten spyte van die

pers se vooroordele ten opsigte van haar ouderdom, het sy hulle oorrompel met haar eerlike en menslike vertolking (Agate, 1945:145).

Bernhardt se verhoogoptredes en toere het voortgegaan en slegs 'n week voor die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog was sy nog in België. Kort daarna verloor sy haar regterbeen na tien jaar van pyn en lyding. Die aand voor die operasie het sy 'n telegram aan 'n vriend in Parys gestuur met die volgende boodskap:

Tomorrow they are going to take off my leg. Think of me, and book me some lectures for April (Richardson, 1977:201).

Sy kon nooit weer daarna loop nie en kon selfs nie met die hulp van 'n kunsmatige been staan nie. Desnieteenstaande het sy volgehou met haar optredes en in 1916 nogmaals 'n Amerikaanse toer onderneem. In 1920 het sy 'n reeks spesiale vertonings van uittreksels uit Jean Racine se *Athalie* aangebied en is by die verhoog opgedra op 'n goue draagstoel (Richardson, 1977:209). Die digter en skrywer, Paul G raldy (1885-1983), het in die kolisse gestaan toe sy verby hom opgedra is, en haar as 'n afgeleefde ou vrou met klappende tande en 'n vervalle gesig beleef. Maar met haar openingslyne het 'n metamorfose blykbaar plaasgevind:

Her voice became the gate of a hundred sorrows, and her eyes had in them the retrospect and the sadness of a resurrected Spring (Richardson, 1977:209).

Bernhardt het egter aan haar seun, Maurice, die behoefte uitgespreek om nie as 'n bejammerenswaardige "attraksie" gesien te word nie, maar om in 'n volwaardige toneelstuk op te tree met repetisies en 'n speelvak (Noble, 1960:231). Haar wens is vervul in die gedaante van 'n jong dramaturg, Louis Verneuil (1893-1952), wat vir haar nog 'n broekrol aangebied het. Hy het die rol van die hoofkarakter, Daniel, 'n sterwende jong dwelmverslaafde parapleeg, spesiaal vir haar geskryf (Noble, 1960:232).

Dit was heel moontlik nie noodwendig 'n suksesvolle vertolking nie, maar die Parysenaars het haar vertolking van Daniel met liefde en waardering ontvang. Gedurende haar daaropvolgende toer na Engeland in April 1921, het die Engelse teaterpubliek haar ook vir haar lewenslange bydrae tot die kunste vereer en gehuldig, en onder leiding van die aktrise Ellen Terry, het die Engelse akteursbedryf aan Bernhardt 'n goue boek met hul handtekeninge oorhandig (Richardson, 1977:210).



Bernhardt het haarself nie net tot die verhoog beperk nie, maar was ook 'n pionier van die stilfilmbedryf en het reeds in 1900/1901 'n toneel uit haar verhoogproduksie van *Hamlet* verfilm. Tegnies gesproke was dit egter nie 'n stilfilm in die ware sin van die woord nie, aangesien 'n dialoogklankbaan op silinders die beeld ondersteun het (Anoniem, g.d. [http://www.biographybase.com/biography/Bernhardt\\_Sarah.html](http://www.biographybase.com/biography/Bernhardt_Sarah.html)). Tussen 1908 en 1923 was sy betrokke by tien kort films en sy is oorlede tydens die verfilming van die laaste, *La Voyante*. Tussen 1902 en 1918 het sy sewentien stemopnames en dramas opgeneem (Anoniem, g.d. [http://lgbt.wikia.com/wiki/Sarah\\_Bernhardt](http://lgbt.wikia.com/wiki/Sarah_Bernhardt)).

Sarah Rosine Marie Henriette Bernhardt sterf op 26 Maart 1923.

#### 4.4 BROEKROLLE

Alhoewel dit in die agtiende en negentiende eeu aanvaarbaar vir aktrises was om ook broekrolle te vertolk, was hierdie aktrise nie by uitstek bekend vir haar vertolking van manlike karakters nie. Haar vroulike aantrekkingskrag het volgens Richardson (1977:9) tot en met haar oudag nooit getaan nie. Sy kon Hamlet en Lady Macbeth, Napoleon se jong seun in *L'Aiglon* sowel as *La Dame aux Camélias* met ewe veel passie en oorgawe vertolk.

Richardson gaan voort om te beweer dat Bernhardt se manlike en vroulike aspekte verantwoordelik was vir hierdie geroemde vertolkings, en sy was ewe geliefd onder manlike gehoorlede as vroue (Richardson, 1977:9). Haar uitstaande vertolkings van 'n paar broekrolle sal egter in hierdie afdeling belig word. Op vyf en twintig het sy na intensiewe navorsing die rol van die jong seun, Zanetto, met 'n intensiteit van eerlike jeugdige onskuld beliggaam (Noble, 1960:78):

She looked like a boy. And under the cap her face was alive with the sweet joy of living that only the strange, untouched, untamed, unworldly Zanetto would know (Noble, 1960:78).

Sy pak die broekrol van Lorenzo de' Medici aan op twee en vyftig, 'n rol waarvoor ander akteurs volgens Noble (1960:202) blykbaar skrikkerig was:



This time her triumph was unbounded and unreserved. She went beyond the limits of her art. She gave life to the character of Lorenzo, whom nobody had dared to approach before her. She reached the sublime (Noble, 1960:202).

Volgens Gottlieb (2010:140) het 'n vriend van Bernhardt, Anatole France, haar vertolking as volg beskryf:

In her latest transformation she is astonishing. She has formed her very substance into a melancholy youth, truthful and poetic. She has created a living masterpiece by her sureness of gesture, the tragic beauty of her pose and glance, the increased power in the timbre of her voice, and the suppleness and breadth of her diction.

Bernhardt pak op vyf en vyftigjarige ouderdom die broekrol van Hamlet in William Shakespeare se gelyknamige tragedie aan (Stokes, 1988:27). Die *Daily Telegraph*-koerant het haar Hamlet beskryf as 'n borrelende en impulsiewe jong man met wisselende vlae van hartstog en eksentrieke emosionele verskuiwings en veranderinge (Howard, 2007:100). Max Beerbohm (1872-1956) het in 'n artikel getitel *Hamlet, Princess of Denmark* sarkasties aangevoer dat hy haar slegs een kompliment kan toeswaai en dit is: "her Hamlet was, from first to last, *trés grande dame*" (Richardson, 1977:162). Elizabeth Robins (1862-1952), aktrise, skrywer en feminis, beweer in 'n resensie dat ten spyte van Bernhardt se uiters vaardige vertolking van die prins, die gehoor nooit vir een oomblik die feit dat die held 'n vrou is, uit die oog kan verloor nie:

Madame Bernhardt's assumption of masculinity is so cleverly carried out that one loses sight of Hamlet in one's admiration for the *tour de force* of the actress. This is not to say that she gives us a man, but rather Sarah Bernhardt playing, with amazing skill, a spirited boy; doing it with an impetuosity, a youthfulness, almost childish (Robins, g.d. <http://www.jsu.edu/depart/english/robins/docshort/onseeham.htm>).

Sy skryf ook dat Sarah se stem haar nooit oortuig het as die stem van 'n man nie (Robins, g.d. <http://www.jsu.edu/depart/english/robins/docshort/onseeham.htm>). Dit laat die gedagte ontstaan of Bernhardt met haar jeugdige vertolking nie dalk opsetlik die prins se jeug wou beklemtoon met 'n ligter toonhoogte nie.

Daarenteen het die Engelse resesent en impresario, J.T. Grein (1862-1935), Sarah se vertolking ten hemele geprys en alhoewel haar stem volgens hom sy towerkrag verloor het, het haar ander vaardighede as aktrise toegeneem:

The fervour of her passion has lost none of its intensity ... and when the climax comes – when she is entirely lost as it were in her assumed character – it strikes home with peerless force. She has reached, I venture to say, the zenith of her career, she has become a harmonious part of the picture, and that is, as I contend, the very essential of great acting (Richardson, 1977:165).

Maurice Baring (1874-1946), 'n Britse diplomaat en later skrywer, was hoogs beïndruk met die feit dat haar Hamlet nie in isolasie gespeel het nie, maar die ander karakters betrek het en met hulle gekommunikeer het:

The whole performance was natural, easy, life-like, and princely (Gottlieb, 2010:144).

'n Ander Britse dramaturg en kritikus, Clement Scott (1841-1904), het aangevoer:

As Hamlet I see her a greater artist than ever, because her task was heroic in its significance and importance (Gottlieb, 2010:144).

In Amerika het die prominente skrywer en kritikus, William Dean Howells (1837-1920), haar Joodse afkoms betrek en haar Hamlet beskryf as: “not merely French and feminine, but Jewish as well” (Taranov, 1995:110). Howells was baie duidelik nie bewus van die feit dat sy Rooms Katoliek grootgeword en gedoop is nie.

Daarteenoor het die kritikus van die *New York Times*, Edward A. Dithmar, geskryf:

I do not object to seeing a woman in a male role if she can act it. Sarah Bernhardt certainly can act Hamlet well enough to justify her attempt to act that character. One is glad to have seen her in it (Taranov, 1995:110).

Alhoewel Gottlieb, uit die aard van die saak, nie Bernhardt se verhoogvertolking van Hamlet gesien het nie, skryf hy uiters komplimenterend oor haar kort filmweergawe van 1900 (Anoniem, 2009. [http://www.youtube.com/watch?v=Mp\\_v\\_dp8s-8](http://www.youtube.com/watch?v=Mp_v_dp8s-8)):

Sarah was then fifty-six, and she not only looks twenty years younger but can easily be taken for a male ... and a prince ... There's nothing campy or feminine about her; she's manly and she's coolly resolved. This isn't an exhibition of virtuoso acting – it's

modest, in fact. But it is certainly a vindication of her right to perform the greatest of male roles, and a welcome clue as to how she pulled it off (Gottlieb, 2010:145).

Ek moet gelyk gee, ek stem heelhartig met Gottlieb se mening saam. Daar is geen sprake van 'n noodwendige vroulike aanslag in haar lyftaal en houding nie. Gesien binne die sogenaamde styl van die era, staan die vertolking in der waarheid uit as uiters modern in sy eenvoud en afwesigheid van melodramatiese poserings.

Howard beweer dat Sarah hoogs krities was oor ouer akteurs se vertolking van Hamlet:

(...) the older actor does not look the boy, nor has he the ready adaptability of the woman, who can combine the light carriage of youth with (...) mature thought (Howard, 2007:100).

Na aanleiding van kritiek op haar vertolking van die jong Deen en op 'n vraag oor hoekom sy so baie broekrolle vertolk, het sy volgens Gottlieb (2010:142) gesê:

It's not that I prefer male roles, it's that I prefer male minds.

Sy het verder aangevoer dat daar diegene is wat 'n vroulike gees in Hamlet sien, 'n besluitelose swakkeling, maar dat sy die gees van 'n onverskrokke, vasberade en selfstandige man sien. Sy het gevoel dat die intellek die fisiese moet oorheers, en dat dit essensieel vir 'n aktrise se aanneming van 'n broekrol is (Taranov, 1995:17).

Sy volg haar vertolking van die jong Deen op met nog 'n broekrol, dié van Napoleon se jong seun in *L'Aiglon*. Sarah se nougesette navorsing het weer eens vrugte afgewerp, aangesien sy saam met die skrywer die museum in Wene, asook die vleuel in die Schönbrunn-kasteel, waar die Keiser se seun gesterf het, besoek het. Sy het met afbeeldings van die jong hertog teruggekom sodat sy dit kon bestudeer. Lank voor die optrede het sy mansklerse begin dra om gewoond te raak daaraan en om sodoende haar vroulike gebare en houdings te onderdruk en manlike lyftaal en gedragskodes te beliggaam (Richardson, 1977:167):

The fact that Sarah was a woman, and a middle-aged woman, was forgotten once she had spoken. *L'Aiglon* stood before them (Richardson, 1977:170).

Noble (1960:203) beweer dat Edmond Rostand se vriende hom gewaarsku het teen die feit dat hy Bernhardt op ses en vyftig toevertrou het met die rol van die jong hertog, maar

Rostand het volle vertroue in haar vaardighede gehad. So suksesvol was haar vertolking dat sommige mense in die gehoor geglo het sy is twintig en ander blykbaar haar ouderdom op papier moes uitwerk om hulle te vergewis van haar werklike ouderdom:

She went on playing L'Aiglon, a stripling youth, until she was sixty-nine years old (Noble, 1960:203).

Deur 'n foto van Bernhardt in bogenoemde rol (Richardson, 1977:168) te vergelyk met dié van Edmond Rostand se seun, Maurice (1891-1968) (Richardson, 1977:145), is daar na my mening 'n ooreenstemmende “kamppheid” in hul posering. Dis sekerlik tekenend van die algemene poserings van die era, maar juis daarom verstaanbaar dat Bernhardt se vertolking van die jong hertog so geredelik aanvaar is.

*L'Aiglon* se suksesvolle speelvak van tweehonderd sewe en dertig opvoerings is onderbreek met 'n ses maande lange toer na Amerika. In 1905 verskyn Sarah in Londen in die broekrol van Pelléas in Maurice Maeterlinck (1862-1949) se *Pelléas et Mélisande* (1905) teenoor die Engelse aktrise, Mrs Patrick Campbell (1865-1940). 'n Ierse resensent het die produksie afgemaak met die woorde:

They are both old enough to know better (Richardson, 1977:181).

Veertien jaar later pak Bernhardt, teen hierdie tyd alreeds 'n parapleeg, weer eens 'n broekrol aan, dié keer die rol van Daniel in Louis Verneuil se gelyknamige toneelstuk. Bernhardt was op daardie stadium vyf en sewentig jaar oud, maar toe sy hoor dat 'n ses en vyftigjarige akteur Daniel se veertigjarige broer moes speel, het sy aangedring op 'n jonger akteur:

He'll look like my father! (Brandon, 1991:425).

Sarah se karakter het in slegs twee bedrywe verskyn en nooit beweeg nie. Baie gehoorlede het gevoel dat dit onbehoorlik was vir so 'n ou dame om op haar ouderdom nog op te tree en haar verswakte toestand voor gehore ten toon te stel (Brandon, 1991:427). James Agate was egter van mening dat die kunstenaar se fisiese agteruitgang net haar intellektuele bevoegdheid verskerp het:

Her acting is now an affair of the spirit, the victory of the incorruptible. For victory it is, victory over the fraying scabbard, victory in the dauntless survival of the soul of steel, the will to persist, *quand même* (Brandon, 1991:429).

Soos uit bogenoemde skrywe afgelei kan word, was Bernhardt ewe suksesvol as broekrolspeler as in haar vertolking van vroulike karakters. Die aantygings dat sy altyd Sarah Bernhardt, die aktrise en persoonlikheid gebly het, vervaag as daar in ag geneem word met hoeveel agting en lof kritici asook die publiek haar vertolkings bejeën het. Sy het skynbaar die vermoë gehad om jeug met onskuld, sprankel en fisiese lewenslustigheid geloofwaardig aan haar gehore oor te dra, en soos een resesent gesê het, “with horrifying realism” (Richardson, 1977:91).

Bernhardt se navorsing vir veral die historiese broekrolkarakters soos l’Aiglon en Lorenzo de’ Medici was nougeset en deurgrond. Daarbenewens is haar vertolkings sekerlik aangevul en verdiep deur waarneming en ’n kennis van die menslike natuur. Gottlieb verwys na Gerda Taranov se studie oor Sarah se *Hamlet* as ’n bewys van die aktrise se intelligensie, fokus en harde werk (Gottlieb, 2010:145). Hy noem daarby dat haar medespelers verwys het na haar byna maniese aandag aan detail, haar konstante herbenadering tot ’n rol en haar onbedwingbare energie en entoesiasme (Gottlieb, 2010:145).

Hierdie hartstog waarmee Sarah Bernhardt haar in al haar rolle gewerp het, is sekerlik ook een van die redes waarom haar aanneming van broekrolle skynbaar so suksesvol was. Dit was nog ’n uitdaging om te bowe te kom en haar talent en vaardighede ten toon te stel.

#### **4.5 SAMEVATTING**

Sarah Bernhardt se beweerde spelstyl, eksotiese en eksentrieke leefwyse en openbare uitgesprokenheid is in omvangryke literatuur, foto’s, skilderye en films vasgevang. Dit skep ’n romantiese en fassinerende beeld van ’n vrou en aktrise wat in die negentiende en twintigste eeu, volgens vandag se standaarde, ’n ikoon van pop-kultuur was.

Wat was die geheim van hierdie vrou se legendariese roem? Tussen al die teenstrydighede oor haar lewe en werk, tree een gevoel of waarneming sterk na vore. Sy was uniek. Sy het die teaterwêreld en meer spesifiek, die verhoog, omskep om aan haar persoonlike vereistes en behoeftes te voldoen. Sy het met haar onkonvensionele benadering tot die lewe en die teater ’n sensasionele en nuuswaardige figuur geword. Die afwesigheid van ouerlike liefde en erkenning van haar menswees tydens haar vormingsjare was heel moontlik die dryfveer vir haar onversetlike en onwrikbare volharding om nasionale en internasionale status te verkry.

Nadat haar loopbaan gevestig was, is die armoede van haar jeug vervang met 'n uitspattige en oordadige vertoon van uiterlike materialisme.

Dit is egter die aktrise en haar werk wat die onderwerp van hierdie skrywe is. Haar spelstyl, werksetiek, haar waagmoed en die omvang van haar betrokkenheid by en hartstog vir haar kuns is na my mening haar grootste bydrae tot die teater.

Afgesien van swak beeldmateriaal wat behoue gebly het, is dit in hierdie eeu slegs die (te dikwels verromantiseerde) geskrewe materiaal rondom haar lewe en loopbaan wat ons 'n blik op hierdie uitsonderlike vrou kan gee. Dit is uiteenlopend en teenstrydig, vol bewondering en terselfdertyd uiters krities. Hoekom is sy as die grootste aktrise van haar tyd uitgesonder en het haar dood en begrafnis 'n stad soos Parys tot stilstand gebring? Wat het haar spel so besonders gemaak? Meneer Provost, haar eertydse leermeester by die *Comédie*, se invloed op Bernhardt se spelstyl kry min of byna geen erkenning in enige van die skrywe rondom haar vertolkings nie. Tog word daar telkens verwys na die manier waarop sy 'n rol benader en op die verhoog beliggaam het, en dan skemer al Provost se leerstellings deur. Noble (1960:40) maak melding van sy goeie raad en waarskuwing aan die jong Sarah:

You are going to work harder than you ever believed it was possible for a human being to work.

Sy het dit beslis ter harte geneem, aangesien haar werksvermoë en toewyding byna net so legendaries soos haar persoonlike lewe was. Haar uitgebreide en langdurige Amerikaanse toere en gereelde toere na Engeland en ander lande en stede op die Europese kontinent is 'n klinkklare bewys van haar ongeëwenaarde volharding. Finansies was sekerlik 'n beweegrede, maar die behoefte om haarself oor en oor as 'n aktrise te bevestig en die gepaardgaande bewondering en verering moes beslis ook as aansporing gedien het.

Nadat sy weggebreek het van die *Comédie* kon Bernhardt self oor die keuses van toneelstukke en rolle besluit en het sy noodwendig tekste gekies wat haar vaardighede die beste sou ten toon stel. Stokes (1988:61) noem dit haar "opportunistic repertoire". Sy het haar karakters se bewegings, gebare, intonasies en emosionele oorgange en verskuiwings tot in die fynste besonderhede beplan en deurgevoer. Kostuums en juweliersware is gekies om Sarah Bernhardt, die heldin van enige toneelstuk, bo haar medespelers te laat uitstaan. Nadat sy as

vervaardiger en regisseur begin optree het, is dekor so gekies en gerangskik dat sy altyd die fokuspunt sou wees (Stokes, 1988:28).

Ten spyte van 'n skynbaar enorme ego, laat haar toewyding en benadering tot haar werk 'n blywende indruk. Haar raad aan die jong Engelse aspirantaktrise, May Agate, is na my mening, volgens hedendaagse standaarde, nog net so geldig en toepasbaar as 'n eeu gelede:

Never shock the spectator by the abruptness of your speech or gesture. Register the thought before the action. Prepare the audience. Remember the significance of pauses. Silence on stage is more eloquent than anything else in the theatre. A pause must be filled with silent acting. The mind must work all the time. When you study a part, you must never stop thinking about it (Richardson, 1977:221).

Dit is moeilik om vas te stel of Sarah Bernhardt werklik so 'n grootse aktrise was soos baie van die materiaal rondom haar suggereer. Maar ten spyte van die verromantisering van haar werk en lewe, is dit duidelik dat sy haarself in 'n groot reeks uiteenlopende rolle vreesloos blootgestel het. Haar ouderdom is ook nooit as 'n beperking beskou nie. Selfs die verlies van haar regterbeen kon haar nie stuit in die keuse van rolle en die werkklas waaraan sy haarself op 'n hoë ouderdom onderwerp het nie.

Die fel kritiek wat haar vertolking van die broekrol van *Hamlet* uitgelok het, het haar nie laat terugdeins voor die uitdaging van ander jong manlike karakters nie. Op die foto's van haar in haar broekrolle bly sy egter na my mening 'n vrou. Haar bekende vroulike houding en poserings is altyd teenwoordig, in kontras met die Amerikaanse aktrise, Charlotte Cushman. Sarah se grimering en juweelbehangde figuur stel vroulikheid voor en ten spyte van haar beweerde navorsing van haar manlike karakters, is dit byna onmoontlik om te bepaal hoe suksesvol al dan nie, sy as broekrolvertolker was. Daar word deurgaans verwys na die feit dat Sarah Bernhardt altyd Sarah Bernhardt gebly het in enige rol wat sy vertolk het. Om Francisque Sarcey aan te haal:

Whatever disguise she puts on, she is always Sarah (Richardson, 1977:11).

Dit is moontlik dat haar status as Frankryk se grootste aktrise en veelbesproke persoonlikheid, die algemene siening van haar vertolkings sterk beïnvloed het. Die persoonlikheid het oorheers, in teenstelling met Charlotte Cushman, waar die navorsing daarop dui dat die aanneem van 'n broekrol sterker beliggaam is. Ten spyte hiervan is dit nie

moontlik om Bernhardt se sogenaamde geslaagde vertolkings van broekrolle sonder meer te ignoreer en as “personality acting” af te maak nie. Nogtans is die uitdaging van ’n broekrol om vakmanskap, ervaring en tegniek ten toon te stel nie uniek aan Sarah Bernhardt nie.

Tony Howard het ’n boek gepubliseer oor al die verskillende aktrises wat Hamlet aangepak het, en hul onderskeie redes om die jong prins te speel. Hy beweer dat baie van die vooraanstaande aktrises daarop aangedring het om die broekrol te speel, want volgens Gottlieb (2010:145) is Hamlet, “the greatest of male roles”. Max Beerbohm (1872-1956), Engelse skrywer en dramakritikus, het skynbaar aangevoer Hamlet is “the hoop through which every actor must jump” (Howard, 2007:1).

My vraag is, hoekom kan aktrises nie ook hierdie rol speel nie? Die aktrise het tog sekerlik ook die reg om grense te oorbrug, konvensies uit te daag, bestaande seksuele sienings te versteur en in die proses haar repertorium te vergroot. Sarah Bernhardt maak deel uit van ’n groot groep aktrises soos Charlotte Charke, Charlotte Cushman, Angela Winkler (1999), Sarah Siddons (1802), Susan Desprès (1913), Asta Nielsen (1920) en Frances de la Tour (1979) om net ’n paar te noem, wat Hamlet herskep het binne hul persoonlike perspektiewe en sosiale opset. Bernhardt was egter die eerste aktrise wat ’n kort toneel uit *Hamlet* op film vasgelê het as ’n insiggewende nalatenskap.

Dani Busson se voorspelling in *Sarah Bernhardt and her World* (1977) is ’n waardige afskeid aan ’n indrukwekkende en begeesterende aktrise:

She will resume for posterity the French genius of our age. No one has understood this epoch as well as Sarah Bernhardt. She has its enthusiasms and its follies, its whims and its passing passions; she has its feverish activity ... All our aspirations are her own. She is indeed our muse and our queen and the most sublime expression of our time (Richardson, 1977:224).



## HOOFSTUK 5

### *AS DIE BROEK PAS*

#### 5.1 INLEIDING

*As die Broek Pas* is die vertaalde titel van 'n dramatiese monoloog (*Jacke wie Hose*) deur die Duitse dramaturg Manfred Karge (1982), en vorm die basis vir die praktiese komponent van die kreatiewe ondersoek na die verkenning en aanname van broekrolle op die verhoog. Met die hulp van 'n persoonlike ervaring sal gepoog word om deur middel van 'n praktiese ondersoek te bepaal hoe suksesvol, al dan nie, dit is om 'n broekrol geloofwaardig te beliggaam. Die kreatiewe prosesse, beweegredes en selfkritiese aspekte word gebruik as basis vir hierdie hoofstuk.

#### 5.2 *AS DIE BROEK PAS* – KORT AGTERGROND

*As die Broek Pas* is die verhaal van 'n middeljarige Duitse vrou wat kommentaar lewer op haar lewe. Vir 'n groot deel van haar lewe was sy as 'n man vermom. Gedurende die fel ekonomiese krisistjare tussen die twee Wêreldoorloë en die Groot Depressie neem 'n een en twintigjarige vrou/weduwee haar gestorwe man se identiteit aan in 'n poging om te oorleef. Sy begrawe haar man onder haar eie naam en neem sy werk as hyskraanoperateur oor. Met die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog, uit vrees vir 'n mediese ondersoek en ontmaskering, sluit sy by Adolf Hitler se stormtroepe aan en word 'n wag by 'n tronk. Tydens die haglike ekonomiese situasie na die oorlog behou sy haar manlike identiteit en leef, binne die dramatiese monoloog, tot aan die einde van haar lewe as man.

Die opkoms van Nazisme, Hitler en die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog en die gevolge daarvan, word dig verweef met hierdie vrou se verhaal van oorlewing binne 'n aangenome manlike identiteit. Die aanvaarding van die manlike identiteit word 'n leefwyse waaruit sy nooit weer kan ontsnap nie. Haar vroulike behoeftes en versugtinge moet noodgedwonge onderdruk word en lei tot haar vereensaming en buitestandenskap.

Manfred Karge het hier dramatiese monoloog gedurende 1982 geskryf en dit gebaseer op 'n ware verhaal waarop hy jare vantevore afgekom het. In die oorspronklike gegewe het die

karakter haar vermomming vir 'n tydperk van twaalf jaar suksesvol volgehou, soos Karge in die inleiding tot *Man to Man* (1988) aandui. In sy weergawe hou die karakter die maskerade vol tot sy 'n pensionaris is – byna veertig jaar.

Volgens die inleiding tot die teks beteken die titel, letterlik vertaal, ses van die een en 'n halfdosyn van die ander (Minter en Vivis, 1988). Dit word geïmpliseer dat die skrywer hierdeur kommentaar gelewer het op die tweespalt binne 'n verdeelde Duitsland. Die sogenaamde sukses van die opkoms van Duitse nasionalisme word teenoor die skreiende gevolge van Nazisme, die oorlog en die gevolge daarvan gestel. Terselfdertyd kan die titel ook verwys na die dualiteit in die hoofkarakter se aanneming en verwesenliking van 'n manlike identiteit.

Karge plaas die fokus in die werk op 'n individu, Ella, wat in konflik met die staat gewikkel is. Die staat verteenwoordig die manlike dominansie wat die individu, en veral die vrou, onderdruk. Die feit dat sy as vrou baie min aansien en werkgeleenthede binne 'n dominante manlike wêreld kan geniet, lei tot haar besluit, rasioneel al dan nie, om haarself te vermom en haar oorlede man se identiteit aan te neem. Die besluit word 'n lewenslange vertolking waarbinne geslagsverruiling sentraal staan.

Ek was onseker of die rol van Ella/Max werklik by my oorspronklike navorsingsvraag aangesluit het. Die karakter moet binne die raamwerk van die teks ander karakters van haar “manwees” kan oortuig, maar die gehoor word deurgaans van haar “vrouwees” bewus gemaak. Kon ek sodoende die manlike identiteit werklik deurgrond? Sou hierdie karakter en die vertolking daarvan as 'n broekrol gesien kon word?

Ten spyte van my vertwyfeling, het ek die teks aan die regisseur, Marthinus Basson, asook die vervaardiger, Hugo Theart, voorgelê. Dit is met entoesiasme aanvaar. Aangesien Afrikaans my moedertaal is, is besluit om die werk te laat vertaal en in Afrikaans aan te bied. Willem Anker is genader, en so het *Jacke wie Hose* sy beslag gekry in *As die Broek Pas*.

Die toneelstuk is ingeskryf vir verskillende kunstefeeste en is aanvaar by die Woordfees in Stellenbosch, die Klein Karoo Nasionale Kunstefeeste in Oudtshoorn, die Aardklop Kunstefeeste in Potchefstroom, asook by die National Arts Festival in Grahamstad. Laasgenoemde was slegs bereid om die Engelse weergawe van die produksie te borg. Daar is dus besluit om dit

in Afrikaans en Engels te doen – ’n besluit wat ander kwessies na vore gebring het, maar meer daaroor later.

### **5.3 VERTALING – EERSTE KENNISMAKING EN REAKSIE**

Die vertaalde teks is op 30 November 2009 afgelewer. My persoonlike gevoel was dat die vertaling lomp, geforseerd en te direk was. Laasgenoemde was egter die regisseur se opdrag aan die vertaler en het verband gehou met wat hy blykbaar met die produksie beoog het. Hy het gevoel dat die geforseerdheid van die vertaling positief deur die speler aangewend kon word, aangesien dit ’n verwydering en vervreemding tussen gehoor en speler kan bewerkstellig.

Die werk is nie opgedeel in tonele nie, maar in ses en twintig dele of seksies sonder enige teksaanwysings. Verskuiwings in tyd en ruimte word dikwels in een sin of woord aangedui en daar is geen chronologiese verloop van gebeure binne die monoloog nie. Geografiese verskuiwings word soms ook net terloops aangedui en ’n kennis van Duitsland se geografie en historiese agtergrond is ’n voorvereiste vir regisseur en speler.

Benewens die byna lukrake tyd- en plekverskuiwings, word ’n mens ook gekonfronteer deur die wisseling in die karakter se taalgebruik. Soms verval die taal in platvloerse, werkersklastaal en binne ’n volgende gedeelte praat die karakter in omarmde of paarrympatrone. Sommige gedeeltes is suiwer prosa, terwyl ander dele in jambes geskryf is. Dit is amper of Karge die tweeledige aspek van die karakter deur hierdie taalgebruik wil beklemtoon, asof hy haar beweging vanuit die een ruimte van haar identiteit na die ander daardeur wil belig. Die werk is ook deurspek met verwysings na die verhaal van Sneeuwitjie. Hierdeur bied hy die karakter ’n ontsnappingsroete uit haar byna onmenslike situasie, verteenwoordig deur die herhaaldelike pogings van ’n wrede stiefmoeder om van Sneeuwitjie ontslae te raak, na ’n veilige fantasieruimte waar die dwergies altyd tot haar redding kom.

Alhoewel ek op daardie stadium nog net ’n vae beeld van die karakter en die regisseur se beoogde benadering kon vorm, was ek oortuig daarvan dat die haakplekke in die vertaling en die byna onmoontlike oorgange in die werk mettertyd opgelos en ontrafel sou word.

Die eerste aanduiding van die regisseur se siening en visie van die monoloog het uit 'n fotosessie vir publisiteit gespruit. 'n Grimeerkunstenaar het my gesig omskep tot 'n vervalle en effe ouer voorkoms. My hare is in 'n styl uit die dertigerjare gestileer en ek is in 'n rooskleurige onderrok onder 'n grys manspak geklee. Basson het self die foto's geneem en sy fotografiese regie waarmee hy die sessie gelei het, het aan my onrype siening van die karakter op daardie stadium 'n sekere aanduiding gegee van wat hy met die monoloog beoog het. Die rooskleurige onderrok, versteek onder die grys manspak, was verteenwoordigend van die karakter se innerlike vroulike identiteit wat noodgedwonge verberg moet word onder die uiterlike van die manspak klere. Dit was duidelik dat Ella/Max onder die “vermomming” van 'n man deurentyd eintlik vrou sou bly, met die behoeftes en versugtinge van 'n vrou. Terselfdertyd moes die uiterlike oortuigend en geloofwaardig wees om sodoende die wêreld waarin sy haarself noodwendig moes laat geld, te kon oortuig van haar manlikheid. (Verwys na **Foto 1** hier onder.)

Die ouer grimering was ook beduidend van die ouderdom van die karakter met die aanvang van die monoloog. Daarbenewens het die fotografiese regie 'n innerlike gelatenheid en emosionele aftakeling en uiteindelijke oorgawe en aanvaarding van 'n situasie gevra. Die eindresultaat van genoemde fotosessie was uiters hulpvaardig in die persoonlike benadering tot en vertolking van die karakter van Ella/Max.

#### **5.4 INSTUDERING VAN TEKS EN AGTERGRONDSTUDIE**

Gedurende die Desembervakansie van 2009 was ek veronderstel om die ses en twintig gedeeltes waaruit die teks bestaan, te memoriseer en agtergrondstudie te doen. Die plan was om vroeg in 2010 die teks soos 'n ontdekkingsreis te benader en vrae rondom die gegewe te ondersoek.

Alhoewel die memorisering van 'n teks grootliks papegaiwerk is, is begrip van die gegewe noodsaaklik, aangesien teks- en karakteranalise 'n baie belangrike deel van die proses uitmaak en die konstante omgang met die werk mettertyd insig bring. Weliswaar is dit op daardie stadium van die proses nog net beperkte insig.



**Foto 1: Die bemarkingsmateriaal vir *As die Broek pas*. Die rooskleurige onderrok is duidelik sigbaar onder die grys manspak.**



Deur die waarneming van deurleefde manlike karakters binne my direkte milieu en die rondspeel met manlike stemplasinge, het ek probeer om vorm aan die uiterlike karakter van Ella/Max Gericke te begin gee. Haar innerlike reis was op papier redelik vanselfsprekend, maar nog glad nie omlin of werklik deurdag nie. Dit was noodsaaklik om die agtergrond waarteen Ella/Max se lewensverhaal afspeel, te ontgin en te ondersoek.

Boeke soos *The New Sobriety, Arts and Politics in the Weimar Period, 1917-1933* deur John Willet (1978), *Germany 1918-1933, Revolution, Counter-Revolution and the Rise of Hitler* deur Simon Taylor (1983), asook beeldmateriaal waaronder films soos, *The Third Reich in Color* (2001) van Carlton Entertainment, *Untergang* (2004) van Olivier Hirschbiegel, 'n Constantin Film Production, GMBH, en *Blind Spot: Hitler's Secretary* (2002) van André Heller en Othman Schmiderer, is bestudeer.

Hieruit was dit duidelik dat Duitsland na die Eerste Wêreldoorlog en die Duitse Rewolusie van 1919 in 'n benarde ekonomiese toestand was. Die skuldmas van die oorlog en die groot wêreldwye depressie het bygedra tot die verarming van die laer- en werkersklasse en 'n gevoel van magteloosheid by die individu laat ontstaan (Taylor, 1983:178). Hulle is bloot as objekte vir eie gewin deur politici beskou en gebruik. Duitsland was 'n verdeelde land waar elke opkomende politieke party ten alle koste die mag wou bekom, en dit het die teelaarde geword vir die opkoms van Nazisme en Adolf Hitler en sy "Sturmabteilung" of stormtroepe. Laasgenoemde was die paramilitêre afdeling van die Nasionale Sosialistiese Duitse Werkersparty of NSDAP (Thorne, 1961:645).

Films soos die *The Third Reich in Color* en *Untergang* het die Duitse milieu voor, tydens en na die oorlog uitstekend geskets. Die opkoms van die Nazi's, hul oordadige partytjies, die onthaal van goedgesinde vermaaklikheidssterre en die openbare politieke magsvertoon word uitgebeeld. Die vervolging van die Jode, die Russiese inval, die bombardering van Berlyn, die politieke verraad van sekere van Hitler se offisiërskorps en die uiteindelijke ineenstorting van die Derde Ryk is ook duidelik geïllustreer. Dit was die agtergrond waarteen Ella/Max se verhaal in *As die Broek Pas* afspeel.

Ten spyte van die feit dat ek nog nie naastenby genoegsame kennis van die geskiedkundige agtergrond binne die gebeure van die drama bestudeer het nie, was ek teen Januarie 2010 teksvas en gereed om met die repetisies te begin.

## 5.5 WEEK EEN VAN REPETISIËS

Die instudering van 'n toneelstuk en die ontginning van 'n karakter is en bly 'n persoonlike uitdaging en ontdekkingsreis vol nuwe moontlikhede. Die opwinding van oorgawe aan die onbekende en die moontlikheid van bykomende kennis, insig en aanvullende vaardighede laat vertwyfeling en die vrees van mislukking vervaag en as onbelangrik op die agtergrond geskuif.

Volgens my is daar nie noodwendig 'n vaste stel reëls waarvolgens 'n repetisie behoort te verloop nie. Elke toneelstuk het sy eie vereistes en elke akteur en regisseur se behoeftes en werksmetodes verskil. Omstandighede soos die beskikbaarheid van werksruimte, repetisietyd en spelers, regisseur en tegnisi, asook die inhoud van die betrokke materiaal, beïnvloed dikwels die repetisieproses.

In die geval van *As die Broek Pas*, is slegs drie mense by die repetisies betrokke – die regisseur, die vertolker en die verhoogbestuurder – en alhoewel daar 'n roetine in die werksproses gevolg sal word, is dit 'n roetine wat uit die aard van die inhoud van die materiaal kan verander en aangepas word. Uit my ervaring met Basson, weet ek repetisies kan ontaard in kreatiewe gesprekke rondom die gegewe en dat dit nie noodwendig 'n logiese proses tot gevolg sal hê nie. Sy vertrou in die speler en sy demokratiese leiding gee die speler die vrymoedigheid om te eksperimenteer en sy verbeelding en waaghalsigheid vrye teuels te gee.

Ek is oortuig daarvan dat al my vrae ten opsigte van die karakter se soms irrasionele besluite mettertyd beantwoord sal word en kan myself met oorgawe aan die voorgenome proses oorgee.

Op 2 Februarie 2010 is daar amptelik met repetisies begin. Aangesien die regisseur self die stel en beligtingsplan sal ontwerp, kan dit reeds op die eerste dag bespreek word. Dit sou 'n eenvoudige stel met 'n grys vloer en twee grys mure wees. Twee kombuisstoele, 'n lang houttafel van ongeveer twee meter, 'n gemakstoel, 'n klein televisiestelletjie en drie elmboogstaanlampe was die enigste dekor. Die enigste kleur in die ruimte sou uit rye en rye leë bierbottels om die rand van die speelarea bestaan. Teen die agterste muur sou drie

klerehakke en vier kragproppe, op ooghoogte, aangebring word. Hier onder (Foto 2) is die stel soos dit op die HB Thomteater se verhoog geplaas is.



**Foto 2: Die stel op die HB Thom se verhoog. Die rye bottels, die leunstoel en die staanlampe is duidelik sigbaar.**

'n Driehoek breë strook van die rand van die rye bottels af, oor die tafel en tot teen die agterste muur, verhoog regs, sou donkergrys geverf word en as die “niemandslaan” bekendstaan. Versteekte ligte tussen die rye bierbottels regs op die voorverhoog was die “kabaretarea”. Verder regs, buite die amptelike speelruimte, sou 'n stukkende kombuisstoel onderstebo geplaas word.

Die rekwisiete was 'n verweerde, wit emalje waskom, 'n koekie seep, 'n bierbeker, sigaret-handrolmasjientjie, 'n tabaksakkie met tabak, sigaretpapiertjies en vuurhoutjies. Persoonlike rekwisiete sou bestaan uit 'n sakdoek en 'n kam. Dit het geklink soos 'n koue, gestroopte ruimte en was 'n aanduiding van wat die regisseur in gedagte gehad het met die produksie.

Die teks is deurgelees en onduidelike en ongemaklike dele in die vertaling is bespreek en waar nodig verander, met die goedkeuring van die vertaler. Die karakter se ouderdom aan die begin en aan die einde van die monoloog is bespreek. Sy praat in die eerste deel van haar pensioen wat haar aan die gang hou en aan die einde verwys sy na haarself as 'n pensioenaris.



Sy is dus 'n vrou/man van diep in die sestig. Dit is belangrik dat hierdie feit uitgeklaar word, aangesien dit die fisiese karakterisering beïnvloed. Die ouderdomsverskil tussen my en die karakter is nie baie groot nie, maar haar lewenstyl van hande- en swaarkry, onvoldoende dieet en 'n oormaat bier moes fisiese aftakeling en vroeë veroudering van die karakter tot gevolg gehad het.

Basson is uiters geïnteresseerd in die Duitse geskiedenis en dus hoogs vertrou met die milieu waarteen die drama afspeel; hy kon gevolglik waardevolle inligting ten opsigte van gebruike en sosiale kodes met my deel. Alhoewel al my vrae in verband met die karakter nog nie behoorlik geformuleer is nie, fokus ek op hierdie stadium eerstens op die historiese agtergrond en probeer om 'n denkbeeldige landskap vir die monoloog te skep.

Die verskuiwing van die deurlees en besprekings rondom die tafel na die vloer is effe intimiderend, aangesien die vertolker hom nou fisies (gesig, liggaam en stem) moet oorgee aan die uitbeelding van die karakter. Alhoewel ek alreeds aan moontlike stemplasinge en liggaamshoudings gewerk het, voel ek skielik blootgestel en weerloos. Terselfdertyd is daar die opwindende om by die karakter se leefruimte in te beweeg en al die moontlikhede wat dit bied te ontgin.

Die eerste vyf gedeeltes word vervolgens op die “vloer” gesit, wat beteken die bewegings word uitgewerk en neergepen. Alhoewel daar geen teksaanwysings is nie, is daar hier en daar bondige leidrade wat die regisseur as rigtingwysers vir die karakter se aksies kan aanwend.

Wanneer die ligte opkom in die openingstoneel sit die ouer Ella/Max agter die tafel en was haar hande in die waskom. Sy verwys met byna ironiese gelatenheid na die welvarende tyd gedurende Adolf Hitler se opkoms, maar lewer ook kommentaar op haar huidige situasie. “Deesdae is die strate vol bedelaars” (Karge, 2009:1). Die woorde “deesdae verdien ek 'n bietjie ekstra sakgeld deur aan te trek soos 'n Turkse char” (Karge, 2009:1), dui daarop dat haar pensioen nie genoegsaam is nie en dat sy as Max haarself, ironies genoeg, moet vermom soos 'n vrou om haar karige pensioen aan te vul.

Die afwas van haar Turkse vermomming, gesuggereer deur bruin geverfde hande, word 'n simbool van die aflegging van een identiteit in ruil vir 'n ander. Dit is ook 'n aanduiding dat sy nou, op haar oudag, nog steeds nie haar werkersklasstatus ontsnap het nie, en die werk van

'n sogenaamde minderwaardige gasarbeider moet doen. Hierna volg 'n ritueel van skoene en sokkies uittrek en voete was, asof die karakter gereed maak om te gaan slaap. Die “wegpak” van die skoene onder die klerehakke gee aanleiding tot 'n jeugherinnering en die verhaal van Sneeuwitjie se bose stiefmoeder wat met rooiwarm ysterpolvye moes dans tot sy dood neerslaan. Dit lei dan weer na 'n herinnering van haar moeder, en in retrospek wonder ek of dit die boosheid van die stiefmoeder was wat haar aan haar moeder laat dink het, of dalk slegs die beeld van 'n moeder. Alhoewel sy melding maak van haar moeder se hardwerkendheid, skemer 'n beeld van 'n hardvotige moeder in die derde gedeelte van die narratief deur.

Hierdie eerste vier gedeeltes word sittende agter die tafel met verandering in beligting, in kort grepe wat byna in telegramstyl wissel tussen hede en verlede, in 'n gesprek met die gehoor oorgedra. In Foto 3 is hierdie posisie duidelik sigbaar.

Die begin van die vyfde deel breek heeltemal weg uit die voorafgaande styl. Die eerste agt reëls is in versvorm en die regisseur plaas dit op die voorverhoog wat vroeër as die “kabaretearea” geïdentifiseer is. 'n Soort burleske styl word gebruik en dit word uitgevoer in 'n vorm van praatsang met dansagtige bewegings en geïsoleerde beligting. Die karakter is, ten spyte van haar mansuitrusting, ten volle vrou en Ella. Die beligting verander en Ella/Max keer terug na die werklike ruimte van haar woonstel en gaan voort met 'n prosavertelling.



Foto 3: Die posisie agter die tafel. Die verskuilde ligte in die tafel en die staanlamp is duidelik sigbaar.

Terwyl die karakter sy/haar baadjie uittrek en oor die rugleuning van die verslete leunstoel hang, deel sy byna terloops inligting oor haar huwelik op negentienjarige ouderdom met die hyskraanoperator, Max Gericke. Hy verwys die eerste keer na Ella as Sneeuwitjie, wat duidelik op haar onskuld sinspeel. Die baadjie word weer eens gebruik vir die oorgang na die volgende gedeelte. Ella/Max beweeg om die tafel om die baadjie hierdie keer aan een van die klerehakke te gaan ophang. Daaruit vloei die stilistiese uitspeel van die versgedeelte waarin sy praat van Max se fisiese aftakeling deur kanker. Die beligting isoleer die vertolker en met eenvoudige herhaling van 'n reeks bewegings om die manipulerings van 'n hyskraan uit te beeld, word die narratief verder gevoer.

Gedurende die daaropvolgende gedeelte sit die karakter op die stoel agter die tafel terwyl sy 'n sigaret rol en vertel hoe sy haarself vermoed het om sodoende haar man se posisie as hyskraandrywer oor te neem. Haar grootste vrees is dat een van Max se sogenaamde vriende, Erwin, "Die Besgeklede Man in Mecklenburg" (Karge, 2009:3), haar sal herken, maar sy lei hom en haar ander medewerkers op 'n slinkse manier om die bos. Sy lig die gehoor in hoe sy Max, na sy dood, onder haar eie naam "in een of ander dorpie" begrawe het (Karge, 2009:3).

Die vyfde deel eindig met nog 'n “kabaretoomblik”, op die voorverhoog, regs:

En op die derde dag het hy weer opgestaan uit die dood.

Om vyfuur die volgende oggend moes ek opstaan

Ek, my eie weduwee, my liewe, wyle man,

Moes mans genoeg wees om die fokken broek te dra.

Waarom was vrouwees nie genoeg nie? (Karge, 2009:3)

Die feit dat ek reeds die eerste dag sonder die teks kan werk, bevry my fisies en ek kan dadelik met rekwisiete begin speel. Ek kan ook fokus op die fisieke manlike kwaliteite en ouderdom van die karakter. Die grootste uitdaging lê in 'n afstandelike tipe kommunikasie sonder sentimentele selfbejammering. Tog moet 'n mate van bitterheid en verlies in die herinneringsdele deurkom. Die ironiese aanslag in haar kommentaar behoort op 'n ligte trant deur die gehoor ervaar te word.

Gedurende hierdie eerste stappe van die proses word die teks, asook die karakter, deurentyd geanaliseer en bespreek. Aspekte soos haar houding teenoor haar moeder, die redes waarom sy getrou het met 'n man met 'n vaste werk om moontlik weg te breek van die armoedige omstandighede waarin sy grootgeword het, en die vraag of sy werklik 'n emosionele verbintenis met Max gemaak het, word bevraagteken. Die antwoorde was op daardie stadium weliswaar nie so belangrik nie, maar sou mettertyd tog noodsaaklik wees om 'n duideliker beeld van die karakter te verkry. Die aanslag en die verhouding met die gehoor moet, volgens die regisseur, in die eerste gedeeltes reeds vasgelê word. Alhoewel Ella se huidige omstandighede haglik is, moet sy haar goeie herinneringe van gelukkige tye in haar lewe met genot onthou en dus meer positief aan die gehoor oordra. Met hierdie rigtingwysers in gedagte word die eerste vyf gedeeltes weer deurgeloopt en tydelik vasgelê. Ek gebruik die term “tydelik” aangesien die ontwikkelingsproses veranderinge tot gevolg kan en sal hê.

In die sesde gedeelte word Ella/Max se manlikheid in 'n kroeg getoets. Soos sy tereg sê, kon sy die kerk vermy, maar nie die kroeg nie. Die hele toneel word sittend agter die tafel uitgespeel in verskillende manstemme. Die elmbooglamp op die tafel word gebruik om profielskaduwees van die verskillende karakters teen die agter- en symuur te projekteer. Ella/Max word deur haar besope kroegmaats aangehits om bier en snaps te drink en om varkveis te eet. Haar walging om die vleis te eet, het die vraag laat ontstaan of dit dalk sinspeel op 'n Joodse verband. Die mans beskuldig haar/hom dan ook van Semitiese afkoms

en dreig om seker te maak of sy/hy nie dalk besny is nie. Hierdie vraag is nooit ten volle ondersoek nie aangesien daar nooit weer in die gegewe na die moontlikheid verwys word nie. Dit is heel moontlik bloot 'n aanduiding van die algemene antagonisme teenoor die Jode. Hoe dit ook al sy, Ella/Max word deur “twee toonbeelde van Duitse manlikheid” (Karge, 2009:4) gedwing om die varkveis te eet of te sterf. Sy wurg die varkveis af tot daar net bene oor is en roep dan triomfantelik uit: “Ich bin ein Deutscher Mann!” (Karge, 2009:4)

Die brutaliteit van hierdie toneel manifesteer in uiterste kru taal en illustreer die gevaar waarmee die karakter in sy/haar openbare lewe gekonfronteer word. Die toneel kan ook gesien word as die eerste werklike toets van haar manlike identiteit. Aangesien ek agter die tafel sit terwyl ek die toneel uitspeel, het ek slegs my bolyf om 'n manlike liggaamshouding te suggereer en my stem om die ander karakters aan te dui. Tegnies is dit 'n uiters moeilike toneel, want die wisseling tussen die verskillende karakters, asook die oorgange na Ella se kommentaargedeeltes, moet baie vinnig plaasvind. Daarby moet ek die kop van die staanlamp ook vinnig kan manipuleer om die profielskaduwees van die verskeie karakters teen die agtermuur te projekteer.

In deel sewe staan die karakter voor 'n denkbeeldige venster wat verhoog regs geplaas is, en sien sy jong seuns wat 'n hamer en sekkel en 'n swastika met hul urine in die sneeu probeer teken. Dit is 'n bondige aanduiding van die opkoms van Nazisme en die seuns maak Ella bewus van haar behoefte aan seksuele kontak en moederskap.

Sy probeer die versugting na 'n kind afskud deur te veel bier te drink, maar terwyl sy voor op die leunstoel sit, ervaar sy tog 'n skyngeboorte en die fantasie van 'n seuntjie wat voor haar oë grootword.

Terug in die werklikheid beleef die karakter die brutaliteit van 'n politieke vergadering wat wreed deur die Sosialiste ontwig word. Ek vind die beskrywing van die politieke vergaderings moeilik, aangesien Basson van my verwag om die inligting oor te dra sonder om te emosioneel betrokke te raak. Terselfdertyd moet die vertelling die intensiteit van die oomblik duidelik uitbeeld. Ek is onseker presies hoe om dit te benader, maar aangesien dit die eerste fase van die proses is, laat ek dit in my onderbewussyn rus tot tyd en wyl ek ernstig aan die afsonderlike tonele kan aandag gee.

Die daaropvolgende nagmerrietoneel, waarin die karakter droom dat sy deur Weermagdokters ondersoek word wat na haar manlike geslagsdele soek, word in die beperkte lig van slegs die drie elmbooglampe uitgespeel. Die regie vereis dat ek self die lampe so plaas dat dit 'n onaardse skaduspel tot gevolg het. Op daardie stadium kon ek nog nie die effek van die beligting visualiseer nie, maar het vertrou dat dit die nodige uitwerking sou hê. Terug in die werklikheid van haar woonstel besef Ella watter gevare 'n oorlog vir haar manlike karakter inhou, want soos sy sê: “Leërs het soldate nodig” (Karge, 2009:6).

Ella staan voor 'n wesentlike probleem. Wat staan haar te doen as Max vir militêre diensplig opgeroep word? Alhoewel sy haar vroulike identiteit saam met haar man begrawe het, het sy as veiligheidsmaatreël haar paspoort behou en versteek. Dit wil voorkom of Ella haar aanneem van Max se identiteit nooit as 'n langdurige moontlikheid oorweeg het nie. In hierdie oomblik van waarheid moet sy besluit of sy wil terug glip in die vel en lewe van 'n vrou en of sy wil voortgaan om as man te leef. Die besluit word namens haar geneem met vyf slae van 'n horlosie in haar buurvrou se huis en sy sê: “Dis tyd om die broek te dra” (Karge, 2009:7). Die karakter trek haar volledige mansuitrusting aan asof sy gereed maak om werk toe te gaan en gedurende die aantrekproses deel sy die volgende gedeelte van die narratief met die gehoor.

Hierin word die realiteit van die oorlog tuisgebring deur mans wat al skaarser word, bedelaars wat opgeroep word vir diensplig en die maatskappy waar die karakter as hyskraandrywer werksaam is, wat ironies genoeg nou vrouens in diens neem. Die onderdrukking van minderheidsgroepe word belig wanneer 'n homoseksuele kollega, “Die Besgeklede Man in Mecklenburg” (Karge, 2009:7), gevange geneem word en na 'n konsentrasiekamp gestuur word.

Die karakter se oorlewingsdrang en deursettingsvermoë in die afgelope elf tonele van ruimtelike- en geslagsverskuiwings, emosionele oorgange, kennismaking met die werkersklas se ruwe manswêreld, versugtinge na liefde en 'n kind en die konfrontasie met die harde werklikheid van die oorlog, moet op die een of ander manier deur my vertolking oorgedra word. Volgens die regisseur lê ek nog te veel klem op die manlike uiterlike en stemplasing. Ek moet onthou dat sy 'n vrou bly, ten spyte van die verskillende situasies waarin sy haar manlike identiteit voorop moet stel. Sy kyk na die wêreld om haar deur die oë van 'n vrou, alhoewel sy so veel van haar vroulikheid moet prysgee. Haar manlike vermomming is haar



redding en durf eintlik daarom nooit vergeet te word nie. Dit is die probleem waarmee ek as speler stoei. Ella/Max is nie 'n suiwer broekrol in die ware sin van die woord nie. Sy verwissel voortdurend van identiteite, alhoewel sy in wese 'n vrou bly. My fokus moet egter op haar manlike uiterlike bly, aangesien die vroulike aspek vir my as vrou 'n gegewe is.

Basson waarsku dat ek in sekere gedeeltes te jonk raak in die vertolking en dat ek moet fokus op 'n sterker wisselwerking tussen my en die gehoor. Die gehoor is bewus van haar aanname van die manlike identiteit en word 'n intieme deel van haar lewe, en as sulks ook 'n intieme gespreksgenoot. My vertolking moet waak daarteen om bloot 'n vertelling van historiese gebeure te word; dit moet die gehoor intrek en insluit en hulle deel van haar geheim laat voel.

Die derde dag van repetisie herhaal ons die eerste elf dele. My konsentrasie is swak en ek dink meer aan die tegniese aspekte as aan die karakter. Ons voer weer eens 'n lang gesprek oor die politieke agtergrond en oorlog. Ons het self nog nooit 'n oorlog eerstehands ervaar nie en verstaan dus nie geredelik in watter desperaatheid werkloosheid jou kan dompel nie. Wat ons wel in ons eie land op 'n daaglikse basis sien, is hoe werkloosheid menswees aantast, en op watter slinkse en vindingryke maniere mense alles tot hul beskikking moet gebruik om te oorleef. Ek moet altyd bewus bly van my karakter se oorlewingstryd.

Ons gaan voort om die bewegings vir die volgende dele uit te werk. Ella, of dan meer spesifiek Max, word die amoreuse teiken van 'n vroulike kollega, Puppchen. Die besef dat hy/sy magteloos vasgevang is in 'n tweeledige identiteit wat nêrens geluk of liefde kan ervaar nie, beklemtoon weer eens die karakter se isolasie en vereensaming. Binne hierdie gedeelte beleef Ella die dood van haar eerste jeugliefde en die pyn van haar vroeë verlies is soortgelyk aan wat sy nou ervaar. In die daaropvolgende seksie, binne die "kabaretarea" en -styl, vertel Ella/Max van die middernagtlike besoek van Puppchen wat as Kommunistiese skuiling soek teen politieke vervolging. Die versteekte paspoort, as laaste uitweg, word aan die vlugteling gegee en Max neem byna gelate finaal afskeid van sy vroulike eweknie met die woorde: "Dit was al, dit was gedaan. Ons het gesoen, en Ella Gericke het weggegaan" (Karge, 2009:9).

Volgens Basson is daar geen selfbejammering of sentiment in die besluit van die karakter nie. Dit is 'n pragmatiese besluit wat die karakter neem. Die vraag ontstaan of Ella finaal op daardie oomblik afskeid neem van haar vrouwees en of sy dit doen omdat sy skuldig voel omdat sy nooit Puppchen se seksuele toenadering kon beantwoord nie. Hoe dit ook al sy, ek

is veronderstel om dit sonder emosies te benader om te sien of die oomblik enigsins bydra tot die karakter se ontwikkeling. Alhoewel dit noodsaaklik is om die antwoorde op my vrae te kry, aangesien dit karakterkeuses beïnvloed, plaas ek weer eens die vrae in my agterkop tot ek Ella/Max met groter diepte kan ontleed. Ons het genoeg repetisietyd tot ons beskikking en die “hoekom”-vrae maak deel van my huiswerk uit. Indien ek nie self oplossings kan vind nie, is my regisseur daar om leiding te gee.

Vanuit bogenoemde afskeidstoneel beweeg die karakter direk in die donkergrys strook van die “niemandslân” en die isolasie van ’n kollig. Die vertelling word ’n beskrywing van die koue en gestroopte binnekant van ’n tronksel – “’n betonkis” in Ella/Max se woorde. Karge skep die indruk dat die karakter ’n gevangene is, maar aan die einde van die toneel word dit duidelik dat die karakter in werklikheid ’n Nazi-stormtroep is wat wag staan. Die deel word afgesluit met die woorde:

Nou het jy alles gehoor:

SA-man Gericke was ’n vrou.

Sneeuwitjie en die sewe dwerge.

Hoe anders kon ek die doktersoë vermy? (Karge, 2009:9)

Soos die sewe dwerge in die feëverhaal vir Sneeuwitjie ’n veilige hawe gebied het, so het Ella/Max se vrywillige aansluiting by Hitler se stormtroepe haar die doktersondersoek laat vryspring. Hierdie gedeelte kan baie verwarrend wees vir ’n gehoor, aangesien dit binne een sin, “SA-man Gericke was ’n vrou” (Karge, 2009:9), Ella se aansluiting by Hitler se stormtroepe moet aandui. Daarby moet die gehoor die verwysing na die sewe dwergies as haar “redding” lees in haar besluit om aan te sluit by die stormtroepe.

Skielik is dit Mei 1945, kort voor die einde van die oorlog. Die karakter pas saam met drie ander “here” ’n kasteel met nie-noodsaaklike voorrade op die marsroete van Brandenburg op. Dis ’n luilekker, veilige bestaan van in die son rondlê. Die feit dat Ella/Max nie meedoen aan die sonbad nie, gee aanleiding tot ’n spottery en belofte om hom/haar van klere te verlos. Die karakter vlug die veld in en besef dat hy/sy weer eens in ’n doodloopstraat beland het, aangesien sy/haar vermomming in gevaar is. Gelukkig vir haar bereik die Russiese Leër op daardie stadium die gebied en haar “kaal kamerade” (Karge, 2009:10) word vergruis in die sand van Brandenburg. Bogenoemde gedeelte word sittend vanuit die leunstoel vertel terwyl oorlogsbeeldmateriaal teen die agtermuur geprojekteer word.



Hierna volg 'n "kabaretgedeelte" waarin Ella/Max in paarrym vertel van 'n vlug weswaarts na die Elberivier. 'n Konfrontasie met twee SS-soldate by 'n wagpos wat die karakter as 'n droster wil skiet, gee aanleiding tot haar belydenis dat sy eintlik 'n vrou is. Om te verhoed dat hulle haar verkrag, gebruik sy vir die eerste keer gedurende die oorlog haar geweer om twee van haar landgenote dood te skiet. Weer eens is daar 'n ironiese kinkel in die verhaal. Ella moet haar vroulike identiteit onthul, maar word verplig om haar manlike identiteit, dié van 'n soldaat, te gebruik om haar eie lewe te red.

Terug in sy/haar woonruimte hoor ons hoe sy op sewejarige ouderdom haar moeder verloor het en self die lyk moes was en uitlê, en ons verneem ook van haar vrees vir die dood. Sy verwys met verbittering na die skielike verskyning van 'n vader na jare van afwesigheid, en sy ooglopende welvarendheid, terwyl die moeder in armoede gesterf het. Ek word vir die eerste keer in elf bladsye toegelaat om Ella se pyn met beheersde emosionaliteit aan die gehoor bloot te lê, maar ook gemaan om nie in selfbejammerende sentimentaliteit te verval nie.

Dit is amper die einde van week een van repetisies. Ek maak emosionele konneksies, en die geslagsverruilings en oorgange verloop vlotter, maar dit voel asof ek 'n verskeidenheid van karakters vertolk. Ek het nog steeds nie duidelikheid oor haar innerlike reis nie en is verward oor die geografiese wêreld waarbinne die karakter se reis afspeel. Dit voel asof ek slegs op die oppervlak van die monoloog beweeg en nie die karakter kan vasvang nie. Elke dag se huiswerk bestaan steeds net uit toepassing van bewegings en fisiese oorgange, sonder werklike bevraagtekening van hoekom die karakter binne sekere situasies op 'n bepaalde manier optree. Ek bly egter positief dat ek met verloop van die proses die antwoorde sal ontdek.

Dit word nie uitgespel nie, maar in die volgende gedeelte lyk dit of die karakter uit die leër gedros het. Sy/hy praat van die harde werk van 'n plaasarbeider en van burgers wat hulle laaste skamele besittings by die boer kom verruil vir vars produkte. In 'n poging om 'n karige voedselrantsoen aan te vul "verkoop" sy, onder die dekmantel van die nag, haar liggaam aan die boer. Die sekstoneel word baie bondig gesuggereer. Daar is geen sentiment in die uitspeel van die oomblik nie, aangesien dit 'n noodsaaklike oorlewingsbesluit was en dit word sittend

agter die tafel gedoen. Daarna volg 'n verwysing na “Johnny G.I.” waaruit die afleiding gemaak kan word dat die oorlog verby is.

'n Kort fantasievlug van 'n prins wat Sneeuwitjie kom red en haar na sy moderne woonstel met 'n yskas en warm en koue water wegvoer, binne die “kabaretruimte”, suggererend van 'n beter lewe na die oorlog, word gevolg deur 'n nuwe werklikheid. Ella/Max is vasgevang in die sielododende roetine van 'n fabriekswerker. Hierdie gedeelte word met stilistiese, herhalende bewegings agter die tafel regs uitgespeel. As gevolg van die knaende tekort aan werkers, voer die sluwe eenaar Turkse mans in deur hulle as vrouens te vermom. Die ironie van hierdie gebeure dryf 'n verbitterde Ella/Max om die eenaar aan die owerheid te verrai, en sy klein koninkryk stort in duie. Die karakter is weer werkloos en kan eers oor vyf jaar kwalifiseer vir pensioen. Die laaste vier dele is 'n bondige uiteensetting van die lewe van 'n pensioenaris met pogings om fiks te word en dan 'n moedelose oorgawe aan bier en vervelige programme op televisie.

In die heel laaste deel trek Max sy klere uit en verruil dit vir die sagte rooskleurige onderrok van Ella. Sy kyk na haarself in 'n denkbeeldige spieël en lewer kommentaar op die naderende dood, maar vind dan berusting en vrede in haar Sneeuwitjie-fantasie.

Die uitmerk van die bewegings en die plasing en fokus van die stoele en elmbooglampe is afgehandel. Emosionele oorgange en fisiese verskuiwings word weer bespreek en gedebatteer. Daar is nog heelwat onduidelikhede ten opsigte van die presiese implikasie van sekere verwysings, maar die basiese struktuur is vasgelê. Oor die volgende twee weke van repetisies sal intensief aandag gegee word aan die ontginning van die materiaal en die kreatiewe moontlikhede.

Die laaste dag van die eerste week is 'n toets om te sien of ek die teks van voor tot agter kan deurspeel en of die bewegings en oorgange sinvol bydra om die werk van die blad af te haal. Basson maak 'n punt daarvan om my op my gemak te stel en verwag blykbaar nie 'n “performance” nie. Dit verg al my konsentrasie om die volgorde van die tonele te onthou. Gelukkig word elke deel deur 'n aksie aan die daaropvolgende deel gekoppel. Bewegings is deel van 'n karakter en sal verder ontwikkel word soos die karakter ontwikkel, en bewegings wat met die eerste deurloop ongemaklik of eienaardig voel, kan verander en aangepas word. Alhoewel die “deurloop” in verhoogterme eintlik 'n “deurstotter” is, is die regisseur positief.

Volgens hom is die teks en spel nog nie herlei tot 'n dramatiese monoloog nie. Dit bly ses en twintig losstaande gedeeltes, sonder 'n samehangende deurlyn in die “performance”, maar met die volgende fase van repetisie sal die probleem met deurlope uitgestryk word.

Ek twyfel of enige toneelspeler ooit sy karakter in die repetisieruimte kan agterlaat as hy terugkeer na die daaglikse roetine van sy persoonlike lewe. Ella/Max word vir die volgende twee “rusdae” my intieme metgesel. Die monoloog verweef met huishoudelike verpligtinge en nuwe gedagtes wat daaruit voortspruit, word neergeskryf as moontlike opsies vir knelpunte. Die eenvoudige roetine van wasgoed stryk, word gebruik om manlike liggaamshoudings en gewigsverplasings te ontgin. Die aan- en uittrek van klere word noukeurig waargeneem en vergelyk met die rituele wat 'n man sou volg. Ek bestuur my motor met manlike kragdadigheid en selfs 'n tikkie aggressie. Tussen skottelgoed was en afdroog, word my kombuis die “kabaretgedeelte” van die verhoog, en ek oefen my dansbewegings oor die rye onsigbare bottels. Vrae wat opduik, word uit ander hoeke benader in die hoop dat dit bykomende insig sal meebring. Die uitdaging om die nuutgevonde kennis na die volgende week se repetisies te neem, skep 'n gevoel van opwinding en afwagting by my.

## **5.6 WEEK TWEE VAN REPETISIES**

Van nou af sal daar gekonsentreer word op die ontwikkeling van die karakter. Die regisseur stel voor dat ek fokus op die karakter se innerlike reis en toelaat dat die manlike identiteit organies ontwikkel. Ons stem saam dat haar manlike identiteit, na ongeveer veertig jaar, 'n leefwyse geword het. Aangesien sy ter wille van veiligheid selfs nie binne haar private ruimte haar waaksaamheid kan verslap nie, behoort daar deurgaans ook 'n onderliggende gevoel van spanning teenwoordig te wees.

Ten spyte van my aanvanklike opwinding oor die tweede week, weet ek uit ervaring dat 'n gevoel van onsekerheid dikwels gedurende hierdie tyd intree en die proses laat stol. Bewegings en motiverings voel onvanpas en keuses word bevraagteken. Die enigste oplossing is gesprek, en klein veranderinge gee die proses weer lewenskrag. Die soektog na die kern van die karakter en hoe om haar te deurgrond en lewensgetrou weer te gee, is die daaglikse doelwit. Die teks word soos 'n legkaart stukkie vir stukkie uitgepluis en weer aanmekaar gesit. Dis 'n stadige proses van herhaling en volharding. Sekere benaderings, aan

die hand van die gegewe materiaal, word heroorweeg en vanuit ander hoeke ontleed. Persoonlike kreatiewe insette word bespreek en getoets en dit wil voorkom asof ek soos die karakter begin dink en ek en Ella/Max nader na mekaar toe beweeg – asof ’n samesmelting van ons gedagtes begin posvat. My fisiese tekortkominge ten opsigte van liggaamshouding tydens ’n bokstoneel vereis egter verdere navorsing van my kant af. Dit is noodsaaklik dat ek na bokkers kyk om vas te stel presies hoe om ’n sogenaamde haakhou uit voer. Die regisseur beweer dat ek te vroulik is in my uitvoering van die nodige bewegings.

Alhoewel die afgelope vyf dae van repetisies gewissel het tussen oomblikke van euforie oor nuutgevonde momente tot gevoelens van ontoereikendheid, was daar tog na my mening progressie. My kostuum begin soos ’n tweede vel voel en my manlike bewegings raak tweede natuur. Die identiteitsverskuiwings van Ella na Max vind met groter gemak en natuurlikheid plaas. Dis asof ek nie meer hoef te dink oor wie sy/hy is nie.

## **5.7 WEEK DRIE VAN REPETISIES**

Elke dag begin met ’n deurloop van die drama. Die direkte vertellingsgedeeltes is nog steeds vertelling en nie kommunikasie nie. Dit bly woorde op papier en alhoewel daar ’n koelbloedige afstandelikheid in die mededeling moet wees (volgens die regisseur), moet ek ’n manier vind om die gehoor op hulle gemak te stel met die inhoud en hul nuuskierigheid te prikkel sodat hulle wil luister en dus meegevoer kan word met die verhaal. Tog moet die gehoor deurentyd bewus bly van die feit dat hulle na ’n toneelstuk op die verhoog kyk en dat ek ’n akteur is wat kommentaar lewer op ’n situasie. En alhoewel ek hulle betrokke wil hê, wil ek hulle nie noodwendig emosioneel affekteer nie.

Ek vind dit uiters moeilik om in die helder ligte van die repetisielokaal direk in die oë van die regisseur en die verhoogbestuurder te kyk en dus ’n direkte kommunikasieband met hulle te vorm. Alhoewel dit nie noodsaaklik is om ’n gehoor in die oë te kyk om te kommunikeer nie, moet ek in die repetisie ’n soort verbindingsbrug met die individu probeer vestig. My natuurlike instink is om die proscenium en sogenaamde vierde muur (die gehoor) te ignoreer en ek voel baie blootgestel en kwesbaar. Ten spyte daarvan moet dit tot ’n gesprek met die gehoor as vertroueling en bievader ontwikkel. Hulle word die medespeler wat soms betrek word en soms ’n toeskouer van die gebeure is.

My vrees dat die gehoor verveeld sal raak met die eentonigheid van dieselfde stem laat my noodsaaklike oorgangspouses inkort en dit skep 'n onnatuurlike “gejaagdheid”. Dit beïnvloed die ritme van die werk, en volgens die regisseur is dit noodsaaklik dat die gehoor tyd gegun word om die digtheid van die inligting binne die passasies te absorbeer en verwerk. Die aksies van skoene en sokkies uittrek, voete was en sigarette rol, word woordelose rituele waar die gehoor by die daaglikse roetine van die karakter ingetrek word.

Die eksterne karakterisering word laag op laag ontwikkel deur die kreatiewe wisselwerking in die repetisies tussen speler en regisseur. Aangesien die karakter en teks buite die repetisieruimte 'n konstante teenwoordigheid is by die vertolker, is daar 'n voortdurende soeke na ander moontlikhede om die karakterisering meer toeganklik en geloofwaardig te ontwikkel. As vertolker kom ek dus gedurig met nuwe opsies na die ruimte en word dit uitgetoets en aanvaar, of verwerp. Dis 'n proses wat gestimuleer word deur waarneming van menslike optredes en gewoontes en die “diefstal” van bruikbare eienskappe ter aanvulling van die karakter van Ella/Max. Basson vertel dat sy vader altyd 'n wysielose deuntjie deur sy tande geblaas-fluit het, en ek “steel” dit vir oorgange tussen sommige tonele. Ek onthou ook dat my eie vader dikwels met sy plat hand oor sy gejelde hare gestryk het om te verseker dat alles in plek is. Dit word een van Max se sogenaamde manlike gebare. By die huis oefen ek om sigarette met die hand te rol en hoe om 'n vuurhoutjie te trek en die sigaret aan te steek soos Max dit sou doen.

Die interne landskap van die karakter is egter nog nie ten volle omlin nie en bly vaag. Ten spyte van die feit dat ek al hoe meer gemaklik met die karakter identifiseer en omgaan, is daar nog steeds gedeeltes waar ek onseker is oor presies wat sy voel en dink. Die regisseur soek 'n kouer en ongenaakbaarder binne-ruimte wat in sterk kontras kan staan teenoor die karakter se herinnering van skaars oomblikke van skoonheid en geluk. Hier verwys hy spesifiek na die sestiende gedeelte waarin die karakter 'n rustige, landelike natuurtoneel deur haar kamervenster van 'n kasteel op die marsroete beskryf:

As ek by my venster uitgekyk het, kon ek  
Geen lyke, geen tenks, geen kraters sien nie –  
Wat ek gesien het, was takbokke aan't wei by die dam  
Waarop 'n paar helderkleurige mannetjieseende geswem het,  
Hul grys wyfies drywend agterna (Karge, 2009:10).

Basson vra nie vir 'n oomblik van nostalgie nie, maar liever 'n volwasse en afstandelike verwondering by die karakter oor die normaliteit van die natuur teenoor die chaos van die oorlog. Ek verstaan wat hy bedoel en besef dat ek dit met vokale verskuiwings kan oordra, maar die gedagteprosesse moet eers gevestig word. Dit bly deurgaans 'n probleem, die feit dat ek bewus is van die verskuiwings en oorgange, maar dit nog nie vlymskerp kan uitvoer nie as gevolg van die gedagteprosesse wat nog nie behoorlik gekarteer is nie. My onvermoë in hierdie verband beïnvloed die vloeï en versteur die ritme van die narratief. Die enigste manier om dit te oorbrug is om 'n innerlike landskap te skep wat naatloos van een oomblik na die volgende kan oorgaan. Dit vereis fyner en meer gekonsentreerde tuiswerk. Ek moet vir myself uitklaar hoe sterk haar vroulike identiteit teenwoordig is in die beskrywing van die natuurtoneel. Sy woon saam met ander soldate in die kasteel, en alhoewel sy haar eie kamer het, slaap sy, volgens die narratief, op haar maag. Sy kan dus steeds nie haar waaksaamheid verslap nie. Ek vermoed die skoonheid van die toneel buite haar kamervenster is 'n momentele fantasievlug – soos die terugkerende Sneeuwitjie-verhaal.

Benewens bogenoemde aspekte is die regisseur ook van mening dat die hantering van rekwisiete en meubels met groter gemak en natuurlikheid uitgevoer behoort te word. Hy voel die vokale karakterisering van die verskillende karakters binne die drama kan duideliker omlin word, sowel as die “kabaretgedeeltes” op die voorverhoog. Laasgenoemde is blykbaar nog te tentatief en kan met meer oorgawe en selfvertroue uitgebou word. Hierdie betrokke gedeeltes is dikwels metaforiese kommentaar op die karakter se situasie en is veronderstel om buite die raamwerk van die monoloog te staan. As speler het ek dus groter kreatiewe vryheid en kan die burleske aanslag verder gevoer word. Die gepaardgaande dansbewegings is volgens Basson baie lomp en het repetisie en afronding nodig. Aan die einde van elke dag se repetisies en voor die volgende oggend se repetisies werk ek saam met die verhoogbestuurder aan hierdie knelpunte. Ons bestee ook heelwat tyd saam om die teks, in die afwesigheid van die regisseur, deur te werk.

'n Ander aspek waarmee Basson nog nie gelukkig is nie, is my hantering van die ironie. Die karakter se konstante vrees vir ontmaskering word telkens afgewissel deur haar ironiese kommentaar op die situasies waarin sy haarself bevind, en blykbaar slaag ek nie daarin om dit geloofwaardig oor te dra nie. Interessant genoeg was die nuansering van die ironiese gedeeltes baie meer suksesvol in die Engelse vertolking. Ek wil dit waag om dit toe te skryf aan die direkte en dus lomp en omslagtige die vertaling. Terselfdertyd kan ek dit ook aan die

deur lê van persoonlike tekort aan vaardighede en iets wat later met groter insig en selfvertroue verwesenlik is. Dit is ook moontlik dat Engels hom meer geredelik leen tot fyner nuansering van die ironie.

Die regisseur waarsku my dat die afstandelike vertelling van gebeure monotoon kan raak en dat die uitspeel van sekere dele daarenteen soms té groot is en my persoonlike energie te geanimeerd is. Ek vermoed dit is as gevolg van die feit dat ek probeer kompenseer vir die monotone gedeeltes. Dit is noodsaaklik om 'n balans te vind, maar ek is onseker presies hoe om dit te bewerkstellig. Die enigste oplossing is om die teks van voor af deur te werk en oorgange en verskuiwings duideliker vir myself uit te stippel en die dramatiese gebeure voortdurend vanuit die karakter se perspektief te verwoord, in plaas van my eie.

Basson meen ook ek raak steeds te emosioneel betrokke by die narratief en soek in sekere gedeeltes 'n groter "terloopse" kwaliteit. Ek verstaan wat hy verwag, maar dit is asof ek myself blokkeer en twyfel aan my eie vaardighede. In 'n poging om deur my "spelersblok" te breek, kyk ek weer na die dokumentêre film, *Blind Spot: Hitler's Secretary*. Die negentig minute lange onderhoud met Traudle Junge, een van Hitler se sekretaresse vanaf 1942 tot 1945, was die oorspronklike inspirasie tot 'n moontlike benadering van die karakter van Ella. Na 'n stilswye van sestig jaar praat hierdie vrou oor haar lewe tydens Adolf Hitler se bewind en die isolasie van die laaste jare in die versterkte bunker waarin hy hom teruggetrek en beveilig het.

Dit is 'n roerende verhaal vol bewondering en heldeverering vir Hitler, maar ook 'n eerlike en afstandelike erkenning van haar politieke onskuld en naïwiteit. Haar emosionele ervaring van die gebeure in die nabyheid van Hitler en die gevolge van sy dade word op 'n byna koue en beheerste toon vertel. Sy verontskuldig haarself nooit en probeer ook nie redes vir haar aanvaarding van die pos as sy sekretaresse verduidelik nie. Die haglike ekonomiese toestand tydens die oorlog en die hoë werkloosheidsyfer was 'n voldonge feit, en duidelik volgens haar nie 'n vorm van verraad teenoor die mensdom nie. Ten spyte van 'n byna koelbloedige terugblik op daardie tyd, ervaar Junge pynlike oomblikke wat sy met groot selfbeheersing en innerlike krag onderdruk. Dit is hierdie gedeeltes wat my as kyker ontroer en laat besef dat dit dalk die sleutel is tot 'n deurbraak met die Ella-karakter. Laasgenoemde kan en durf nie verswelg raak in haar eie ellendige bestaan nie. Sy het 'n keuse gemaak en moet die

werklikheid daarvan aanvaar en tot die beste van haar vermoë benut en leefbaar maak. Dit is die innerlike landskap wat ek op die verhoog moet beliggaam en aan die gehoor moet oordra.

Teorieë en begrip van wat noodsaaklik is, skep egter nie 'n geloofwaardige karakter nie. Denke, intellektuele skerpheid en 'n arsenaal van vaardighede en speltegnieke is ook nie voldoende nie. Elke karakter het sy eie unieke realiteit wat van grondvlak af opgebou en soos 'n legkaart aanmekaar gesit moet word. Die teks is en bly die basis. Gepaard daarmee gaan die regisseur se siening, en die speler se lewenservaring en tegniese vaardighede dra by om die legkaart in te kleur en af te rond.

Die volgende stap is om die produksie vanuit die repetisielokaal na die verhoog van die HB Thom-teater te verplaas vir die eerste vertoning van die Universiteit Stellenbosch se jaarlikse Woordfees, 'n kunstefees gerig op woordkuns, drama en musiek. Gelukkig is daar nog twee dae voor die eerste vertoning en die kreatiewe periode kom nie tot 'n stilstand nie. Oor die volgende twee dae kan hersiening, herhaling en verfyning plaasvind.

## **5.8 OPTREDES BY WOORDFEES**

Op Maandag 1 Maart 2010, verskuif die produksie na die teaterverhoog. Al die tegniese aspekte soos beligting, klank en beeldmateriaal wat op die stel geprojekteer word, word bymekaar gebring. Tydens repetisies is al hierdie aspekte breedvoerig bespreek en die verplasing van een ruimte na 'n ander vind sonder enige noemenswaardige struikelblokke plaas. Die projeksies op die agtermuur word getoets en reggestel. Die klankvolume word aangepas waar dit met die dialoog oorvleuel en die presiese plasing van die elmbooglampe vir die beste uiteindelijke effek word gemerk en gerepeteer. Daarna volg 'n volle tegniese deurloop wat suksesvol afloop ten spyte van steurende geluide op die agterverhoog. Dit is studente wat êrens in die foyer van die teater gerepeteer het en die ruimte via die verhoog verlaat. Hulle was blykbaar nie bewus was van die tegniese deurloop nie.

Die aand van 1 Maart is die eerste openbare vertoning van *As die Broek Pas*. Twee vertonings is vir die fees beplan en albei is uitverkoop. Opwinding en vrees vir die gehoor se reaksie wissel mekaar af. Die eensaamheid en afgesonderdheid van 'n solovertolking verhoog die adrenalienvlak, maar die proses van grimering en stemopwarming bring kalmte en 'n geforseerde fokus. Die laaste oomblikke in die kleedkamer bring ek voor die spieël deur om



my te vergewis van die man wat ek binnekort op die verhoog moet vergestalt. Ek gaan sit op 'n stoel in die kolisse terwyl die gehoor die teater binnekom. In my geestesoog sien ek die plakkaatfoto van Ella/Max en konsentreer op die gevoel wat die foto by my laat ontwaak het. Daarna gaan ek oor in 'n kort meditasieproses om myself te oortuig dat ek elke oomblik op die verhoog wil wees en my verhaal met die gehoor wil deel.

Die werklikheid vervaag die oomblik as jy die magiese ruimte van die verhoog betree. Die wêreld van Ella/Max Gericke word vir vyf en sewentig minute my werklikheid, en eers as die laaste woorde van die karakter wegsterf, keer ek terug na my persoonlike hede. As gevolg hiervan is daardie eerste vertoning baie vaag in my geheue. Ek het wel bewus geword van die gehoor se reaksies op ironiese kommentaar van die karakter. 'n Gevoel van bevryding gaan gepaard met selfkritiek op geslaagde of minder geslaagde oomblikke. Die regisseur is positief, maar nog nie gelukkig met die gesprekskwaliteit wat sekere gedeeltes vereis nie.

Die tweede opvoering op Vrydag 5 Maart ontaard in 'n nagmerrie van tegniese probleme. Die oorlaaide beligtingsapparaat van die HB Thom-teater stort op kritieke oomblikke in duie en groot gedeeltes van die vertoning speel in halfdonker af.

Ten spyte hiervan word die produksie beskou as suksesvol, alhoewel uiters dig en soms onverstaanbaar. Laasgenoemde reaksies word duidelik uit kommentaar van kollegas, studente en vriende en word stof tot nadenke vir die beplande speelvak by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees in Oudtshoorn vanaf 1 tot 5 April. Die produksie, met tekortkominge, is deur die Woordfees vereer as die beste produksie.

## **5.9 OPTREDES BY KLEIN KAROO NASIONALE KUNSTEFEEES (KKNK)**

'n Week voor die beplande speelvak in die Karoo is die produksie oor 'n tydperk van twee dae weer gerepeteer. Kwelpunte en onduidelikhede is verfyn en waar nodig aangepas of verander. Volgens die regisseur lê die interpretasie en aanslag van die karakter op die regte plek, maar kan tot groter gemak en natuurlikheid ontwikkel word.

*As die Broek Pas* open op 1 April 2010 by die KKNK in Oudtshoorn. Wayne Muller, joernalis van *Die Burger*, se reaksie op die vertoning is 'n uiteensetting van die verhaal en 'n paar bondige sinne oor die regie en spel. Hy skryf dat Marthinus Basson se regie, "(...) sorg

vir 'n boeiende ervaring" en "Antoinette Kellermann lewer 'n stewige vertolking" (*Die Burger*, 2/4/2010). Presies wat Muller met sy uitlating ten opsigte van my vertolking bedoel, is duister. Die gevoel ontstaan dat hy nie heeltemal op sy gemak was met die gegewe nie en nie duidelik geweet het waar om dit te plaas of te evalueer nie.

Nico Luwes, hoof van die Dramadepartement van die Universiteit van die Vrystaat se resensie verskyn op 3 April in die feeskoerant. Ek haal aan:

Basson (Marthinus) anker die stuk in 'n Brechtiaanse styl met gestroopte "net sê" van wat gebeur het. Die koue, kliniese ontleding van die gebeure en die effek daarvan op die karakter wat Kellermann van haar op die tafel sit, gekoppel met ironiese kontraste van kommentaar in die vorm van skreiende poësie, tref soos 'n vuishou op die krop van die maag. Blitsvinnige veranderinge van die karakter se uitbeelding van koue gegewe, in kontras met die binnewerkinge van werklike emosies van die karakter, word met uiters effektiewe beligting en briljante spel verkry. Om werklik Kellermann se uitbeelding van die ongenaakbare, siniese ou man en die teer vrou, noodwendig vasgevang in die rol as man, ten volle te waardeer, moet haar spel in die puik opvoering aanskou word (*Krit*, 3/4/2010).

Luwes se positiewe reaksie was bemoedigend en die bywoning was verbasend goed. Die ontwikkeling van 'n nuwe werk en die ontginning van 'n karakter is 'n onophoudelike proses en na elke vertoning volg 'n kritiese evaluering na aanleiding van gesaghebbendes, sowel as die algemene publiek, se kommentaar. Dit word nie noodwendig onomwonde aanvaar as deurslaggewend nie, maar dit word met respek behandel en oorweeg, aangesien dit 'n bydrae kan maak tot suksesvolle daaropvolgende vertonings.

Die vloei en ritme binne die vertolking en momente wat nog nie volwaardig vergestalt is nie moes voor die volgende speelvak uitgestryk word. Blykbaar volg sekere verskuiwings te vinnig op mekaar en verwar dit die gehoor, volgens kommentaar in die foyer van die skoolsaal in Oudtshoorn (soos waargeneem deur die regisseur, vervaardiger en verhoogbestuurder). Dit is 'n voldonge feit dat gehore nie meer so fyn ingestel is op die ouditiewe nie, en dus belangrike inligting binne die narratief geredelik verloor. Dit kan nie noodwendig aan die akteur se vertolking toegeskryf word nie; 'n groot ander faktor is die ontoereikendheid van die geriewe, byvoorbeeld die opvoerruimte. Skoolsale is oor die algemeen nie in die eerste plek akoesties ontwerp nie, maar bloot as 'n bymekaarkomplek vir

skoolfunksies. Derhalwe is die geriewe soos beligting en klank nooit as eerste prioriteit beskou nie. Verhoogproduksies moet uit die aard van die saak hierdie tekortkominge in ag neem sonder om artistieke integriteit en kwaliteit in te boet. Desnieteenstaande moet die vertolker bewus wees van genoemde probleme en 'n daadwerklike poging aanwend om dit met tegniek te oorkom.

'n Produk kan beswaarlik binne vier vertonings kans kry om te groei en ryp te word, en tegniese probleme kan vir die toekoms en ander ruimtes noteer word. Die vooruitsig van toekomstige speelvakke dien egter as aanmoediging en versag die gevoel van onvergenoegdheid wat altyd na die "kitsvertonings" van 'n fees ervaar word. Volgens die regisseur en die vervaardiger was die kommentaar van die gehoor na die vertoning in die voorportaal uiteenlopend. Dit het gewissel van negatiewe kritiek op die digtheid van die materiaal tot bewondering vir die produksie as geheel en my, volgens hulle, oortuigende geslagsverskuiwing.

## **5.10 VOORBEREIDING VIR GRAHAMSTAD SE NATIONAL ARTS FESTIVAL**

'n Voortdurende tekort aan befondsing vir die kunste noodsaak samewerking tussen die verskillende kunstefeeste. Die feesbestuur van Grahamstad was bereid om as 'n medeborg van die produksie op te tree, maar op voorwaarde dat dit in Engels vir hul oorwegend Engelse gehore in Grahamstad aangebied word.

Kort na ons terugkeer uit Oudtshoorn het ek die Engelse teks begin instudeer. Alhoewel die oorspronklike storielyn onveranderd bly, was dit asof ek met 'n nuwe teks gekonfronteer is. Aangesien Tinch Minter en Anthony Vivis se *Jacke Wie Hose* in 'n werkersklas, Londense dialek vertaal het, is besluit dat die karakter in die Suid-Afrikaanse weergawe met 'n Duitse aksent sal praat.

Die gesoute Engelse spraakdosent, Zoettje Hofmeyer, verbonde aan die Dramadepartement van die Universiteit van Stellenbosch, se hulp is ingeroep. Die aksent moes verkieslik nie 'n spesifieke Duitse streek verteenwoordig nie, maar 'n algemeen aanvaarde neutrale aksent wees. Me Hofmeyer het heel eerste die konsonant- en vokaalverskille tussen Engels en Duits teoreties verduidelik. Daarna het ek geluister na opnames van gesprekke met Duitse dames. Die a-klanke in Engels is platter en word amper met 'n ê-klank vervang, byvoorbeeld "æ"

soos in “back”, word uitgespreek met ’n effe oper “e” soos in “met”. Die o-klank in byvoorbeeld “holiday” word met ’n kleiner mondstand uitgespreek en klink dan amper soos die o-klank in die Afrikaanse woord “ot”. Die w’s word met die onderlip teen die botande gevorm en die “w” van “win” raak die “v” van “vision” en die r’e kry ’n bry-r kwaliteit. Uit die aard van die saak is daar variante, maar ons het besluit op ’n sagte r-klank, agter in die keel. Die aksent het verbasend vinnig op my Afrikaanse tong kom lê, en kan sekerlik toegeskryf word aan die feit dat Afrikaans ’n afstammeling van een van die Germaanse tale is. As kind het ek ’n baie prominente bry-r gehad het, en alhoewel dit verskil van die klank wat ek vir die monoloog aangewend het, moes dit bygedra het tot die makliker oorskakeling na die sagter Duitse r-klank.

Die instudering van die Engelse teks was daarenteen ’n baie lang en ingewikkelde proses. Alhoewel die Afrikaanse vertaling baie direk is en die Engels nie so ver verskil in woordorde nie, het die beelde telkens in Afrikaans teruggekeer. Die poëtiese gedeeltes het geweldig verskil van die Afrikaans en het dan ook die ritme verander. Ten spyte hiervan het dit voorgekom of die ironie sterker genuanseerd in die Engels is.

Teen die tweede week in Junie is daar weer met praktiese repetisies begin. Die eerste deurloop was deurspek met Afrikaanse woorde en die aksent het telkens verlore geraak. Die regisseur was egter in sy skik met die “nuwe” verryking van die vertolking. Drie dae later kon ons gaste nooi om na die produk te kom kyk. Die kommentaar was uiteenlopend. Vir sommige was die storielyn duideliker. Vir ander het die “Duitsheid” van die produksie hulle ongemaklik laat voel, aangesien die Afrikaanse weergawe dit op ’n eienaardige manier op eie bodem gevestig het, ten spyte van die historiese Duitse agtergrond van die gegewe. Me Hofmeyr se kritiek was teen ’n geforseerdheid in die aksent en veral in die inleidende gedeeltes. Die passasie in die tronk was vir haar onduidelik en daar is gedebatteer oor ’n moontlike oplossing. Die digtheid van die teks is ’n gegewe en agtergrondkennis van die era waarin die drama afspeel, is ’n voordeel. Die gehoor se reaksies is egter in ag geneem en met die volgende repetisie is ’n poging aangewend om onduidelike dele meer toeganklik te maak.

## 5.11 OPTREDES BY GRAHAMSTAD-FEES

Op 13 Junie verwys Zingi Makefa in 'n artikel na die opkomende fees in Grahamstad en skryf:

If you attend only one show at this year's festival, make sure it is *Man to Man*, a new production by the internationally renowned theatre director and designer Marthinus Basson (*Sunday Times*, 13/6/2010).

Die verwagting wat deur hierdie artikel geskep word, dra by tot die opwinding om die produksie in 'n volwaardige teater te doen, en nie 'n skoolsaal nie. Die akoestiek, sowel as die beligting- en klanktoerusting sal uit die aard van die saak aan hoër standaarde voldoen. Die gerieflike sitplekke, in teenstelling met die plastiekstoele van skoolsale en ander geskepte speelruimtes by kunstefeeste, sal bydra tot die gemak van die gehoor en hopelik 'n positiewe ontvangs. Grahamstad se gehore het ook gedurende sy bestaansjare bewys dat hulle meer geneë is tot werk wat nie binne die vermaaklikheidsfeer van Afrikaanse kunstefeeste val nie. Dit was asof die uitdaging groter as voorheen was, veral aangesien dit die eerste opvoering in Engels sou wees.

Die vyf vertonings in die Rhodes-teater was so te sê uitverkoop en die algemene reaksie was positief, ten spyte van die feit dat ek met die eerste vertoning nie toegang tot die verhoog gehad het nie. Een van die tegnici het sonder ons medewete die deur tot die verhoogarea toegesluit. Ek kon die openingsmusiek hoor en my "que" het nader gekom, maar ek kon nie op die verhoog kom nie en daar was geen manier om my verknorsing aan die verhoogbestuurder te kommunikeer nie. Ek het uiteindelik 'n ander toegangsdeur gevind en kon my verskyning maak. Met die handewastoneel aan die begin kon ek beswaarlik my bewende hande beheer en fokus op die dialoog. En toe raak ek bewus van die geklik van kameras regs en links in die ouditorium. Die feesbestuur het aan fotografe van die feeskoerant en plaaslike koerant toestemming gegee om foto's te neem, maar nooit daaraan gedink om die produksiespan in te lig nie. Ek kan nie die besonderhede van die verloop van die vertoning presies onthou nie, alhoewel ek bewus geraak het van die gehoor se reaksie op sekere ironiese oomblikke in die aanbieding. Theresa Edimann van die feeskoerant, *Cue*, het die volgende te sê gehad:

Grey. A grey set. With a solitary grey figure narrating a remarkable life lived in grey areas. (...) Antoinette Kellermann's performance was both nuanced and compelling. Her body and voice constantly shifted and modulated with the apparent stillness and stealth of someone who has long inhabited the challenges of extreme and demanding performance work. Her shifts between masculine and feminine postures and gestures were meticulous (*Cue*, 25/6/2010).

Dieselfde resensent het egter gevoel dat die vertolking nie die gehoor se aandag tot aan die einde kon behou nie. Die moontlike probleemareas is geïdentifiseer en die regisseur het dit toegeskryf aan die feit dat ek onbewustelik te hard probeer het om die storielyn duideliker aan die gehoor oor te dra. Die oordrewe "uitspel" van die gebeure as sodanig het die vertolking 'n pedantiese kwaliteit gegee en dus die gehoor vervreem. Persoonlik was ek van mening dat ek in die Engelse weergawe nader aan die kern van die karakter beweeg het en met groter begrip en insig met die gegewe omgegaan het. Ek skryf dit toe aan die tydsverloop sedert die Afrikaanse weergawe in Oudtshoorn wat 'n verryking ten opsigte van die inhoud teweeggebring het, asook die atmosfeer van die Rhodes-teater. Ek is nie seker of die taal die spel enigins beïnvloed het nie, maar ek vermoed die Duitse aksent het bygedra tot die verryking van die karakter en die uitspeel daarvan.

## 5.12 OPTREDES BY VOLKSBLAD KUNSTEFEEES

Vyf dae na die laaste vertoning van *Man to Man* moes ek terugkeer na die Afrikaanse milieu van *As die Broek Pas*. Die ironie en nuanses van die Engels is met redelike gemak na die Afrikaans verplaas. Die oomblikke van persoonlike genot in "performance" wat in Grahamstad begin deurskemer het, het nuwe lewenskrag aan my vertolking gegee. Ek kon beswaarlik my opwinding onderdruk om Ella/Max se verhaal in Bloemfontein te gaan vertel.

In die intimiteit van die Scaena-teater was die gehoor as medespeler en gespreksgenoot meer direk betrokke by die karakter en daar was 'n gemaklike kommunikasievloei tussen speler en gehoorlede.

'n Klein insident het egter die nuwe, positiewe ervaring versuur. 'n Bejaarde gehoorlid het die ouditorium tien minute voor die einde van 'n vertoning verlaat en protes aangeteken by die foyer-personeel oor die kru taal. Volgens hom was dit onvanpas vir 'n aktrise van my

“statuur” om sulke taal te gebruik. Hierdie voorval het my die sukses van my vertolking tot op hede weer eens laat bevraagteken. Indien ’n gehoorlid bewus bly van die aktrise en nie meegesleur kan word deur die vertolking en inhoud nie, skort iets ernstig. Gedurende die voorbereiding vir ’n volgende speelvak sou die oorsaak van hierdie insident onder die loep geneem word.

Die joernalis Niel van Niekerk van *Die Volkblad* lewer interessante kommentaar op die uiteenlopende reaksies van die gehoor. Volgens hom het dit gewissel van totale verwarring tot emosionele vervoering. Hy skryf verder:

Die wat vir hierdie produksie bespreek het om vir Antoinette Kellermann te sien was nie teleurgestel nie – sy was fenomenaal. (...) Marthinus Basson se regie was foutloos en die skoon hantering van elke stuk funksionele dekor is tekenend van sy toneelmatige benadering in ontwerp en uitvoering (*Die Volkblad*, 7/7/2010).

Terug in Kaapstad kon die produksie vir drie weke rus en hopelik ’n verdere verryking ondergaan.

### **5.13 OPTREDES BY FUGARD-TEATER**

Die speelvak in die nuwe Fugard-teater in Kaapstad sou oor ’n tydperk van twee weke loop met vier vertonings van *As die Broek Pas* en vyf van *Man to Man*. Laasgenoemde sou die speelvak open as persaad. Daarna sou die Afrikaanse weergawe vir vier aande speel. Ek moes dus binne ’n dag die radikale verskuiwing van een taalgebonde wêreld na ’n ander maak.

Die eerste vertoning van *Man to Man* het nie besonder vlot verloop nie. Daarbenewens was hoorbaarheid blykbaar ’n probleem. Die ouditorium van die Fugard-teater is lank en smal met twee galerye aan drie kante. In my onkunde het ek nie die gehoor op die galerye in ag geneem nie en slegs vir die grondvlak geprojekteer. Openingsaandspanning vir Kaapstad se berugte kritiese gehore het ook die vloei en ritme van die spel beïnvloed. Die vertoning van *As die Broek Pas* die volgende aand was meer ontspanne en sterker gefokus op deurdagte spel asook groter bewustheid van die ruimte.

Die kort speelvak in Afrikaans en die daaropvolgende een in Engels het weer eens nie die geleentheid gebied om die vertolking te laat groei en tot 'n uiterste ontginning van die karakter te laat bloei nie.

Ten spyte van positiewe resensies was die bywoning nie verteenwoordigend van die pers en algemene reaksie nie. Die resensent Marina Griebenow het gepraat van 'n "kragtoer" en verwys na die uitsonderlike werk wat die regisseur, Marthinus Basson, en ek oor die afgelope drie dekades gelewer het. Sy het gehore aangemoedig om nie die eerste Afrikaanse produksie in die Fugard-teater mis te loop nie (*Die Burger*, 19/8/2010). Marianne Thamm het geskryf:

Karge's Ella/Max may be a brittle, hardened character, but she touches us deeply, repelling and drawing us to her at the same time. This is a beautifully realized piece of raw and uncompromising theatre (*The Sunday Times*, 22/8/2010).

Die genot in "performance" wat ek in Grahamstad en Bloemfontein ervaar het, was ook in die Fugard teenwoordig en kan toegeskryf word aan die feit dat die vertonings in volwaardige teaters plaasgevind het. Hierdie genot asook vrygewige gehore het die spel uitermate beïnvloed en byna elke vertoning was 'n persoonlike oorwinning van 'n ryper en meer deurligte Ella/Max Gericke.

#### **5.14 OPTREDES BY AARDKLOP NASIONALE KUNSTEFEEES**

*As die Broek Pas* was vanaf 28 September tot 3 Oktober terug in die onvriendelike en ongenaakbare ruimte van 'n skoolsaal in Potchefstroom. Laasgenoemde word algemeen beskou as 'n meer konserwatiewe streek van Suid-Afrika. Alhoewel teaterbywoning daar gesond is, is dit ook alom bekend dat gehoorlede nie skroom om gedurende 'n vertoning die saal te verlaat nie, dikwels onder begeleiding van luide kommentaar.

Die eerste vertoning van *As die Broek Pas* het sonder enige insidente verloop, alhoewel ek bewus was van 'n rusteloosheid by die gehoor. Ons het dit toegeskryf aan die oormatige hitte in Potchefstroom, aangesien die ironiese en ligte komiese oomblikke in die teks goeie reaksie uitgelok het.

Groot getalle gehoorlede het egter uitgeloop uit kontroversiële produksies soos *Die Kortstondige Raklewe van Anastasia W* van Marlene van Niekerk, waar inhoud, taal en



aanbieding hulle nie aangestaan het nie. Daar het ook 'n polemiekie ontstaan rondom die kostes verbonde aan sekere produksies en spesifiek bogenoemde aanbieding. Al hierdie aspekte het bygedra tot 'n negatiewe onderstroom op die fees. Teen wil en dank het genoemde situasie die vertolking van Ella/Max beïnvloed.

Sonder om dit bewustelik te doen, het ek die kru en eksplisiete gedeeltes in die teks probeer versag en onderspeel. Dit het die ongenaakbaarheid en afstandelikheid van die vertolking verflou en afgewater. Hierdie feit het ongelukkig eers 'n week na afloop van die fees tydens 'n terugvoeringsgesprek aan die lig gekom. Die menslike sy van die akteur is altyd teenwoordig en nooit ten volle opgewasse teenoor die negatiewe krag van 'n feesmassa nie, alhoewel 'n speler sekerlik veronderstel is om nooit toe te laat dat so iets sy spel affekteer nie.

Hierna het 'n kort speelvak in my alma mater, die HB Thom-teater, gevolg: een vertoning in Engels en twee in Afrikaans. Ten spyte van klein gehore was die vertolking weer voluit en sonder terughoudendheid binne die ontvanklike ruimte van 'n teater.

Lede van die publiek en studente was uiters vrygewig in hul kommentaar, en 'n kollega het die spel aangeprys, maar nie van die inhoud gehou nie. 'n Ander het gevoel die vertolking was te hardvogtig en het geen simpatie vir die karakter by haar opgewek nie. Zoettje Hofmeyr sowel as die voorsitter van die Dramadepartement, Marie Kruger, was egter vol lof vir die speler en regisseur en volgens laasgenoemde en die vervaardiger was dit 'n suksesvolle en volwaardige afsluiting van 'n proses wat oor 'n tydperk van twaalf maande geduur het.

## **5.15 SAMEVATTING**

Dit is 'n ongekende voorreg om vir bykans 'n jaar lank sporadies met 'n teks en karakter om te gaan, en boonop in twee verskillende tale. Alhoewel nie een speelvak lank genoeg geduur het om deurlopende groei en ontwikkeling van die karakter en teks te vestig nie, was dit 'n uitsonderlike ervaring. Ek het Ella/Max intiem leer ken en haar geslagsverruilings het mettertyd instinktief plaasgevind. Die onmenslikheid van die situasie waarin sy noodgedwonge moes oorleef, het my egter eers met hierdie skrywe werklik getref. Hoe is dit moontlik om vir soveel jare 'n skynlewe vol te hou, sonder emosionele littekens? Ek is bewus daarvan dat dit 'n gedramatiseerde weergawe van 'n ware verhaal is, maar dit is amper

onmoontlik om die werklikheid van die karakter van die werklikheid van die agtergrond te skei. Sy/hy het deel van my daaglikse bestaan geword en my met nuwe oë na die situasie in Suid-Afrika laat kyk. Die onmenslikheid van apartheid en die ontneming van basiese menseregte wat die verbittering en rassehaat voed, kan nie ontken of misgekyk word nie. Die politieke en sosiale ooreenkomste tussen Ella/Max se Duitsland en Suid-Afrika tydens apartheid was egter nooit die doel van die produksie nie. Dit was onderliggend teenwoordig, maar die fokus het geval op die ontginning van die geslagsverruiling binne die dramatiese monoloog as materiaal.

Die oorspronklike vraag was of dit moontlik is om geloofwaardige geslagsverruilings binne die magiese ruimte van die verhoog suksesvol en oortuigend vol te hou. Die doel was ook om die manlike psige te ondersoek en te poog om dit binne die teatrale ruimte te deurgrond. Ek is in retrospek nie oortuig daarvan dat *As die Broek Pas* die korrekte keuse was om by hierdie antwoorde uit te kom nie. Die karakter “speel” ’n man, en alhoewel haar spel oortuigend genoeg moet wees om almal, die gehoor inkluis, van haar manlikheid te oortuig, wórd sy nooit ’n man nie. Sy neem slegs die uiterlike maniëres van ’n man aan, haar taalgebruik verteenwoordig die algemene siening van die werkersklasman se taal en sy doen die werk van ’n man soos ’n man. Sy bly egter in haar siening van die wêreld inherent ’n vrou. Wat het hierdie produksie as praktiese komponent dan bygedra tot die navorsingsvraag?

Charlotte Charke sowel as Charlotte Cushman se voorkeur vir broekrolle was ’n algemeen aanvaarde voortsetting van hul persoonlike aangetrokkenheid tot manlike identiteite. Dit was weliswaar ook ’n uitdaging om hul repertorium te verbreed en beter werkseleenthede te skep. Sarah Bernhardt het eers laat in haar teaterlewe broekrolle aangepak. In haar geval was dit nie noodwendig ’n kreatiewe uitdaging nie, maar ’n persoonlikheidsgerigte besluit. Wat kon Sarah Bernhardt, as ’n groot teaterpersoonlikheid, nog vermag op ’n hoë ouderdom?

Dit is noodsaaklik om terug te keer na my eerste ervaring in ’n broekrol.

## **5.16 VORIGE ERVARINGS MET BROEKROLLE**

In 1998 het die regisseur Marthinus Basson my genader om die rol van ’n manlike karakter, Farenj, in Breyten Breytenbach se toneelstuk *Boklied* te vertolk. Farenj is ’n buitestander en vreemdeling en praat ’n sogenaamde brabbeltaal. Die vooruitsig om na sewe jaar weer saam

met Basson te werk, asook haglike persoonlike finansiële omstandighede en kreatiewe droogte, was 'n groot beweegrede om die rol te aanvaar. Die feit dat dit 'n broekrol was en dus 'n uitdaging gebied het, was op daardie stadium nie 'n prioriteit nie.

Farenj is 'n digter, soos al die karakters in die toneelstuk. Hy praat Euskadies of Baskies en verteenwoordig 'n eksotiese “ander” wêreld (Breytenbach, 1998). Alhoewel hy deel is van die rituele en spel binne die spel, word hy nooit werklik deel van die narratief nie. Hy bly die buitestander en het slegs 'n fisiese verhouding met die Madonna-karakter. Sy dialoog word nooit in Afrikaans verduidelik nie en dit marginaliseer die karakter verder. Niemand verstaan hom nie en dis nie duidelik hoeveel hy verstaan nie. Die universaliteit van die rituele is egter vir hom verstaanbaar.

Die uitdaging van Farenj was tweërlei. Ek moes 'n man speel en ek moes 'n taal praat wat geen sin gemaak het vir die Afrikaanse oor nie. Die dialoog moes foneties aangeleer word en ek moes my eie sinvolle narratief binne die raamwerk van die drama skep. Die oordrewe manlike kostuum, 'n snor en bokbaard en die vreemde spraakritme van die Baskies, het gehelp om die vroulike identiteit van die vertolker te verdoesel. Die manlike gedrag en lyftaal moes aangeleer word. Waarneming is sekerlik 'n akteur se grootste leerskool, en die manlike geslag is intens bestudeer vir 'n tydperk van drie weke. Die Amerikaanse akteur, Robert De Niro, se fisiese maniërismes het my sterk beïnvloed en ek het veral gebruik gemaak van die manier waarop hy sy voete na binne gooi as hy loop. Ek het ook gefokus op sy byna arrogante selfvertroue binne die rolle wat hy vertolk.

My geslagsverruiling was blykbaar suksesvol en is in 1999 met 'n ENB Vita-Streeksteatertoekenning bekroon. Die vertolking van 'n manlike karakter met behulp van kostuums, grimering, stemplasing en nuwe spraakpatrone binne die magiese ruimte van die verhoog kon die gehore op die oog af flous. As akteur het ek egter nie daarin geslaag om die innerlike lewe van die karakter te deurgrond nie. Ek is onseker of dit enigsins noodsaaklik was en 'n positiewe bydrae tot die vertolking sou gemaak het. Beperkte repetisietyd en ervaring het ook 'n dieper ontginning van die karakter ingekort. In retrospek was dit 'n egoïstiese tentoonstelling van my vaardighede en nie 'n in-diepte vertolking van 'n broekrol nie.

Alhoewel Ella/Max ook 'n uitdaging en vertoon van vaardighede verteenwoordig het, is daar 'n hemelsbreë verskil tussen die vereistes wat aan die vertolker gestel word. Farenj is verteenwoordigend van 'n dramatiese “effek”, die invloed wat die buitestander of vreemdeling op die dramatiese verloop van die drama het. Ella/Max is die dramatiese “effek”. Alhoewel sy ook 'n buitestander as sulks is, is sy nie die een wat die drama verander of beïnvloed nie, maar die een wat deur die landskap waarbinne die monoloog afspeel, geaffekteer word. Sy vergestalt 'n diep menslike aspek, terwyl Farenj die idee van die vreemdeling verteenwoordig. Die vertolker se fokus het dus in die geval van Farenj gelê by die uiterlike, amper groteske, voorkoms en interpretasie, en nie soos in die geval van Ella/Max by die emosionele en psigiese aanname van 'n manlike identiteit nie.

Die volgende geleentheid om 'n man te vertolk is teweeggebring deur noodsaak en nie as gevolg van my vaardighede as 'n broekrolvertolker nie. Ek is genader om die vroulike rol te speel in Breyten Breytenbach se drama *Die Toneelstuk* (2001) voor die teks beskikbaar was. Die uiteindelige teks het egter gevra vir 'n baie jonger aktrise en om 'n ongemaklike situasie te vermy en 'n woordelike ooreenkoms gestand te doen, is ek die broekrol van Martiens/regisseur aangebied. Die karakter is vir die lewende regisseur Marthinus Basson geskryf en ek was uit die aard van die saak skrikkerig om 'n lewende legende te verteenwoordig. 'n Tekort aan werksgeleenthede en die voorreg om weer deel te word van 'n Breytenbach-tekst, het egter daartoe gelei dat ek die aanbod en uitdaging aanvaar het.

Oor 'n tydperk van drie weke, sewe uur 'n dag, het ek die lewende voorbeeld van my karakter voor my gesien, aangesien Marthinus Basson ook die werklike regisseur van *Die Toneelstuk* was. Ek het letterlik al sy manièresmes, lyftaal en spraakritmes, asook sy bry-r, nageboots. Die verweefdheid van die drama en voortdurende soeke na begrip binne die inhoud, het weer eens nie bygedra tot 'n werklike ontginning van die psige van my karakter nie. In my onervarenheid het ek onder die valse indruk verkeer dat ek Marthinus Basson ken, maar ek het nie werklik geweet wie die regisseur Marthinus Basson was en wat sy motiewe en bestaansredes was nie. Beperkte repetisietyd en insig het dus weer gelei tot 'n oppervlakkige vertolking.

Die polemieë rondom die inhoud van die drama het die kwaliteit van die spel en aanbieding oorskadu. My kostuum, snor en bokbaardjie en skouerlengte grys hare het wel 'n man verteenwoordig, maar ek twyfel of die gehoor die verband tussen my vertolking en die

mens/regisseur Marthinus Basson gesien het. Diegene wat bekend was met Basson sou sekerlik die ooreenkoms tussen my poging en die werklike mens kon lees, maar ek twyfel of dit duidelik was vir die breë publiek. Ek moet myself weer eens afvra of 'n intieme kennis en insig in die mens op wie die karakter geskoei is my vertolking enigsins sou baat? Is dit werklik so maklik om 'n gehoor om die bos te lei? Of is dit die magiese krag van die verhoog wat die toeskouer gewilliglik op 'n fantasiereis kan neem? Ek verteenwoordig 'n karakter in 'n toneeltekst, en as ek die gehoor kan oortuig dat ek 'n man is, binne die gegewe, sal hulle dit as teaterkonvensie aanvaar.

Die aanvaarding van my derde poging om 'n broekrol te vertolk, het ten volle saamgehang met bogenoemde vraag oor die magiese krag van die verhoog. Die regisseur, weer eens Marthinus Basson, het my oortuig van die geldigheid van die krag van teater om 'n gehoor op 'n reis te neem waar alles moontlik is, en dat hulle dus geredelik 'n vrou sal aanvaar waar die genrevoorskrif 'n man is. Daarbenewens was hy van plan om die transformasie van vrou na man ten aanskoue van die gehoor te laat plaasvind. Hy het my die rol van Prospero in William Shakespeare se *The Tempest* aangebied. Die stuk sou in vertaalde vorm opgevoer word met die titel *Die Storm*.

Hierdie keer was dit beslis 'n uitdaging om my vaardighede binne 'n Shakespeare-broekrol te toets en om te sien hoe ver 'n mens werklik 'n gehoor van die geslagsverruiling kan oortuig. Ek tree as 'n sogenaamde voortvarende lid van die gehoor op soek na die spelers op die verhoog en word dan deur die magiese kragte van 'n jas omskep in die manlike karakter van Prospero. Die rol sou nie net kon staatmaak op die uiterlike verruiling van geslag nie, maar sou die onstuimige binneruimte van 'n verbitterde en wraaklustige edelman en vader met towerkragte moes weergee.

'n Linne manspak, weer 'n snor en bokbaard, asook die gebruik van my borsregister en manlike lyftaal en gebare, was veronderstel om die karakter te beliggaam. Die uiterlike eienskappe was teen hierdie tyd nie meer so 'n groot struikelblok nie. Prospero se magiese verslawing van die karakters Caliban en Ariel lê nie noodwendig in sy manlike krag nie, maar in sy slinkse en politiese manipulerings van situasies wat benut en uitgebuit word. Dit kan sekerlik toegeskryf word aan die manlike sowel as die vroulike psige. Die probleemarea was egter vaderskap. 'n Enkelouer, en veral 'n vader, benader die opvoeding van 'n ongekunstelde dogter op 'n afgeleë eiland seker anders as wat 'n moeder dit sou doen? Die

vader se opvoeding konsentreer op staatsmanskap en wêreldgeografie en geskiedenis, en nie op die vroulike aspekte van die dogter se algemene opvoeding nie. Hy besef hoe ontoereikend sy opvoeding is as sy dogter die eerste keer in aanraking kom met 'n vreemde jongman wat as drenkeling op die eiland uitspoel. Hy word verplig om sy beperkte insig in die vroulike bewussyn te heroorweeg en aan te pas om sy dogter die regte leiding te gee in haar verhouding met die jongman.

Kan daar groter insig en begrip vanuit 'n vroulike agtergrond aan die vertolking verleen word? Dit sal interessant wees om te sien hoe die befaamde Britse aktrise, Helen Mirren, met die karakter Prospera omgaan in Julie Taymor se 2011 film van *The Tempest*. Die karakter word skynbaar as 'n vrou gespeel (<http://www.bing.com/search?q=helen+mirren+as+prospera&form=MNSH83&mkt=en-za&q=AS&sk=&pq=helen+mirren+as+prospera&sp=l&sc=1-24>).

Terugskouend het ek myns insien nie in genoemde aspek van groter begrip en insig geslaag nie, aangesien ek weer eens te veel gekonsentreer het op die manlike sy van my vertolking. Die magsvertoon en die sluwe uitbuiting van die verslaafde karakters om Prospero se wraak te voed, het die botoon gevoer en oorheers in die benadering van die rol. Die resensent Danie Botha se kommentaar op die produksie lei as volg:

Jy verwag nie dat Prospero deur 'n vrou vertolk sal word nie. Jy bly bewus van die feit dat Antoinette Kellermann 'n ou man, weliswaar 'n fantasieagtige, voorstel, dat al daardie manlike bewegings getuig van goeie bestudering. Wanneer Miranda, “sy” lieflike dogter, (...) daarop wys dat sy nie vrouewesens ken nie, glo jy dit nie. (...) Teen die einde voldoen sy ruimskoots aan my persoonlike verwagtinge in die vergewingstoneel (*Die Burger*, 19/4/2007).

Die drie broekrolle wat ek tot en met Ella/Max Gericke vertolk het, was al drie tot 'n groot mate dié van buitelanders of randfigure. Farenj was die vreemdeling, Martiens/regisseur was ook in 'n mate as regisseur 'n buitelandster en waarnemer, en Prospero se afgesonderde leefwyse op die eiland het hom ook tot 'n randfiguur verplaas. Ella/Max is ook 'n buitelandster. In die geval van eersgenoemde drie karakters was dit volgens genrevoorskrifte mansrolle, alhoewel al drie om verskeie redes ook deur 'n vrou vertolk kon word. Die vreemdeling, Farenj, asook die regisseur in *Die Toneelstuk*, kon moontlik tweeslagtig wees. Prospero se towermagte kon aan hom 'n tweeslagtige kwaliteit verleen het, veral aangesien

hy as vader en moeder vir sy dogter, Miranda, moes optree. Ella/Max daarenteen, is duidelik 'n vrou wat die identiteit van 'n man aanneem, en alhoewel sy dit nie ten volle kan uitleef nie, moet sy die broekrol oortuigend kan vergestalt. Het *As die Broek Pas* as praktiese komponent dus 'n bydrae tot die navorsingsvraag gemaak?

*As die Broek Pas* het beslis bygedra tot die gewaarwording dat alles moontlik is binne die magiese ruimte van die verhoog en dat 'n gehoor, in die meeste gevalle, gewillig is om gegronde geslagsverruilings te aanvaar. My persoonlike ervaring van geslagsverruiling is sekerlik nie omvattend nie, en of dit werklik moontlik is om die manlike psige te deurgrond is nie soseer ondersoek nie, maar soos in die geval van Charke, Cushman en Bernhardt, is die aanneming van die teenoorgestelde geslag 'n artistieke uitdaging en 'n interessante verhoogmoontlikheid.

Die kreatiewe vereistes wat die rol verg, sowel as die dramatiese funksie van die karakter binne die toneelstuk, moet ook in ag geneem word wanneer die sukses, al dan nie, van 'n broekrol in ag geneem word. Alhoewel die dieper, psigiese aspekte van 'n rol sekerlik belangrik is, word daar in die geval van broekrolle in besonder klem op die fisiese voorkoms en gebare van die aktrise gelê. Sal die gehoor nie noodwendig so maklik in daardie transformasie glo as hierdie eksterne aspekte van die rol nie genoegsaam in 'n optrede deurgrond word nie? Dit sou interessant wees om 'n broekrol te vertolk sonder om op die fisiese aspekte en handeling van die karakter staat te maak en bloot op die deurgronde psigiese vertolking te fokus en dan uit te vind of die gehoor dit as 'n geloofwaardige vertolking beskou. Hierdie vraag val egter buite die grense van hierdie ondersoek.

## HOOFSTUK 6

# SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS

### 6.1 SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS

Die doel van hierdie studie was om vas te stel hoe suksesvol sekere vroulike kunstenaars daarin kon slaag om broekrolle te verken en aan te neem binne die dramatiese ruimte van die verhoog, maar ook binne 'n sosiale ruimte waar die teaterkonvensies van bepaalde eras die gebruike en ontvangs van broekrolle beïnvloed. Drie aktrises uit verskillende tydperke en wêrelddele is ondersoek. Hierdie tweeledige studie is daarop ingestel om vanuit die betrokke aktrises se historiese agtergrond en ervarings 'n aansluitingspunt met 'n kontemporêre, persoonlike ervaring binne 'n Suid-Afrikaanse konteks te vind. Laasgenoemde is deur middel van 'n praktiese komponent belig.

Daar is eerstens gekyk na die betrokke drie aktrises se lewens- en werksomstandighede vanuit hulle bepaalde historiese agtergrond. Daarna is die invloed van hul voorkoms ondersoek, asook die moontlike invloed van hul seksuele voorkeure.

Skrywers en kritici van die verskillende tye se kommentaar vorm 'n sterk basis vir die uiteindelijke evaluering van die vertolkers se sukses, al dan nie. Aangesien geslagsverruiling op die verhoog deur die aanname van broekrolle dikwels as onderwerp vir feministiese en homoseksuele skrywe gebruik is en word, is enkele betrokke skrywers geraadpleeg. Alhoewel hierdie aspek die aktrises se vertolkings tot 'n mate beïnvloed het, sluit hierdie navorsing nie 'n uitgebreide ondersoek na hul seksuele oriëntasie in nie.

Die drie aktrises, Charlotte Charke (Engeland), Charlotte Saunders Cushman (Amerika) en Sarah Bernhardt (Frankryk), het hulle nie uitsluitlik op die vertolking van broekrolle toegelê nie. Die een aktrise wat na my mening die naaste aan die titel van broekrolspeler kom, is Charlotte Charke. In 'n loopbaan van menigvuldige vertolkings wat oor bykans dertig jaar gestrek het, was vyf en sewentig persent van die rolle wat sy gespeel het broekrolle.

Die oorsaak van bogenoemde tendens kan toegeskryf word aan die verskyning van vroulike akteurs op die Engelse verhoë, en die toenemende gewildheid van broekrolle was bykans



twee eeue lank 'n algemeen aanvaarde neiging. Teen die tweede helfte van die negentiende eeu het die gebruik afgeneem, maar Charke en Cushman se loopbane het nog binne daardie era geval. Dit kan dus tot 'n groot mate as vanselfsprekend aanvaar word dat die aktrises hulle tot broekrolle sou wend. Daarbenewens moes Charke sowel as Cushman tydens hul vakleerlingskap binne 'n geselskap of produksie 'n uiteenlopende reeks manlike en vroulike rolle vertolk. Van Bernhardt, daarenteen, is daar nooit tydens haar opleiding by die Conservatoire en later as lid van die Comédie-Française verwag om broekrolle te vertolk nie.

'n Ander faktor wat kon bydra tot 'n meer geredelike aanvaarding van Charke en Cushman in broekrolle, kan toegeskryf word aan elkeen se voorkoms en aansluitend daarby, hul moontlike seksuele oriëntasie. Charke se voorkoms word nie in soveel detail bespreek soos byvoorbeeld dié van Cushman nie. Daar word net van haar pragtige bene en figuur in manskostuums op die verhoog melding gemaak. Min foto's van Charke is beskikbaar en uit die bestaande materiaal kan nie 'n duidelike afleiding ten opsigte van haar voorkoms gemaak word nie. Cushman daarenteen kom byna androgeen voor, en uit al die geskifte rondom haar voorkoms blyk dit dat sy nie 'n besonder aantreklike of mooi vrou was nie, in elk geval nie volgens kontemporêre of hedendaagse standaarde nie. Om die waarheid te sê, daar is soms blatant na haar as "lelik" verwys.

In die geval van albei hierdie aktrises word daar verwys na hul homoseksuele, of dan lesbiese, neigings. Die terminologie het uit die aard van die saak nog nie gedurende hulle leeftyd sy beslag gekry nie. Charke het byvoorbeeld in sekere kringe bekend gestaan as Mr Charles Brown en Cushman het in twee gevalle langtermynverhoudings met 'n vrou gehad – die laaste een het tot aan die einde van haar lewe geduur.

Knellende finansiële situasies het in al drie aktrises se aanname van broekrolle 'n beduidende rol gespeel. In Charke se geval was dit blykbaar meestal ter wille van oorlewing. Cushman sowel as Bernhardt se oordadige leefwyse het hul keuse van rolle beïnvloed, aangesien 'n meer sensasionele rol, met ander woorde 'n broekrol, groter inkomste kon teweegbring.

Ek is ook van mening dat al drie aktrises se keuse van broekrolle deur ambisie aangeblaas is. Charke se ambisie manifesteer in die wyse waarop sy reeds vroeg in haar lewe en loopbaan met haar akteurs- en skrywersvader en akteursbroer gewedywer het. Ek glo Cushman en Bernhardt se ambisie is aangevuur deur die artistieke uitdaging van broekrolle, asook die

wegbreek van geslagtelike konvensies en beperkinge binne die openbare ruimte van die verhoog. Die suksesvolle aanname van die teenoorgestelde geslag het sekerlik bygedra tot verhoogde status en erkenning.

Die agtergrondstudie van die betrokke drie aktrises dui daarop dat hulle al drie, ten spyte van uiteenlopende faktore wat aanleiding gegee het tot hul broekrolvertolkings, tot 'n groot mate daarin geslaag het om hul gehore te oortuig van die sukses van hul aannames van die teenoorgestelde geslag. Hulle het dus hul individuele instrumente – stem, liggaam en intellek – ten volle ingespan. Hulle kon hul emosies met eerlikheid aan 'n gehoor oordra en dus die spesifieke broekrolle geloofwaardig vergestalt.

In eietydse, Suid-Afrikaanse geskiedenis is die vertolking van broekrolle op die verhoog nie 'n algemene verskynsel nie. Alhoewel verskeie broekrolvertolkings op film vasgelê is (vergelyk hoofstuk 1) is daar byna geen bewyse van Suid-Afrikaanse aktrises wat soortgelyke geslagsverskuiwings op die verhoog aangedurf het nie. Die teenoorgestelde, met ander woorde 'n manlike aanname van 'n vrouekarakter, is uiters suksesvol deur Jeremy Crutchley vermag in 2009 in Doug Wright se toneelstuk, *I am my own Wife*. Pieter-Dirk Uys se vele vroulike alter ego's is natuurlik ook voorbeelde van hierdie tipe geslagsverskuiwings.

Die gebruik van broekrolle kom wel voor by toneelspelskole of dramadepartemente gedurende die opleidingsfase, aangesien daar gereeld 'n tekort aan manlike studente by hierdie tipe instansies is. Persoonlik is ek nooit tydens my eie opleiding aan die Universiteit van Stellenbosch se dramadepartement aan broekrolle blootgestel nie.

My eerste toetrede tot die genre van broekrolle kan toegeskryf word aan haglike finansiële omstandighede, sowel as kreatiewe nood. Die daaropvolgende twee broekrolle was sterker geanker in ambisie, aangesien dit persoonlike vaardighede sou ontwikkel en ten toon stel. My vierde broekrol is aangepak vir navorsingsdoeleindes en was tot op hede, na my mening, die suksesvolste.

My sukses met broekrolle kan ek slegs meet aan die hand van kritiek van die gedrukte media, vriende, enkele lede van die publiek en my regisseur en vervaardiger se kommentaar. In retrospek kon al my vertolkings met meer diepte beliggaam word. Die uiterlike is aanvaar binne die raamwerk van die afsonderlike inhoud van die tekste, maar die innerlike milieu is

nooit ten volle ontgin nie. Ek moet myself afvra hoe belangrik dit is, aangesien my spel in die meeste gevalle as geloofwaardig aanvaar is. Is my vertolkings gunstig ontvang as gevolg van my reputasie as 'n redelike goeie en sogenaamde waaghalsige speler?

Die antwoord lê vir my in die aard van toneelspel. Dit is die kuns om voor te gee dat jy iemand anders is – of die vaardighede wat akteurs gebruik om 'n verbeelde karakter te skep. Die teks sowel as die akteur se persoonlike agtergrond dra by tot die ontwikkeling van 'n karakter. Die daarstelling van die karakter word aangevul deur die speler se fisiese en vokale uitdrukkingsvermoëns, sowel as emosionele rypheid en intellektuele insig. En dit geld vir alle rolle.

Daar is dus na my mening min of geen verskil tussen die vertolking van 'n broekrol en 'n vrouekarakter nie. Van albei word 'n vorm van geloofwaardige transformasie verwag binne die konteks van die betrokke teks. Die uiterlike word aanvaarbaar solank voldoen word aan die voorgeskrewe geslagtelike gedragskodes, maar die innerlike bly dié van 'n mens. Weliswaar met verskillende perspektiewe en lewensbeskouings.

Elke rol wat 'n akteur aanpak, is 'n uitdaging. En ek glo dit is elke akteur se doelwit om dit so eerlik en geloofwaardig as moontlik oor te dra, met inagneming van persoonlike ervaring en tegniek. 'n Gehoor is bereid om geslagsverruilings op die verhoog te aanvaar met dien verstande dat die betrokke vertolking hulle kan oortuig.

Ek glo my vertolking van broekrolle is, soos in die geval van Charke, Cushman en Bernhardt, as geloofwaardig aanvaar as gevolg van ons algehele oorgawe aan en die inlewing in die materiaal en die karakters, met inagneming van vakmanskap, vaardighede en tegniek.

Of dit enigsins 'n verrykende of vernuwende bydrae tot die Suid-Afrikaanse teatermilieu gelewer het, kan moontlik in die toekoms ondersoek word. Het die vertolking van broekrolle bestaansreg? Kan 'n aktrise haar uitsluitlik op die vertolking van broekrolle toelê en oorleef, en die genre dus binne 'n Suid-Afrikaanse konteks vestig? Kan dit weer die belangstelling in broekrolle aanwakker en die verskynsel laat opbloeï?

Ek is oortuig daarvan dat die antwoord op bogenoemde vrae by ambisieuse en gedrewe aktrises lê, en dat geslagsaannames binne die magiese ruimte van die verhoog 'n volhoubare tendens kan wees.

## BRONNELYS

### BOEKE EN TEKSTE

Agate, M. 1945. *Madame Sarah*. s.l. Home & Van Thal.

Bernhardt, S. 1977. *The Memoirs of Sarah Bernhardt. Early Childhood Through the First American Tour*. New York: Peebles Press International, Inc.

Bernhardt, S. 1984. *My Double Life: The Memoirs of Sarah Bernhardt*. (Vertaal deur Victoria Tietze Larson.) New York: State University of New York Press.

Brandon, R. 1991. *Being Divine. A Biography of Sarah Bernhardt*. Londen: Secker & Warburg.

Breytenbach, B. 1998. *Boklied*. Kaapstad, Pretoria & Johannesburg: Human & Rousseau.

Breytenbach, B. 2001. *Die Toneelstuk*. Kaapstad, Pretoria & Johannesburg: Human & Rousseau.

Charke, C. 1999. *A Narrative of the Life of Mrs Charlotte Charke*. (red. Robert Rehder) Londen: Pickering and Chatto Ltd.

Davis, T. C. 2007. *Actresses as Working Women (Gender in Performance)*. Londen: Taylor & Francis.

Dudden, F. E. 1994. *Women in the American Theatre. Actresses and Audiences (1790- 1870)*. New Haven: Yale University Press.

Fields, P. S. 1999. *Charlotte Charke and the Liminality of Bi-Genderings: A Study of her Canonical Works in Zigrig King* (red.). *Pilgrimage for Love: Essays in Early Modern Literature in Honour of Josephine A. Roberts*. Arizona: State University.

Goodman, E. & De Gay, J. (reds.). 1998. *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Londen: Routledge.

Gottlieb, R. 2010. *Sarah. The Life of Sarah Bernhardt*. New Haven: Yale University Press.

Hahn, R. 1932. *Sarah Bernhardt. Impressions*. (Vertaal deur Ethel Thompson.) Londen: Elken Mathews & Marrot, Ltd.

Howard, T. 2007. *Women as Hamlet. Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*. Cambridge: University Press.

Howe, E. 1992. *The First English Actresses: Women and Drama, 1660-1700*. Cambridge: University Press.

Karge, M. 1982a. *Man to Man*. (Vertaal deur Tinch Minter & Anthony Vivis, 1988.) s.l. : Methuen.

Karge, M. 2009. *As die Broek Pas*. (Vertaal deur Willem Anker, 2009.) Ongepubliseerde vertaling: Stellenbosch.

- Leach, J. 1970. *Bright Particular Star. The Life and Times of Charlotte Cushman*. New Haven: Yale University Press.
- Merrill, L. 2000. *When Romeo was a Woman. Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators*. Michigan: University of Michigan Press.
- Noble, I. 1960. *The Divine Sarah*. New York: Lancer Books.
- Ousby, I. (red.). 1988. *The Cambridge Guide to Literature in English*. Cambridge: University Press.
- Patterson, M. 2005. *The Oxford Dictionary of Plays*. Oxford: University Press.
- Pullen, K. 2005. *Actresses and Whores*. Cambridge: University Press.
- Reitz Mullenix, E. 2000. *Wearing the Breeches. Gender on the Antebellum Stage*. New York: St. Martin's Press.
- Richardson, J. 1977. *Sarah Bernhardt and her World*. Londen: Weidenfeld & Nicolson.
- Riley, S.R. & Hunter, L. 2009. *Mapping Landscapes for Performance as Research. Scholarly Acts and Creative Cartographies*. ("Situated Knowledge" deur Lynette Hunter.) Hampshire & New York: Palgrave Macmillan.
- Shafer, Y. 1997. *American Women Playwrights 1900-1950*. New York: Peter Lang.
- Shakespeare, W. 1988. *Die Storm*. (Vertaal deur Tjaart Potgieter.) Ongepubliseerde vertaling: Dalro.
- Shevelov, K. 2005. *Charlotte: Being a True Account of an Actress's Flamboyant Adventures in Eighteenth-Century London's Wild and Wicked Theatrical World*. New York: Henry Holt & Co.
- Stebbins, E. (red.) 1878. *Charlotte Cushman: Her Letters and Memories of her Life*. Boston: Houghton, Osgood & Co.
- Stokes, J. 1988. *Bernhardt, Terry, Duse: The Actress and her Time*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Straub, K. 1992. *Eighteenth-Century Players and Sexual Ideology*. Princeton: Princeton University Press.
- Taranov, G. 1995. *The Bernhardt Hamlet Culture and Content*. Londen: Peter Lang.
- Taylor, S. 1983. *Germany 1918-1933, Revolution, Counter-Revolution and the Rise of Hitler*. Londen: Oxford University Press.
- Thorne, J.O. (red.). 1968. *Chamber's Biographical Dictionary*. Londen: W. & R. Chambers, Ltd.
- Van Reeth, A. 1994. *Ensiklopedie van die Mitologie*. Vlaeberg: Vlaeberg Uitgewers.
- Willet, J. 1978. *The New Sobriety, Arts and Politics in the Weimar Period, 1917-1933*. Londen: Thames & Hudson

## FILMOGRAFIE

*Blind Spot: Hitler's Secretary*. 2002. André Heller & Othman Schmiderer.

*The Third Reich in Color*. 2001. Carlton Entertainment.

*Untergang*. 2004. Oliver Hichbiegel. A Constantin Film Production, GMBH.

## KOERANTARTIKELS

Botha, D. 2007. Oordadige komediespel onverwags. Gesofistikeerd én aanstootlik. *Die Burger*, 19 April: 14.

Ediman, T. 2010. I am my own widow. *Cue*, 25 Junie: 5.

Griebenow, M. 2010. Kellermann se kragtoer verdien 'n vol Fugard. *Die Burger*, 19 Augustus: 14.

Luwes, N. 2010. Dié broek pas soos 'n handskoen. *Krit*, 3 April: 3.

Makefa, Z. 2010. Actress likes to wear the pants. *The Sunday Times*, 13 Junie: 15.

Muller, W. 2010. Die Waarheid in al sy gedaantes. Die soeke na waarheid in vier sterk dramas hier vergestalt. *Die Burger*, 2 April: 14.

Thamm, M. 2010. An ordinary German's struggle. *The Sunday Times*, 22 Augustus: 9.

Van Niekerk, N. 2010. Kellermann stel nie teleur in dié kragtoer. *Die Volksblad*, 7 Julie: 4.

## ELEKTRONIESE BRONNE

Anoniem. Geen datum. *Sarah Bernhardt*. [http://lgbt.wilia.com/wiki/Sarah\\_Bernhardt](http://lgbt.wilia.com/wiki/Sarah_Bernhardt)

Anoniem. Geen datum. *Sarah Bernhardt Biography*.

[http://www.biographybase.com/biography/Bernhardt\\_Sarah.html](http://www.biographybase.com/biography/Bernhardt_Sarah.html)<http://jwa.org/encyclopedia/article/bernhardt-sarah>

Anoniem. 2008. *Henry Fielding*. (1707-1754). <http://www.krijasto.sci.fi/hfieldin.htm>

Anoniem. 2009. *1899 Hamlet, the Fencing Scene with Laertes*.

[http://www.youtube.com/watch?v=Mp\\_v\\_dP8s\\_8](http://www.youtube.com/watch?v=Mp_v_dP8s_8)

Anoniem. 2009a. *Charlotte Charke*. [http://en.wikipedia.org/wiki/Charlotte\\_Charke](http://en.wikipedia.org/wiki/Charlotte_Charke)

Anoniem. 2009b. *Cross-dressing*. <http://www.thefreedictionary.com/cross-dressing>

Anoniem. 2009c. *Drag king*. <http://en.wikipedia.org/wiki/Drag-king>

Anoniem. 2010. *Pope Joan*.

<http://www.bing.com/search?q=pope+joan&form=MNSH83&mkt=en-za&q=AS&sk=pq=pope+joan&sp=I&sc=8-9>

Digital Collection. Geen datum. *19<sup>th</sup> Century American theatre*.

<http://content.lib.washington.edu/19thcenturyactorsweb/essay.html>

Easton, F. 2006. *Covering Sexual Disguise: Passing Women and Generic Constraint*.

[http://arts.uwaterloo.ca/arts/ugrad/profiles\\_professors/FraserEaston.html](http://arts.uwaterloo.ca/arts/ugrad/profiles_professors/FraserEaston.html)

Larousse. Geen datum. *Grisette*. <http://www.larousse.com/en/dictionaries/french/english>

Larousse. Geen datum. *Lorette*.

Larson, S. 2006. *Cross-dressing*. <http://wiki.susans.org/index.php/cross-dressing>

Robins, E. Geen datum. *On Seeing Madame Bernhardt's Hamlet*.

<http://www.jsu.edu/depart/english/robins/docshort/onseeham.htm>

Shapira, E. 2005. *Sarah Bernhardt 1844-1923*. <http://jwa.org/encyclopedia/article/bernhardt-sarah>

Stendhal. R. 2005. *Renate Stendhal reviews Kathryn Shevelow's Charlotte*.

<http://www.archives.scen4.com/may-2005/html/stendahl/may05html>