TWAALFDE NAG

Twelfth Night or What You Will

WILLIAM SHAKESPEARE

vertaal deur

UYS KRIGE

regie

ELIZE SCHEEPERS



TOTIUSSAAL · 2–5 MEI

plekbespreking **PRO REGE**

Aangebied deur die departement Spraakleer en Drama, P.U.v.(H.O.

Abri le Roux 73

DIE ENSCENERING EN AANBIEDING VAN SHAKESPEARE SE *TWAALFDE NAG*: 'N AGTERGRONDSTUDIE EN TONEELTEGNIESE ANALISE

deur Elize Scheepers Honns. B.A. (P.U.)

Verhandeling voorgelê ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad Magister Artium in Toneelkunde aan die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.

Leier: Prof. dr. Teunis Botha.

Potchefstroom
1974

Hierdie werk word in liefde
opgedra aan my seun, Niekie.

DANKBETUIGINGS

Aan prof. dr. Teunis Botha: hy besit die vermoë en kennis om 'n probleem te deursien, dit op te som en raak te vat - 'n eienskap in 'n leermeester wat dit vir die leerling vergemaklik om sodanige probleem op te los.

Aan Uys Krige, wat goedgunstelik ingestem het dat ek sy vertaling mag gebruik en daaraan mag verander vir regiedoeleindes.

Aan DALRO en HAUM vir toestemming tot kopiereg.

Aan mnr. C.J.H. Lessing en sy biblioteekpersoneel vir daadwerklike hulp, raad en bystand.

Aan al die koerante, biblioteke, streekrade, die dokumentasiesentrum vir ver=tolkende kunste van die RGN en die SAUK wat resensies en materiaal uit hulle argiewe tot my beskikking gestel het.

Aan Fotokuns vir die vergunning om die foto's te plaas.

Aan my ouers vir hulle begrip, liefde en bystand deur al die jare.

VOORAF

Daar is seker min dramaturge oor wie daar al so baie soos oor Shakespeare ge=skryf is. Die feite wat oor hom en sy werk bestaan, sal slegs 'n middelmatige boek beslaan; maar die afleidings en gevolgtrekkings oor sy lewe en werk wat reeds geskryf is en nog steeds geskryf word, kan seker al 'n middelmatige bib=lioteek vul. 'n Mens kan bykans geen aspek van sy lewe en werke opnoem wat nie al breedvoerig behandel is nie.

Ongelukkig bestaan daar bedroef min werke wat oor die praktiese aanbieding van die Shakespeare-dramas op 'n verhoog handel. Die meeste geskrifte is teore=tiese ontledings en disseksies deur letterkundige kritici.

Kritici van John Dryden (1631-1700) tot Samuel Johnson (1709-84) het Shake=speare as 'n heeltemal feilbare dramaturg behandel: sy foute is gekritiseer en die deugde van sy werk besing. Na Johnson het 'n soort aanbidding egter ingetree, en Shakespeare is beskou as 'n soort van god eerder as 'n menslike genie. Hy is nie meer gekritiseer nie.[1)] Dit het George Bernard Shaw genoop om die volgende opmerking te maak:

> 'We are disposed to agree that we are making too much of a fetish of our Swan. He was the greatest intellect we have produced, but the tendency to regard him as above criticism is bad. Shakespear is supreme because he embodied most completely the whole range of emo=tions. But they were human emotions, and his greatness is due to that fact. It is false admiration to worship him as an infallible demi-god.'[2)]

Ongelukkig is dit waar dat daar vandag nog oorblyfsels van hierdie heldever=ering is. Dit word as 'n groot waagstuk beskou om Shakespeare op te voer, en dié wat dit durf waag, betree die hele gebied skoorvoetend: iemand kan dalk te na gekom word. Dit het tyd geword dat ons Shakespeare van sy voetstuk af=haal en die vrees vir sy 'grootheid' oorkom, want dan alleen kan ons hom na waarde skat, geniet en waardeer. Shakespeare se werk het as gevolg van die

---

1. Wilson. Shaw on Shakespeare, p. xvi.
2. *The Daily News*, 13 April 1905, soos aangehaal deur Wilson. Ibid.

behandeling wat dit in ons klaskamers geniet, 'n snobistiese allure gekry: 'n mens lees Shakespeare of gaan kyk net na een van sy werke op die verhoog omdat dit 'n soort statussimbool geword het - dit word nie van jou verwag om dit te verstaan of te geniet nie, nòg minder om dit te kritiseer.

Met die enscenering en aanbieding van *Twaalfde nag* was my uitgangspunt om hierdie werk van Shakespeare so eenvoudig en maklik moontlik op die verhoog uit te beeld sodat die 'gewone' mens, selfs kinders, dit sou kon verstaan en geniet. Ek wou vriende vir Shakespeare wen en hulle nie afskrik soos som= mige 'geleerdes' met hulle blinde verering so dikwels doen nie. Daarom het ek 'n deeglike studie gemaak van die tyd waarin Shakespeare geleef het. Die teater en sy dramas is tog immers 'n spieëlbeeld van 'n besondere kultuur.

My tweede belangrike bron was die teks self. Uit die milieustudie (sosiale en kulturele leefwyse van Shakespeare en die Elizabethane) en uit 'n eie dra= matiese analise van *Twaalfde nag* het die hele enscenering en aanbieding ge= vloei. Omdat my doel met hierdie aanbieding was om die driehonderd-drie-en-sewentig jaar oue *Twaalfde nag* vir gehore weer 'nuut' en 'vars' te maak - soos dit in Shakespeare se tyd was -, het ek probeer om my so min moontlik te laat beïnvloed deur bestaande beskouinge oor die werk of om my blind te staar op die tradisionele gebruike by die opvoering daarvan, behalwe waar dit vol= gens my mening ooreenkom met Shakespeare se siening of gebruike op sy verhoog.

Dit is vanselfsprekend dat ek 'n vreeslose benadering moes handhaaf. Shake= speare se houding teenoor homself en teenoor sy werk was nie ernstig nie. Die bewys dat sy doel nie was om letterkunde van blywende waarde te boek te stel nie, is die feit dat al sy werk nie gedurende sy leeftyd gepubliseer is nie en dat hy hom ook nie daarvoor beywer het om dit persklaar of gepubliseer te kry nie. Sy laaste jare in Londen het hy in die jolige geselskap van sy vriende in die tavernes deurgebring. Hy was self eienaar van teaters en self akteur. Gevolglik het hy die verhoog en gehore deeglik geken. Hy het stuk= ke geskryf wat in die smaak van sy gehoor geval het, want hy wou sy gehore vermaak. Verskeie passasies in Shakespeare se werk dui op bewustheid van die teaterkunste en gehoorreaksies.

Verdere heiligskennis in die oë van die Shakespeare-aanbidders is om sy werk te vertaal. Uys Krige het bewys dat Shakespeare wel deeglik vertaalbaar is, eintlik 'n vertaling nodig het om 'n mens met 'nuwe' oë daarna te laat kyk en daarmee nog 'n 'vrees' vir Shakespeare die nek ingeslaan, soos die baie lofbe= tuiginge in die Afrikaanse sowel as Engelse pers getuig:

> 'Uys Krige has done something for Shakespeare in South Africa ... Transvaal audiences have enjoyed his translation of *Twelfth Night* in a way that they never appreciated the Bard in the Elizabethan original ... I have never seen a Shakespearean comedy better received than the Krige version.'[1)]

Omdat geen toneelkundestudent se opleiding afgerond is sonder 'n deeglike praktiese kennis van die opvoering van Shakespeare en sy werk nie, het die Departement Spraakleer en Drama aan die PU vir CHO besluit om sy eerste volledige Shakespeare-aanbieding op die planke te bring. Die algemene gevoel was dat 'n komedie die aangewese beginpunt vir so 'n onderneming is. Daar is toe besluit om *Twaalfde nag*, wat allerweë as Shakespeare se beste komedie beskou word, aan te bied. As opvoedkundige eksamenaanbieding het dit my, as regisseuse, op baie maniere aan bande gelê en gestrem: die gebrek aan 'n behoorlike teater, aan voldoende middele, aan geskikte spelers, aan genoegsame instuderingstyd, ens. Nietemin was die uitdaging om te eksperimenteer genoeg motivering om hierdie taak aan te pak en die voorbereiding en resultaat van die onderneming in hierdie verhandeling te bespreek.

---

1. Leonard Schach in die *Cape Argus*, soos aangehaal op die stofomslag van die Afrikaanse uitgawe van *Twaalfde nag*.

HOOFSTUKINDELING

In *Deel I* word die agtergrondstudie, noodsaaklik vir enige regisseur voordat hy 'n drama op die planke realiseer, in vyf hoofstukke weergegee. Hoe ouer die drama hoe dieper die studie om 'werklike' mense en gebeure op die verhoog te vergestalt. As daar in 'n periodestuk net aan die uiterlike en wesenlike kenmerke van die tyd aandag bestee word, kan dit baie maklik ontaard in karikature wat op die verhoog in fantasiekostuum rondparadeer. Die agtergrondstudie bepaal grootliks die styl van die aanbieding.

Hoofstuk 1 bepaal hom by 'n beskrywing van Shakespeare se lewe en sy werk om vas te stel in watter stadium van sy ontwikkelingsgang hy *Twaalfde nag* geskryf het en wat sy beweegredes, motiverings en sy inspirasiebron was.

In *hoofstuk 2* word getrag om die milieu waarin *Twaalfde nag* geskryf en die eerste keer in opgevoer is, weer te gee. Die doel van hierdie hoofstuk is die versameling en selektering van feite en gegewens oor die sosiale en kulturele leef- en denkwyse van die Elizabethane met die oog op die doeltreffende gebruik en geloofwaardige inkleding van die verhoog vir *Twaalfde nag*.

Hoofstuk 3 bevat 'n bespreking van *Twaalfde nag* op Shakespeare se verhoog. Hieroor bestaan baie botsende teorieë, en ek moes 'n weg baan deur die bespieëlinge van sogenaamde kenners van Shakespeare en sy verhoog. Uit die aard van die saak is die drama op die verhoog 'n vervlietende kunssoort. Afleidings moes uit die oorspronklike verhoogaanwysings en eietydse illustrasies en beskrywings in teatergeskiedenisboeke gemaak word. Shakespeare het die regie van baie van sy eie dramas self waargeneem en/of self gespeel, met die gevolg dat toneelaanwysings in sy tekste wat hyself aangebring het, tot die absolute minimum beperk is.

Interessantheids- en volledigheidshalwe is *hoofstuk 4* gewy aan verskillende sieninge en aanbiedings van *Twaalfde nag* deur die eeue. Dat die verskillende verwerkings en snitte nie noodwendig 'n verkragting van Shakespeare se werk is nie maar eerder 'n noodsaaklike euwel om Shakespeare steeds lewend te hou, word hier betoog. Hierdie hoofstuk is nie bedoel om 'n volledige verslag van alle opvoerings van *Twaalfde nag* in alle tydperke te wees nie maar om 'n draad te spin wat tot in die hede loop. Dit word hoofsaaklik deur middel van eietydse resensies gedoen. 'n Kort verslag van Shakespeare en van *Twaalfde nag*

op die Suid-Afrikaanse-verhoog word ook ingesluit.

Aangesien 'n verslag van net die *Twaalfde nag*-aanbiedings niksseggend sou wees word die geskiedenis, die gees en die teater van elke tydperk ook be=spreek.

Die laaste hoofstuk (*hoofstuk 5*) is ingestel op 'n dramatiese analise van *Twaalfde nag*.

Deel II van die ondersoek bevat die beplanning en 'n verslag van die enscene=ring van die stuk: dekor, kostumering, grimering, rekwisiete, musiek en be=ligting. Onder algemeen word die instudering aan die hand van repetisie=roosters, die begroting, die inkomste -en- uitgawerekening ens. toegelig.

Deel III bevat die regieboek. Op die teks self word die veranderings insake vertaling, snitte ens. aangebring. Vertolkingsaanduidings betreffende die gebruik van intonasie, pousering, tempo, klem, emosie ens. word aangedui. Ek is natuurlik ten volle daarvan bewus dat hierdie saak nooit volledig of heeltemal korrek soos notemusiek genoteer kan word nie.

Op die teenblad teenoor die teks verskyn

a. motiverings vir veranderings;
b. motiverings vir 'n besondere styl van vertolking;
c. groeperings, gebare en bewegings - gemotiveer;
d. betekenisverklarings voortvloeiend uit die teks;
e. sleutels vir verhoogbestuur vir dekorveranderings, musiek en beligting.

INHOUDSOPGAWE

DEEL I 'N AGTERGRONDSTUDIE

HOOFSTUK 1 WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1616)

HOOFSTUK 2 DIE ELIZABETHAANSE TYDPERK (1558-1603) 17

1 Die gees van die tyd 18
2 Die geskiedenis van die tyd 19
3 Die gewoontes en gebruike van die tyd 24
4 Die wetenskappe van die tyd 43
5 Die aardrykskunde van die tyd 46
6 Die godsdiens van die tyd 48
7 Die letterkunde van die tyd 50
8 Die kunste van die tyd 53
9 Die danse en musiek van die tyd 59
10 Die modes van die tyd 62

HOOFSTUK 3 DIE TEATER IN SHAKESPEARE SE TYD 70

1 Die verskillende plekke waar opvoerings in die algemeen in Shakespeare se tyd gehou is 70
2 Die verskillende plekke waar Shakespeare se geselskap opgetree het 72
3 Die vereistes wat die Elizabethaanse dramas aan die verhoog stel 73
4 *Twaalfde nag* in die Middle Temple en ander hofsale 74
5 Die Globeteater 78
6 Die aanbieding van die Elizabethaanse dramas 83

HOOFSTUK 4 DIE VERHOOGGESKIEDENIS VAN *TWAALFDE NAG* 95

1 In die Restourasietyd (1660-±1714) 96
2 In die agtiende eeu 108
3 In die negentiende eeu 120
4 In die twintigste eeu 146
5 Shakespeare in Suid-Afrika 185
6 *Twaalfde nag* op die Suid-Afrikaanse verhoog 191

HOOFSTUK 5 'N DRAMATIESE ANALISE VAN *TWAALFDE NAG* 208

1 Wanneer is *Twaalfde nag* geskryf? 208
2 Moontlike bronne vir die intrige van *Twaalfde nag* 213
3 Die titel 220
4 Driekoningedag 222
5 Illirië 223
6 Die duur van die handeling 224
7 Die dramatiese konstruksie van *Twaalfde nag* 225
8 Dramatis personae 231
9 Besondere eienskappe van *Twaalfde nag* 247

DEEL II DIE ENSCENERING EN DIE AANBIEDING

'N REGISSEUSE-NOTA 255
1 DEKOR 258
2 KOSTUMERING 271
3 GRIMERING 299
4 REKWISIETE 325
5 MUSIEK 331
6 BELIGTING 345
7 REPETISIES 353
8 BEGROTING 360
9 INKOMSTE-EN-UITGAWEREKENING 360
10 'N FOTOBEELD VAN *TWAALFDE NAG* 361
11 RESENSIES 375

DEEL III TEKSONTLEDING EN REGIE

REGIEPLAN I 379
REGIEPLAN II 381
DIE SLEUTEL TOT DIE REGIEPLANNE 383
DIE SLEUTEL TOT DIE VERTOLKING 383
DIE BEGIN 385
EERSTE BEDRYF, toneel i 387
ii 389
iii 395
iv 411
v 415

TWEEDE BEDRYF, toneel i 445
ii 449
iii 451
iv 473
v 485

DERDE BEDRYF, toneel i 507
ii 523
iii 531
iv 535

VIERDE BEDRYF, toneel i 575
ii 581
iii 595

VYFDE BEDRYF, toneel i 599

BIBLIOGRAFIE 637

DEEL I

'N AGTERGRONDSTUDIE

HOOFSTUK 1

WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1616)

Inleiding

Die doel van hierdie hoofstuk is nie om 'n volledige biografie van Shakespeare se lewe en werk saam te stel nie. Die omstandighede en milieu waaronder hy geskep het, word alleen geskets om 'n duideliker beeld te vorm van die dramaturg wat *Twaalfde nag* geskryf het. Om hierdie rede is sy werk dan ook chronologies benader, sodat 'n vergelyking getref kan word ten opsigte van die stadium van sy groei en ontwikkeling waarin hy *Twaalfde nag* geskryf het. Aan die einde van die hoofstuk word die feitelike besonderhede van sy werk in 'n tabelvorm verstrek. Die temas waaroor hy geskryf het, is hier van groter belang as 'n opsomming van die intrige van elke stuk.

Sy geboorte

William Shakespeare is op 23 (?) April 1564 in 'n klein markdorpie, Stratford-on-Avon, in Warwickshire, 110 myl noordwes van Londen en 50 myl van Oxford af, gebore. In sy tyd was daar omtrent 2 000 inwoners, wat meestal in hulle eie huise as klere-, skoen-, saal- en toumakers, timmermanne, hoefsmede, haarkappers of aptekers gewerk het.[1] Hulle het hulle goedere vir graan, wol, vleis en velle by die omliggende boere verruil. William se vader, John Shakespeare, het handskoene en ander artikels vervaardig uit die leer wat hy bewerk het. John is in 1561 as kamerheer van Stratford gekies en moes die finansies van die dorp behartig. Hy was in 1568 burgemeester en in 1571 hoofraadsheer. Hy was ook vrederegter. Kort nadat hy sy vader se plaas verlaat het om hom in Stratford te gaan vestig, is hy getroud met Mary Arden van Wilmcote, 'n dogter van sy vader se vermoënde landheer. Hierdie huwelik het John Shakespeare 'n trappie hoër op die sosiale leer geplaas.

William was hulle oudste lewende kind. Sy drie susters is klein dood en 'n vierde, Joan, is met 'n hoedemaker, William Hart, getroud. Sy drie broers is ongetroud oorlede. Die jongste, Edmund, het William na Londen gevolg en het

---

1. Fox. The Shakespeare book, ongepagineer.

ook akteur geword.[1)]

Sy kinderjare

Sy skoolopleiding het hy aan die King's New School (Stratford's Grammar School) ontvang, waar die belangrikste vak Latyn was. Al die Elizabethaanse kinders moes Latyn kon lees en skryf, omdat dit nodig was vir verdere studie in die regte, medisyne, kerk- en die staatsdiens. Skoolopvoeding was gratis, en William Shakespeare was op veertienjarige leeftyd intellektueel gereed vir die universiteit - 'n afleiding wat ons uit sy werk kan maak. Ben Jonson suggereer dat Shakespeare nie baie boekgeleerdheid gehad het nie: 'And though thou hadst small *Latine*, and lesse *Greeke*, ...'[2)]

Sy huwelik en gesin

Sommige skrywers meen dat hy nadat hy die skool verlaat het, 'n handskoenmaker soos sy vader was. Ander beweer weer dat hy 'n onderwyser was, en daar is selfs diegene wat beweer dat hy 'n slagter of 'n soldaat was. Blykens 'n huwelikslisensie wat in 1836 ontdek is, is hy op 1 (?) Desember 1582 met Anne Hathaway getroud. Hy was 18 en sy 26. (In *Twaalfde nag* waarsku Orsino vir Cesario teen die ongewenstheid dat die vrou ouer as die man moet wees. Vgl. II.iv.30.) 'n Dogter, Susanna, is op 26 Mei 1583 gedoop. Dit lyk vir ons na 'n skandaal, maar in die oë van sy bure was daar blykbaar geen onreëlmatigheid nie, want op hierdie spesifieke Sondag, 'Trinity Sunday', sou die kerk volgepak gewees het en beslis 'n verkeerde keuse vir 'n doopdag as daar enige ongerymdheid ten opsigte van die huwelik was.[3)] Daar moet ook onthou word dat in die Elizabethaanse tyd 'n kontrak die huwelikseremonie voorafgegaan het. (Dit gebeur ook in *Twaalfde nag* tussen Olivia en Sebastiaan. Vgl. IV.

---

1. Burgess. Shakespeare, p. 24.
2. Ben Jonson se gedig ter ere van Shakespeare se nagedagtenis wat voor in die Eerste Folio van 1623 gepubliseer is. Kyk p. 13 hieronder.
3. Burgess stem egter nie saam nie. In Shakespeare, p. 56 sê hy: 'It is held by some scholars, especially those who want no feet of clay on their moral idol, that the betrothal must have taken place in the preceding August, and that the consummation of a betrothal had much the same status, even in ecclesiastical custom, as the consummation of a marriage. I do not believe this, and I do not think Shakespeare believed it either ... William Shakespeare copulated with Anne Hathaway at least three months before he married her, or she married him, and there was probably no talk of betrothal. It was wanton fornication, doubtless perpetrated in a ryefield in high summer ...'

iii.) Daar is ook 'n tweeling, Hamnet of Hamlet en Judith voor Shakespeare se een-en-twintigste verjaardag gebore. Hoe Anne en haar man oor die weg gekom het, kan ons maar net raai, soos Burgess tereg sê. Hy soek 'n ooreenkoms tussen Anne en die 'shrewishness' van Adriana in *The comedy of errors*, en hy glo dat 'Will entered on a forced marriage with a woman he did not really love, and the lovelessness of the marriage was one of his reasons for leaving Stratford and seeking a new life in London'.[1)]

Shakespeare in Londen

Hoe dit ook al sy, Shakespeare het tussen 1582 en 1587 Stratford verlaat. Die waarskynlikste rede hiervoor was sy begeerte om verder te studeer en omdat Stratford, net soos ander klein dorpies, min geleentheid vir ambisieuse jongmans soos hy kon bied. Die toneelspelers wat Stratford besoek het, het moontlik as inspirasie gedien vir sy latere loopbaan, maar dit is onwaarskynlik dat hy by een van die groepe sou aangesluit het, aangesien hulle nie onopgeleide akteurs op klein dorpies in diens geneem het nie. Sy vriend Richard Field, wat later Shakespeare se eerste gedigte gedruk het, het na Londen verhuis op soek na sy fortuin, en Shakespeare het heel moontlik sy voorbeeld gevolg. Daar word ook vertel dat Shakespeare vir die gereg moes vlug omdat hy onwettig 'n bok geskiet het[2)], maar geen bewys hiervoor kan gevind word nie. Nog 'n gesogte legende is dat Shakespeare se eerste kennismaking met die teaterwêreld in Londen was om die teatergangers se perde op te pas.[3)] 'There is a stage tradition, that his first office in the theatre was that of prompter's attendant; whose employment it is to give the performers notice to be ready to enter as often as the business of the play requires their appearance on the stage.[4)]

Sy loopbaan in die teater

Gedurende 1582-92 bestaan daar geen rekord van Shakespeare se doen en late nie. Daar kan aanvaar word dat hy in die teater gewerk en die kuns van toneelspel aangeleer het, want toe sy naam weer verskyn, was dit as opgeleide,

---

1. Ibid., pp. 50-1.
2. Nicholas Rowe se inleiding tot die 1709 edisie van Shakespeare se werk soos aangehaal in: Harrison. Introducing Shakespeare, pp. 40-41.
3. Hierdie verhaal het ook sy oorsprong by Rowe. Dit is, soos dr. Johnson dit vertel het, aangehaal in Harrison. Op.cit., p. 48.
4. Malone. The life of William Shakespeare, 1821. Soos aangehaal in Harrison. Op.cit., p. 41.

professionele akteur en dramaturg. Robert Greene, die bekendste dramaturg van die tyd, het in 1592 op sy sterfbed 'n bitter brief aan drie van sy mede=skrywers gerig waarin hy hulle waarsku teen die ondankbaarheid van akteurs in die algemeen en veral teen '... an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his *Tiger's heart wrapt in a Player's hide,*[1] supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you: and being an absolute *Johannes factotum,* is in his own conceit the only Shake-scene in a country'.[2] Greene en sy vriende het tot dusver die akteurs van dramas voorsien, en nou beskuldig hy Shakespeare daarvan dat hy die brood uit hulle mond neem en skryf hulle armoede en ellende aan hom toe.

Sy vroeëre werk

William Shakespeare het die skool verlaat met 'n begeerte om verder te stu=deer.[3] Die taal van sy vroeëre werk was eenvoudig maar later ryk, vol toe=spelings en gevarieer. Sy woordeskat het ook jaarliks in kwantiteit en kwa=liteit toegeneem. Hy het woorde gebruik in verskillende betekenisse wat terugverwys na die oorspronklike betekenisse uit die Klassieke. In sy werk verwys hy na nuutgepubliseerde werke wat hy klaarblyklik gelees het. Sy ken=nis het egter nie net uit boekgeleerdheid bestaan nie. Hy was baie lief vir die buitelewe, en in sy werk is daar baie verwysings na valkejag, boogskiet en ander sportsoorte. Hy was 'n simpatieke en fyn waarnemer van die natuur.

In die begin het Shakespeare met verskillende tipes dramas geëksperimenteer. Dit is ongelukkig onmoontlik om spesifieke datums aan sy werke te koppel. Daar bestaan baie meningsverskil hieromtrent, en die datums is net maar by be=nadering.

Sy eerste komedie *The comedy of errors* (1591-93) is gebaseer op 'n werk van die Latynse digter Plautus en handel oor die avonture van twee pare tweelinge. Die twee werke se bou stem baie ooreen. (TRUK het dit in 1970 aangebied as *Kinkels in die kabel* onder die regie van Carel Trichardt in die Afrikaanse verwerking van Andrê P. Brink. Hierdie verwerking is ook in 1974 deur die PU se Toneelvereniging, Thalia, deur Abri le Roux op die planke gebring.)

---

1. Hierdie reël, wat Greene op Shakespeare toepas is 'n parodie op 'Oh tiger's heart wrapp'd in a woman's hide'. York sê dit aan koningin Margaret in *Henry VI,* deel 3, I.iv.137.
2. Harrison. Op.cit., p. 13.
3. Burgess. Shakespeare, p. 40.

Thomas Kyd het 'n baie geslaagde stuk *The Spanish tragedy* geskryf, en met die 'true showman's desire to meet the public demand'[1] het Shakespeare besluit om 'n soortgelyke tragedie te skryf en *Titus Andronicus* (1591-93) volg. Hierdie tragedie vol bloed en geweld, moord, wraak, verkragting en verminking teen die agtergrond van Klassieke Rome was so reg in die smaak van die Elizabethane.

Sy eerste historiese dramas is moontlik deur 'n vlaag van patriotiese entoe= siasme wat op hierdie tydstip deur die land gewaai het, geïnspireer. Dit is net na die Engelse vloot se glorieryke oorwinning oor die Spaanse Armada in 1588 geskryf. Daar is egter gevrees dat 'n rebellie mag uitbreek omdat daar soveel onrus in die land was. Dit was ook 'n tyd van nasionale godsdiensver= anderings, en botsings tussen die Katolieke en Calviniste het plaasgevind. Veranderings in die nasionale ekonomie het rykdom aan sommiges gebring maar wanhoop aan ander.

Shakespeare se *Henry the Sixth*-dramas, dele 1, 2 en 3 (1590-92), het die smarte van 'n burgeroorlog in rebellie teen 'n swak koning uitgebeeld. Hier= in is tonele wat ontleen is aan die moraliteitspele van die Middeleeue. In *Richard III* (1591-92) kom die volk se begeerte na 'n sterk en stabiele rege= ring tot uiting.

Sy poësie

In 1592 is al die teaters as gevolg van builepes gesluit. In hierdie twee jaar het Shakespeare hom dan ook gewend tot die skryf van verhalende poësie wat deur sy mede-Elizabethane beskou is as ernstige letterkunde in teenstel= ling tot die drama wat hulle as blote vermaak afgekam het.[2] *Venus and Adonis* (1593), geïnspireer deur Ovidius se *Metamorphoses*, is opgedra aan 'n jong edelman, Henry Wriothesley, die graaf van Southampton.[3] Ook *The rape of Lucrece* (1594), nog eens geïnspireer deur Ovidius naamlik sy *Fasti*, is opgedra aan Southampton. Dit word beweer dat Southampton Shakespeare gelde= lik ondersteun het en ook gehelp het om hom in die hoë sosiale kringe bekend te stel.[4]

---

1. Willoughby in The American peoples encyclopedia, dl. 16, p. 478.
2. Neilson & Thorndike. The facts about Shakespeare, p. 67.
3. Burgess praat van die 'ouerige' Venus-Anne wat die 'jong' Will-Adonis wou verlei, in Shakespeare, p. 58.
4. Chambers. William Shakespeare, dl. 1, pp. 565-8.

Wat ons hieruit kan aflei, is dat Shakespeare teen hierdie tyd belangrike vriende gemaak het. Alhoewel die Puriteinse Londen oor die algemeen vyandig=gesind was teenoor die teater, was baie van die adel goeie beskermhere van die drama en vriende van die akteurs.

Hy het sy *Sonnets* moontlik ook in hierdie tyd, of dalk vroeër, begin skryf, alhoewel dit eers in 1609 sonder sy toestemming gepubliseer is. Dit vertel die verhaal van 'n intieme vriendskap met 'n jong man uit 'n hoër sosiale stand, van twiste en versoenings, van 'n mededingende digter en van 'n liefdesverhouding met 'n ontroue donker vrou. Aangesien nòg die jong man nòg die donker vrou met sekerheid geïdentifiseer is, kan die *Sonnets* nie as biografiese bewyse beskou word nie.[1] Sonnette 1-17 is variasies op een tema. 'n Aantreklike jong man word oorgehaal om te trou en kinders te verwek sodat sy skoonheid in die volgende geslag bewaar kan bly, alhoewel hyself dit sal verloor namate hy ouer word. (Ons vind dieselfde tema in *Twaalfde nag* waar Viola vir Olivia aanraai om te trou (I.v.230-32).) Die tema maak geleidelik plek vir die idee dat die geliefde in die digter se poësie sal voortleef.

Lid van Chamberlain se geselskap

Na die plaag in 1594 het hy by 'n nuwe geselskap, die Chamberlain's Men, aangesluit.[2] Henry Carey, lord Hunsdun, die neef en naaste lewende familielid van die koningin, was die beskermheer. Nou het Shakespeare die voorreg gehad om saam met die beste akteurs (Richard Burbage e.a.) in Engeland op te tree. Belangriker nog, nou kon sy stukke opgevoer word deur 'n geselskap wat sy beste pogings waardig was. Dit moes 'n groot aansporing vir hom gewees het, want hy skryf beter dramas teen 'n tempo van twee per jaar.

Sy komedies

Vir sy nuwe geselskap het hy begin werk deur komedies te skryf. *The taming of the shrew* (1591-94) is 'n vrolike storie van hoe 'n jong bruidegom sy klaerige, dominerende bruid in 'n goedgehumeurde, gedienstige vrou verander het. Hier vind Shakespeare sterk aansluiting by die Italiaanse *commedia dell'arte*.

---

1. Karel Schoeman het sy roman *Die hart van die son* op sulke onsekere 'feite' oor die lewe van Shakespeare gebaseer.
2. Chambers. William Shakespeare, dl. 1, p. 62.

Two gentlemen of Verona (1591-94) beeld die konflik uit tussen liefde en vriendskap. *Love's labour's lost* (1591-95) is 'n satire op wysneusigheid en aanstellerigheid. In *A midsummer night's dream* (1594-95) laat Oberon, die koning van feëland, sy vrou, Titania, na 'n twis tussen hulle, dolverlief raak op 'n wewer wie se kop hy tydelik laat verander in dié van 'n esel. Shylock, die Jood in *The merchant of Venice* (1594-96), is die enigste sakeman onder Shakespeare se hoofkarakters. Die klimaks is die hoftoneel waarin die heldin, Portia, vermom as 'n regsgeleerde, die lewe van haar man se vriend met welslae verdedig. Dit herinner sterk aan Christopher Marlowe se *The Jew of Malta*.[1] *Much ado about nothing* (1597-1600) handel oor 'n sameswering om 'n vrou se reputasie te verwoes en die verydeling van hierdie planne deur 'n dom konstabel en sy wagte. Dit staan in teenstelling met *As you like it* (1599-1600) met sy idilliese agtergrond van die woud van Arden. *Twelfth night* (1600-01) is miskien die uitbundigste van al Shakespeare se komedies.

Sy historiese dramas

Shakespeare se komiese talent het moontlik sy grootste hoogte bereik in twee van sy historiese dramas. In *Henry IV*, Deel 1 (1597), het Shakespeare een van sy grootste karakters, sir John Falstaff, geskep. Hierdie dronk en vet ou grootprater, maar nietemin 'n slim en gevatte mensekenner, was so gewild dat Shakespeare onmiddellik *Henry IV*, Deel 2 (1597), geskryf het sodat Falstaff met sy avonture kon voortgaan. Hy het 'n beskrywing van die dood van die interessante ou skelm ingesluit in *Henry V* (1597), wat miskien die grootste van sy historiese dramas is. Op aandrang van koningin Elizabeth het Shakespeare Falstaff as die held in die komedie *The merry wives of Windsor* (1597-1601) laat herleef. Hy het hierdie komedie glo binne twee weke voltooi.[2]

In hierdie tyd het Shakespeare ook *Richard II* (1594-96) geskryf, die verhaal van 'n swakkeling wat sy troon verloor het. *King John* (1594) was minder geslaagd. Hy het ook twee tragedies geskryf: *Romeo and Juliet* (1594-95), die verhaal van twee 'star-crossed lovers' (proloog), en *Julius Caesar* (1599), wat vertel van 'n politieke sluipmoord en die gevolglike nasionale ramp van burgeroorlog wat daaruit voortspruit.

---

1. Neilson & Thorndike. The facts about Shakespeare, p. 99.
2. Encyclopaedia Britannica (1973), deel 16, p. 617.

Shakespeare as akteur

Terwyl Shakespeare bogenoemde dramas geskryf het, het hy ook welslae behaal as akteur en daardeur ryk geword. Daar bestaan ongelukkig baie min gegewens op grond waarvan Shakespeare se doen en late as akteur nagespeur kan word. In die Folio van 1623 verskyn sy naam heel bo aan die lys van akteurs saam met 25 ander, onder andere Richard Burbage, John Heminges, Augustine Phillips, William Kempe, Henry Condell, Robert Armin, Nathan Field - almal bekende ak= teurs van die tyd.[1] Nicolas Rowe beweer dat Shakespeare se beste rol die van die *Ghost* in sy eie *Hamlet* was. Die gebruik in hierdie tyd was om net 'n lys van die akteurs te publiseer sonder om aan te dui watter rol hulle vertolk het. Daar bestaan ook 'n legende dat Shakespeare die rol van ou Adam in *As you like it* gespeel het.[2]

Shakespeare as vermoënde grondbesitter

Net soos baie ander mans van die middelstand van sy tyd het Shakespeare ook begeer om 'n familiewapen te besit wat aan hom die titel 'gentleman' sou be= sorg asook 'n sosiale rang net onder die van ridder. Op 20 Oktober 1596 het William Dethick 'n familiewapen aan John Shakespeare en sy kinders toegeken, met as embleem 'n valk wat 'n spies skud. Hierdie familiewapen is op Shake= speare se grafsteen in Stratford-on-Avon uitgegraveer. Nog 'n bewys van Shakespeare se vooruitstrewendheid is dat hy op 4 Mei 1597 New Place aangekoop het. Dit was een van die grootste huise in die middel van Stratford.[3]

Die Globeteater

In 1599 het Richard en Cuthbert Burbage, Shakespeare, Will Kempe en Thomas Pope gesamentlik 'n opelugteater op die walle van die Teems in Southwark ge= bou. Hierdie teater kon 1 500 mense huisves en was die grootste in Engeland. Dit is The Globe genoem na aanleiding van die teken wat bokant sy ingang ge= verf was - 'n prent van Atlas wat die wêreld op sy skouers dra. Shakespeare was nou mede-eienaar van 'n teater waarin hy self gespeel het en waarin soms van sy stukke opgevoer is. Hierdie kombinasie: eienaar, akteur en drama= turg, moet taamlik winsgewend vir Shakespeare gewees het.

---

1. Harrison. Introducing Shakespeare, pp. 34-5.
2. Burgess. Shakespeare, p. 25.
3. Fox. The Shakespearian properties, ongepagineer.

Lid van die koning se geselskap

Shakespeare se geluk het voortgeduur. Na die dood van koningin Elizabeth het die koning van Skotland haar opgevolg. Koning Jakobus I was nog liewer vir die teater as sy. 'n Paar weke na sy troonbestyging, op 19 Mei 1603, het hy beskermheer van Shakespeare se geselskap geword, wat toe die King's Men genoem is. Hy het aan die hoofspelers in die geselskap poste in sy huishouding toegeken, en in hierdie hoedanigheid het Shakespeare en sy vennote baie staatsfunksies van die koning bygewoon en nog steeds in die Globe en aan die hof opgevoer.[1] Shakespeare het, heel moontlik om die koning te behaag, *Macbeth* (1605-06) geskryf, 'n stuk met 'n Skotse agtergrond en wat Jakobus se politieke filosofieë geëggo het en waarin die koning verheerlik is. Dit het as onderwerp koningsmoord, wat algemeen beskou is as die grootste misdaad wat gepleeg kon word. Die volk was juis in beroering oor 'n gepoogde koningsmoord wat op 5 November 1605 misluk het. Dit was die bekende 'Gunpowder Plot' (buskruitverraad) van Guy Fawkes en ander Katolieke en Jesuïetepriesters.

Van 1599 tot die einde van sy verblyf in Londen in ongeveer 1610 het Shakespeare gemaklik gelewe, hoofsaaklik in die huis van 'n Fransman, Mountjoy, 'n vervaardiger van haarornamente.[2] Hy was op intieme voet met hierdie gesin, maar dit word vertel dat hy die meeste van sy aande op jolige wyse in die interessante geselskap van 'n groep prominente skrywers in die Mermaid Tavern in Londen deurgebring het.

Sy tragedies

Shakespeare het nou oor die tyd en geld beskik om hom toe te lê op die skryf van groter tragedies en sy 'ernstige' komedies. Daar het 'n drama *Hamlet* bestaan, want Henslowe sê in sy *Diary* (1592-1602) dat hulle dit in 1594 in 'n teater in Newington Butts opgevoer het.[3] Dit is heel waarskynlik, alhoewel daar geen bewys voor bestaan nie, dat Shakespeare hierdie drama (nou verlore) hersien en oorgeskryf het om die bestaande belangstelling in Senekaanse wraaktragedies van sy gehore te bevredig. Shakespeare het nou sy grootste drama, en miskien die grootste tragedie van alle tye, *Hamlet, Prince of Denmark* (1600-01) geskryf. Miskien het die dood van sy seun Hamnet of Hamlet in 1596

---

1. Brooke. Shakespeare of Stratford, pp. 45-7.
2. Neilson & Thorndike. The facts about Shakespeare, p. 27.
3. Harrison. Introducing Shakespeare, p. 56.

hom geïnspireer om hierdie grootse werk te skryf. Die ommeswaai van komedie na tragedie kon ook veroorsaak gewees het deur die feit dat Elizabeth I die teater as 'n plek van ontspanning en vermaak beskou en komedies verkies het, terwyl haar opvolger, Jakobus I, die teater in 'n ernstiger lig beskou en tragedies verkies het. Hamlet was 'n hoogstaande kassukses, en Shakespeare as praktiese dramaturg ('n skrywer vir die kommersiële teater sou ons hom vandag genoem het) sou wel meer dramas van hierdie soort geskryf het eenvoudig om die smaak van sy gehore te bevredig. In hierdie stuk onthul die gees van Hamlet se vader aan Hamlet dat dit sy plig is om sy vader se moord te wreek. Sy vader is vergiftig deur sy broer, wat sy troon en sy vrou, die koningin (Hamlet se moeder), begeer het. Hamlet huiwer om sy eie oom dood te maak, en deur sy huiwering veroorsaak hy sy eie dood en die van sy geliefde Ophelia, haar familie en sy moeder. Die Italiaanse politikus Niccolò Machiavelli het met sy boek *Il principe* van 1513 (as *The ruler* in 1957 deur A. Robert Capo= nigri vertaal), veroorsaak dat die mens eerder vra wat hy doen as wat hy behoort te doen, en hierdie nuwe denkwyse word in *Hamlet* weerspieël. In *Hamlet* word 'n groeiende ontevredenheid en skepsis gereflekteer in vrae 'on man, belief, a "rotten" state, and times "out of joint"...'[1)]

Ander tragedies het gevolg. *Othello, the Moor of Venice* (1601-04) handel oor 'n middeljarige generaal wat sy jong en onskuldige vrou vermoor het nadat 'n subtiele leuenaar hom tot blinde jaloesie gedryf het. *King Lear* (1605-06) het as onderwerp 'n ou koning wat deur vleitaal daartoe verlei word dat hy 'n geliefde dogter onterf ten gunste van twee ondankbare ouer dogters, wat die dood van Lear en die jongste dogter en ook uiteindelik hulle eie dood veroor= saak.

In *Antony and Cleopatra* (1606-07), die laaste van Shakespeare se groot trage= dies, word 'n koningin en 'n generaal vasgevang in 'n onkuise liefdesavontuur, wat hulle tot 'n val en tot selfmoord bring. *Coriolanus* (1606-08) handel oor die ondankbaarheid van die Romeinse Ryk teenoor 'n generaal wat hulle gered het. In *Timon of Athens* (1605–08) word die ondankbaarheid van vriende teen= oor 'n vrygewige uitgebeeld.

---

1. Encyclopaedia Britannica (1973), dl. 16, p. 617.

Sy somber komedies

Een van sy vroegste somber komedies, *Troilus and Cressida* (1597-1602), is waarskynlik geskryf as 'n satiriese antwoord op aanvalle deur ander dramaturge op Shakespeare se geselskap. Die intrige is 'n middeleeuse weergawe van 'n episode uit die Trojaanse Oorlog. *All's well that ends well* (1601-02) is die verhaal van 'n jongmeisie wat deur koninklike opdrag 'n man kry, hom volg as hy van haar af wegvlug en uiteindelik, vermom en in 'n twyfelagtige situasie, sy liefde wen. *Measure for measure* (1601-04) is 'n probleemstuk: 'n skyn=heilige amptenaar probeer 'n meisie afpers. As sy aan sy eise toegee, beloof hy om haar broer se lewe te red. Hy word gedwarsboom deur die hertog en deur die heldin vergewe.

In die Blackfriarsteater

Die King's Men het onder Jakobus I gefloreer, maar die opelug-Globe was nie geskik vir wintervertonings nie. In 1608 het Shakespeare en van die ander lede van die geselskap 'n teater, Blackfriars, in 'n gegoede buurt in die mid=del van die stad gehuur.[1] Nou kon hulle winter en somer opvoer, en aange=sien 'n ryker gemeenskap hierdie teater besoek het, het Shakespeare en sy mak=kers na alle waarskynlikheid 'n goeie inkomste gehad.

Sy latere tragikomedies

Shakespeare het gesien hoe populêr die tragikomedies was wat Beaumont en Flet=cher opgevoer het, en dit ook op die proef gestel. Shakespeare het drie ro=mantiese dramas geskryf met gebeure buite die grense van tyd en ruimte en met onwaarskynlike intriges maar in die pas met sy feëverhaal-inkledings. Al drie het as tema gehad die waarde van vergewensgesindheid deur die veronregte party. Dit is so sterk beklemtoon dat daar gemeen is dat Shakespeare in die omstreke van 1604 'n godsdienstige bek ring moes ondervind het. Die drie tragikomedies is:

Cymbeline (1610-11), *The winter's tale* (1611), *The tempest* (1610-11). Gerald Bentley betoog baie logies dat hierdie stukke spesiaal geskryf is om te beant=woord aan die vereistes van die 'nuwe' Blackfriarsteater se uitgelese gehore.[2]

---

1. Chambers. William Shakespeare, dl. II, p. 64.
2. Bentley, G.E. Shakespeare and the Blackfriars Theatre. Gepubliseer in Nicoll. Shakespeare survey, dl. I, pp. 38-50.

The tempest toon eienskappe van die maskerspele van Ben Jonson. In 1603 het John Florio die werk van Montaigne (1533-92) in Engels vertaal. Dit het op die skepsis van Machiavelli uitgebrei. Shakespeare het dit gelees, want in *The tempest* het hy regstreekse en betekenisvolle aanhalings daaruit gemaak.

Sy aftrede in Stratford

Dit lyk asok Shakespeare van voorneme was om in Stratford-on-Avon te gaan af=tree, want hy het voortdurend in grond in daardie omgewing belê. Hy het hom dan ook in 1610 met sy gesin in New Place gaan vestig. Hy is beskou as een van Stratford se leierfigure, maar hy het terselfdertyd sy werksaamhede in Londen voortgesit. In 1613 het hy in samewerking met die dramaturg John Fletcher twee stukke voltooi: *The two noble kinsmen* en *King Henry VIII*. Op 29 Junie 1613, met die eerste opvoering van die laasgenoemde stuk, het die grasdak van die Globe aan die brand geslaan toe geweerskote tydens een van die tonele afgevuur is. Die Globe is gou herbou, maar dit het vir Shakespeare 'n geldelike verlies meegebring.

Sy laaste jare het hy stil in Stratford deurgebring. Sy oudste dogter, wat in 1607 met dr. John Hall getroud is, het by hom gewoon. Sy jongste dogter, Judith, het ook by hom gewoon tot in 1616, toe sy met 'n man ses jaar jonger as sy, Thomas Quiney, sonder die nodige lisensie getroud is, met die gevolg dat sy uit die kerk verban is.

Sy dood

Shakespeare het 'n maand voor sy dood 'n testament (ontdek in 1747) gemaak waarin hy geskenkies aan sy medespelers en Stratford-vriende bemaak het. Hy het ook vir sy dogters voorsiening gemaak. Sy vrou, Anne, was volgens wet geregtig op een derde van haar man se besittings; gevolglik was dit nie nodig om dit in die testament te noem nie. Die 'second-best bed'[1] wou sy seker maar net graag om sentimentele redes besit, daarom het Shakespeare dit in sy testament genoem. Sy is in 1623 oorlede en is langs haar man begrawe.

William Shakespeare is op 23 April 1616 in New Place, Stratford, oorlede en is in 'n ereplek in die groot kerk in Stratford begrawe. 'n Duur borsbeeld van homself is bokant sy graf geplaas met die volgende grafskrif daarby:

---

1. Encyclopaedia Britannica (1973), dl. 16, p. 617.

Good friend: for Jesus' sake forbear
To dig the dust inclosed here.
Blest be the man that spares these stones,
And curst be he that moves my bones.[1]

Sy nagedagtenis

'n Latynse grafskrif, direk onder die borsbeeld, skryf die wysheid van Nestor, die genialiteit van Sokrates en die poëtiese kuns van Vergilius aan Shake= speare toe. In die teaterkringe in Londen het sy nagedagtenis voortgelewe deur die dramas wat deur die King's Men in repertorium gehou is totdat die teaters in 1642 gesluit is. Die grootste van Shakespeare se tydgenote in die teater, Ben Jonson, het 'n loflied op hom gedig wat voor in die Folio van 1623 gepubliseer is. Die volgende reëls kom daarin voor:

'..... Soule of the Age!
The applause! delight! the wonder of our Stage!

en

Triumph, my *Britaine*, thou hast one to showe,
To whom all Scenes of *Europe* homage owe.
He was not of an age, but for all time!

en

Sweet Swan of *Avon*! what a sight it were
To see thee in our waters yet appeare,
And make those flights upon the bankes of *Thames*,
That so did take *Eliza*, and our *James*![2]

Shakespeare het blykbaar op goeie voet met sy teaterkollegas verkeer. Sy me= despelers John Heminge en Henry Condell (wat, saam met Burbage, in sy testa= ment onthou is) het die Eerste Folio van 1623 gepubliseer en dit aan die Graaf van Pembroke en die Graaf van Montgomery opgedra en verduidelik dat hulle die werk versamel het 'without ambition either of self-profit or fame; only to keep the memory of so worthy a friend and fellow alive as was our Shakespeare'.

In die omstreke van 1661 het die vikaris van Stratford in sy dagboek geskryf: 'Shakespeare, Drayton, and Ben Jonson had a merry meeting, and it seems drank too hard; for Shakespeare died of a fever there contracted'. Aan die ander

---

1. Harrison. Introducing Shakespeare, p. 46. Vir die 'oorspronklike' bewoording sien: Chambers. William Shakespeare, dl. 2, p. 181.
2. Heron Books. Shakespeare. The complete works, dl. 1, pp. 5-6.

kant het die oudheidkenner en skinderskrywer, John Aubrey (1626-97), weer geskrywe: 'He was not a company keeper; lived in Shoreditch; wouldn't be debauched, and, if invited to, writ he was in pain'. Richard Davis, die aartsdeken van Lichfield, het gerapporteer: 'He died a papist'.[1)]

'n Gravure van die Vlaamse kunstenaar Martin Droeshout het as frontispies in die Eerste Folio verskyn. Dit, die borsbeeld en die 'Chandos'-portret[2)] (so genoem omdat dit eens aan die Hertog van Chandos behoort het) is die enigste aanduiding wat ons het van hoe Shakespeare gelyk het.

Publikasies

Shakespeare het 39 stukke geskryf, waarvan een (sover ons weet) verdwyn het. Dramaturge het hulle dramas aan 'n geselskap verkoop. Die geselskappe het dit dan as hulle eiendom beskerm, sodat 'n mededingende geselskap dit nie kon gebruik nie. Soms het 'n uitgewer dit tog deur middel van 'n akteur of met behulp van snelskrifnotas tydens 'n opvoering(s) in die hande gekry en dit in pamfletvorm (kwarto) gepubliseer. Twee-en-twintig van Shakespeare se werke is vir die eerste maal in die Folio (die naam is van die grootte van die bladsy afgelei) van 1623 gepubliseer waarvan sowat tweehonderd-en-dertig kopieë behoue gebly het. Die Tweede Folio het in 1632 en die Derde Folio in 1663 verskyn.

Die onderstaande is 'n tabel van Shakespeare se werke volgens periodes ingedeel:

+ : Shakespeare se outeurskap van minstens 'n deel van die werk word bevraagteken.
M : Deur Meres in die *Palladis Tamia* (1598) genoem.
F : Eerste druk in die Folio van 1623.
K : Komedie
H : Historiese drama
T : Tragedie

---

1) Encyclopaedia Britannica (1973), dl. 16, p. 617.

2) Hierdie skildery, wat blykbaar die eiendom van sir William Davenant was, hang nou in die National Portrait Gallery in Londen. Afbeelding in Burgess. Shakespeare, p. 140.

Benaderde datum van skrywe	Dramas		Eerste druk	
Voor 1594	1. Henry VI	+	F	H
	2. Henry VI (Roofdruk 1594)	+	F	H
	3. Henry VI (Roofdruk 1595)	+	F	H
	Richard III	M	1597	H
	Titus Andronicus	+ M	1594	T
	Love's labour's lost	M	1598	K
	The two gentlemen of Verona	M	F	K
	The comedy of errors	M	F	K
	The taming of the shrew	+	F	K
1594-1597	Romeo and Juliet (Roofdruk 1597)	M	1599	T
	A midsummer night's dream	M	1600	K
	Richard II	M	1597	H
	King John	M	F	H
	The merchant of Venice	M	1600	K
1597-1600	Henry IV (I)	M	1598	H
	Henry IV (II)		1600	H
	Henry V (Roofdruk 1600)		F	H
	Much ado about nothing		1600	K
	Merry wives of Windsor (Roofdruk 1602)		F	K
	As you like it		F	K
	Julius Caesar		F	T
	Troilus and Cressida		1609	K
1600-1608	Hamlet (Roofdruk 1603)		1604	T
	Twelfth night		F	K
	Measure for measure		F	K
	All's well that ends well		F	K
	Othello		1622	T
	King Lear		1608	T
	Macbeth		F	T
	Timon of Athens	+	F	T
	Antony and Cleopatra		F	T
	Coriolanus		F	T
Na 1608	Pericles (uitgelaat uit Folio)	+	1609	K
	Cymbeline		F	K
	The winter's tale		F	K

Benaderde datum van skrywe	Dramas		Eerste druk	
	The tempest		F	K
	Henry VIII	+	F	H
	Two noble kinsmen	+	1634	K
	Poësie			
Datums on= bekend	Venus and Adonis		1593	7 edi= sies teen 1602; 16 edi= sies teen 1640
	The rape of Lucrece		1594	8 edi= sies teen 1640
	Sonnets)	M	1609	
	A lover's complaint)	+		
	The phoenix and the turtle		1601	

Samevattend

Willoughby het die mens Shakespeare soos volg raak opgesom: 'In Shakespeare's time people went to the theater to have a good time. They wanted battles, murders, mayhem, horseplay, romance, risqué puns, and resounding phrases spoken by witches, ghosts, court fools, and kings. Shakespeare gave them what they wanted but he also gave them a great deal more. He gave them stirring insights into the heights and depths of human nature, language charged with meaning and eloquence, and characters alive with passionate humanity, nobility, and complexity. Thus, Shakespeare became one of the world's most popular playwrights in his own time, and one of the world's great dramatists and poets for all times. Of the man Shakespeare little is known. It has been argued that he must have been a soldier to understand the military life so well, or a doctor to know so much about medicine. One thing is evi= dent: Shakespeare understood his fellow human beings, and he has been aptly described as a man about whom we know little but who seems to have known a great deal about us.'[1)]

1. The American peoples encyclopedia, dl. 16, p. 477.

HOOFSTUK 2

DIE ELIZABETHAANSE TYDPERK (1558-1603)

Inleiding

Klem word in hierdie hoofstuk op die Elizabethaanse era (1558-1603) gelê omdat *Twaalfde nag* voor die einde van hierdie tydperk geskryf is. Indien die agtergrond van *Macbeth* bestudeer moes word, sou die Jakobeaanse era (1603-25) bespreek gewees het. Daar het baie veranderings in die sosiale en kulturele leefwyse en die politieke en godsdienstige sieninge van die Engelse nasie na die dood van Elizabeth I, met die troonbestyging van Jakobus I, ingetree. Die twee monargiste se siening oor die doel van die teater het ook hemelsbreed verskil. Elizabeth wou vermaak word met vrolike komedies. Jakobus het baie belanggestel in die swart duiwelskunste en die towerkuns[1] en het die teater in 'n meer verhewe lig as Elizabeth beskou. Hy wou op die verhoog oplossings vind vir die nuwe politieke probleme wat tydens sy regering ontstaan het. Aangesien Shakespeare albei wou tevrede stel (sy daaglikse brood en sy sosiale status het immers daarvan afgehang), moes hy sy werk noodwendig aanpas om al= bei se smaak te bevredig.[2] Daarom het hy sy *Twaalfde nag* in die Eliza= bethaanse tydperk en sy *Macbeth* in die Jakobeaanse tydperk geskryf. Ek be= spreek die Elizabethaanse tydperk in tien afdelings:

1. Die gees van die tyd.
2. Die geskiedenis van die tyd.
3. Die gewoontes en die gebruike van die tyd.
4. Die wetenskappe van die tyd.
5. Die aardrykskunde van die tyd.
6. Die godsdiens van die tyd.
7. Die letterkunde van die tyd.
8. Die kunste van die tyd.
9. Die danse en musiek van die tyd.
10. Die modes van die tyd.

---

1. H. Littledale: Folklore and superstitions: Ghosts and fairies: Witch= craft and devils soos gepubliseer in Shakespeare's England, dl. I, p. 540.
   Jakobus het 'n boek Daemonologie, in Forme of a Dialogue, 1597, 1603, geskryf.
2. Ook die skilders het hulle lojaliteit vanaf Elizabeth na Jakobus oorge= plaas. In The noble arte of venerie or hunting (Booke of faulconrie) verskyn 'n skildery van Turberville (?1540-?1610). In die 1611 edisie is Elizabeth op die skildery van die 1575 edisie eenvoudig uitgesny en met Jakobus vervang. Vgl. Orlandi. The life and times of Elizabeth I, p. 18 met Trevelyan. Illustrated English social history, dl. 2, p. 16.

1. Die gees van die tyd

Geen periode in die Engelse geskiedenis is so glorieryk en avontuurlik soos die Elizabethaanse era nie. Dit word as die Goue Eeu in die Britse geskiedenis beskou. In die Antieke tyd is geglo dat die mens oorheers word deur 'n onverbiddelike en dikwels irrasionele Noodlot. Shakespeare het in 'n tyd gelewe waarin die idees en sosiale strukture wat in die Middeleeue vasgelê is, nog die mens se denke en gedrag voorgeskryf het. Koningin Elizabeth I (1533-1603) is beskou as God se verteenwoordiger op aarde. Die lords en die lede van die publiek het elkeen 'n plek wat hom toekom in die gemeenskap onder haar beklee. Hulle was deur middel van haar aan God verantwoordelik. Hulle het ook 'n verantwoordelikheid gehad teenoor diegene van 'n nederiger stand as hulle. Die Renaissancemens was veronderstel om 'n intelligente wese te wees, vry om sy eie pad te kies. Hulle het die Noodlot bevraagteken. God het alles vir die mens se gebruik geskep. Die fokus van hierdie tyd het geval op die ondervindings, natuur en kultuur van die individu. Daarom was die Elizabethane dan ook vol selfvertroue, lewenskragtig, ontembaar, besonder individualisties en optimisties en tog ook sentimenteel.

Elizabeth I het koningin geword toe Engeland net na die Middeleeue begin ontwaak het. Die volk was verarm en deur godsdienstige onenigheid verdeel, maar sy het haar land met trots en vaardigheid geregeer, en haar onderdane het haar besing as die 'Virgin Queen', as 'Gloriana', as 'Good Queen Bess' en as die 'Faerie Queen'.[1] Met haar dood was die land in 'n toestand van vooruitgang, met 'n sterk internasionale prestige.

Dit was nie net die tyd waarin Shakespeare sy onsterflike dramas geskep het nie, maar ook Edmund Spenser, sir Walter Raleigh en sir Philip Sidney het van die mooiste gedigte in die Engelse taal geskryf. Sir Martin Frobisher en sir John Hawkins het op ontdekkingsreise, seerowertogte en slawehandelekspedisies gegaan. Sir Francis Drake se 'Golden Hind' was die eerste Britse skip wat om die wêreld geseil het. Dit is die era waarin die Engelse teater gebloei het, die Engelse vloot, wat oor die hele aardbol versprei was, heerskappy gevoer het, nuwe wêrelde ontdek is en Engeland tot 'n wêreldmag gegroei het. Hierdie vooruitgang en politieke stabiliteit het 'n gevoel van vertroue en nasionale trots tot gevolg gehad.

---

1. Taylor. Elizabethans, p. 1.

2. Die geskiedenis van die tyd

Daar was nog nooit 'n koningshuis wat die Tudors se gewildheid kon ewenaar nie. Die *Wars of Roses* (die huis van Lancaster, waaruit die Tudors gestam het, het 'n rooi roos as embleem gehad) was lank reeds verby, en die Tudors se monargie stewig gevestig toe Elizabeth koningin geword het. Afgesien van Maria, met haar moeder se Spaanse bloed, was almal in murg en bloed Engels. Die Tudors se deugde en gebreke (hoewel verskriklik vergroot deur koningskap en geweld) was dieselfde as die van hulle onderdane. Om hierdie rede, omdat hulle hulle in hulle konings herken het, het die mense die Tudorfoute en gewelddadighede met lojaliteit aanvaar. Die geskiedenis van koningin Elizabeth se voorgeslagte is in Shakespeare se historiese dramas vasgelê.

In 1509 het Hendrik VIII (1491-1547) sy vader, Hendrik VII, die stigter van die Huis van Tudor, as koning opgevolg. Hy het daarin geslaag om 'n nuwe beleid af te dwing, 'n nuwe godsdiens daar te stel, 'n skeiding van die Pous en 'n breuk met die tradisie te bewerkstellig, met die uitsluitlike doel om die vrou wat hom betower het en van wie hy 'n seun wou hê, Anne Boleyn, sy koningin te maak.[1)] Omdat die Vatikaan geweier het om sy huwelik met die wettige koningin, Katharina van Aragon, ongeldig te verklaar, het Hendrik homself as die Opperste Hoof van die Kerk van Engeland uitgeroep, sy eerste vrou verwerp en Anne laat kroon. (Die Pous se mag het reeds verbrokkel onder die aanslae van Martin Luther (1483-1546) en Johannes Calvyn (1509-64) en ander Protestante.) Anne se feëverhaal het nie lank geduur nie. Nadat die betowering verby was, het die koning haar beskuldig van owerspel en heksery. 'n Jurie van Lords van die Ryk, onder andere haar vader, Thomas Boleyn, het haar skuldig bevind en ter dood veroordeel. Sy is onthoof, en Elizabeth, die dogter uit daardie ongelukkige huwelik, is as oneg verklaar. 'n Paar dae later is Hendrik VIII met die blonde Jane Seymore getroud. Sy is oorlede met hulle seun, Eduard, se geboorte. Hendrik is hierna nog drie maal getroud voordat hy op 56-jarige leeftyd oorlede is.

Eduard VI (1537-53) het as tenger tienjarige seun koning geword en het deur middel van 'n aantal ambisieuse en gewetenlose lords geregeer. In die vyfde jaar van sy regering het die Protestante die oorhand gekry.

Na die dood van die jong koning op sestienjarige leeftyd het sy halfsuster, Maria, dogter van Hendrik VIII en Katharina van Aragon, hom opgevolg. Die

---

1. Jenkins. Elizabeth the Great, pp. 11-4.

Katolieke het haar 'Katolieke Maria' genoem en die Protestante 'Bloedige Maria'. Sy was onverdraagsaam teenoor die Hervorming. Die derde keer in minder as twintig jaar het Engeland van godsdiens verander. Die prinsgemaal, Filips van Spanje, het Maria ondersteun. Die Engelse massas het dus die Katolieke en die Spanjaarde met mekaar vereenselwig. Bloed het begin vloei. Meer as driehonderd mense is in die laaste jare van haar regering op die brandstapel van Smithfield verbrand.

Op 17 November 1558 is Maria Tudor oorlede. Haar halfsuster, Elizabeth, dogter van Hendrik VIII en Anne Boleyn, het haar opgevolg. Na haar wonderbaarlike ontkoming aan die valbyl het sy in onopsigtelike afsondering weg van die hof gewoon. Sy was 'n bleek skraal meisie met donker oë en rooi hare. Toe sy van Maria se dood verneem het, het sy neergekniel onder die eikeboom waar sy gestaan het, en haar eerste woorde as koningin van Engeland geuiter: 'Dit het van die Here gekom; dit is wonderbaar in ons oë' (Psalm 118:23). Die feit dat sy uit die Bybel gesiteer het, het die Protestante behaag; dat sy die woorde in Latyn uitgespreek het, weer die Katolieke.[1)]

Toe sy die troon bestyg het, was Engeland op die rand van ondergang, verwoes deur builepes, verskeur tussen godsdienstige tweedrag en verwikkel in 'n katastrofale oorlog teen Frankryk. Die skatkis was leeg as gevolg van die buitensporigheid van haar vader en die rampspoedige finansiële beleid van Eduard en Maria. Van die begin af het sy die land se ekonomie met 'n streng hand en spaarsin beheer. Haar eerste taak was om met Frankryk vrede te sluit. Sy het oorlog gehaat omdat dit so duur was en omdat sy weggeskram het van wreedhede. Sy het altyd eers probeer om oorlog met diplomasie te voorkom.

Elizabeth het met groot takt opgetree om vrede te bewerkstellig tussen die Protestante en die Katolieke.[2)] Dit was egter nie altyd maklik nie. Die vyandigheid tussen die koningin en die Katolieke is aangeblaas deur 'n oproer van die noordelike graafskappe in 1570. As gevolg hiervan moes Maria Stuart (1542-87) vinnig van die Tutburykasteel na 'n klooster oorgeplaas word. Die opstand is onderdruk, maar pous Clementius V het 'n pouslike bul teen Elizabeth uitgevaardig waarin hy haar uit die kerk geban het. Dit het sowel 'n politieke as 'n godsdienstige betekenis gehad in soverre dit die Engelse Katolieke onderdane vrygestel het van lojaliteit aan die kroon. Die onmiddellike

---

1. Orlandi. The life and times of Elizabeth I, p. 4.
2. Haugaard. Elizabeth and the English Reformation, p. 330.

gevolg was dat die Protestante strenger opgetree het in hulle vervolging van die Katolieke. Priesters is gevange geneem en 128 van hulle, onder wie baie Jesuïete, en 58 leke en drie vroue is op sterwe na dood gemartel. Hulle is deur die strate getrek en in die openbaar lewendig in stukke gekap. Twee-en-dertig Franciskaanse monnike het in die gevangenis van honger beswyk. Baie Katolieke het op hierdie manier aan hulle einde gekom, net soos baie Protes= tante op die brandstapels gesterf het. Edmund Campion het 'n 'versagtende' vonnis ontvang omdat hy edel, dapper en 'n student van Oxford was. Hy het aan die galg gesterf.[1)]

Op 24 Augustus 1572 het aanhangers van die Duc de Guise - die Katolieke ekstremiste in Frankryk - met die geheime maar oogluikende toelating van Katharina de Medici en haar seun koning Karel IX op 'n gegewe teken die Pro= testante begin vermoor. In Parys alleen was daar omtrent 2 000 slagoffers. Die uitwerking op Engeland was diepgaande. Die Franse ambassadeur in Londen, De la Mothe Fénélon, wat vier dae moes wag voordat hy in die Windsorpaleis toegelaat is, moes deur een na die ander vertrek vol swygende treurende howe= linge in roudrag loop voordat hy die oudiënsiesaal bereik het, waar die koningin hom vurige verwyte toegeslinger het.[2)] Die skroeiende herinnering aan die Bartholomeüsnag het Elizabeth se raadgewers ongetwyfeld lugtig en woe= dend gestem en nog vasberadener as ooit gemaak om Maria Stuart en die Katolie= ke te beveg.

Na die sombere twaalf jaar van die rampspoedige regering van Eduard VI en Maria Tudor het daar weer luister aan Elizabeth se hof gekom en kon hulle weer plesier en kultuur, wat alreeds haar vader se regering gekenmerk het, najaag. Sy het besef dat 'n deel van sy gewildheid regstreeks verband gehou het met sy grootsheid en sy talent vir die vertoonkuns. Haar onderdane het van skouspel gehou, en Elizabeth het hulle nie teleurgestel nie. Sy was egter baie suinig en het verkies om, waar moontlik, iemand anders se geld daarvoor te gebruik. Haar staatsamptenare het soms maar self liewer die onkoste betaal. Maar as besoekende hoogwaardigheidsbekleërs beïndruk moes word, het die koningin geen koste ontsien nie. Die pragtige paleise met hulle groot Italiaanse tuine, gebou of verfraai deur Hendrik VIII - Greenwich, Windsor, Nonesuch, Richmond e.a. - is oopgegooi vir die gaste. Om die gaste die reis deur die nou en on= welriekende strate van Londen te bespaar is hulle met vragskuite onder

---

1. Jenkins. Elizabeth the Great, pp. 125, 243-4.
2. Ibid., pp. 184-5.

musiekbegeleiding en kanonskote op die rivier vervoer. Jagtogte, bals en maskerades het die program voltooi.

Die volk wou hê dat Elizabeth moes trou, want as sy sonder 'n opvolger te sterwe sou kom sou die onafhanklikheid van die land en die Anglikaanse gods= diens in gedrang kom. Die natuurlike opvolgster was 'n ander kleindogter van Hendrik VII, Maria Stuart, koningin van Frankryk as gevolg van haar huwelik. Sy was boonop 'n Katoliek. Elizabeth het 'n hegte vriendskap met lord Robert Dudley, Graaf van Leicester, aangeknoop en hom Opperstalmeester gemaak, maar sy is nooit getroud nie en het die maagdelike koningin gebly. Sy was getroud met Engeland, en haar kinders was haar onderdane, haar volk.[1)]

Haar raadgewers is gekies uit die nuwe middelstandhandelaars, sakemanne, land= here, klimvoëls en fortuinsoekers. Haar staatsekretaris, William Cecil, later lord Burghley, wat haar veertig jaar lank ter syde gestaan het, het uit 'n middelmatige familie gekom. Sy het van hulle verwag om getrou aan die staat te bly ten koste van haarself.

In 1560 is die koning van Frankryk, Frans II, oorlede, en sy weduwee, Maria Stuart, was verplig om na Skotland terug te keer. Omdat sy haarself as wet= tige regeerder van Engeland beskou het, is sy geweier. Dit was die begin van 'n vyandskap tussen die twee koninginne wat amper dertig jaar lank sou voort= duur. Maria was 'n gevaar vir die vrede in Engeland. Sy was baie ongewild en gehaat. Elizabeth het peetma geword van haar seun, later Jakobus I van Engeland. Maria Stuart is in die gevangenis gewerp, waarvandaan sy steeds komplotte teen Elizabeth gesmee het. Nadat sy twintig jaar in die gevangenis was, het Elizabeth uiteindelik 'n dokument geteken wat gelei het tot Maria Stuart se onthoofding op 8 Februarie 1587.

In Julie 1588 het die Engelse vloot na herhaaldelike en langdurige aanvalle die Spaanse Armada oortuigend verslaan. Die Spaanse Armada het uit 130 skepe, baie van hulle groot galjoene, en omtrent 30 000 manskappe bestaan. Die Engelse het minder maar vinniger skepe gehad en minder manskappe. Hulle was egter met beter langafstandkanonne toegerus. Lord Howard van Effingham, die Engelse vlootadmiraal, het in die vlagskip, die Ark, geseil; sir Francis Drake (die Spanjaarde het hom die duiwel genoem) in die Revenge en sir John Hawkins (skatmeester van die vloot) in die Victory. Sir Martin Frobisher, lord Henry Seymour, sir William Wynter, lord Thomas Howard, die graaf van

---

1. Ibid., p. 76.

Cumberland, lord Sheffield, Edward en William Fenner en sir Richard Hawkins het almal aan die slagting deelgeneem.

Die verhouding tussen Frankryk en Engeland was gedurig gestrem en onseker. 'When the Ethiopians turned white, the French would love the English,'[1] is in hierdie tyd gesê. Maria Tudor het die balans tussen Engeland, Frankryk en Spanje versteur deur haar in die arms van Spanje te werp toe sy met koning Filips van Spanje getroud is. Die gevolg van hierdie verbintenis was Engeland se verlies van Calais aan Frankryk. Die Stuarts was weer verbonde aan Frankryk as gevolg van Maria Stuart se huwelik met koning Frans II van Frankryk. Katharina de Medici van Frankryk het een na die ander van haar seuns aan Elizabeth opgeveil as huweliksmaat: Karel IX, Hendrik III en die Duc d'Alençon, om daardeur 'n houvas op Engeland te kry. Elizabeth was te slim om prontuit te weier en het toegelaat dat hulle haar die hof maak en het selfs jarelange briefwisseling aan die gang gehou totdat die verhouding 'n natuurlike dood gesterf het.

In 1578, toe Elizabeth 45 was, het 'n gerug deur Europa versprei dat sy verloof was aan prins François de Valois, Duc d'Alençon (20). Hy het Londen dan ook na 'n amptelike uitnodiging besoek met 'n yslike diamant in sy sak. Hy was klein, lelik, sieklik en vol pokmerke en het onmiddellik die bynaam 'The Frog' gekry, en dit het aanleiding gegee tot die bekende Elizabethaanse liedjie 'The frog he would a-wooing go', wat vandag nog baie gesing word. Tot almal se verbasing het die twee blykbaar baie van mekaar gehou, maar daar het ook van hierdie verhouding niks gekom nie.[2] (Dis natuurlik heel moontlik dat Shakespeare sy 'Aguecheek' van hierdie 'pokgesig' kon afgelei het. Die omstandighede laat 'n mens onwillekeurig dink aan sir Andrew in *Twelfth night*.)

Die graaf van Essex (20), Leicester se stiefseun, het Elizabeth (65) se hart gesteel. Sy het hom behandel soos 'n tante of 'n liefhebbende moeder, alhoewel baie dit as 'n liefdesverhouding wou sien. Hy het egter misbruik gemaak van hierdie geneentheid van Elizabeth en haar probeer onttroon en is gevolglik onthoof. Elizabeth het baie getreur oor Essex, en hy is deur die volk besing in die woorde van 'n ballade: 'Sweet England's pride is gone'.[3]

---

1. Orlandi. The life and times of Elizabeth I, p. 37.
2. Neale. Queen Elizabeth, p. 254.
3. Creighton. The age of Elizabeth, p. 226.

Alles om haar het begin verander. Die nuwe tyd was moeilik, en sy kon nie aanpas en byhou nie. Sy kon die inflasie nie beheer nie. Die hulp wat sy aan die rebelle in Vlaandere en die Hugenote in Frankryk verleen het, het al die reserwes wat sy so versigtig versamel het, verteer. Sy moes later van die kroongoud en juwele verkoop.

Op 24 Maart 1603 is Elizabeth oorlede in die ouderdom van sewentig jaar nadat sy 45 jaar geregeer het. Met haar dood is die heerskappy van die Tudorvorstehuis beëindig. Jakobus VI van Skotland het die troon as Jakobus I (1566-1625) van Engeland bestyg en sodoende die twee koninkryke verenig. Hy was 37 jaar oud, 'n geleerde en 'n hakkelaar. Hy het teologiese verhandelinge geskryf en twee passies in die lewe gehad: jag en die teater. Sy regering was die begin van die konflik tussen koning en parlement. Ekonomiese en sosiale probleme as gevolg van die opkoms van kapitalisme, met gevolglike verhoogde belastings, het die stryd tussen die koninklike mag en die parlement aangeblaas. In die vorige eeu is Rome en die Pous se gesag deur Luther en Calvyn bevraagteken. Nou word die prerogatief van die kroon deur die parlement bevraagteken.[1)] Dit het later op die Engelse burgeroorlog en die stigting van die Engelse kolonies in Noord-Amerika uitgeloop. As gevolg van sulke gebeurtenisse soos die 'Gunpowder Plot' het die Katolieke al hoe meer in onguns geraak. Die Puriteine het aan die ander kant al hoe meer mag en seggenskap bekom, sodat die hele lewensbeskouing van die Engelse al hoe somberder en meer asketies geword het. In 1625 het Karel I koning geword. Hy is in 1649 onthoof, en die Puritein Oliver Cromwell het Lord-Protektor van die Republiek van Engeland geword. Met die troonbestyging van Karel II in 1660 is die koningshuis in ere herstel en was dit die begin van die Restourasietydperk.

3. Die gewoontes en gebruike van die tyd

Die rede vir hierdie afdeling is dat die regisseur die Elizabethaanse mens en sy omgewing, vir wie en uit wie Shakespeare sy *Twaalfde nag* geskryf het, moet ken met die oog op 'n kundige en geloofwaardige regie van die komedie. Dit is onmoontlik om Shakespeare se werk te verstaan en te waardeer as daar nie 'n begrip is van hoe die Elizabethaan homself en sy omwêreld gesien en beheers het nie, net so min as wat 'n mens Milton se 'Paradise Lost' kan verstaan en geniet as jy nie die mites van antieke Griekeland ken nie. Indien *Twaalfde nag* verfilm sou word, sou baie van hierdie inligting aanskoulik op die doek

---

1. Eusden. Puritans, lawyers, and politics, pp. 41-2.

gestalte gekry het. By 'n verhoogaanbieding kry dit psigies gestalte, omdat die gees en atmosfeer van die tyd vasgevang en weergegee behoort te word.[1)]

Die Elizabethane se sosiale en kulturele leefwyse word onder die volgende hoofde bespreek:

a. Geboorte, kinderdae en opvoeding.
b. Maaltye en etiket.
c. Ontspanning en sport.
d. Reise en vervoer.
e. Oorlogvoering en wapens.
f. Handel en nywerheid.
g. Feeste.
h. Seremonies.
i. Die lewe aan die hof.
j. Londen.

a. Geboorte, kinderdae en opvoeding

In die Middeleeue het elke vrou daarna gestreef om te lyk asof sy altyd swanger is. Nou was die neiging die teenoorgestelde. Dit is so lank moontlik geheim gehou as daar 'n baba op pad was. Die klere moes dit ook, tot groot ongemak van die moeder, so lank moontlik verberg. Die bekendmakings van geboortes het dus gewoonlik taamlik skielik gekom. Die baba is in die huis of in die kasteel met die bystand van 'n vroedvrou gebore. Kinders het in groot getalle na geboorte gesterf, en dit was dikwels 'n verskrikking wanneer 'n kind gebore moes word, omdat dit 'n groot gevaar vir moeder en baba ingehou het. Tog het die vroue dit met swygsame dapperheid aanvaar. Die bekendmaking is met groot luidrugtigheid en vertoon gedoen, veral as dit 'n seun was, en soms is 'n groep mense te perd vir die doel rondgestuur.

Die doel van die Elizabethaanse opvoeding was om elke individu te leer om sy plek heeltemal vol te kan staan in die samelewing, om geldelik goed daaraan toe te wees en om die goedkeuring van God, jou familie, bure en vriende weg te dra.[2)]

Die groot humoriste Cheke en Roger Ascham was onderskeidelik prins Eduard en prinses Elizabeth se privaatonderwysers ('tutors'). Ascham sê in *The schole-master (1570):* '... the childe must take a paper booke, and sitting in some place, where no man shall prompe him, by him self, let him translate into Englishe his former lesson. Then shewing it to his master, let the master take from him his latin booke, and pausing an houre, at the least, than let

---

1. Rockwood. The craftsmen of Dionysus, pp. 14-5.
2. Byrne. Elizabethan life in town and country, p. 202.

the childe translate his owne Englishe into latin againe, in an other paper booke. When the child bringeth it, turned into latin, the master must com= pare it with *Tullies* (i.e. Cicero's) booke, and laie them both togither: and where the childe doth well, either in chosing, or true placing of *Tullies* wordes, let the master praise him, and saie here ye do well. For I assure you, there is no such whetstone, to sharpen a good witte and encourage a will to learninge, as is praise.'[1)]

Min kinders was gelukkig genoeg om skool te gaan. Selfs Shakespeare se vader kon nie sy naam teken nie. In 1509 is die eerste 'Grammar School' gestig, maar die metodes wat daarin gebruik is, was baie rigoristies en eensydig. Die belangrikste vakke was Latyn en Grieks. Die roede is in hierdie skole nie gespaar nie.[2)]

Drukwerk was baie duur, en daarom het die kinders houtboeke ('hornbooks') ge= bruik. Dit was langwerpig, in die vorm van 'n lei, met 'n handvatsel met 'n gat daardeur sodat daar 'n koord deurgesteek kon word om die boek aan op te hang. Die hout was met 'n laag horing bedek, waaronder 'n stuk papier ge= plaas is met die letters van die alfabet asook die syfers en 'n gebed daarop gedruk of geskryf. Die kinders het hiervan af geleer, en as hulle klaar was met een les, kon 'n ander vel papier onder die deurskynende horing geplaas word. Hulle het met veerpenne geskryf.

Engelse kinders het altyd 'n wye keuse van speletjies en speelgoed gehad, nie net die bekende meiboom waarom hulle gesing en gedans het nie, maar ook hout= poppe, beeshoringtrompette, tamboere, speelgeweertjies, houtperde, swaaie, stelte, rammelaars in die vorm van 'n seester met 'n klokkie op elke punt en sagte speelgoedlammetjies met 'n pienk halsbandjie en 'n wollerige wit woljas= sie bespikkel met goud.

Daar is speelkamers vir die kinders in herehuise aangebring, en hulle is toe= gelaat om onder toesig van 'n bediende uit te gaan. Kinders het wild by hul= le eie huise rondkerjakker maar was baie goedgemanierd in die openbaar. Dog= tertjies is geleer om allerhande soorte naaldwerk te doen.

'Gentle' en 'gentleness' was wagwoorde, en alle mans moes leer om só teenoor dames op te tree. Dit was dus 'n groot eer wanneer jy die titel 'gentleman'

---

1. Ascham. The scholemaster, pp. 72-3.
2. Byrne. Elizabethan life in town and country, pp. 214-5.

verower het.

Die meisies wat ook na die 'Grammar' skole gestuur is, het selde hulle oplei= ding voltooi. Hulle is gou uitgehaal om deur hulle moeders in 'housewifery' opgelei te word.

Die seuns is aangemoedig om later 'n universiteit te besoek. As die seun= tjies nie vinnig genoeg na die leermeester se sin vorder nie, is hulle na 'n sogenaamde 'ciphering'-skool gestuur, waar hulle hulle eie penne moes sny, ens. Jong seuntjies is dikwels op baie vroeë leeftyd na die leër of vloot of selfs in diens van die kerk geplaas, om sodoende so min moontlik las vir hulle familie te veroorsaak. Die inrigtings was gewoonlik òf Rooms òf Pro= testants georiënteer, en die kinders van die Puriteine is baie streng opge= voed.

Elizabeth was baie lief vir musiek en poësie, en sy was geleerd. Sy het Frans en Italiaans vlot gepraat. Sy het Sallustius en Boethius uit Latyn ver= taal en die Poolse ambassadeur in hierdie taal tereggewys. Sy kon Sophokles en Euripides in die oorspronklike Grieks lees. Aan 'n ambassadeur wat haar geprys het oor haar vaardigheid in tale, het sy geantwoord: '... it was easy enough to teach a woman to speak; the difficult thing was to teach her to be silent.'[1)]

b. Maaltye en etiket

Maaltye was enorm. In 'n tyd waar 'n groot deel van die mensdom gesterf het as gevolg van honger of van oordaad, het 'n tiengangmaaltyd skaars genoeg ge= blyk te wees vir monnike wat die matigheidseed afgelê het. Tussen die bevoor= regte klasse het eet 'n soort rite geword. Om 11 vm. en 5 nm. het eters rondom lang eikehouttafels met damastafeldoeke aangesit.[2)] Hulle plekke is streng volgens protokol toegeken. Musiek is dikwels tydens die maaltyd ge= speel. Die spyskaart is nie afgewissel nie. By elke ete was bees-, skaap-, bok-, vark-, pluimvee- en wildsvleis en elke soort vis denkbaar gevolg deur in= gewikkelde nageregte soos jellies en suikergoed waarin die kokke uitgehang het deur dit in die vorm van skepe, familiewapens en heraldiese diere op te dis. Hulle het ook terte, pasteie en versuikerde vrugte as nagereg geëet. Dadels,

---

1. Orlandi. The life and times of Elizabeth I, p. 17.
2. Byrne. Elizabethan life in town and country, p. 56.

appelkose, perskes, kwepers, vye, lemoene, suurlemoene, pruime, kersies, pere, appels, moerbeie, okkerneute en amandels is in oorvloed verorber. Dit lyk asof hulle nie omgegee het waar hulle die pitte uitgespoeg het nie. Om 'n hele gans op te eet en dan nog aan te gaan met jou deel van die bees ensovoorts was hoegenaamd nie snaaks nie. Op elke tafel was ook 'n groot verskeidenheid kaassoorte en heuning. Die etes het gewoonlik van twee tot vier uur geduur en was van die belangrikste gebeurtenisse van elke dag.

Gemeet aan moderne norme was tafelmaniere kru, maar dit was nietemin 'maniere', en daar was baie verwysings na etiket.[1] Bene is op 'n galante wyse afgeëet. Vingers is in 'n aangebode bak met water gedoop en aan 'n servet afgedroog, en die mond is afgevee voordat daar gedrink is. 'n Elizabethaanse Engelsman het met genoeë die lekkerste stuk vleis op sy bord met sy hand opgetel en ewe opgewek die lepel wat in die vleissous was, afgelek voordat hy dit in die vlahouer teruggegooi het. Bediendes het 'n beker water rondgedra waarin elke eter sy lepel haastig afgespoel het vir die volgende gereg. Die kos is op skottels geplaas en versier sodat dit eers aan die gaste vertoon kon word voordat dit bedien is. Koppies en glase het op 'n sytafel gereed gestaan en is aangegee wanneer daarom gevra is. Wyn is sommer in 'n bierglas bedien sonder om dit eers te was - dit is net afgeskud, en bowendien was geen skones beskikbaar nie. Venesiaanse glase het mode geword tot die spyt van die bediendes, want nou was hulle verplig om eers die glase te was.[2] Wyn van die Kanariese eilande, sjerrie, klaret, wit wyn, appelwyn, Engelse bier, bier of pons (bedien uit 'n kom) is alles saam met die ete bedien. Bekers en lepels uit horing vervaardig is ook dikwels gebruik.

Ontbyt en aandete het uit brood, Engelse bier, koue vleis, vis en kaas bestaan. Houers is verskaf om die borde in skoon te krap, maar 'n ryke oes sou sekerlik bymekaar gemaak kon word indien die vloere gevee sou word. Die Elizabethaanse man het sy hoed aan tafel opgehou. Hy het dit net afgehaal terwyl die seën gevra is. Aan die einde van die maal het die mans in die klein spieëltjies in hulle hoedbande gekyk om te sien of daar nie kos aan hulle snorre en baarde bly hang het nie. Die pierewaaiers het dit met hulle servette afgevee, en die ander het dit doodeenvoudig afgelek. Voor belangrike mense is 'n kom water en 'n handdoek op 'n doek neergesit sodat hulle hulle hande kon was. As hulle klaar was, is die hele toerusting met doek en

---

1. Daar het 'n boek bestaan oor hoflikheid: *Il Galateo*. Dit is in 1576 deur R. Peterson in Engels vertaal.

2. Trevelyan. Illustrated English social history, dl. 2, p. 19.

al in een beweging verwyder. Silwerhouers is vir baronne, biskoppe en die= gene met hoër range gebruik.

Bediendes het by 'n kaal tafel uit hout- of piouterborde en -bekers geëet en gedrink. Die houtborde was rond en die piouterborde vierkantig en hol aan beide kante sodat hulle dit vir die volgende gang kon omdraai.

c. Ontspanning en sport

Gedurende die lang wintermaande het die Elizabethane aan die hof hulle met op= voerings, gemaskerde bals, fuifpartye, musiek en spele vermaak. Kegelspel was baie gewild. 'n Stok is na kegels wat in groepies van drie op 'n dia= mantvormige bord gerangskik word, gegooi. Daar bestaan 'n skildery waar Shakespeare en Ben Jonson besig is om skaak te speel.[1] 'n Dobbelbeker is gebruik vir die gooi van dobbelstene. Hulle het baie graag gedobbel. Ver= skillende soorte kaartspel was ook bekend. Bakspel (Russiese triktrak), blindemol, vuurwerke, appelhap, binnenshuise tennis, raketspel en pluimbal, ringgooi en skyfgooi is dikwels beoefen.

In die somer wou die Elizabethane graag buite wees. Hulle het voorkeur gegee aan honde-, haan- en bulgevegte en beerbytery, 'n sport waarin woeste honde, sonder enige beskerming, aan die veg gesit is met bere en bulle. Die toe= skouers het dikwels bloedbespat teruggekeer van hierdie vertonings maar altyd baie vrolik en opgewek.

Hulle was baie lief vir visvang. Hulle het klein nette, wat met albei hande gehanteer is, gebruik.

Valkejag was baie gewild onder die adellikes, wat vaardige valkeniers in hulle gevolg aangehou het, en hulle het hierdie kuns in boeke bestudeer.

Perdry was besonder gewild en daar is om pryse, soos skape en bokke, asook om trofeë van goud en koper meegeding. 'n Berede steekspel met lang stokke ('jousting') is gespeel.

Die adel was versot op tennis. Hulle tennis was baie soos ons dit vandag ken, maar is met meer vaardigheid gespeel en met baie meer werk aan die knegte wat die balle aan die begin van die spel moes optel en afslaan. Dit is met

---

1. Orlandi. The life and times of Elizabeth I, p. 65.

'n peervormige raket en 'n klein balletjie gespeel.

Jag is beskou as 'n kuur vir liefdesmelankolie (*Twaalfde nag* I.i.16). Vir gholf en hokkie is dieselfde grootte stokke - groter as ons gholf- en kleiner as ons hokkiestok - en 'n donker leerbal gebruik. Voetbal is met 'n waatle=moenvormige donker leerbal gespeel. Hulle het geen reëls vir die spel gehad nie; hulle moes net die bal oor die doellyn kry. Twee mans het met stokke geskerm of gestoei, terwyl die toeskouers gewed het. Ook rolbal is gespeel. Hekkiewedrenne was gewild op feesdae. Boogskiet is deur die wet afgedwing.[1)]

Die middelstand het dikwels gaan stap en in die middae besoekies by vriende gaan aflê. Die vrouens het hulle tyd met naaldwerk verwyl. Lees was nog 'n prestasie en geen alledaagse genieting nie.

d. Reise en vervoer

Elke gewone burger is deur die wet verplig om ses dae per jaar op die paaie van sy distrik te werk. Die hoofweë het geen ander aandag gekry nie. Die dorpenaars het nie besoekers verwelkom nie; daarom het hulle hulle padwerk=pligte nie met baie geesdrif nagekom nie. In die winter was die paaie modde=rig en uitgery. In die somer was dit dik van die stof.[2)] Die ou brûe was dikwels onbegaanbaar, en geen nuwes is in Shakespeare se tyd gebou nie. Die eerste padkaart het in 1577 verskyn, toe William Harrison in sy *Description of England* die paaie en afstande tussen die groot dorpe aangedui het. Soms het smouse, priesters of rondlopers tog die moed gehad om dit alleen op die paaie te waag, maar die meeste reisigers het in groepe beweeg. As jy op reis ge=gaan het, was jou lewe in gevaar as gevolg van die baie rowers langs die paaie. Dit was baie ongemaklik en onbehaaglik om dae aaneen in 'n primi=tiewe koets met hoegenaamd geen toebehore nie oor hierdie swak paaie te reis, en daarom het vroue net gereis as dit absoluut noodsaaklik was. Poskoetse het reeds op seldsame en ongereelde tye en plekke begin loop maar was nie baie gewild nie.

Die jongmanne in die Elizabethaanse tyd het gewoonlik te voet na die universi=teite van Oxford en Cambridge gereis. Die advokate en regters van die rond=gaande hof, koopmanne en toneelspelers moes reis om hulle beroep te beoefen.

---

1. Hole. English home-life, pp. 29-30.
2. Ibid., pp. 33-39.

Siek mense het na Bath en Buxton en avonturiers na Londen gereis. Perde is gehuur of gekoop en aan die einde van die reis weer verkoop. 'n Reisiger kon omtrent tien myl per uur te perd aflê indien die paaie in 'n goeie toe= stand was. Boodskappers te perd ('horse-post') is net gebruik vir sakedoel= eindes en in dringende gevalle. Met die afsterwe van koningin Elizabeth het sir Robert Carey tussen 9 en 10 vm. uit Londen vertrek en Doncaster, 162 myl daarvandaan, dieselfde aand bereik. Die volgende dag het hy 136 myl afgelê en die dag daarna Edinburgh bereik om die nuus aan Jakobus VI van Skotland oor te dra.

Sommige dorpe het twaalf of meer herberge gehad, waarvan sommiges tot 300 rei= sigers op kort kennisgewing kon huisves. Die herberge het onder mekaar ge= wedywer wat spyskaarte, prag van die kamers en ameublement, skoon beddegoed, goeie bier, verskeidenheid in wyn betref en het selfs musiek by die etes ver= skaf. Die herbergiers was ook verantwoordelik vir enige verlies van reisi= gers.[1)]

In die lente, as stank en koorssiektes die mense uit die dorpe gedryf het, het die rykes in prag en praal in hulle koetse na hulle buitewonings vertrek. Die koningin en die aristokrasie het almal hulle eie spoggerige koets en perde gehad om mee te reis. Houttrommels vir klere en leerbottels vir water is op lang reise op ongeveer 300 spesiale karre saamgeneem.

Dit het ook voorgekom dat die koningin en ander adellike dames by geleentheid in 'n draagstoel in Londen se strate rondgedra is. Perde is die meeste vir vervoer gebruik. Soms het 'n man en vrou saam op een perd gery, met die vrou sydelings in die agtersaal. Hindeleersaals is op perde gebruik.

Langs die rivieroewer was daar oral landingsplek vir roeibootjies, waarvan daar omtrent 2 000 op die rivier was. Omtrent 3 000 arm mans het in hulle lewensonderhoud voorsien deur mense heen en weer oor die rivier te roei. 'n Modebewuste Elizabethaanse heer het nooit gestap nie. Daarvan het hulle modieuse skoeisel getuig.

Davies skryf:

---

1. Byrne. Elizabethan life in town and country, pp. 109-110.

'Faustus, nor lord, nor knight, nor wise, nor old,
To every place about the town doth ride;
He rides into the Fields plays to behold,
He rides to take boat at the waterside,
He rides to Paul's, he rides to th'Ordinary.'[1)]

Eenvoudige soorte skotskarre met trekdiere is soms verhuur om produkte of iets dergeliks te vervoer. Die koste was omtrent een pennie per pond gewig. 'n Reisende skoenmaker het sy skoene aan 'n lang stok vasgemaak en dit oor sy skouer gedra.

Oorsese reise vir 'n Engelse heer is beskou as 'n deel van sy opvoeding en was amper 'n verpligting. Met vlae wapperend en onder die geklink van tamboere het die klein houtskepies van die Engelse hawens af op pad na die ryk lande oorkant die see - na die goud van Peru en die suiker en die speserye van die Antilles - vertrek. Hulle was baie dapper maar het met die dood gedobbel. Hulle het nie genoeg geweet van diëte om op lang seereise gesond te bly nie. Die matrose was half verhonger en deurtrek van die skeurbuik. Die skepe se instrumente - kompas, kwadrant, breedte- en getymeters - was grof en baiekeer onakkuraat, daarom was die son bedags en die sterre snags hulle wegwysers. Misweer en wolke het hulle aan die genade van die winde oorgelaat. Die matrose moes op hulle kennis, fiksheid en seemanskap staatmaak om die storms te bowe te kom. 'n Seil in die verte kon 'n vyand of 'n seerower beteken. Daar was geen vuurtorings om hulle teen gevaar te waarsku of kaarte om hulle van verborge rotse te vertel nie.

Tog het die Elizabethane die see aangedurf, nuwe lande ontdek en verower. Hulle het nuwe kaarte geteken en wonderlike verhale vertel van alles wat hul gesien en belewe het. Seerowery is tot 'n edel beroep verhef. Nadat Drake in 1580 teruggekom het van sy reis om die wêreld, het die koningin sy skip besoek, haar deel van die buit opgeëis en Drake tot ridder geslaan. Sy het geheime briewe van gelukwensing maar openbare vermanings aan Drake gestuur dat dit nie reg is om basisse van lande aan te val waarmee hulle nie in oorlog was nie. Drake het vyf enorme smaragde en 'n klompie diamante in 'n pragtige kroon laat monteer wat hy aan die koningin met die Nuwejaarfeesvierings van 1581 geskenk het.[2)] Engeland self is teen sulke aanvalle beskerm deur seinvure wat aan die brand gesteek is sodra 'n vyandige skip of vloot die kus

---

1. Traill. Social England, dl. 3, p. 575.
2. Froude. English seamen in the sixteenth century, p. 138.

genader het, en die boodskap wat die soldate bymekaar geroep het, is van heu= wel tot heuwel gedra. Die see (I.ii) en seegevegte (III.iii; V.i) maak 'n groot deel van die atmosfeer van *Twaalfde nag* uit.

e. Oorlogvoering en wapens

In oorlogvoering is die swaard, lans en ridderpantser nog gebruik. Borsplate, helms, stormhoede en swaar wapenrusting is soms gedra. Nederlandse invloed het hom egter laat geld. In handgemeengevegte is lang swaarde, korter swaar= de en steekmesse gebruik. Dit was die gewone soort geveg. Vir afstandsge= vegte is die pyl en boog of spiese benut. Die meeste swaardgevegte is met 'n lang swaard in die regterhand en 'n korter swaard of mes in die ander voltrek. Uit kastele (wat nou begin verdwyn) en ander geboue is brandende pyle gevuur.

Vuurwapens soos die snaphaan-stutgeweer en kavalleriepistole is op 'n baie klein skaal gebruik. Soms was daar in 'n hele leër slegs een enkele kanon, wat op kort afstand geskiet het. Dit is gebruik om hekke en mure plat en 'n pad vir die soldate oop te skiet. Pantserkarre is ook gebruik.

Buskruit self is al hoe meer aangewend, veral op see. Hier was die wapens dan ook baie meer gevorderd en kanonne is taamlik algemeen gebruik.[1)]

f. Handel en nywerheid

Hendrik VIII het van 1532 af die kloosters ontbind en hulle eiendomme gekon= fiskeer. Die stadsowerhede het dit oogluikend toegelaat, en binne tien jaar het al die kloosters krooneiendom geword. Baie kloosters en biskoplike pa= leise is aan howelinge wat die koning wou beloon of verryk, toegesê of ver= koop. Ander het die materiaal vir nuwe geboue verskaf of is vir skure en werkswinkels gebruik. Tien van die kerke het parogiaal geword en so behoue gebly. Die kloosterterreine is gevul met nuwe huise wat nodig was vir die groeiende bevolking as gevolg van immigrasie en die geweldige uitbreiding van die handel. Onder Hendrik VII het die *London's Merchant Adventurers* die monopolie vir die handel met Antwerpen verkry. Uitvoer van materiale, die grondslag van die ekonomie, is onder Hendrik VIII verdubbel. Nadat die Nederlandse mark ineengestort het, het Londen die seevaartavonturiers onder= steun, en dit het gelei tot die stigting van die Russiese Kompanjie (1555), die Turkse (later die Levant-) Kompanjie (1581), die Oos-Indiese Kompanjie

---

1. Trevelyan. Illustrated English social history, dl. 2, p. 54.

(1600) en baie ander.

Die Londense effektebeurs is begin deur sir Thomas Gresham, die seun van 'n handelaar wat deur Hendrik VIII tot ridder geslaan is. Sir Thomas het op eie koste die eerste ware sakesentrum die *Royal Exchange*, op die grond in Cornhill gebou wat in 1566-67 vir hom daarvoor beskikbaar gestel is. Dit was 'n belangrike en winsgewende onderneming. Slegs die huurgeld wat hy vir die winkels op die grondverdieping ontvang het, was genoeg om sy uitgawes te dek.[1] Suksesvolle Londense sakemanne het grond op die platteland aangekoop. Nuwe industrieë, soos die weef van sy en die vervaardiging van majolikaware en glas is tot stand gebring. As gevolg van die nuwe gees van materialisme wat daar geheers het, is geen kerke gebou nie. Die middeskip van die St. Paulus-katedraal is in 'n deftige bymekaarkomplek en markplein en die binnehof tot 'n boekwinkel omgeskep.

Naas die weelde was daar ook baie armoede en ellende in Elizabethaanse Londen. Die kloosters was nie meer daar om hulle goeie werk van liefdadigheid voort te sit nie, maar daar was baie privaat skenkings wat skole, hospitale en armhuise bevoordeel het. Aan die baie beroepsbedelaars het die edelliede altyd aalmoese uitgedeel. Die *Elizabethan Poor Laws* (1597-1601) het hulp aan die verdienstelike armes verleen deur byvoorbeeld in skaars tye aan hulle graan te verskaf. Die gereg het probeer om die probleem van bedelary op te los deur die bedelaars en skelms te straf. Intussen het die vinnige groei van Londen die regering verontrus, want hulle het hongersnood en wanorde gevrees.

g. Feeste

Hendrik VIII het gedurig feesdae ingestel. Hy was versot op feesvierings, wat altyd met groot joligheid gepaard gegaan het. Die Puriteine het later teen die feeste beswaar gemaak, omdat hulle dit as van heidense oorsprong gepaardgaande met barbaarse gebruike beskou het. Dit is dan ook verminder van 127 na 'n skrale 27. Ook die Roomse Kerk se dae vir die heiliges is afgeskaf (Eng. 'holy days' het geword 'holidays').

Die belangrikste feeste was die volgende:

Daar was die twaalf dae van die Kersfees met pret en jolifikasie gelei deur die gekose 'Lord of Misrule' (Meester van Wanbestuur), wat begin het met

---

1. Rowse. The England of Elizabeth, pp. 117-23.

Kersdag self en op Driekoningedag (6 Januarie) geëindig het.

Op Pinkstersondag is Engelse bier uit die groot flapkanne in die kerk gedrink.

Op Meidag (Lentedag, 1 Mei) is almal voor dagbreek op en het hulle die veld ingevaar. Die meisies het hulle gesigte in die dou gewas, want die geloof was dat dit aan hulle 'n mooi vel sou besorg. Daar is 'n Meikoning en -koningin gekies, groen takke en kranse in 'n prosessie gedra en die Meiboom geplant, wat hulle dan met linte en kranse versier het. Londen het 'n permanente Meiboom gehad wat 'n doring in die oog van die Puriteine was. John Stubbs het in sy *Anatomy of Abuses* (1583) gepraat van die 'stinckyng idols' waarom die mense 'leape and daunce, as the heathen did'.[1] Oorspronklik was al hierdie rites dan ook bedoel om vrugbare oeste, mense en diere te verseker en is die godin van groei, oorvloed en vermeerdering, Maia, hiermee vereer.

Valentynsdag (14 Februarie) was 'n liefdesfees wat net so min verband gehou het met die heilige Valentyn as wat die midsomermalheid van St. Jansdag (24 Junie) in verband met Johannes die Doper gebring kan word.

Die Allerheiligefees (Halloween) op 31 Oktober is 'n ou Keltiese Oujaarsaandfees (Samhain) aan die einde van hulle somer. Dit was 'n vuurfees wat verband gehou het met die kuddes wat teruggekeer het van die weivelde net soos die siele van die dooies veronderstel was om hierdie nag weer hulle huise te besoek. Aangesien November die donkerste en onvrugbaarste tyd van die jaar is, het hierdie herfsfees 'n sinistere betekenis gehad, met spoke, hekse, paaiboelies, feetjies en demone wat ronddwaal. Die oeste en kuddes moes met vure teen hierdie duiwelse invloede beskerm word. Dit was die enigste dag wat die hulp van die duiwel ingeroep is om voorspellings te maak met betrekking tot die huwelik, geluk, gesondheid en dood. Jongmense het vir speletjies bymekaar gekom om uit te vind wie van hulle in die nuwe jaar gaan trou - selfs die naam, beroep en haarkleur van die toekomstige bruidegom is voorspel. Soms het hulle in die geheim in die skuur gegaan, waar hulle gemaak het asof hulle koring uitwan: na die derde maal sou die beeld van die toekomstige bruid of bruidegom in die skuur verskyn. Jongmeisies het om middernag hennep in 'n geploegde land gesaai terwyl hulle 'Hemp seed I sow, who will my husband be, let him come and mow,'[2] herhaal. As sy dan oor haar linkerskouer sou kyk, sou sy die beeld van haar toekomstige man sien. Appels en 'n sikspens is in 'n

---

1. Stubbs. The anatomy of abuses, ongepagineer.
2. Watson. The customs of mankind, pp. 434-9.

bad water gegooi, en die een wat daarin kon slaag om een van die twee met sy mond uit die water te haal sonder om sy tande te gebruik, sou 'n gelukkige jaar belewe. Baie van die talryke 'Halloween'-voorspellings in verband met appels, oorspronklik van heilige en simboliese betekenis, het speletjies geword wat deur kinders gespeel is. Dit was 'n nag van kattekwaad en poetse bak sonder enige ernstige bybedoelings, betekenis of geskiedenis. Die algemene simbool van 'Halloween', die dwaallig (jack-o'-lantern, waarskynlik afgelei van die nagwag, wat toegerus met 'n lantern en klok, gereeld sy rondes in die strate gedoen het), is 'n uitgeholde pampoen, waaruit 'n duiwelse gesig gesny is, met 'n brandende kers binne-in.

h. Seremonies

Die huwelik

Geen godsdienstige seremonie was nodig om 'n huwelik geldig te maak nie, hoewel die weglating daarvan 'n oortreding was. Die enigste vereiste was dat die man en vrou vir mekaar moet sê: 'Ek ontvang jou as myne'. Geen seremonie, geen priester, geen werklike volvoering is vereis nie. Na so 'n vooroореenkoms mog nie een van die partye met iemand anders trou nie. So 'n tweede huwelik sou bigamisties, ongeldig en die kinders buite-egtelik wees. Die Hervorming het die tot hiertoe streng wetlike belangrikheid van die verlowing ietwat verlig. Shakespeare wys dat 'n vorm van verlowing in sy tyd nog bestaan het as Olivia aan Sebastiaan sê:

> Now go with me, and with this holy man
> Into the Chantry by: there before him,
> And underneath that consecrated roofe,
> Plight me the full assurance of your faith (*Twelfth night* IV.iii. 26-9).

Die breek van 'n goue of silwer geldstuk, die uitruil van ringe, die gee van klein geskenkies was nog gebruiklik by verlowings en die ooreenkoms is met 'n kus verseël. Die trouring was die belangrikste huweliksembleem. Hierdie ringe was ryklik versier met juwele en inskripsies. Die eenvoudige goue band is eers in die Puriteinse tyd gebruik.

Die bruid het wit gedra slegs as sy dit so verkies het. Op die moue, lyfie en romp van haar rok was liefdesknope van verskillende kleure lint liggies

vasgewerk.[1] Hierdie bruidsaandenking was simbolies van die bande van liefde, vriendskap en plig wat die bruidspaar gebind het. Dit het daarin bestaan dat die jong mans wat teenwoordig was, onmiddellik na die seremonie vorentoe gehard=loop het om hierdie linte asook die bruid se kousbande af te ruk en onder die gaste te verdeel, wat dit bewaar het vir geluk of weke daarna nog in hulle hoede gedra het. Die bruid is gekroon met 'n krans van koringare of blomme. Sy het haar handskoene aan die twee strooijonkers wat haar vergesel het, as geskenke oorhandig. As die bruidegom 'n skoenmaker was, is gekleurde leer=skaafsels voor die paartjie gestrooi; vir 'n skrynwerker is houtskaafsels ge=bruik en vir 'n slagter skaapvelle, en twee of meer versierde lammers is ook in die optog gedra. Voor 'n boer is gras of blomme gestrooi, of kranse is rondom toue gedraai en dit is geswaai as die paartjie verbykom.[2] Aan die einde van die diens is 'n beker met muskadel met koek daarin geweek, deur die bruid, bruidegom en hulle gevolg gedrink. Die ingang van die huis is vir die bruidspaartjie se tuiskoms met blomme bestrooi en versier. Die fees wat gevolg het, het soms twee weke aangehou. Stow gee in sy *Survey* 'n ver=slag van 'n huwelik wat in Julie 1562 in Londen plaasgevind het:

> 'At the celebration whereof were present, my Lord Mayor, and all the Aldermen with many Ladies etc. and Mr. Becon, and eminent Divine preached a Wedding sermon. Then all the Company went home to the Bridge House to dinner: where was as good cheer as ever was known, with all manner of Musick, and Dancing all the remainder of the day; and at night a goodly Supper; and then followed a Masque till midnight. The next day the wedding was kept at the Bridge House with great cheer; and after Supper came in Masquers. One was in cloth of gold.'[3]

By 'n huwelik van mense uit die laer stand is 'n houer in die kerk op 'n tafel geplaas waarin die gaste hulle geskenke moes plaas. Die bruid het op haar huweliksdag bier verkoop, en die gaste kon haar betaal wat hulle wou.

---

1. Pearson. Elizabethans at home, p. 344.
2. Ibid., pp. 345-61.
3. Percy Macquoid: Christening, marriage, burial customs, soos gepubliseer in Shakespeare's England, dl. 2, p. 148.

Die begrafnis

'n Priester is ingeroep na die sterwende om die laaste bieg aan te hoor, aan hom kwytskelding te verleen, die 'Nagmaal' te bedien (geestelike voedsel vir die laaste reis van die siel), die laaste oliesel toe te dien (salwing met olyfolie wat deur die biskop geseën is) en te bid. Die begrafnis is vooraf=gegaan deur die laaste eerbewyse aan die dooie (aanddiens, vroeë oggenddiens, lofsange en die klaagsang). Die volgende oggend het die dodemis gevolg met gebede om vergiffenis vir die dooie en die bewieroking en besprinkeling van die lyk.

Begrafnisse gedurende Elizabeth se regering is ook uitgevoer met baie van die tradisionele seremonies en rites van die tyd voor die Hervorming, byvoorbeeld die lui van die doodsklok. Onmiddellik na die dood van 'n adellike is die hoofvertrekke van die huis en die trappe met swart fluweel gedrapeer. Die oorblywende hoof van die huis moes die besoekers wat kom meegevoel betuig het, op 'n swart roubed met swart fluweelgordyne en swart matte ontvang. Doods=klere was gewoonlik van donkerpers fluweel wat ryklik met goud versier is. Die dodebaar met die lyk is bo-op die swartbedekte kis, wat met bossies taksus en roosmaryn versier is, gedra. Indien 'n perdekar gebruik is, is die dode=baar en die kis hierop vasgemaak. Die lykswa en die perde is ook met swart lanfer bedek. Die sowat twee- tot driehonderd rouklaers het gewoonlik klein lourier-, roosmaryn- of ander immergroen takkies as simbool van die siel se onsterflikheid gedra, wat hulle dan in die graf gegooi het. Hierdie rou=klaers was dikwels arm mense wat voorsien is van swart rouklere en vir hulle dienste betaal is. Die begrafnisse was soms baie duur, het soms in die nag plaasgevind, en soms is die lyk in 'n swartbedekte skuit oor die rivier ver=voer. As iemand oorsee gesterf het, het hy dikwels sy hart in Engeland laat begrawe. Soms is 'n afgestorwene se helm, swaard en wapenrusting bokant sy graf gehang. Feste se liedjie in *Twelfth night* (II.iv.55-60) verskaf enke=le besonderhede:

> My shroud of white, stuck all with yew,
> O! prepare it ...
> Not a flower, not a flower sweet,
> On my black coffin let there be strown ...

Die volgende beskrywing van die gebruik van musiek by die begrafnis kom uit 'n boek van 1598:

> It is a custome still in use with Christians, to attend the funerall of their deceased friendes, with whole chantries of choyce quire-men singing solemnly before them.[1)]

Min geld is aan die begrafnisse van die armes bestee, en in die tyd van epide=mies is hulle in massagrafte begrawe. Hulle en die plattelanders het ook nog met die ou gebruik van die lykwaak of nagfees, voor en na die begrafnis, vol=gehou. Kranse en blomme is op die grafte van ryk en arm geplaas. Begraf=nisse het altyd geëindig met 'n groot fees waar koue kos, wyn en Engelse bier voorgesit is. Hierdie feeste, waarop baie gedrink en gedans is, het gewoon=lik 'n paar dae lank aangehou. Die armes het ook hulle feeste gehad waar al=mal, net soos by die huweliksfees, hulle deel van die kos en drank bygedra het.

Die doop

Baie bygelowe het die geboorte en doopseremonies van 'n kind omring. In 1567 moes vroedvroue 'n eed aflê om nie kinders om te ruil en om nie towery en be=swerings te gebruik nie. In Herrick se *Hesperides* is die volgende opdrag aan vroedvroue gegee:

> Let the superstitious wife
> Neer the child's heart lay a knife;
> Point be up and haft be down,
> (While she gossips in the towne:)
> This, 'mongst other mystick Charms,
> Keeps the sleeping Child from harms.[2)]

Die doopseremonies van koninklike en adellike kinders was baie swierig. Die doopbak was van silwer en met beelde versier, en soms is daar muurtapyte in die kerk gehang. 'n Spesiale preek vir die peetouers is gelewer. Na die seremonie is wafels, versuikerde vrugte, verskillende ander geregte, kruiewyn en muskadel aan die gaste bedien. 'n Wit doopkleed is na die seremonie oor die kind gegooi, en indien hy binne 'n maand te sterwe gekom het, is hy in hierdie kleed begrawe en 'n doopkind genoem. Die geskenke het gewoonlik be=staan uit 'n kandeelbeker, 'n koraalbos op silwer gemonteer, wat veronderstel was om heksery en die bose oog af te weer, en apostellepels wat die beskerm=heilige van die maand waarin die kind gebore is, verteenwoordig het.

---

1. Ibid., p. 150.
2. Ibid., pp. 142-143.

Eikehoutwiegies met gepaste legendes daarop uitgesny, is ook soms geskenk. Die rykes s'n was dikwels met fluweel bedek en met goue galon en fraiings versier. Die buitensporige versiering van 'n praalslaapkamer vir die baba se moeder gedurende hierdie tyd is amper ongelooflik. Mev. Alice Carton se kraamkamermeubels en versierings het in 1612 £14 000 gekos![1] Maar sulke gebeurtenisse is as baie belangrik geag in hierdie tyd van buitensporigheid, en die geskenke, onthale en kaartpartytjies in hierdie kamers is as onontbeerlik vir die dame se herstel beskou.

i. Die lewe aan die hof

Elizabeth se hof het gedurig van een verblyfplek na die ander versit en het selde langer as twee maande op een plek gebly. Na so 'n verblyf is die paleis aan 'n hele eskader van skoonmakers oorgegee, wat dit dan gelug en ontsmet het. 'n Peetseun van koningin Elizabeth, sir John Harington, het beroemd geword as die uitvinder van 'n spoellatrine wat nie baie van die moderne verskil het nie. Die geesdrif vir hierdie klein kamertjie, 'always clean and free from stink', was van so 'n aard dat Harington, hoogs voldaan, 'n epistel in vers geskryf het wat hy opgedra het aan die 'ladies-in-waiting on their perfumed privy at Richmond'.[2]

In die somer het die hele hofhouding lang en feestelike besoeke gebring aan die buitewonings van hoofadellike families. Alle uitgawes moes deur die gasheer gedra word, maar hy het hierdie geldelike las met vreugde aanvaar en dit as 'n eer en 'n voorreg beskou. Met die aankoms van die koningin het mense as mitologiese karakters gekostumeer te voorskyn getree en voor die adellike gas gebuig. Hierdie rondreise en besoeke het die bande tussen Elizabeth en haar mense versterk.

Danspartye was baie gewild, en Elizabeth self was baie lief vir dans en kon dit ook baie goed doen. Rondreisende jongleurs het dikwels die koningin en haar gaste vermaak om 'n bord kos in die hand te kry. (Will Somers was 'n bekende hofnar van Hendrik VIII.) Pieknieks was baie gewild, en Elizabeth self het graag daaraan deelgeneem, veral as hulle op reis was.

In elke herehuis was daar 'n private rookkamer. Sir John Hawkins het in 1565 die eerste tabak in Engeland ingebring. In 1596 was dit 'n noodsaaklike deel

---

1. Ibid., p. 144.
2. Orlandi. The life and times of Elizabeth I, p. 14.

van elke heer se opvoeding om te leer rook. In 1598 het Hentzner, 'n uitlander op besoek in Engeland, opgemerk dat die Engelse by die beerbytery en oral gedurig 'the Nicotian weed' rook en gewoonlik op hierdie manier: 'they have pipes on purpose made of clay, into the farther end of which they put the dry herb, so dry that it may be rubbed into powder, and, lighting it, they draw the smoke into their mouths, which they puff out again through their nostrils like funnels, along with it plenty of phlegm and defluxion from the head'.[1] Elke roker het sy tange en ruimnaalde met hom saamgedra. Pype was eers van silwer gemaak, terwyl die armes tevrede was met 'n okkerneutdop en 'n strooitjie. Een pyp moes dikwels diens doen vir 'n hele paar mans en is om die tafel rondgegee. Aan die begin van die sewentiende eeu is die rookgewoonte veral deur die Puriteine skerp gekritiseer.

Daar was baie bediendes, en hulle het oorgenoeg werk gehad. Hulle moes waskerse maak, voorbereidings tref vir besoekers, piouter, koper en silwer opvryf, vloere vee, meubels afstof en poleer, spieëls en vensters skoonmaak. Hulle moes kerse snuit met 'n kerssnuiter. 'n Tonteldoos is gebruik om iets mee aan te steek. Hierdie tontel moes uitgesoek word en by 'n vuur droog gemaak word, en die biesies vir die indompeling moes by die rivier en die heuning vir die was uit die byneste gehaal word.

Daar was spesiale waskamers met klipvloere en kookpotte om die water in te verhit, houtbalies om die klere in te was en spane om die klere mee skoon te slaan. Die wasgoed is deur middel van 'n houtboek ('hornbook') gekontroleer. Die droë klere is met roosmaryn en laventel besprinkel. Stysel is gemaal en gekleur. Die strykwerk is met 'n swaar yster gedoen. Klere is dikwels buite by die rivier gewas. Seep is bolvormig gemaak. Die linne moes gespin, geweef, heelgemaak en versorg word. Die persoonlike bediendes moes juwele skoonmaak, borduurwerk doen, beddens opmaak, hulle werkgewers aan- en uittrek en hulle klere en hare versorg. Die hofknape het nog bestaan, maar dit was eerder 'n eretitel as 'n voltydse beroep. Hulle het altyd deel gehad aan amptelike seremonies, en hulle pligte was hoofsaaklik beperk tot hierdie geleenthede. Hulle moes hulle eie silwerknope, skoengespes en swaarde skoonmaak.

Van die dames van die huis is verwag om alle huishoudelike pligte te kon behartig en te beheer. Dit is dan ook van kleins af aan hulle geleer. Hulle

---

1. Rye, p. 216 soos aangehaal in Traill. Social England, dl. 3, p. 572.

moes toesig hou oor die voorbereiding en preservering van voedsel en drank, die meng van salwe, medisyne en rome. Eers dan kon hulle hulle met sulke tierlantyntjies soos kantmaak en borduurwerk besig hou. Die spinwiel is in die sestiende eeu uitgevind. Die plaasvroue sal nog die spoel gebruik het. Alle resepte moes met die hand uitgeskryf word en die dames het hulle eie boeke gebind met sy of fluweel en 'n geborduurde boekmerk daarin geplaas. Hulle het met beennaalde kouse, musse, beursies en serpe van wol, sy of katoen gebrei. Ook het hulle poësie, huishoudelike lysies of lesse vir die kinders se houtboeke by klein ivoortafeltjies geskryf en die kinders se speelgoed en spele in helder kleure geverf. Hulle het lemoene, roosblare, roosmaryn en laventel gedroog.[1)]

Die mans het inskrywings gemaak en boek gehou op lang perkamentrolle en briewe geskryf en verseël. Daar was ook klerke wat dit vir hulle kon doen. Een van die mansbediendes het gewoonlik sy meester se hare geborsel, gekam en ge= krul. 'n Haarkapper is gewoonlik na die huis laat kom om sy hare te sny en te kleur, hom te skeer en sy baard en snor te versorg.

j. Londen

Londen het tydens Elizabeth I se regering Engeland gedomineer. Die Teemsri= vier was die besigste hoofweg.[2)] Die bootjies en vragskuite het op die rivier gekrioel, en die roeiers het hulle spane net so spoggerig gehanteer soos vandag se windlawaaie die stuurwiele van hulle motors. Soms het 'n koninklike boot statig verbygevaar met die koningin aan boord of soms met 'n verraaier op pad na die Londense Toring. Die Londenbrug was 'n dorpie op sigself, met huise en winkels bokant sy baie boë.[2)] Bokant die huisdakke het die koppe van verraaiers aan pale gehang om as waarskuwing te dien vir enigie= mand wat verraad wou pleeg. Gevangenes in blokke of vas aan 'n skandpaal was 'n algemene gesig. Dikwels kon die klein galjoene met hulle seile bollend in die wind gesien word as hulle dapper op hulle reise na die anderkant van die wêreld vertrek. Wasgoed op die graswalle het 'n kleurvolle (maar onwelrie= kende!) prentjie geskep.

Op markdag het die boere van die distrik gewemel in die nou straatjies, met hul oop winkeltjies en oorhangende slaapkamers. Dit was 'n bedrywigheid en

---

1. Hole. English home-life, pp. 15-26.
2. Byrne. Elizabethan life in town and country, pp. 73-86. Vgl. ook die twee aanhalings aan die einde van hierdie hoofstuk.

'n rumoer van die ander wêreld. Hulle het nie net 'n vark verkoop of 'n hen gekoop nie maar ook die week se inkope gedoen, hulle bure ontmoet en in die biersale die week se skindernuus uitgeruil voordat hulle huis toe vertrek het.[1)]

4. Die wetenskappe van die tyd

Towerkuns

In 1541 het Hendrik VIII 'n verbod teen heksery uitgevaardig. Die invokasies om goud en silwer te vind; om 'n medemens of sy eiendom te vernietig; die maak van beelde van mense, engele, duiwels, diere of voëls; die begrawe van krone, septers, swaarde, ringe en glase en voorspellings oor waar verlore en gesteelde goedere gevind kan word, is verbied. Die straf vir so 'n oortreding was die dood. In een van die eerste preke wat voor Elizabeth in 1558 gelewer is, het Jewel oor die wydverspreide sonde en euwel van heksery gepraat. In 1577 is 'n wasbeeld van Elizabeth opgetel, en dr. John Dee is geraadpleeg oor die beste manier om die koningin te beskerm. Sy voorsorgmaatreëls was nie goed genoeg nie, want in die volgende jaar het sy baie aan tandpyn gely, en Dee is weer genader. So 'n ooglopende geval van heksery kon nie toegelaat word nie, en 'n heksejag is op tou gesit. Simon Pembroke, wat té gelukkig was met dobbelary, is in hegtenis geneem. Terwyl hy geld aan die prokureur oorhandig het, het hy sy kop laat sak en gesterf. 'n Blikmannetjie wat drie gemerkte dobbelstene vashou, en vyf duiwelse boeke oor beswering en ander afskuwelike praktyke is by hom gevind. Sir Henry Cromwell het 'n jaarlikse preek oor heksery gefinansier nadat sy vrou, sewe bediendes en vyf kinders in 1590 op sy landgoed tereggestel is op grond van beweerde heksery.[2)] Die Elizabethane het geglo aan hekse wat in die nag saam met 'n swart kat op besemstokke rondry, aan geeste wat wandel en as 'n haan kraai, verdwyn; in goeie en slegte feë wat oor 'n baba se wiegie wag hou; ook dat vroue wat nie trou nie, die ape in die hel rondlei en aan weerwolwe wat kinders opvreet.

Alchemie

Die primitiewe Middeleeuse skeikunde wat veral gesoek het na 'n proses om onedel metale in edel metale (bv. goud) om te sit, was die gewildste wetenskap

---

1. Ibid.
2. Thomas. Religion and the decline of magic, p. 457.

van die tyd. Die alchemiste het ook gesoek na die lewenselikser. Hulle apparaat het bestaan uit verskillende groottes glasflesse wat verhit kon word, of distilleerketels op 'n staander. Mense van alle stande het aan die soek= tog na rykdom deelgeneem. Ralph Rabbard het in 1574 sy geheim vir 'water to cleanse and keep bright the skin and flesh, a precious water for purifying and preserving the teeth, etc...'[1] aan die koningin bekend gemaak. Paracelsus (1493-1541) se teorie was dat alle liggame uit kwik, swael, sout en fleim be= staan. Die swael van die liggaam was die ontvlambare deel, waarvan die kwik uit die rook gesublimeer kon word, en die sout was die asse wat oorgebly het as dit verbrand is. Na hom het alchemie die persoonlike eiendom van kwaksal= wers en dwepers geword. Dee was 'n matematikus wat geskryf het oor algebra, astronomie, astrologie en geometrie, en Kelly het met Dee saamgewerk in heksery.[2]

Astrologie en astronomie

Die verband tussen astrologie en alchemie was in hierdie tyd baie nou, en die geloof in astrologie was universeel. Die mense het, in navolging van Ptolemaeus (100(?)-170(?)), geglo dat die aarde 'n vaste middelpunt was waarom die son, maan, planete en sterre, elkeen in sy eie sfeer, gedraai het.[3] Baie legendes en bygelowe het aan die hemelliggame gekleef. Hulle het geglo daar is 'n man in die maan, en verduisterings is as 'n mag van die Bose be= skou. Komete en meteore is altyd met die dood van konings geassosieer. Die twaalf tekens van die diereriem het 'n prominente plek in die allegoriese poësie van die middeleeue en ook in Spenser se *Faerie Queen* beklee. Die son het elke dag deur die sodiak gejaag. Die Elizabethane het geglo dat die hemelliggame 'n direkte en bepaalbare invloed op mense en aardse gebeurtenis= se uitgeoefen het en dat die bestudering van hulle bewegings 'n ervare waarne= mer in staat sou stel om die toekoms te voorspel. Die mense is as marionette van die sterre beskou.[4] Astrologie is in die veertiende eeu deur die pous en in die sestiende eeu deur Calvyn verdoem. Die astroloë het ook handskrifte bestudeer en allerhande afleidings oor 'n persoon se karakter daaruit gemaak.

Astrologie, wat 'n geheime terminologie gehad het, was professioneel in drie

---

1. Traill. Social England, dl. 3, p. 328.
2. Thomas. Religion and the decline of magic, p. 230.
3. Ibid., p. 284.
4. Ibid., p. 285.

afdelings verdeel. Deur middel van uur-astrologie is vrae in verband met die sake van die dag beantwoord; geregtelike astrologie het die mens se toekoms voorspel, en die natuur-astrologie, waarin die horoskoop getrek is, het die bestemming van mense onthul uit die struktuur van die planete ten tye van hul geboorte.

Philip Stubbs, die Puritein, het in sy *Anatomie* verklaar: 'It is the wickedness of our own hearts that draweth us to evil, and not the stars or planets.'[1] Shakespeare het met dieselfde rondborstigheid teen die astrologiese beginsel van sterre-oorheersing gedraai:

> The fault, dear Brutus, is not in our stars,
> But in ourselves, that we are underlings (*Julius Caesar* I.ii. 139-40).[2]

Edmund praat met bittere ironie as hy sê: 'This is the excellent foppery of the world, that, when we are sick in fortune, - often the surfeit of our own behaviour, - we make guilty of our disasters the sun, the moon, and the stars: as if we were villains by necessity, fools by heavenly compulsion, knaves, thieves, and treachers by spherical predominance, drunkards, liars, and adulterers by an enforced obedience of planetary influence; and all that we are evil in, by a divine thrusting on' (*King Lear* I.ii.132-41).[2]

Aan elke hemelliggaam is deur volksbygeloof 'n spesiale invloed op die menslike bestaan toegeskryf. Die maan het vog voortgebring en die getye beheer. Die maan is ook algemeen beskou as die oorsaak van kranksinnigheid en het oor diewe geregeer.

Die rennaissance van die astronomie het plaasgevind in die jaar 1543, toe Copernicus, 'n Poolse geleerde, van sy sterfbed af sy groot werk *De revolutionibus orbium coelestium* ter perse gestuur het. Daarin lê die grondslag van die nuwe beskouings oor die sonnestelsel opgesluit. Sy teorieë is maar baie geleidelik deur geleerdes aanvaar, en die wêreld het eers na 1609 daarvan kennis begin neem.

---

1. Stubbs. The anatomy of abuses, ongepagineer.
2. Shakespeare's England, dl. 1, pp. 456-8.

Plant- en dierkunde

Hulle kennis van die dierelewe het sover gestrek as om onderskeid te maak tus=sen diere en voëls (wild en mak), visse en kruipende goed, soos wurms, en in=sekte. Tradisionele natuurstudie was deurspek van mites en valse etimolo=gieë. Plante is net bestudeer in soverre dit met die noodsaaklikheid om te lewe in verband staan: watter plante geëet kon word, watter as kleurstof ge=bruik kan word, watter as medisyne en watter as gif dien. Om as 'n dokter of 'n geneesheer te kwalifiseer moes iemand kennis dra van beswerings, alchemie, astronomie, astrologie, geometrie en bogenoemde dier- en plantkunde. Opera=sies en die trek van tande is sommer waargeneem deur die haarkapper, wat die nodige skerp instrumente daarvoor besit het. Bloedlating is in elk geval be=skou as 'n kuur vir omtrent alle siektes, want siektes was 'n straf wat op die mens geplaas is deur die duiwels, en eers as die mens van sy bloed aan die duiwels geskenk het, het hy 'n kans gehad om gesond te word. Die arts of heelmeester van daardie tyd het dan ook bekend gestaan as 'n 'leech' (bloed=suier!). Die wetenskappe, soos ons dit vandag ken, het eers aan die begin van die sewentiende eeu begin bloei.

5. Die aardrykskunde van die tyd

Die Elizabethane en hulle omgewing

Engeland is 'n eiland wat aan die suidweste deur die Atlantiese Oseaan, aan die weste deur die Ierse See en aan die ooste deur die Noordsee begrens word. Die Straat van Dover skei Engeland aan die suidooste van die noordwestelike punt van Frankryk.

Elizabeth I se gebied het so ver noord as die Skotse grens gestrek en het Wallis aan die weste ingesluit. Dit is 'n gebied van omtrent 59 000 vier=kante myl. Toe Elizabeth die troon bestyg het, was die bevolking van Enge=land minder as vyfmiljoen, terwyl dié van Frankryk dertienmiljoen was. Londen, met sy inwonertal van 150 000 (200 000 in 1600)[1], was reeds die grootste stad in Europa. Die tweede grootste Engelse stede was Norwich en Bristol, elk met 'n inwonertal van slegs 20 000. Londen is geleë op die walle van die Teems, naby die breë riviermond in die Noordsee. Dit was toe al 'n belangrike hawestad.

---

1. Encyclopaedia Britannica (1971), dl. 8, p. 415.

Die belangrikste kenmerk van die Engelse klimaat is die uiterste wisselvallig=heid. Helder sonskyn kan vinnig verander na reën, die wind kan sonder waar=skuwing opkom of van rigting verander as 'n warm of koue front verbytrek. Die een dag kan baie verskil van die ander en 'n weervoorspelling kan nie vir langer as 'n baie kort tydjie vooruit gewaag word nie. In die geheel beskou is die klimaat besonder gelykmatig en sonder uiterstes.

In Januarie is die gemiddelde temperatuur in Londen ongeveer 41°F (5.0°C) en in Julie omtrent 65°F(18.2°C). Gedurende Januarie, Februarie en Maart ryp dit gereeld. Dit ryp gemiddeld honderd nagte per jaar. In Desember kan Londen 'n moontlike agt uur per dag sonskyn geniet, maar as gevolg van wolke en mis is die werklike sonskyn per dag maar omtrent twee uur. In Junie is die moontlike sonskyn per dag sestien en 'n half uur maar dis werklik maar om=trent 7½ uur na 8 uur. Londen kry 'n gemiddelde jaarlikse reënval van 25" - 32" (635mm - 813mm). Daar is dele van Engeland wat meer as 80" (2 030mm) reën per jaar kry. Dit reën minstens 150 dae per jaar - die meeste in Okto=ber en die minste in April. Dit sneeu omtrent tien oggende per jaar.

As gevolg van die koue was daar min inheemse plantegroei. Die meer geharde houtagtige plante, soos die denne, haselneute, eike, iepe, linde en elsbome, het daar goed geaard. Bladwisselende woude was 'n kenmerk van die landskap, en as gevolg van die vogtigheid het die velde gewoonlik 'n kenmerkende groen mosagtige bedekking gehad.

Bolagtige botterblomme, fonteinkruid, moerasmirt, parnassusgras en bosanemone is dan ook bekende plante in die moerasse, vleie en heidevelde. Die natuur=like bosse het egter stadig verdwyn as gevolg van die baie hout wat gebruik is vir die bou van huise, maak van meubels, bote ens. Groot dele van die moe=rasgronde is ook gedreineer. Die taksusboom ('yewtree'), hulsboom ('holly') en die esdoringboom ('maple') is die bekendste inheemse boomsoorte, terwyl berg-esdoring ('sycamore') en wildekastaiing ('horse chestnut') aangeplant is. In die tyd van die Elizabethane was daar nog bere, wolwe en bewers, wat nou uitgewis is. Die enigste inheemse voël in Engeland is die korhoender ('red-grouse'). Varswater- en seevisse is volop.[1)]

---

1. Ibid., dl. 8, pp. 405-407.

6. Die godsdiens van die tyd

Die moderne wêreld moet van die Middeleeue onderskei word hoofsaaklik deur sy houding teenoor die godsdiens. Die Renaissance en die Reformasie teken saam die hele proses waardeur politieke, intellektuele, burgerlike en godsdienstige kragte onafhanklik geword het sodat hulle nie langer noodwendig aan die organisasie van die kerk verbonde was nie. Hierdie proses het in Engeland eers in die Puriteinse Rewolusie (1642) gekulmineer. Elizabethaanse Engeland was dus meer middeleeus as modern georiënteer wat die godsdiens betref. Die Elizabethaanse tydperk was 'n tyd van vrede in vergelyking met die regerings van Eduard en Maria Tudor voor en die Puriteinse tyd daarna. Die Elizabethaanse tydperk word gekenmerk deur die afname van die Roomse gesag en die stadige opkoms van Puritanisme. Koningin Elizabeth en haar regering het 'n tydelike ewewig tussen die kerk en die staat bewerkstellig. Die vrug van hierdie vrede was die moderne Engelse Kerk en die Engelse drama, wat nie tot stand sou gekom het as Puritanisme of Katolisisme toegelaat was om ongesteurd hulle gang te gaan nie.

a. Die Puriteine

Die Puriteine was volgelinge van Calvyn. Hy het Luther se leerstellinge tot die uiterste gevoer deur die tradisionele geestelike hiërargie, sakramente en uiterlike vorms van aanbidding af te skaf. In Genève het hy 'n gemeente gestig waarin die gelowiges 'n kerkraad gekies het wat bestaan het uit predikante en ouderlinge wat toesig gehou het oor kerkdienste en hulp aan die siekes en armes verleen het. Streng gebaseer op die leer van die uitverkiesing het die Calvinisme in die tweede helfte van die 16de eeu vinnig in Europa versprei: in Frankryk die Hugenote, in Skotland die Presbiteriane, in Engeland die Puriteine (so genoem omdat hulle die Engelse Kerk wou 'purify' van die laaste oorblyfsels van papisme).[1] Hierdie groepe het verskillende karakteristieke eienskappe gehad, maar hulle gesamentlike neiging na 'n demokratiese orde het by regerings onder verdenking gestaan. Hulle het groot aanhang geniet veral onder die handelsmiddelstand in stedelike gebiede. In Engeland het die monargie hulle paradoksaal as net so aanstootlik as die Katolieke beskou. Elizabeth het die Puriteine as 'n ernstige gevaar vir die

---

1. Funk and Wagnalls standard dictionary, dl. 2, p. 1 024 sê van 'n *Puritan:* One of a group or party of English Protestants (1599) who advocated simpler forms of creed and ritual in the established church, freedom of conscience and worship, and condemned all laxity of morals ...

veiligheid van die staat beskou. Hulle was reeds goed verteenwoordig in die Parlement. Wat die Koningin veral vertoorn het, was hulle selfvoldaanheid. Francis Bacon, die filosoof, het van die Puriteine geskryf dat hulle twee klein behoeftes, nl. kennis en liefde, gehad het. Daar was iets ysigs in hulle trots, hulle verwerping van vreugde, hulle sombere roem dat hulle die uitverkorenes is. Hulle het op ander neergesien as kinders van die verderf, afgodsdienaars en Belialskinders.

b. Godsdienstige literatuur

Die *Book of Martyrs* van die Protestantse skrywer John Foxe (1516-87), waarin die verhale van die folteringe van sy mede-Protestante in die tyd van Maria Tudor vertel word, het 'n ereplek langs die Bybel in baie Engelse huise en kerke gekry. Calvyn se preke is deur Thomas Norton in Engels vertaal. Lady Bacon, die moeder van Francis Bacon, het Jewel se *Apologia*, wat beskou is as 'n amptelike verklaring van die posisie van die Kerk van Engeland onder Elizabeth, in Engels vertaal. Thomas Becon en John Norden se godsdienstige traktate was baie gewild. Die Psalms, die Bybel en gebedeboeke is vertaal en verwerk. In 1539 het die eerste Engelse Bybel, die *Great Bible*, verskyn. Dit het die spraak van die Elizabethane sterk beïnvloed. In 1560 is die *Geneva Bible* algemeen gebruik. Dit was 'n Puriteinse Bybel met 'n Calvinistiese inslag en was van aantekeninge, prente en kaarte voorsien om die inhoud vir die lesers te verduidelik. Die *Bishop's Bible* het in 1568 verskyn. Daar is al baie geskryf oor watter van die drie uitgawes van die Bybel Shakespeare by voorkeur gebruik het, maar geen uitsluitsel is verkry nie. Sommige skrywers beweer dat Shakespeare 'n Katoliek ('n Papis) was[1] en andere dat hy 'n Puritein ('n Protestant) was.[2] Bayne som Shakespeare se gesindheid teenoor die godsdiens soos volg op: 'His attitude to the Bible was in no sense professional or theological. We cannot prove from his vocabulary that he shared the passion for Bible-reading which was so important a result of the Reformation movement. His religion was the religion of a man who stood outside all parties of the day without despising any of them. His religion, in short, is an aspect or part of his general attitude to life and humanity. It has the universality, the tolerance, the deep humanity of his dramatic art.'[3]

---

1. H.S. Bowden. The religion of Shakespeare, 1889.
2. Thomas Carter. Shakespeare, Puritan and Recusant, 1897.
3. In Shakespeare's England, dl. I, p. 76.

7. Die letterkunde van die tyd

a. Die taal en die poësie

Met die troonbestyging van Elizabeth was Engeland 'n niksbeduidende klein eilandjie iewers in die Atlantiese Oseaan en die Engelse taal nog sonder aansien. Die twee groot moondhede van die tyd, Spanje en Frankryk, sou nie droom om moeite te doen om Engels te leer praat nie. Na die Engelse vloot se oorwinning oor die Spaanse Armada in 1588 het daar egter 'n tot dusver ongekende vrede in Engeland geheers. Hulle het hulle koningin vereer as 'n soort godheid. Sy het agting van die ander lande van Europa afgedwing. Engeland was nou 'n heersersvolk gevul met nasietrots en selfvertroue.

Soos dit altyd met alle volke van alle tye dwarsdeur die geskiedenis gaan, het die kunste in hierdie vredestyd ook ongekende hoogtes bereik. Hulle digters het uitgeblom in 'n stortvloed van poësie wat die deugde en skoonheid van hulle koningin, van die geskiedenis, van mekaar en van hulle geliefdes besing het in 'n taal wat Mulcaster laat uitroep het: 'Whatsoever shall become of the English state, the English tongue cannot prove fairer than it is at this day', en Thomas Heywood: 'our *English* tongue, which hath ben the most harsh, uneven, and broken language of the world, part *Dutch*, part *Irish*, *Saxon*, *Scotch*, *Welsh*, and indeed a gallimaffry of many, but perfect in none, is now by this secondary meanes of playing, continually refined, every writer striving in himselfe to adde a new florish unto it; so that in processe, from the most rude and unpolisht tongue, it is growne to a most perfect and composed language, and many excellent workes, and elaborate Poems writ in the same, that many Nations grow inamored of our tongue (before despised.)'[1)]

Spenser het ou woorde in ere herstel. Onderwysers, digters, howelinge en reisigers het sy voorbeeld gevolg en verder bygedra tot die bloei van die Engelse taal. Uit Frans, Italiaans en die Romeinse Klassieke het hulle woorde oorgeneem, verander, aangepas en gebruik. Aangehelp deur die groeiende bekombaarheid van goedkoper gedrukte boeke het Engels gestandaardiseerd geraak in taal en woordeskat. Die spelling het stadig maar seker gevolg. In 1595 is sir Philip Sidney se *Apologie for poetrie* (1579) weer gepubliseer as *Defense of poesie*. Dit was as antwoord bedoel op 'n Puriteinse aanval op die

---

1. Thomas Heywood: An apology for actors (1612), soos dit verskyn in Bentley. The seventeenth century stage, p. 16. Heywood was van 1597 af akteur en in 1612 lid van die Queen Anne-geselskap in die Red Bull-teater.

digkuns en die teater waarin die digter bo die filosoof en die geskiedkundige verhef is. In 1590 verskyn die eerste dele van Edmund Spenser se *Faerie Queen*. Hierdie historiese en politieke allegorie in versvorm was bedoel om Elizabeth te prys en die twaalf deugde van 'n edele karakter by haar onderdane in te prent, en dit het onmiddellik by hulle inslag gevind. Poësie is beskou as 'n verhewe kunsvorm, en die Elizabethane was daarop versot, miskien ook om= dat dit vir hulle die verpersoonliking was van die verfyning wat hulle nage= streef het. Shakespeare het hom ook tot die digkuns gewend toe die teaters moes sluit as gevolg van die plaag wat uitgebreek het, en het toe sy bekende sonnette geskryf (vgl. p. 6 hierbo).

b. Die drama

Gedurende die Renaissance het die klassisisme weer gebloei. In Italië is nuwe manuskripte van Plautus, Terentius en Seneca ontdek. Die Latynse stukke het klaskamerstudiemateriaal geword, en studente het vertalings of verwerkings daarvan opgevoer.[1)] Gian Gorgio Trissino (1478-1550) het die Grieks-Romeinse klassieke reëls toegepas toe hy sy dramas geskryf het. Blanke vers is in sy tragedie, *Sofonisba* (1515), die eerste maal gebruik. Sy epiese gedig *L'Italia liberata dai goti* (1547-8) is waarskynlik die eerste Italiaanse gedig in *verso sciolti* (nie-rymende elflettergrepige vers).

Die Italiaanse dramatiserings was gedurende hierdie klassieke oplewing van on= gelooflike ryk versierde toneelinkledings vergesel. Sommige is deur die groot kunstenaar Raphael ontwerp. Hierdie tradisie is in Engeland met die maskerspele aan die koninklike hof van Jakobus I voortgesit.

Die Engelse drama het gedurende die Reformasie onder Hendrik VIII ook 'n klas= sieke oplewing op die Italiaanse patroon ondergaan. In navolging hiervan skryf die Engelsman Nicholas Udall (1505-56), 'n onderwyser van Eton, die eerste Engelse komedie volgens Latynse voorbeeld, nl. *Ralph Roister Doister* (geskryf in 1553, gedruk in 1566). Die eerste Engelse voorbeeld van die Senekaanse tragedie was *Gorboduc* of *Ferrex and Porrex* (gepubliseer in 1565) geskryf deur Thomas Sackville en Thomas Norton. Dit was 'n Britse legende in blanke vers geskryf en is in 1561 voor koningin Elizabeth I deur die here van die Inner Temple opgevoer. (Thomas Norton het ook Johannes Calvyn se *Institutes* in 1561 vertaal.)

---

1. Harrison. Elizabethan plays and players, pp. 42- 56.

Toneelspel het professioneel, georganiseerd en 'n sakeonderneming geword. Toegerus met die beskerming van die naam van 'n edelman en 'n lisensie van die 'Master of Revels' ('n amptenaar van die hof) het 'n geselskap die reg gehad om hulle professie te beoefen. Die invloedryke dorpsrade, wat hoofsaaklik uit middelstandhandelaars bestaan het, was teen enige soort professionele teateraktiwiteite gekant. Hulle het geglo dat die teater mense van hulle werk weggelok en sodoende eerbaarheid teengewerk het, dat opvoerings immoraliteit aangemoedig het en dat die teater net 'n dekmantel vir onwenslike aktiwiteite was. Koningin Elizabeth en die adel was egter aanhangers van die toneel, en in 1576 is twee teaters in Londen opgerig (vgl. die volgende hoofstuk).

Sekere eienskappe van Seneca se dramas - sy rykdom aan epigramme, kwistige gebruik van retoriek en voorliefde vir bloederigheid, het baie gewild geword onder die Engelse gehore. Seneca se retoriek is oortref in Christopher Marlowe (1564?-93) se *Tamburlaine* (1587) en *Doctor Faustus* ($\pm$ 1588). Thomas Kyd (1558-94) se *The Spanish tragedy* of *Hieronimo is mad again* (opgevoer in 1585, gepubliseer in 1592) het al die kenmerke van die Senekaanse wraaktragedie: spoke, kranksinnigheid, sensasie, spel binne spel en bloemryke deklamering, vertoon. Later is dit verwerk deur die geniale Shakespeare tot sy vroeëre, verlore *Hamlet*.

Daar was ook 'n sterk eie dramatiese tradisie in Engeland wat voortgevloei het uit die Middeleeuse mirakelspele, wat nog steeds in verskeie dorpe opgevoer is, totdat dit tydens Elizabeth se regering verbied is. Hierdie eie drama was in staat om die gewilde Franse klugte te assimileer, om moraliteitspele met abstrakte temas te inspireer en 'interludes' of kort vermaaklikheidstukke ('entertainments') is geskryf. Alhoewel Shakespeare se direkte voorlopers bekend gestaan het as 'university wits', was hulle dramas selde gebou soos die wat hulle aan Oxford of Cambridge bestudeer het. In plaas daarvan het hulle die meer gewilde verhalende vorm gebruik en uitgebou. Hulle newe-intrige het byvoorbeeld die hoofhandeling en tema met 'n vryheid en bewustheid aangevul wat eerder Middeleeus as klassiek was.

Ook met die Engelse komedie het die Latynse invloed hom laat geld. John Lyly (1554-1606) het die eerste Engelse verhewe komedie in prosa geskryf: *Endymion, Alexander and Campaspe* en *Sopho and Phao*. Die invloed van Lyly op Shakespeare is duidelik in *Twaalfde nag* te bespeur. Die invloed van die Latynse komedies op die Engelse komedies is baie duidelik merkbaar veral in Shakespeare se *The comedy of errors*. Robert Greene (1560?-92) se *Pandosto* (1588),

later genoem *Dorastus and Fawnia*, het die basis gevorm vir Shakespeare se *The winter's tale*. Greene het verskillende intriges, een van lae en een van hoë komedie, een met dramatiese krag en een met verhewe romantiese inslag, saam gebruik (laasgenoemde in *Friar Bacon and Friar Bungay* in 1594). Hierdie tegniek is meesterlik deur Shakespeare ontgin en toegepas.

Ben Jonson (1573?-1637) se belangrikste bydrae tot die geskiedenis van die Engelse drama was 'n spesiale vorm van Latynse komedie waarin daar nie net tonele van eietydse lewenswyse was nie maar ook 'n verryking van getipeerde karakters en hulle morele implikasies deur wat Jonson 'humours' genoem het. Dit was 'n term waarmee die Elizabethane bedoel het enige besondere eienskappe van die gees of gewoontes wat 'n persoon tipeer en van hom 'n lagwekkende frats en 'n eensydige karakter gemaak het. Dit het tiperende name (soos Belch, Aguecheek ens.) en eksentrieke persoonlikhede in die drama tot gevolg gehad en was 'n belangrike voorloper van die Restourasiekomedies. Jonson het baie maskerspele (musikale fantasieë met kwistige toneelinkledings en kostuums) in samewerking met Inigo Jones, die argitek, tydens spesiale geleenthede aan die hof van Jakobus I opgevoer.

Na 1608 het tragikomedies in Engeland gewild geword. Dit is later melodrama genoem. Melodrama het sy hoogtepunt bereik in die werk van Francis Beaumont en John Fletcher. Hulle was die eerste Engelse uit die burgery wat openlik beroepsdramaturge geword het. Fletcher het die tragikomiese gedefinieer as 'death which is enough to make it no tragedy, yet brings some near it which is enough to make it no comedy'.[1)]

Die meeste van die dramaturge van Beaumont en Fletcher se tyd het maar min van waarde tot die Engelse teater bygedra. Hulle werk was hoofsaaklik melodramaties, kru en van minderwaardige kunsgehalte.

8. Die kunste van die tyd

Skilder- en beeldhoukuns

Hendrik VIII het met die Roomse Kerk gebreek en daarmee 'n sosiale, godsdienstige en ekonomiese rewolusie in Engeland ontketen. Sy doel was nie om Engeland in 'n Protestantse land te verander nie maar eerder om 'n Roomse Kerk sonder 'n pous te behou. Hy wou hervorm of reformeer. Eduard VI se voogde

---

1. The American peoples encyclopedia, dl. 6, p. 472.

wat namens hom geregeer het, het egter voordeel getrek uit hierdie nuwe godsdiens. Dit is dan ook in hierdie tyd dat die ornamente in die kerke - beelde, priestergewade, heilige kruike, muurskilderye, gebrandskilderde vensters, insiggewende manuskripte en boeke - alles vernietig is. Maria Tudor wou tydens haar regering weer die Roomse Kerk in Engeland in ere herstel. Dis egter onmoontlik om die klok van die geskiedenis terug te draai, en al wat sy bereik het, was bloedvergieting en 'n aanblaas van die godsdienstige rewolusie. Elizabeth het probeer om 'n kompromie tussen Katoliek en Protestant te bewerkstellig, en sy het ook gedeeltelik daarin geslaag om 'n mate van verdraagsaamheid teenoor mekaar teweeg te bring.[1)]

Daar was nou egter geen vraag meer na sulke kunswerke soos die wat die Roomse kerke versier het nie, en die tradisies van geslagte van kunstenaars was verlore. Die aristokrasie het 'n nuwe soort kuns vereis. Hulle wou nou almal portrette van hulle koningin, van hulleself en hulle families besit. Die skilders moes vir hulle doen wat die fotograwe vandag vir ons doen. Nicholas Hilliard (1547-1619) het dan ook miniatuurskilderye gemaak wat aan 'n hanger om die nek gedra kon word op dieselfde manier as wat ons vandag 'n foto van 'n geliefde in ons sak ronddra. Hy het 'n 'nuwe' kuns begin, wat deur Isaac Oliver (1556-1617) voortgesit is.[2)]

Portretskilderye wat die koningin en ander adellikes op hulle beste en in hulle beste klere vertoon het, was nou mode. Inderdaad het die Engelse skilderkuns in 'n soort modeskou ontaard. Engeland self het egter geen eie kunstenaars op hierdie gebied gelewer nie. Die versameling van koninklike portrette wat wel bestaan, is die werk van tweederangse Hollandse en Italiaanse skilders. Portretskilders soos die Duitser Hans Holbein (1497-1543)[3)] en die Vlaming Antonie van Dyck (1599-1641) het groot aanhang geniet in Engeland. Cornelius Johnson (of Jonssen) is in Londen gebore maar van Hollandse herkoms en kan as die eerste Engelse skilder van naam beskou word. Hierdie skilders is as blote ambagsmanne beskou. Richard Burbage, Shakespeare se kollega, was ook handig met die skilderkwas. Bekende kunstenaars van hierdie periode is:

---

1. Vgl. met Die geskiedenis van die tyd, p. 20 hierbo.
2. Discovering antiques, dl. 4, pp. 381-6.
3. Vgl. Holbein se skildery van *Die ambassadeurs* in Art treasures of the world, p. 177.

Italiaans: Michelangelo (1475-1564), Giorgione (1478-1510), Veronese (1528-88), Raphael (1483-1520), Titiaan (1477-1576), Luini (1475-1532), Andrea del Sarto (1486-1531), Tintoretto (1518-94), Caravaggio (1565-1609); Duits: Albrecht Dürer (1471-1528); Vlaams: Brueghel (1568-1625), Rubens (1577-1640); Grieks/Spaans: El Greco (1541-1614); Hollands: Antonio Moro (1512-76) en Frans Hals (1580-1656). Hieruit blyk dit duidelik dat die Italiaanse Renaissance nog nie sterk op die Engelse skilderkuns deurgewerk het nie.

Die Elizabethane het volkome in die teenswoordige tyd gelewe. Die 'nou' was belangrik. Hulle wou alles nuut maak en nuwe dinge skep. Die verlede was vir hulle vaag en nie van lewensbelang nie. Hulle was 'n praktiese en aardse geslag. Bateson sê: 'It was a worldly age, an age that was, before all, practical - practical and worldly even in its views of religion'.[1] Hoekom sou hulle hulle mure beskilder? Die Engelse klimaat was te klam en te koud vir fresko's, en dit was ook te permanent vir die Engelse se rustelose geaardheid van die tyd. Tapisserieë was warmer en ook vervangbaar of verwisselbaar as hulle daarvoor moeg geword het. Die vrouens het Bybelse of klassieke stories op hierdie tapisserieë uitgeborduur, en dit was die trots van hulle huise. Hulle het ook smaak gehad vir wat hulle as 'Antique' beskou en genoem het: 'an unnatural or unorderly composition for delight sake, of men, beasts, birds, fishes, flowers etc. without rhyme or reason', soos Peacham dit beskryf het.[2]

Shakespeare verwys in sy werk dikwels na hierdie tapisserieë en muurbehangsels ('arras').[3] Hy maak ook dikwels van 'painted cloths' melding. Dit was blykbaar skilderye in tempera op (seil)doek. Pandarus sê in *Troilus and Cressida* (V.x.46-7) 'Good traders in the flesh, set this in your painted cloths', en in *1 Henry IV* (IV.ii.27-8) praat Falstaff van die soldate as 'slaves as ragged as Lazarus in the painted cloth, where the glutton's dogs licked his sores'. Harrison sê die mure van die Elizabethane se huise was 'hanged with tapestry arras works or painted cloths wherein divers histories (episodes uit die Bybel en antieke mitologie), herbs, beasts, knots, and such like are stained'.[4] In die inventarisse van toneelgeselskappe se rekwisiete en dekor

---

1. Traill. Social England, p. 578.
2. Buxton. Elizabethan taste, p. 94; vgl. ook die foto van die Sheldon-tapisserie teenoor p. 194.
3. Discovering antiques, dl. 4, pp. 424-29.
4. Lionel Cust. The fine arts, soos gepubliseer in Shakespeare's England, dl. 2, pp. 3-4.

word ook dikwels van beskilderde doeke melding gemaak. Philip Henslowe (verbonde aan die Admiral's Men) het onder andere 'a cloth representing the city of Rome' aangeteken.[1)]

Met die ontwikkeling van die boekdrukkuns is 'n graveerkuns ook ontwikkel.[2)] Graveerwerk op hout- of metaalblokke en later veral op koperplate is as illustrasies en titelbladsye in boeke gedruk. Gegraveerde kaarte en seëls was toe reeds in gebruik. Martin Droeshout het roem verwerf as die graveerder van Shakespeare se portret wat voor in die Eerste Folio van 1623 verskyn het. Daar is natuurlik ook graveerwerk op muntstukke gedoen.

Die mans het verkies om die nuwe landkaarte aan hulle mure te hang. Hulle het geen erg aan landskapstonele gehad nie, soos ook duidelik blyk uit hulle verwoesting en vernietiging van natuurlike woude vir die bou van praktiese huise en skepe van hout.

Die enigste noemenswaardige beeldhouwerk van hierdie tyd is Epiphanius Evesham se merkwaardige grafstene en monumente wat, net soos die skilderkuns, sterk allegoriese en simboliese elemente bevat het.

Argitektuur

In die Tudortyd het die mense nie meer nodig gehad om kastele en vestings vir veiligheid te bewoon nie. Hulle het begin om mooi herehuise en groot woonhuise met baie glasvensters te bou. Compton Wyngates, met sy ligte roomkleurige gepleisterde mure en swart balke, is 'n baie goeie voorbeeld van die Tudorboustyl.

Nuwe huise is - ter ere van die koningin - in die vorm van 'n E van warm rooskleurige stene gebou. Die dakke was gegewel en spits en bedek met rooskleurige teëls, en die grasieuse hoë skoorstene was versier met stene wat in verskillende patrone gemessel is. Die vensters was lank, met lae swaairame en klein diamantvormige ruitjies. Oorhangende slaapkamers het die gebou versterk. Daar was muurgraverings en versierings op die pilare en hekke. Goeie voorbeelde van hierdie boustyl is Hatfield House, Hardwich Hall en Caius College, Cambridge. Die boustyl was, net soos die ander kunste in Shakespeare se tyd, baie eklekties van aard. Eienskappe van die Middeleeuse en

---

1. Brockett. The theatre: an introduction, p. 121. Vgl. p. 83 hieronder.
2. Discovering antiques, dl. 4, pp. 404-7.

Tudorboustyle is vermeng met klassisisme en aangepas by die smaak en behoeftes van die Elizabethane. Die sterkste kenmerk van so 'n Elizabethaanse huis was die E-vorm en die simmetrie van veral die vooraansig.[1)]

Binneversiering was ryk aan eikehoutpaneelwerk en ingewikkelde pleisterplafonne. Hout was goedkoop en maklik bekombaar, en die Elizabethane het die eerste houttrappe met pragtig gesnede relings gebou. Elke huis het 'n lang kunssaal of portretgalery gehad, waar die dames van die huis op reënerige dae kon gaan stap, die kinders kon speel en die jongmense hulle danspassies kon oefen. Hierdie vertrek het in die tuin uitgeloop.

Meubels

In die woonkamers het stewige, swaar meubels gestaan wat gemaak was om te hou. Die eenvoudige 'prie-dieu'-stoel het ornamenteel geword, en tafels was nou soliede meubelstukke in plaas van swaar planke wat op stutte rus. Die 'draw-top'-tafel met sy baie dik blad, swaar pote en mooi houtsneewerk, die 'joint-stool' ('n middelmatige hoë bank-en-tafeltjie) en die 'panel-back'-leunstoel ('n pragmeubelstuk waarvan die rug op 'n besondere wyse uitgesny is) is almal meubelstukke wat tot hierdie periode behoort.[2)] Daar was pragtige vase, silwer-, porselein- en eetgerei wat hulle van oorsee gekry het. Daar was staalmesse, piouterbekers, gekleurde glasvase, Turkse bekers, horlosies, blakers ens. Italiaanse pottebakkers uit Antwerpe en 'n Venesiaanse glasmaker het hulle gedurende Elizabeth se regering in Engeland gevestig.[3)]

Die daksparre in die slaapkamers was laag en die kerslig dof, sodat hierdie vertrekke gewoonlik donker, somber en koud was. Die hemelbeddens met ryk geborduurde draperings was nog baie gewild. In die eenvoudiger huise het mans en vrouens op strooimatrasse geslaap. Die onontbeerlike kis wat op reis gebruik is asook om op te sit en as bêreplek vir klere en linne, het geleidelik in 'n kabinet ontwikkel. Daar was kaste, tafels en stoele met voeë. Alhoewel die vlasverbouing aangemoedig is ter wille van die linnewewery, het die rykes verkies om duur materiale uit Europa in te voer. Al die linne was rykelik geborduur.

---

1. Discovering antiques, dl. 3, pp. 358-61.
2. Ibid., pp. 362-4.
3. Ibid.: eetgerei, pp.377-80 en 387-90; silwer, pp. 398-403; glas, pp. 408-12.

In arm huise was die kombuis deel van die woonkamer; maar in die herehuise was dit 'n ruim en besige vertrek met kokke wat heen en weer hardloop om die reuse-maaltye voor te berei. In die vuurherde was oop vure, aan die smee=ysterspitte, wat in die rondte kon draai, is vleis gebraai, en oral het piouter- en erdewerk gekletter. In die groot skoorstene is hystoestelle ingebou om die potte en panne op en af oor die vuur te beweeg. Kookgereed=skap was gewaardeerde erfstukke.[1)]

Tuine

Die Tudortuine was formeel ontwerp en ordelik uitgelê met simmetriese paad=jies, heinings en kortgesnyde grasperke. Die tuine was omring met mure waar=teen bome plat opgerank het. Die ontwerp van swierige fonteine was 'n gewil=de Renaissancetydverdryf. Die vereiste hier was eerstens, net soos op al die ander terreine van die Elizabethaanse leefwyse, fatsoenlikheid en welvoeglik=heid. Indien beelde gebruik is, 'the water must flow only from those parts of the creature's anatomy, whether man or beast or bird, from which it might properly be supposed to flow'.[2)] Die Elizabethaanse baldadigheid het hier ook tot uiting gekom, want sommige fonteine was so ontwerp dat indien jy op 'n sekere plaveiklip trap, jy papnat gespuit word. In die tuine was sonwysers, duiwehokke (hulle het die duiwe in die winter geëet) en vormbome (bome gesnoei in die vorm van voëls, diere, diensmeisies met mandjies ens.). Hulle het ook al bome geënt. 'n Hoofkenmerk van hulle tuine was die sogenaamde 'knot garden' - 'n streng simmetries ontwerpte doolhof van paadjies, immergroen struike en blomme.[3)] Hierin kon minnaars mekaar in die geheim ontmoet sonder gevaar van onverwags betrap of gepla te word. In die kruietuine het hulle laventelbos, roosmaryn en wynruit geplant, wat hulle vir medisyne kon gebruik. Hulle het blomme geplant wat dwarsdeur die jaar kleur aan die tuin verleen en wat hul kon gebruik vir parfuum en vir die kleur van materiale. Hulle het bome geplant sodat hulle die vrugte kon eet. Selfs in hulle tuine was die Elizabethane prakties en het hulle voorliefde vir die ligsinnige duidelik ge=blyk.[4)]

In hulle argitektuur kom die lewenskyk van die Elizabethane miskien die beste

---

1. Taylor. Elizabethans, p. 27.
2. Buxton. Elizabethan taste, p. 28.
3. Sien skets in Shakespeare's England, dl. 1, p. 379.
4. Taylor. Elizabethans, p. 26.

na vore. Hulle het simmetriese en formele ontwerpe gekies, omdat dít die in= druk skep van ordelikheid en ordentlikheid, 'n vooraansig gehad het van fat= soenlikheid en goeie maniere - die eienskappe wat hulle so naarstiglik nage= jaag het. Hulle het altyd hulle beste voetjie voorgesit, nie om hulle anders te probeer voordoen as wat hulle is nie, maar as wat hulle graag wou wees - 'n eienskap wat in *Twaalfde nag* sterk na vore tree.

In die vroeë sewentiende eeu het 'n styl ontwikkel bekend as Jakobeaans, na Jakobus I. Daarin is klassieke dekorasie gebruik maar altyd met 'n Gotiese inslag. Gedurende hierdie tyd het Inigo Jones na Italië gegaan en met sy terugkoms groot invloed op die Engelse argitektuur uitgeoefen. Die refterta= fel, met vier of ses pote, en die voupoottafel van eikehout, met gedraaide of spiraalpote, is ontwikkelings van hierdie tyd. Die eerste sofa met verstel= bare koprus is die voorloper van die latere leuningsofa.[1)]

9. Die danse en musiek van die tyd

Musiek

Musiek was 'n vanselfsprekende deel van die Elizabethaanse leefwyse. Hulle het saam met musiek gelewe. Luite was net so deel van die huishouding as piouterbekers en silwerborde. Almal kon sing en ten minste een musiekinstru= ment bespeel. 'n Musiekaand was 'n algemene gebeurtenis, en van elke gas is verwag om sy deel by te dra tot die genot van die ander. Van die hofdames en here is net 'n hoër standaard verwag as van die res. Koningin Elizabeth kon die spinet baie goed bespeel.[2)]

Hulle was baie lief vir madrigale wat geskryf is vir 'n paar stemme wat ver= skillende melodieë sing. Dit is so algemeen beoefen dat wanneer 'n lid van die huishouding weggeroep word terwyl hulle sing, enige bediende kon instap en die betrokke deel sing totdat sy meester terugkeer. Hulle was ook lief vir beurtsange en minneliedere. Howelinge het liedere gekomponeer vir die dames wat hulle liefhet. Ook solosang is beoefen. Drinkliedere met opge= wekte refreine was baie gewild. Die aksent van die Renaissancemusiek was in die logika van die formele vormkonstruksie geleë. Kerkmusiek het ook nog

---

1. Discovering antiques, dl. 4, pp. 417-21.
2. Ibid., pp. 451-5 bevat onder andere 'n foto van die 'virginal' wat deur Elizabeth I bespeel is, en wat nou in die Victoria en Albert museum in Londen is.

baie aandag gekry. Die Puriteine het graag psalms gesing.

Die belangrikste musiekinstrumente was die luit, die blokfluit, die Italiaanse spinet, die knieviool of gamba (viola da gamba), en die viol d'amour. Die spinet het sy naam daaraan ontleen dat dit deur 'spinsters' bespeel is en die 'virginal' deur jongmeisies. In 'n professionele orkes het hulle ook gebruik gemaak van hobo's, fagotte en die cor anglais. Op die verhoog het hulle tamboere, keteltromme en groot tromme gebruik. Voordat 'n opvoering begin, is daar drie maal op 'n blaashoring (trompet) geblaas. Op feesdae het 'n leier met 'n fluit en tamboer voor 'n dansende beer uitgehardloop. Op die platteland het hulle nog 'n doedelsak (musette) gebruik. Kerkmusiek is op 'n orrel gespeel totdat Cromwell in 1560 beveel het dat alle orrels as heidense instrumente vernietig moes word. Die arm mense het vir hulleself fluite gemaak van riete wat hulle langs die rivier gepluk het.

Die bekendste komponiste van hierdie tyd is: Palestrina (1525-94), William Byrd (1543-1623), Thomas Morley (1557-1603), Giles Farnaby (1560-1600), Thomas Campion (1562-1620), Dowland (1563-1626), John Bull (1563-1628), Nathaniel Pott (1567-?), Monteverdi (1567-1643), Thomas Weelkes (?-1623), Orlando Gibbons (1583-1625).

'n Paar bekende madrigale is: 'Though Amaryllis dance in green' (Byrd); 'The sweet and merry month' (Byrd); 'Oyey has anyone found a lid' (Tomkins); 'Cupid in a bed of roses' (Bateson); 'On the plains fairy plaines' (Weelkes); 'Say love if ever thou didst find' (Dowland).

Musiek van hierdie periode: *Ave Maria* (Arcadelt 1510-67); *Fantasia op de maneer van en echo* (Sweelinck 1562-1611); *Passamezyo de doulce*, *Pavane Lecquemade*, *Galliarde lo fanfare* (Loejwen 1570); *Sonata in E minor* (Rosenmuller 1619-84).

Danse

Die Elizabethaanse man, wat wyd en syd daarvoor bekend was dat hy uitstekend kon dans, het alles in sy vermoë gedoen om hierdie reputasie te behou. Engelse dansskole het gefloreer, en vasberade here het baie ure per dag daaraan bestee om hierdie ongelooflik energieke passies te probeer bemeester. Die passies op sigself was ingewikkeld, maar die eintlike kuns was geleë by die aanpassing daarvan by musiek.

Die galliarde weerspieël die robuuste lewenslustigheid van die periode die

beste. Dit het sekere vasgestelde passies gehad, maar op die volgorde waarin hulle gedans is, is deur die man besluit terwyl hy dans. Op hom het die verantwoordelikheid gerus om die passies so te beplan dat hulle 'n aantreklike patroon vorm, dat daar 'n bevredigende afwisseling tussen hoë en lae spronge is en dat dit tot 'n indrukwekkende einde oploop.

Dit was 'n uitstekende kans vir die mans om te pronk, en hulle het terdeë daarvan gebruik gemaak. Hulle was gewoond aan 'n aktiewe lewe, en Londen het nie baie geleentheid gebied om 'n bietjie stoom af te blaas nie. Die galliarde met sy bokkespronge is ontwerp vir jongmans wat met gemak op 'n perd kon wip, en hulle het dit baie geniet. Dit was terselfdertyd 'n toets vir brein en spiere - vinnige besluite moes geneem word in 'n moment van groot fisieke inspanning. Slegs vitale mans kon dit regkry om driekwartier lank in Elizabethaanse drag op en af te spring. Hulle is ook deur eietydse dansmeesters gewaarsku om nie te dikwels en aanhoudend te nies of te spoeg nie, om hulle neuse te snuit en hulle monde toe te maak terwyl hulle dans. Hulle is sterk aangeraai om 'n groot sakdoek en 'n skoon hemp byderhand te hê.

Die dame se rol was betaamliker maar absoluut essensieel. Sy was die bewonderende gehoor wat toegelaat is om 'n paar beskeie passies te maak en verder net mooi en elegant te lyk terwyl sy die man aangaap. As die man 'n uitstekende danser was, het hy met 'n dame aan elke kant van hom gedans, sodat hulle sy vaardigheid van twee kante af kon waardeer.

In Elizabeth se tyd is 'n bal altyd geopen met 'n pavane (poudans). Dit was 'n statige en stadige dans wat in 'n soen geëindig het. Dan volg die galliardes, die vinnige en vrolike coranto's, die la voltas, die kontradanse (boeredanse) en die almains. Die almain was 'n dans van Duitse oorsprong met swaar voetbewegings terwyl die hande hoog in die lug gehou word. Die la volta was 'n vrolike dans waarin die dame deur haar maat hoog in die lug opgelig en rondgeswaai word. Dit is in hierdie tyd betwyfel of dit wenslik was om so 'n beweging deur fris en gesonde here te laat uitvoer, en dit het natuurlik die seël op hierdie dans se gewildheid geplaas. Die kontradanse is ligvoetig en grasievol uitgevoer aan die hof. 'Greensleeves', 'All flowers of the broom', 'Turkeyloney', 'Peppers black', 'Peggy Ramsey' en 'Roger' is almal gewilde danse van die tyd. Fakkel-, morris- en swaarddanse is op feeste uitgevoer deur narre, wat dit afgewissel het met akrobatiese toertjies waarvan die uitvoering afgehang het van die hoeveelheid bier wat vooraf gedrink is.

10. Die modes van die tyd

Algemene eienskappe

Die Elizabethaanse drag het 'n skerp teenstelling gevorm met die ruwe aktiewe lewe van die mense binne-in die klere. Die klere was styf en bonkig en is eerder vir die vertoon as vir die gemak aangetrek. Dit was knellend en het beweging bemoeilik. Uitgebreide handel met die buitewêreld het nuwe materiale en modes van oor die hele wêreld na Engeland gebring, en die Elizabethane het probeer om mekaar te oortref deur die wildste kostuumkonkoksies te versin. Dit was nie ongewoon om iemand 'n uitrusting te sien dra wat van goed uit verskillende lande saamgeflans is nie. Frankryk en Italië was die modesentrums van die tyd en het die toon aangegee.[1)]

Hierdie modegekkerny is gelei deur koningin Elizabeth self, met haar imposante fardegalyne en plooikrae wat haar kop verdwerg het. Die eenvoudige klere wat sy verplig was om gedurende haar ballingskap te dra, is met prag en praal vervang toe sy die troon bestyg het. Gedurende haar regering het sy die arbiter van elegansie gebly in 'n gemeenskap wat daaraan gewoond was om hele erfporsies aan klere te bestee. Die verskyning van die koningin was altyd treffend. Sy was van kop tot tone bedek met juwele, veral pêrels. Die kleur van haar kostuums is altyd gekies om die magnoliableekheid van haar vel en die geelbruin van haar hare (later pruike) te beklemtoon. Haar geliefde kleure vir amptelike geleenthede was wit of swart in satyn, fluweel of damas. Soms was sy bietjie waaghalsiger met pers.

Engelse is oorsee gestuur om die nuwe modes te bestudeer en aan te koop: pelsmoffies en krae uit Frankryk, die fardegalyn uit Spanje, geparfumeerde handskoene uit Italië, plooikrae uit Holland en gebreide kouse van die Kontinent. Selfs die elegante Anne Boleyn het nog kouse gedra wat van taf gemaak is en nie goed gepas het nie.

Die nuwe modes het die Puriteine verontrus. Lady Dacre is geloof omdat sy nooit hierdie gebreide kouse gedra het nie. Toe Elizabeth dood is, het sy drieduisend rokke nagelaat, wat so styf was van borduursel en edelstene dat hulle vanself regop kon staan.[2)]

---

1. Barton. Historic costume for the stage, p. 211.
2. Oxenford. Playing period plays, p. 96.

Die mans se drag

Die mans het ook aangesteek. Leerbaadjies met edelstene geborduur was deel van die howelinge se alledaagse drag. Pluime op fluweelhoede is met 'n diamant of robynspeld vasgesteek. Hulle het swaar goue kettings met medaljons om hulle nek gedra[1)] en dikwels 'n ring in die oor asook pragtige gevoerde mantels. Hulle was lief vir vrolike kleure.

Die mans se drag het bestaan uit 'n doeblet en 'n broek. Die doeblet was 'n styfpassende 'baadjie' waarin die bolyf ingewring is. 'n Opgestopte hemp is daaronder gedra vir warmte, maar die opstopsel het meer en meer geword totdat 'n yslike pofbors die mode was. Stysel - 'the devil's liquor', soos die Puriteine dit genoem het - wat in 1560 ontdek is, het die hoogstaande krae en die plooikrae moontlik gemaak. Hierdie krae het later geklike afmetings aangeneem, is met kant versier en blou, wit, pienk en geel gekleur. Die broek was kort en ook opgestop, en die opstopsel het terselfdertyd gedien as 'n ingeboude kussing vir die harde eikehoutstoele. Die broek het tot aan die middel van die dye gereik en is opgehou deur veters wat om die middellyf vasgemaak is. Hierby het hulle gekleurde kouse gedra. Mans het ook korsette gedra. Die mans se handskoene was ook geparfumeer en soms oor die kneukels oopgesny om die ringe te kan vertoon. Hendrik VIII het 'n bevel uitgevaardig dat sakdoeke vierkantig moet wees. Swaarde en rapiere het aan die linkerheup gehang, en spore is dikwels gedra. Die beurs en tabaksak het aan die gordel gehang. Tandestokers met goud versier is ook saamgedra. Middelhoogte wandelstokke was gewild, en die modegekke het waaiers gedra.

Om aan te trek was so 'n ingewikkelde proses dat geen man van aansien dit alleen kon doen nie. Hy het die hulp van ten minste twee bediendes nodig gehad. Selfs in die gevangenisse, soos die Londense Toring, is die hulp van bediendes toegelaat. Hier het hulle hulle meesters gedien tot by die beul se blok.

Die hare was dieselfde lengte as die haarstyl van ons moderne jong mans. Die hare is agteroor gekam sonder 'n paadjie. Baarde is algemeen gedra, selfs deur jong mans. Die reël was 'n netjies gepunte baardjie, maar soms was dit groter en vierkantiger. Party het 'n klein snorretjie saam met die baard gedra maar daar was ook altyd die gladgeskeerde gesigte. Die mans het hulle hare, baarde en snorre gekleur om by hulle kostuums te pas.

---

1. Discovering antiques, dl. 3, pp. 366-70.

Die vrouens se drag

'n Dame se klere het uit twee dele bestaan: 'n lyfie en 'n romp wat tot aan die voete gereik het. Die lyfie was ook in twee dele: 'n driehoekige keurslyf ('stomacher'), gestywe om die bolyf regop te hou, en 'n belynde onderlyfie. Die halslyn was óf immoreel laag óf hoog met 'n opstaande kraag of plooikraag ('ruff') om die nek. Die pofmoue was los en toegerus met rolle aan die bokant wat verhoed het dat sy haar arms naby haar lyf kon hou, en dit het tot aan die polse gereik. Die romp was klokvormig as gevolg van die fardegalyn wat daaronder gedra is. Die fardegalyn was 'n reeks hoepels wat by die middel begin het en al wyer geword het na die grond toe. Hoë hakke is van omtrent 1560 af binnenshuis gedra. Vrouens se buitenshuise skoene het dik kurksole en wighakke gehad.[1)]

Kosmetiek is algemeen gebruik. Die koningin het 'n spesiale room met 'n amandelbasis gebruik, en die witheid van haar vel was tot in die Nabye Ooste bekend. Hulle het reukballe om die middel gedra. Dit was 'n ronde metaalhouer met reukwater of 'n lemoen gestop met naeltjies. Soms het hulle ook 'n klein handspieëltjie aan 'n lint om die middel of in die waaier gedra, en dit is gebruik om hulle eie versorgdheid te verseker of om te sien wat agter hulle rug aangaan. In Elizabeth se tyd was die hare altyd opgekam en gekroes, alhoewel 'n bruid altyd haar hare laat loshang het of liggies gevleg het. Brunette is nie deur die Elizabethane bewonder nie. Ligtekoppe en rooikoppe was in die mode. Pruike is ook later gedra in navolging van Elizabeth se rooi pruik wat sy gedra het om haar grys hare weg te steek. Die voutipe waaiers van hoendervel, geverf met portrette, romantiese toneeltjies of vergulde blomme, is gebruik. Vere was ook baie gewild, en Elizabeth het pouvere verkies. Harde waaiers in die vorm van 'n pingpongspaan is ook gebruik.

Sosiale status en beroep

Die Elizabethane moes volgens vaste reëls aantrek. Nie net die ornamente wat gedra mag word, is voorgeskryf nie, maar daar is ook lyste gemaak van die soort klere wat in verskillende sosiale kringe gepas is. Dit was dus maklik om iemand se sosiale status volgens sy kleredrag te bepaal. Baie mense het egter bo hulle status probeer aantrek, klere het uitspattig en selfs karikatuuragtig geword, en modes het tot baie hekeling aanleiding gegee.

---

1. Contini. Fashion, pp. 120-1.

'n Mens kon ook iemand se beroep van sy kleredrag aflei. Die skaapwagter, die vakleerling, die smous, die balju, die hofnar, die rondloper, die bedelaar, die boogskieter, die gewone burger, die plaasvrou, die dorpsvrou, die meester en meesteres van 'n herehuis - almal het aangetrek volgens hulle status of beroep.

Aptekers, regsgeleerdes en dokters het donkerbruin, grys of swart gedra, met eenvoudige linne, plooie en mouboordjies. Die Protestantse geestelikes het 'n lang toga, wit tuniek met lang wye moue en 'n moulose swart of somberkleurige jurk gedra. Die hoed was 'n vierpuntige mus of plat met oorklappe. Handelaars het eenvoudige klere van goeie materiaal gedra. Hulle mantels het 'n kap gehad en was met pels uitgevoer; hulle hoede was van bewerpels. Elke winkelier het 'n ander soort voorskoot gedra.

Kinders het aangetrek soos klein grootmensies.

Op die platteland

Weg van die hof af het die mense soberder aangetrek, maar die mans het nog voorkeur gegee aan snyersdoeblette van skaapvel, vilthoede, karsaaikouse en dik leerskoene. Op 'n feesdag het hulle volgens persoonlike smaak grys, wit of groen karsaaikouse, rooibruin, blou of rooi doeblette omgeboor met 'n teenstellende kleur, piouter- of geverfde houtknope en 'n groen of rooi hoed wat pas by die nekdoekie, gedra. Vrouens het bonkige klere gedra wat seker lekker warm was in die winter maar vreeslik warm in die somer. Die materiaal vir hulle klere was meestal tuisweefsel. Dit was grof en gekleur met blom- en blaresap uit hulle tuine. Die plaasvrouens was altyd 'n paar jaar uit die mode, want nuus het stadig versprei, en die materiaal waarvan die rokke gemaak was, was so duursaam dat dit erfstukke geword het. Vroue het klein middeltjies bewonder en was selfs bereid om stywe ysterkorsette te dra om dit te bewerkstellig.

Bediendes

Diensmeisies het almal eenvoudige, enkelkleurige rokke met 'n voorskoot en 'n kappie van linne en 'n eenvoudige nekdoekie gedra. Die mansbediendes het almal broeke en eenvoudige doeblette van leer of blou lap gedra en lae ronde skoene met 'n eenvoudige gespe. Vir vakansiedae was die kleure 'n bietjie vroliker, en die baadjie het dikwels piouterknope gehad.

Kleursimboliek

Die Elizabethane het baie waarde geheg aan die simboliek van kleur.[1] Wilgergroen was die simbool van wanhoop. Ligrooi en vlamkleure is gedra deur gelukkige of desperate verliefdes. Oranje- en taankleure was gewild onder die howelinge. Strooikleur het oorvloed van eer, geld, gesondheid of sjarme beteken. Helder blougroen was die kenmerk van 'n flerrie en is gewoonlik deur die hofdames gebruik vir ten minste 'n gedeelte van hulle uitrusting, byvoorbeeld die moue. Weduwees het altyd swart gedra. Hulle hare moes heeltemal bedek wees met 'n swart hooftooisel met 'n swart sluier. As sy weer ornamente begin dra en haar kappie terugskuif sodat haar hare uitloer, was dit 'n teken dat 'n vryer weer welkom sal wees. Bediendes in swart het beteken dat 'n belangrike lid in die familie oorlede is. Die hele hof het swart gedra vir enige koninklike rou wat uitgeroep is. Wit of swart is altyd gedra by 'n teregstelling, behalwe in die geval van Maria Stuart, wat tot op die laaste dramaties was en in rooi (die kleur van martelare) verskyn het.

Harrington het met die volgende uitlating homself en sy tydgenote op die vingers getik: 'We go brave in apparel that we may be taken for better men than we be, we use much bombastings and quiltings to seem better framed, better shouldered, smaller waisted, and fuller thighed than we are, we barb and shave oft to seem younger than we are, we use perfumes both inward and outward to seem sweeter, wear corked shoes to seem taller, use courteous salutations to seem kinder, lowly obeisance to seem humbler, and grave and godly communication to seem wiser and devouter than we be'.[2]

Samevattend

Die plae (builepesepidemies) blyk die grootste enkele rede te wees wat van die Elizabethane gemaak het wat hulle was. Derduisende is gedurende so 'n epidemie afgemaai. Gedurende 1593 alleen is vir 'n paar weke lank meer as duisend sterftes per week aangeteken.

Geen wonder dat kinders soos klein grootmensies behandel is nie. Hulle moes so gou moontlik groot word om al die risiko's van kindwees vry te spring. Hulle is op 'n baie jong leeftyd getroud, gewoonlik vyftien, en die doel van

---

1. Linthicum. Costume in the drama of Shakespeare and his contemporaries, p. 13.
2. Traill. Social England, dl. 3, p. 578.

die huwelik was hoofsaaklik voortplanting - hulle moes uithaal om die geboor=tesyfer met die sterftesyfer te laat klop.

Daar moes vinnig gelewe word - die tyd was min, want die Elizabethane se lewe was kort. Op dertig was 'n mens reeds oud. Shakespeare het voor hy vyftig was, afgetree. Marlowe was 29 en het reeds 'n leeftyd se werk gedoen gehad toe hy oorlede is. Die dood was 'n harde feit waar hulle elke oomblik self mee kon kennis maak. Daar was nie tyd vir tierlantyntjies nie. Hulle was in alle opsigte prakties en aards - ook wat hulle godsdiens betref. Die preke wat by die St. Paulus-katedraal gelewer is, was baie gewild en deel van hulle daaglikse lewe. Uit hierdie preke het hulle geleer hoe om op te tree en hoe om te lewe.

Hulle het nie besef dat die liederlike, haglike en onhigiëniese toestande van hulle strate, huise en persoon die oorsaak van die pes was nie. Hulle het dit aanvaar as 'n plaag wat God in sy woede oor hulle gestuur het. Môre was dit hulle beurt om te sterf. Vandag moes hulle LEWE.

Hulle het die dood as deel van die menswees aanvaar. Die sterwe van mede-Elizabethane aan die galg, in die blok of op die brandstapel was maar net nog 'n skouspel waarmee hulle hulle mee kon vermaak. Dit was maar net lo=gies dat die slagoffer op hierdie wyse aan sy einde sou kom om vir sy wandade te boet.

Burgess skets hierdie onaangename prentjie van Shakespeare se Londen:

'The streets were narrow, cobbled, slippery with the slime of refuse. Houses were crammed together, and there were a lot of furtive alleys. Chamberpots, or jordans, were emptied out of windows. There was no drainage. Fleet ditch stank to make a man throw up his gorge ... It was a city of loud noises - hooves and raw coach-wheels on the cobbles, the yells of traders, the brawling of apprentices, scuffles to keep the wall and not be thrown into the oozy kennel. Even normal conversation must have been loud, since every=body was, by our standards, tipsy. Nobody drank water, and tea had not yet come in. Ale was the standard tipple, and it was strong. Ale for breakfast was a good means of starting the day in euphoria or truculence. Ale for din=ner refocillated the wasted tissues of the morning. Ale for supper ensured a heavy snoring repose. The better sort drank wine, which promoted good fel=lowship and led to sword-fights. It was not what we could call a sober city.

People sang readily, perhaps because of their malted euphoria. You bought

ballads in the streets, and there was a large public repertoire of popular songs. The gap between music as pastime and music as uplift, a distressing feature of our own times, did not then exist, and doctors of music, like Byrd and Weelkes and Wilbye and the saturnine genius called John Bull, were ready to compose fantasias on "The Carman's Whistle" or "John Come Kiss Me Now."... Will would hear music coming from open summer windows, from barber-shops (where a boy would sing to a lute over the scraping and clipping) and, of course, from taverns ... Music was close both to words and physical movement. The Queen herself was one of the great dancers of the age.

It is difficult for us to match this love of art with the known relish for brutality... And the brutality was, in a way incomprehensible to us, capable of being reconciled with the aesthetic instinct. Thus, the hangman who officiated at Tyburn had to be more than a butcher. It required huge skill to cut out the heart of the hanged victim and show it to him before his eyes finally closed. And the quartering of the still steaming corpse had to be effected with the swift economy of the true artist.

Walking through London one walked literally through death and pain - the kites pecking out eyeballs, the screams of the whores whipped at the Bridewell ... the baiting of the bears Sackerson and Harry Hunks on the Bankside, ... and of the tearing to pieces by dogs of a terrified ape ... the diseased bodies of beggars, the periodic visitations of the plague.

London, with all its horrors, had glories enough to make it seem the most desirable place in the world. It was a true capital, not a provincial back= water of Europe. The great river flowed into Europe's rivers, and Europe's rivers flowed back. It was the capital not only of Protestant England but of Protestant Christendom.'[1)]

Harrison som die Elizabethaanse Engeland soos volg op:

'There is little fundamental difference between life in Elizabethan England and the native bazaar of an Eastern city, and a fortnight spent in one of the less accessible cities of Iraq or India, especially in one of the native States, teaches the historian more of Tudor London than a decade spent in the Record Office. Details of administration, the proceeding of the law courts, fashion of dress, language, are different; but the smells and filth, the

---

1. Burgess. Shakespeare, pp. 71-77.

crowd in the taverns chattering gossip and scandal and making contemptuous jibes at the stranger, the drab squalor and the ulcerous beggars, the colour and silks, the gold braid just a little frayed and tarnished, the brutality and cringing, the blood, dust, and flies - when he encounters all these the historian of Elizabethan England realises that he is in a familiar city'.[1)]

---

1. Harrison. Elizabethan England, pp. 76-7.

HOOFSTUK 3

DIE TEATER IN SHAKESPEARE SE TYD

Inleiding

Oor die struktuur en inrigting van die Elizabethaanse teater is daar tot dus= ver nog geen uitsluitsel verkry nie. Wat as geskiedenisfeite aanvaar word, is baie dikwels slegs teoretiserings wat bevraagteken behoort te word. Gedu= rende die afgelope vyftig jaar het daar egter baie uitgebreide en hoogs teg= niese literatuur oor die onderwerp die lig gesien. Die gegewens vir hierdie verhandeling is gebaseer op die nuwe bewyse wat verkry is uit oorspronklike verhoogaanwysings in tekste van stukke wat in hierdie tyd opgevoer is (interne bewyse), en eietydse argitektuur en illustrasies en beskrywings (eksterne be= wyse). Ongelukkig maak verskillende skrywers dikwels verskillende afleidings uit dieselfde feite.

Om 'n begrip te hê van hoe Shakespeare se verhoog en aanbiedings daar uitge= sien het, is 'n vereiste vir die moderne regisseur wat die omstandighede en gebruike van Shakespeare se tyd in sy eie aanbieding wil herskep. Die doel van hierdie hoofstuk is om die styl waarin die Elizabethaanse dramas opgevoer is, te probeer bepaal. Ek bespreek die Elizabethaanse teater onder die vol= gende hoofde:

1. Die verskillende plekke waar opvoerings in die algemeen in Shakespeare se tyd gehou is.
2. Die verskillende plekke waar Shakespeare se geselskap opgetree het.
3. Die vereistes wat die Elizabethaanse dramas aan die verhoog stel.
4. *Twaalfde nag* in die Middle Temple en ander hofsale.
5. Die Globeteater.
6. Die aanbieding van die Elizabethaanse dramas.

1. Die verskillende plekke waar opvoerings in die algemeen in Shakespeare se tyd gehou is

Toe Shakespeare na 1585 in Londen aangeland het, is opvoerings in die volgende plekke gehou:

a. *Die sale van die 'Inns of Court'* (Inner Temple, Middle Temple, Lincoln's Inn en Gray's Inn) en in *die sale van die koninklike paleise* en herehuise (Whitehall, St. James en Hampton Court).

b. Die private teaters

(1) *Almonry House* (1575-1609) in die St. Paulus-katedraal.

(2) Die eerste *Blackfriarsteater* (1567-1584).

(3) Die tweede en meer bekende *Blackfriarsteater* (1596). Hierdie teater is meestal deur seunsgeselskappe gebruik, totdat dit in 1608 deur die *King's Men* (onder andere Shakespeare) oorgeneem is. Dit was een van die belangrikste en deftigste teaters in Londen en baie geskik vir opvoerings in die winter, omdat dit onderdak was. Bentley betoog dat Shakespeare as professionele teatermens se 'nuwe' styl van sy latere komedies toegeskryf kan word aan die feit dat hy vir hierdie 'nuwe' gehore van die 'nuwe' kommersiële Blackfriarsteater moes skryf.[1)]

Latere private teaters:

(4) *Whitefriarsteater* (1605-21) was geleë in 'n klooster in Fleet Street.

(5) *Porter's Hall* (1615) was ook in die Blackfriars-distrik geleë.

(6) Die *Cockpit* of *Phoenix* (1617) was geleë in Drury Lane, waar die meeste van die hoë stand gewoon het.

(7) *Salisbury Court* (1629).

Hierdie teaters is 'privaat' genoem om die sensors te ontduik. Hulle was sentraal en in die deftigste woonbuurtes van die Elizabethaanse Londen geleë. Die St. Paulus-katedraal, wat binne loopafstand van al die bogenoemde teaters was, is in 'n mark en boekwinkel omgeskep en was gevolglik 'n gerieflike bymekaarkomplek van die Elizabethaanse hoë lui om nuus en skinderstories te versprei. Die 'Inns of Court', waar regters, advokate en regstudente gewoon het, was naby Whitefriars geleë. Die private teaters was dus naby die mense wat die tyd en die geld tot hulle beskikking gehad het om die teaters te besoek. Daar is rede om te aanvaar dat hierdie teaters hoofsaaklik besoek is deur die aristokrasie, burgery, here van die 'Inns of Court', die intelligentsia en die

---

1. Bentley, G.E. Shakespeare and the Blackfriars Theatre. In Nicoll. Shakespeare survey, dl. I, p. 38-50

gemaskerde dames van die hoër stande.[1] Dobbelaars, soldate, prostitute en pierewaaiers het ook 'n klein persentasie van die gehoor uitgemaak. Die gewone burgers en die ambagsmanne was in die minderheid, omdat die toegangsgelde te hoog was (die goedkoopste plekke was ses pennies, dus ses maal duurder as by die openbare teaters, en die duurste plekke het 'n halfkroon of meer gekos) en omdat die stukke nie in hulle smaak geval het nie. Daar was omtrent duisend sitplekke in die ouditorium van die Blackfriars beskikbaar.

c. Die openbare teaters

Die *Theatre* is in 1576 in Shoreditch deur die Burbages gebou. (Dit is in 1599 afgebreek, en met die nog bruikbare materiaal is die *Globeteater* in Bankside buite die jurisdiksie van die stadsvaders gebou.) Ander openbare teaters was die *Curtain* (1576, Shoreditch), die *Newington Butts* (1580, Bankside) en die *Beargarden* (herbou na 1583). Nadat Shakespeare in Londen aangekom het, is die *Rose* (1587 in Bankside), die *Swan* (1594), die *Fortune* (1600), die *Red Bull* en die *Hope* (1614) gebou. Sommige van hierdie teaters is voor 1599 (voor die oprigting van die Globe) af en toe deur Shakespeare se geselskap gebruik.

d. Daar is nog gereeld met toneelgeselskappe na omliggende dorpe getoer[2], veral in die wintermaande en wanneer die teaters in Londen as gevolg van die pes en ander redes gesluit was. Chambers noem die name van sewentien plekke waar Shakespeare se geselskap tussen 1599 en 1616 minstens een maal opgetree het.

2. Die verskillende plekke waar Shakespeare se geselskap opgetree het

Shakespeare het sy werk hoofsaaklik geskryf vir aanbieding deur sy eie geselskap (die Lord Chamberlain's Men - na 1603: King's Men) in die Globeteater, wat aan hierdie geselskap behoort het. Gurr beweer na aanleiding van hierdie logiese stelling (sonder enige verdere konkrete bewyse) dat *Twaalfde nag* die eerste maal in 1600 deur die Chamberlain's Men in die Globeteater aangebied is.[3] King noem, behalwe die Globeteater, nog ses plekke waar Shakespeare

---

1. Armstrong, W.A. The audience of the Elizabethan private theatres. In Bentley. The seventeenth-century stage, pp. 215-34.
2. Chambers. William Shakespeare, dl. II, pp. 322-45.
3. Gurr. The Shakespearean stage, p. 168.

se geselskap opgetree het, naamlik die Blackfriarsteater (na 1608), die Middle Temple, Whitehall, St. James-paleis, Hampton Court en die Cockpit-in-Court.[1] Chambers voeg nog twee plekke by: Hunsdon House in Blackfriars, waar die Lord Chamberlain gewoon het en Wilton House, die verblyf van sir Henry Herbert, die graaf van Pembroke.[2] Volgens Chambers bestaan daar net drie eietydse verwysings na aanbiedings van *Twaalfde nag* tussen 1599 en 1642:

a. *Twelve Night, or What you will,* Middle Temple, 2 Februarie 1601/2;
b. *Twelfte Night,* Court (geen aanduiding van watter saal nie), 6 April 1618;
c. *Malvolio,* Court (geen aanduiding van watter saal nie), 2 Februarie 1622/3.

Shakespeare moes dus só skryf (of die plekke van aanbieding moes só ingerig word) dat sy werk ewe maklik in enige van bogenoemde plekke, sonder veel moeite en op kort kennisgewing, opgevoer kon word. Die geselskappe het in die middag in een van die stad se teaters 'n stuk aangebied en dieselfde aand in een van die hofsale met 'n ander stuk opgetree.[3]

3. Die vereistes wat die Elizabethaanse dramas aan die verhoog stel

King het 276 stukke wat tussen 1599 en 1642 in Londen deur professionele geselskappe opgevoer is, ontleed om te probeer bepaal wat hulle teatermatige vereistes is. Hy het tot die volgende slotsom geraak:

a. Die 87 stukke met die eenvoudigste vereistes kan in enige saal of teater met slegs die minimale toerusting opgevoer word: vloerruimte voor 'n ongelokaliseerde fasade met ten minste twee ingange waardeur groot rekwisiete ingebring kan word - 'brought on' of 'thrust out' soos dit in die verhoogaanwysings staan. *Twaalfde nag* val onder hierdie groep.

b. Behalwe bogenoemde vereis 45 stukke ook 'n speelvlak bokant die verhoog vir die sogenaamde balkontonele - 'above' of 'aloft' in die verhoogaanwysings.

c. Honderd-en-twee stukke vereis 'n bykomstige verhoogvlak wat deur deure of gordyne afgesluit kan word waaragter akteurs en/of groot rekwisiete verskuil kan word om later ontdek te word - 'discovered' in die toneelaanwysings. Van hierdie stukke het 46 ook 'n speelvlak bokant die

---

1. King. Shakespearean staging, p. 2.
2. Chambers. William Shakespeare, dl. II, pp. 322 en 329.
3. Hotson. The first night of *Twelfth night,* p. 79.

verhoog nodig.

d. Twee-en-veertig stukke vereis ook 'n valdeur na 'n plek 'below' of 'under the stage' ('n put, 'n afgrond, 'n sloot, 'n graf) wat 'n platformverhoog noodsaaklik maak. Van hierdie stukke vereis 22 ook 'n speelvlak bokant die verhoog, en 32 vra ook 'n afgeslote bykomstige verhoogvlak.

Nicholas Rowe het in 1709 in sy uitgawe van Shakespeare se werke die lokaliteit van elke toneel aangedui. Die Foliotekste het geen aanwysings van waar elke toneel afspeel nie. Die bestaande sketse van fasades van Engelse pre-Restourasieverhoë is ook onbegrens.

4. *Twaalfde nag* in die Middle Temple en ander hofsale

Aangesien die enigste eietydse verwysings na aanbiedings van *Twaalfde nag* na dié in die hofsale is, word 'n paar van die gissings oor hoe so 'n opvoering moontlik plaasgevind het, hier bespreek.

Die foto van die saalskerm of -afskorting ('hall screen') van die Middle Temple[1] (gebou in 1574) waar Manningham op 2 Februarie 1601/2 'n opvoering van *Twaalfde nag* bygewoon het (kyk aanhaling op p.209), toon 'n tipies Elizabethaanse versierde houtafskorting aan die oostekant van die saal. Dit wil voorkom asof hierdie skerm spesiaal aangebring is sodat enige geselskap enige aanbieding maklik vir opvoering hier kon aanpas. Hierdie skerm het 'n soort permanente agtergrond vir enige opvoering in die Elizabethaanse tyd gevorm. (Die skets van Hotson[2] toon 'n soortgelyke skerm of afskorting in die Grootsaal van Whitehall.) In die afskorting of skerm is twee hoë boogdeure. Bokant die deure, voor 'n hoë boogvenster (IV.ii.35), is 'n balkon waarop daar ook tonele (indien nodig) kon afspeel. Die musikante in *Twaalfde nag* het heel waarskynlik hier gesit en reeds gespeel voordat die stuk begin het.[3] King het 'n studie gemaak van al die uitgange en binnekomste[4] in die Folio en bewys dat die handeling van *Twaalfde nag* maklik kon plaasgevind het voor so 'n

---

1. King. Shakespearean staging, na p. 18. vii.
2. Hotson. The first night of *Twelfth night*, p. 136.
3. King. Shakespearean staging, p. 150. (In die Folio is daar geen melding van hulle binnekoms nie alhoewel hulle daar is om te speel as Orsino begin praat. *Twaalfde nag* het ook geen tonele wat op die balkon of onder die verhoog moet afspeel nie. *'Twelfth Night* does not require a trap to a place below'. King maak geen melding van die binnekoms van die musikante vir die eerste toneel nie.)
4. Ibid., pp. 99-115.

ongelokaliseerde afskorting met twee deuropeninge soos dié by die Middle Temple. Die voor die hand liggende teatermatige doel van hierdie afskorting is om die spelers buite sig van die gehoor te hou totdat hulle moet verskyn, en te verberg vir die gehoor as hulle afgaan. Die toneelaanwysings 'within' (IV.ii.20) dui die spasie agter die skerm aan waar die akteurs buite sig is maar deur die gehoor gehoor kan word. Hierdie ruimte het ook gedien as kleedkamer ('tiring-house') waar die akteurs van kostuums kon verwissel, ens.

Die speelruimte voor die skerm is essensieel onbegrens. In sommige tonele mag daaraan 'n tydelike lokaliteit gegee word deur middel van 'n dialoogverwysing of deur spesiale rekwisiete wat opgedra word, maar wanneer die area aan die einde van 'n toneel sonder akteurs en rekwisiete is, is enige suggestie van plek weer uitgewis. Aan die einde van die meeste tonele gaan al die spelers saam deur een deur af, terwyl die ander groep spelers amper onmiddellik deur die ander deur opkom om die volgende toneel te begin. Indien die dialoog aandui dat die akteurs mekaar aan die begin van 'n toneel ontmoet, kom een by die een deur en die ander by die ander deur binne. Dieselfde gebeur as hulle aan die einde van 'n toneel skei. As 'n akteur gedurende dieselfde toneel uitgaan en weer binnekom, kom hy weer by dieselfde deur binne as die waarby hy uit is. Die dialoog spesifiseer baie selde die plek van handeling maar gee dikwels rigting aan die akteurs se bewegings as hulle ontmoet, skei, voorgaan of volg. Richard Hosley[1] veronderstel dat daar 'n platformverhoog (vier voet hoog) voor die afskorting of skerm opgerig is. Behalwe dat so 'n konstruksie die gebruik van die boogdeure sou bemoeilik (of heeltemal onmoontlik gemaak het), is dit myns insiens onnodig, veral as die spelers op die vloer van die saal voor die afskorting gespeel het en die gehoor op steiers ('degrees'[2]) gesit het.

J. Bruce Williamson[3] het 'n grondplan van die saal in Middle Temple met die volgende afmetings, gepubliseer: Met inbegrip van die ruimte onder die balkon aan die oostekant is die lengte van die saal 101 vt. 3 dm.[4]; die muurhoogte is 30 vt.; dakhoogte is 57 vt. 6 dm. en die wydte 40 vt. 9 dm., behalwe by die twee nisse, waar daar 15 vt. 7 dm. aan die suidekant en 10 vt. 7 dm.

---

1. Hosley. 'The origins of the Shakespearian playhouse' in Shakespeare 400, p. 33.
2. Hotson. The first night of *Twelfth night*, p. 70.
3. Williamson. Middle Temple Hall, soos verskaf in King. Op. cit., p. 150.
4. Hotson sê die saal was ampter 90 vt. lank. Gevolglik moes die ruimte agter die skerm maar omtrent 12 vt. gewees het. Op. cit., p. 66.

aan die noordekant bygevoeg is.

'Another possibility is that the play was acted at the West or upper end of the hall, where the actors rigged a traverse or hangings to provide a space *within*. In either case, two entrances and a placeless façade can serve the staging needs of this play'.[1] Alhoewel so 'n dwars behangsel seker nodig was in 'n saal waar daar geen ingeboude skerm of afskorting was nie, kan ek nie insien hoekom die spelers die onnodige moeite sou doen in die saal van die Middle Temple nie. Dit dien presies dieselfde doel as die afskorting. King maak ook 'n onverstaanbare afleiding uit Manningham se dagboek dat hy na die opvoering gekyk het terwyl hulle geëet het en die tafels dus so gerangskik was dat almal op die speelvlak kon sien. Terwyl die Elizabethane geëet het, sou daar miskien minstrele, musikante of maskerspel-spelers opgetree het, maar hulle het gewoonlik nadat hulle klaar geëet het, 'n opvoering bygewoon. Manningham se 'At out feast ...' beteken eenvoudig dat die aanbieding van *Twaalfde nag* 'n deel uitgemaak het van die Maria-Ligmisfeesvieringe.

J. Alfred Gotch[2] beskryf die argitektuur van die binnekant van 'n tipiese Elizabethaanse huis, en dan gebruik hy 'n foto van die saal in die Middle Temple om sy beskrywing te illustreer: 'The front door led into a broad passage, called the "screens"; on one side were the buttery hatch and the doorway leading to the kitchens; on the other side was the screen separating the passage from the great hall. Through the screen led two doorways; once beyond them, and you were in the vast space of the hall'. Dan gaan hy voort om die ryk versierde houtpanele van die skerm, die geboë daktimmerasie, die vuurherd in die symuur 'wherein a tree-trunk might be burnt', ens., te beskryf. 'n Verdere interessante opmerking wat hy maak is: 'In the distance was the daïs, the low platform at the upper end of the hall, whereon the owner and his family sat at meals. At one end of the daïs was the recess of the great bay-window of which the lights were brought down low enough to give an outlook, while the rest of the windows were high above the floor, originally so placed, according to one old author, to shield the occupants from the arrow which flieth by day'.

Dit is 'n verligting om te verneem dat die akteurs nie in 'n twaalf voet wye hokkie agter die houtskerm vasgekeer was soos uit King se beskrywing afgelei

---

1. King. Op. cit., p. 150.
2. Shakespeare's England, dl. 2, pp. 70-1. Die foto van die saal van die Middle Temple verskyn teenoor p. 66.

kan word nie. Die spelers kon dus vrylik deur die voordeur na buite beweeg en kon ten minste in die kombuis gaan water drink! Hulle kon ook van ander ingange in die saal vir hulle prosessies gebruik gemaak het. Volgens Gotch was daar reeds 'n platform-verhoog (en geskikte beligting) aan die bo-ent van die saal en motiveer dit King se 'another possibility'. In hierdie geval sou dit nie die eienaar en sy gesin wees wat hier gesit en eet het nie, maar wel die regstudente van die Middle Temple. (Die Middeleeuse kastele was soos 'n fort gebou. Ook die Elizabethaanse huise moes nog aan hulle bewoners beskerming bied.)

Leslie Hotson betoog dat *Twaalfde nag* die eerste maal op 6 Januarie 1600/01 in die Grootsaal van Whitehall opgevoer is. Hy het 'n interessante afleiding uit 'n nota in die Lord Chamberlain se agenda gemaak: 'In the Hall, which was richly hanged and degrees placed rownd about it, was the play after supper'. Indien die steiers dan rondom geplaas is, kon die akteurs sekerlik nêrens anders as in die middel van die vertrek wees nie. 'Shakespeare's production was therefore *not* against a wall. It was not even against a backcloth, for the spectators on that fourth side, *behind the stage*, had to see the action. What a wrench to our prejudices! The Elizabethans ruthlessly drag us away from our long, long thoughts of a familiar stage in front of a "scenic wall" with two useful and friendly doors. Facing us about, they show us reality: the play being acted openly *out in the middle of the floor* - an island of drama surrounded by crowded scaffolds on all sides. A cock-pit. A circus. An arena. A wooden O. The first performance of *Twelfth Night*, presented by Shakespeare completely "in the round".' Hy beweer ook verder: '*Houses* (or *mansions* - the small structural units of frame and canvas, beautifully painted to suggest buildings or pavilions of various kinds, with practicable doors, or with curtains to be drawn away to reveal action within the "building" or tent) to represent all the clearly marked localities in the action were set up before the performance, and remained unshifted throughout - the so-called "simultaneous" or "multiple" method of staging a play, handed down from the Middle Ages'.[1] In *Shakespeare's wooden O* het Hotson uitgebrei op bogenoemde teorie en dit soos volg saamgevat:

1. 'Pageant-production was in the round, to an audience stationed on both sides, divided by an oblong stage.

---

1. Hotson. The first night of *Twelfth night*, pp. 65, 67, 69. Vgl. met die skets teenoor p. 136. Hierdie skets is op die voorblad en op p. 177 van die Kennet Shakespeare herhaal.

2. The tiring-house or dressing-room was underneath, inside the hollow stage.
3. The scenic axis was *transverse:* the "houses" stood facing each other from the stage-ends. Access to them was up through traps'.[1]

Koning Hendrik VIII het 'n hanevegkamp ('cockpit')[2] vir haangevegte in Whitehall laat bou. Indien Hotson se teorie korrek is dat *Twaalfde nag* vir die eerste keer in 1600/01 in die Grootsaal van Whitehall op 'n arenaverhoog opgevoer is, hoekom sou hierdie vegkamp dan nie gebruik gewees het nie? Dit is tog bekend dat baie aanbiedings in dorpe in hierdie vegkamp, wat vir haangevegte bedoel was, plaasgevind het?

King beweer dat Hotson se 'canvas houses and mansions' vir die stukke van Plautus en Terentius gebruik is en heeltemal onnodig en oorbodig was in opvoerings van Shakespeare se werk. Hy betwyfel ook die akkuraatheid van Hotson se interpretasie van kontemporêre dokumente en verwerp Hotson se opvatting insake 'n 'arenaverhoog'.

5. Die Globeteater

Hierdie teater het vermoedelik 'n ses- of agthoekige struktuur gehad en was gedeeltelik aan die opelug blootgestel. (Vgl. met Saunders se diagram van die Globeteater op p. 81.)

Geselskappe was gewoond daaraan om in die binnepleine van herberge op verskuifbare verhoë op te tree. Die gehore het dan die aanbieding van hulle balkonvensters af gadegeslaan, terwyl daar ook op die plein self staanplek vir toeskouers beskikbaar was. Die arenas vir haan- en beergevegte het ook die ontwerp van die teater beïnvloed, aangesien hierdie sport ook nog in sommige van die openbare teaters beoefen is nadat die verhoog vir die geleentheid verwyder is. Op toere in naburige dorpe het aanbiedings gewoonlik in die dorp se vegkamp plaasgevind. Dit kan aanvaar word dat by so 'n geleentheid die wa met die spelers se kostuums en rekwisiete agter die verhoog getrek is en dan sommer gedien het as 'tiring-house' of kleedkamer.[3] Hierdie eienskappe het die ontwerp van die openbare teater sterk beïnvloed. Die sirkelvormige middelste area van die teater het dan ook as die 'cockpit' of 'pit' bekend

---

1. Hotson. Shakespeare's wooden O, p. 281.
2. The American peoples encyclopedia, deel V, p. 213.
3. Hodges. The Globe restored, p. 87.

gestaan en het geen sitplekke gehad nie. 'Pit' beteken ook hel, en aangesien dit die ruimte laer as die verhoog aandui, kom hierdie deel van die verhoog ook met die benaming van die Middeleeuse verhoog ooreen. Vandag noem ons hierdie deel van ons teaters die orkesput. Toegang hier was een pennie en die menigte staande toeskouers was bekend as die grondelinge ('groundlings'). Duurder sitplekke was in die drie galerye rondom die 'cockpit' beskikbaar. Die boonste galery was met 'n grasdak gedek. Die verste toeskouer het nie meer as 75 voet weg van die agterkant van die verhoog gesit nie.[1)]

Die verhoog het verskillende dele ingesluit:

a. Die voorverhoog was 'n reghoekige platform (soms tot 42 voet wyd) wat tot diep in die ronde area ingestoot het en gevolglik aan drie kante deur die grondelinge omring is. 'n Gedeelte van hierdie platform was onder 'n grasdak wat deur twee pilare gestut is maar geen sy- of voorgordyne gehad het nie.[2)] Dit is ook na aanleiding van die Middeleeuse teater die 'heavens' of die 'shadow' genoem en met maan en sterre beskilder. In die vloer was 'n valdeur waardeur geeste, lyke ens. kon verskyn of ver=dwyn.

b. Agter, weerskante van die voorverhoog, was twee vlerke of vleuels. Die diagram van J.W. Saunders[3)] se 'vlerke' (B op die diagram) is sodanig na weerskante verleng dat dit aansluiting vind by die toeskouers se toegangs=deure (A op die diagram). Die spelers kon dus hierlangs af, na buite of op na die verhoog, beweeg. In die Elizabethaanse dramas word baie ge=bruik gemaak van optogte of prosessies en massatonele, en hierdie ruimte sou by uitstek daarvoor geskik wees. (Daar is baie verskillende sienings oor presies hoe hierdie gedeelte daar uitgesien het. Ek gee Saunders se siening weer, omdat dit ooreenkom met die manier waarop ek die Totiussaal se verhoog verander het vir die aanbieding van *Twaalfde nag*.)[4)] Daar is ook in die middel van hierdie vlerke twee ingange aangedui (H op die dia=gram) wat toegang verleen tot die agterkant van die verhoog na die spelers

---

1. Marvin Rosenberg: 'Elizabethan actors: Men or marionettes' in: Bentley. The seventeenth century stage, p. 101.
2. Die waarheid van hierdie 'feit' word ook bevraagteken.
3. Hierdie diagram wat in Bentley, p. 265 verskyn is op p. 81 van hierdie verhandeling afgebeeld.
4. Op die agterkant van die diagram (p. 82) word 'n vergelyking getref tussen Saunders se diagram van die Globeteater en die manier waarop die Totius=saal se verhoog vir die aanbieding van *Twaalfde nag* aangepas is.

se kleedkamers of 'tiring-house'.

c. Tussen die twee vlerke, aan die agterkant van die voorverhoog was 'n inham van onsekere vorm en grootte wat 'n soort agter- of binneverhoog gevorm het (E op die diagram). Hierdie gedeelte van die verhoog besorg aan navorsers die meeste hoofbrekens. Die Johannes de Witt-skets van die Swanteater (die enigste kontemporêre afbeelding van 'n Elizabethaanse openbare teater wat bestaan) toon bokant hierdie ruimte 'n balkon wat klaarblyklik gehoorlede bevat, wat dus glad nie 'n toneel wat op hierdie binneverhoog afspeel, sal kan sien nie. Baie navorsers meen egter dat die skets foutief is, aangesien dit nie die oorspronklike skets is soos wat De Witt dit self gesien het nie, maar deur 'n vriend (Arend Van Buchell) afgeteken is.[1] Ek wil my skaar by dié navorsers wat meen dat die skets tydens repetisies gemaak is.[2] Die figure op die balkon kan dus die res van die toneelgeselskap wees wat die repetisie van die balkon af dophou. Hierdie skets verskyn in omtrent alle boeke wat oor die onderwerp handel.[3] Dit moet egter onthou word dat die Globe vyf jaar na die Swan gebou is en dus baie verbeteringe en veranderinge kon bevat het.

Smith sê dat die waarde van hierdie agter- of binneverhoog in die volgende drie dinge geleë is:

> '(1) by virtue of the fact that it was itself a walled-in area, it could serve appropriately to represent a room or other enclosure; (2) because it could be concealed from the audience by curtains, it could be fitted out with properties and wall hangings to give color and to suggest a definite locality; and (3) because it lay at the rear of the outer stage, it could be used in combination with the platform, either as a single large stage or as two separate but related stages, and by its setting could give localization to the two together'.[4]

---

1. Adams. The Globe playhouse, pp. 49 en 136.
   Smith. Shakespeare's Globe playhouse, pp. 47-48.
2. Nagler. Shakespeare's stage, p. 11.
3. Die afbeelding op p. 81 (langs die Saunders-diagram) van die Johannes de Witt-skets van die Swanteater verskyn in Nicoll. Shakespeare survey, dl. 1, tussen pp. 36 en 37, III. Die oorspronklike skets is in die Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Utrecht, MS 842.
4. Smith. Op. cit., p. 106.

Die Saunders-diagram van die Globeteater

Note here

(i) The wing accesses formed by passages from the Spectators' Entrances to the Yard.
(ii) The enclosures, with front door and curtains, made possible by adaptation of bay twelvepenny rooms lying directly underneath bay windows on the first floor.
(iii) Rear traverse screening off the rear stage when necessary.
(iv) Penthouses or "hedge corners" made possible by the "bulks" of the bays.

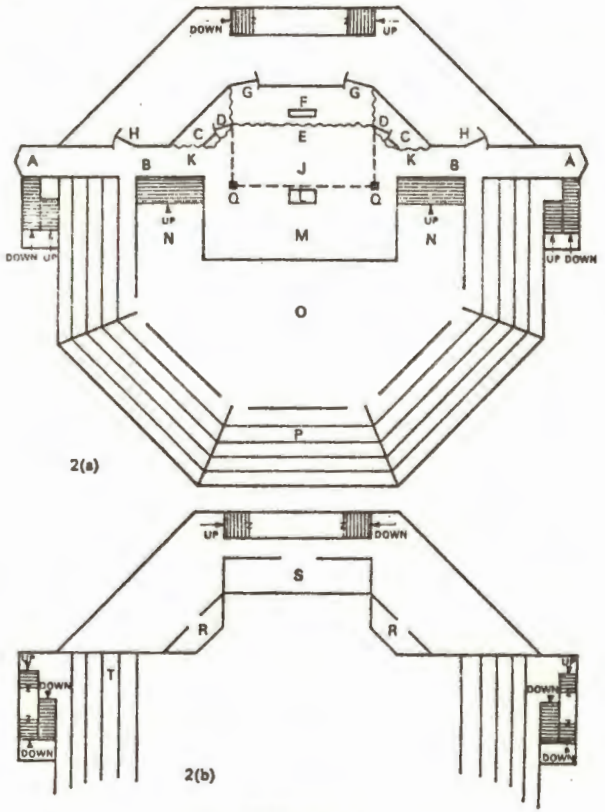


DIAGRAM 2

PLAN VIEW (FIRST ALTERNATIVE)

An impression not to scale

2(a) At Platform Level

2(b) At Window Level

A Spectators' Entrance
B Wing Access
C Bay Enclosure
D Enclosure Gate
E Traverse
F Grave Trap
G Stage Door
H Players Door
J Area beneath Shadow
K Penthouse
L Main Trap
M Platform
N Yard Alley
O Yard
P Twopenny Rooms (Platform Level)
Q Stage Post
R Bay Window
S Twelvepenny Rooms (Platform Level)
T Twopenny Rooms (Window Level)

Die Johannes de Witt-skets van die Swanteater



	Saunders (Vgl. met die diagram op die vorige bladsy)	Totiussaalverhoog (Vgl. met Regieplan I, dl. III, p.379)
A	Ingang vir die gehoor	-
B	Loopvlak voor die coulisse	aa en bb
C	Ruimte onder die komvenster (R)	c en d (Vgl. met Vooraansig-skets op p. 261)
D	Toegang tot C	h en i (nie gebruik nie)
E	Speelvlak wat met 'n gordyn afgeskerm kan word indien nodig. (Vgl. 'Note iii')	Die tuin- en seegordyn (vorentoe geplaas)
F	Valdeur	-
G	Verhoogdeur	Nisse e, g en f
H	Ingang vir spelers	a en b
J	Speelvlak onder die 'heavens'	j tot s
K	'Penthouse'	-
L	Hoofvaldeur	-
M	Platform	t tot z
N	Toegang tot die 'pit'	-
O	'Pit'	Ouditorium
P	Tweepennie-sitplekke (platformhoogte)	-
Q	Verhoogstut	-
R	Komvenster	Bokant c en d (Vgl. met Vooraansig-skets op p. 261)
S	Twaalfpennie-sitplekke (platformhoogte)	Rostrum
T	Tweepennie-sitplekke (vensterhoogte)	

Dit is presies hoe ek die Totiussaal se verhoog gebruik het met die aanbieding van *Twaalfde nag*. My begrip van hierdie agterverhoog is dat dit presies dieselfde as ons moderne verhoog 'agter' die prosceniumboog is. Hierdie agterverhoog kon ook met 'n gordyn (waarop tonele geskilder kon wees)[1] afgesluit word en was presies op dieselfde plek as waar ons moderne voorgordyn hang. As hierdie gordyn oop was, moes die siglyne vir die gehoor net so goed wees soos dit vandag met ons prosceniumboogverhoog die geval is. Die agterste muur van die agterverhoog (die moderne siklorama) was klaarblyklik 'n permanente houtskerm met twee of meer boogdeure. Dit het ooreengekom met die afskorting van die Middle Temple wat onder 4. bespreek is, en het ook na agter in die 'tiring-house' uitgeloop. In die moderne teater word elke toneel in die algemeen as 'n prent behandel wat omraam is deur die prosceniumboog, en dit word deur die gehoor net van die voorkant af, soos enige ander prent, waargeneem. Deur die gordyn te laat val word die prent op enige gegewe moment vir die gehoor uitgewis. In die Elizabethaanse teater kon die toneel net op een van twee maniere eindig. Die spelers moet afloop of afgedra word, of 'n verandering van plek en omstandighede word 'veronderstel' sonder dat hulle die verhoog verlaat. Om hierdie rede eindig 'n Elizabethaanse drama selde op 'n klimaks. Die slotwoorde verskaf gewoonlik 'n motivering vir die (gedwonge) ontruiming van die verhoog. Indien 'n slottoneel op die agterverhoog afgespeel het, kon 'n gordyn natuurlik aan die einde van die toneel gebruik word.

d. Baie Elizabethaanse dramas vereis 'n balkon of galery, en dit was heel moontlik skuins voor die boogvensters, bokant die vlerke, aangebring. Indien die balkonne nie vir tonele in die stuk gebruik is nie, het die deftige lede van die gehoor vermoedelik hier gesit. Hulle moes twaalf pennies vir die voorreg betaal.

6. Die aanbieding van die Elizabethaanse dramas

'n Toneelgeselskap het uit tien tot twintig lede bestaan, van wie omtrent die helfte aandeelhouers en die res gehuurde mans ('extras', portiers, musikante en verhooghelpers) was. Drie tot vyf seuns is deur die geselskap as leerjongens (wat ook die damesrolle vertolk het) in diens geneem. Die dramaturg

---

1. Brockett. The theatre: an introduction, p. 121. Philip Henslowe het 'n lys gemaak van rekwisiete met sulke dinge soos rotse, bome, beddens en o.a. 'a cloth representing the city of Rome'.

het gewoonlik vir 'n spesifieke geselskap geskryf en hy het geweet wie elke karakter in sy drama gaan vertolk. Hy het ook toesig oor die eerste opvoe= ring van sy eie werk gehou. Die akteurs het net die woorde van hulle eie rolle ontvang. 'n Opsomming van die uitgange en binnekomste en die verloop van die verhaal is in die 'tiring-house' opgeplak sodat die akteurs dit kon raadpleeg. In die souffleurskopie is die rekwisiete, sleutels vir verhoog= helpers en musikante aangedui. Indien 'n stuk gewild was, is dit 'n paar maal herhaal en daarna uit die repertorium gelaat om vir 'n nuwe stuk plek te maak. Die program is omtrent daagliks verander. Op die dae wat 'n opvoe= ring plaasgevind het, is 'n vlag bokant die teater gehys.[1)]

a. Die kostuums

Die kostuums op die Elizabethaanse verhoog was die enigste poging tot realisme (soos ons dit verstaan) en het altyd visuele genot verskaf. Die Elizabe= thaanse geselskappe was oordadig in hulle pogings om die klere van hulle eie tyd korrek na te boots, en die oorgrote meerderheid rolle was geklee in Eliza= bethaanse kostuums volgens die rang en beroep van elke karakter. By die kos= tumering van werke met 'n klassieke of historiese agtergrond het hulle die karakters geklee in wat hulle aanvaar het as die histories korrekte klere van die tyd. Net soos die Middeleeuse mens het die Elizabethane omtrent geen be= grip van geskiedenis gehad nie. Vandag laat die skets van die Romeinse stuk *Titus Andronicus*[2)] 'n mens glimlag: Elizabethaanse pofbroeke, doeblette en gepluimde hoede word saam met tipies Romeinse drapeersels en lourierkranse ge= dra. In *Julius Caesar* (I.i.267) verwys Casca na Caesar se 'doeblet': ' ...he plucked me ope his doublet and offered them his throat to cut'. Die konven= sionele kostuums van stereotiepe rolle is hoofsaaklik gebruik vir (a) Romeine, Turke of Spanjaarde; (b) bonatuurlike wesens soos feetjies, gode, spoke en hekse; (c) sekere professionele tipes, soos geestelikes, senators, narre en (d) diere soos leeus, bere ens. Die meerderheid van kostuums was basies Elizabethaanse kledingstukke en die meeste van die konvensionele kostuums is geskep deur 'n paar eenvoudige elemente van kontemporêre drag by te voeg. Romeinse karakters is uitgeken deur die byvoeging van 'n drapeersel tot die Elizabethaanse drag. 'n Groot verskeidenheid kostuums was nodig, aangesien elke geselskap sy program bykans daagliks verander het en 'n groot aantal

---

1. Brockett. The theatre: an introduction, pp. 123-5.
2. Nicoll. Shakespeare survey: Shakespeare and his stage, dl. I, p. 36.

stukke in repertorium gehou is. 'n Akteur mag sy eie klere in sommige rolle gebruik het, maar die geselskap het verantwoordelikheid vir al die ander kos= tuums aanvaar.[1)]

b. Toneelinkleding

Realistiese rekwisiete en dekorstukke (bv. stoele, tafels, beddens ens.) is deur die spelers op die verhoog gedra en weer afgedra as dit nie meer nodig was nie. In *Romeo and Juliet* (I.iv.1-113) is Romeo en sy vriende in die straat op pad na die dans by Capulet se huis; by reël 114, volgens die Folio, 'they march about the stage and servingmen come forth with their napkins'. Gedurende die volgende 13 reëls verwyder hierdie bediendes die houtborde ('trenchers'), die stoele ('joint-stools') en 'n kas ('court-cupboard') terwyl hulle die marsepein wat van die eetmaal oorgebly het, opeet. Hulle gaan dan onder groot lawaai en gekskeerdery af, en Romeo en sy vriende bevind hulle in Capulet se huis. Capulet verskyn dan ook net daarna en heet die gaste welkom. (Van reël 114 af is hierdie toneel in moderne edisies na toneel vyf verander.) Soms is sekere rekwisiete wat in latere tonele weer gebruik sou word, op die verhoog gelaat. Dit is doodeenvoudig deur die gehoor geïgnoreer totdat dit weer gebruik word.

Shakespeare en sy tydgenote het 'n sterk beroep op die verbeelding van hulle gehore gedoen. Die dramaturge het die gehore, waar nodig, met beskrywende dialoog, proloë en koorgedeeltes gehelp om die gebeure en tonele te lokali= seer. Plekke is dikwels met naambordjies aangedui. Sidney het in 1580 die gebruik met 'Asia of one side and Africa of the other, indicated by labels', gesatiriseer. Alhoewel daar nie baie dekor gebruik is nie, was die Elizabe= thaanse verhoog sekerlik nie sonder kleur, prag en praal nie. Baniere ens. is gebruik om te onderskei tussen soldate en ridders. Daar was baie gevegte, optogte en danse.[2)]

c. Die beligting

Aandopvoerings in die Globe was nie moontlik nie omdat dit 'n opelugteater en dus van daglig afhanklik was. Nagtonele in stukke is gewoonlik deur die teen= woordigheid van kerse, lanterns of fakkels gesuggereer. Aandopvoerings in

---

1. Brockett. The theatre: an introduction, pp. 122-3.
2. Ibid., p. 122.

die hofsale het by die lig van kerse in kandelare plaasgevind. Opvoerings in die openbare teaters het gewoonlik om 2 nm. begin en minstens twee uur aangehou.

d. Die gehore

Vroeëre skrywers (bv. die Victoriaanse Robert Bridges) het die toeskouers in die openbare teaters saaklik opgesom: hulle is lawaaierig, onwelriekend, kru en brutaal. Hierdie skrywers se mening was egter gekleur deur die opinies van mense soos die Puriteine en stadsvaders wat gekant was teen die teaters en petisies teen hulle bestaan opgestel het. Hulle het self nie die teaters be= soek nie maar kon, en het, haarfyn beskryf hoe oproerig en godslasterlik dit daar toegegaan het.[1)]

Nagler waarsku: 'An Elizabethan public theater cast its spell over a truly popular audience, representative of all classes of society. Dekker referred to the cross-sectional character of the audience in his *Gull's Hornbook*, (1609). In the majority of the passages, however, undue emphasis is placed on the undeniable presence of riffraff in the auditorium. As these quota= tions come from the pens of pamphleteers hostile toward the theater, the testimonies must be taken with a grain of salt'.[2)] Nuwer wetenskaplike na= vorsing bied egter 'n ander beeld. Harbage skilder 'n lewendige, intellek= tueel op en wakker, aandagtig luisterende gehoor wat geensins bereid was om hulle toegangsgeld te verkwis deur van die ouditorium 'n oproerige arena te maak nie.[3)] Daar het wel nou en dan opstootjies plaasgevind as een gehoorlid die ander een se uitsig sou versper. Daar is egter net drie of vier opgete= kende gevalle tussen 1574-1642.

Die gehore het hulle ontevredenheid met 'n swak stuk baie gou te kenne gegee. Jonson het die mislukking van *The new inn* in Blackfriars in 1629 toegeskryf aan 'a hundred fastidious *impertinents*, who were there present the first day' en net gekom het 'to see, and to bee seene. To make a generall muster of themselves in their clothes of credit: and possesse the Stage against the Play. To dislike all, but marke nothing. And by their confidence of rising between the Actes, in oblique lines, make *affidavit* to the whole house, of

---

1. Nicoll. Shakespeare survey, dl. I, p. 7.
2. Nagler. A source book in theatrical history, p. 128.
3. Harbage. Shakespeare's audience, pp. 17-18.

their not understanding one Scene'.[1] Armstrong waarsku dat al die howelinge wat die private teaters besoek het, nie so pervers en vyandig was as wat hier= die kritiek suggereer nie: 'Due allowance must be made for the exaggerations of exasperated playwrights. *The New Inn* is not a good play'. Dit wys dus op intelligente gehore wat geweet het wat hulle wou hê en nie met minder as die beste tevrede was nie. Edmund Gayton, wat volgens Nagler in 1564 'became nostalgic when he recalled the pre-revolutionary pleasures of playgoing', het die volgende herinneringe opgeroep:'... men come not to study at a Play-house, but love such expressions and passages, which with ease insinuate themselves into their capacities ... or if it be on Holy dayes, when Saylers, Water-men, Shoomakers, Butchers and Apprentices are at leisure, then it is good policy to amaze those violent spirits, with some tearing Tragaedy full of fights and skirmishes ... the spectators frequently mounting the stage, and making a more bloody Catastrophe amongst themselves, then the Players did'. Volgens hom is die spelers soms gedwing 'to undresse and put off their Tragick habits, and conclude the day with the merry milk-maides. And unlesse this were done, and the popular humour satisfied, as sometimes it so fortun'd, that the Players were refractory; the Benches, the tiles, the laths, the stones, Oranges, Apples, Nuts, flew about most liberally, and as there were Mechanicks of all professions, who fell every one to his owne trade, and dissolved a house in an instant, and made a ruine of a stately Fabrick'.[2] Die stukke wat Gayton noem, is in die Red Bull en die Fortune opgevoer, en die gebeure was sekerlik nie alledaags nie.

Van 1574 tot 1642 het die Londense teaters hulle gehore uit 'n inwonertal van tussen 150 000 en 200 000 mense getrek. In 1595 het omtrent 15 000 mense die teaters weekliks besoek. In 1620 was die weeklikse toeskouertal van die ses teaters omtrent 25 000. 'n Beraamde 15 of 20 persent van al die mense wat binne bereik van Shoreditch en Southwark gewoon het, was gereelde teatergan= gers. 'n Openbare teater het plek vir nagenoeg 2 500 toeskouers gehad (De Witt het dit op 3 000 vir die *Swan* geskat). Die daaglikse toegangsgelde was tussen £45 (in Mei) en £38 (in Januarie).[3] Toegangsgelde het begrypli= kerwys die distribusie van sosiale stande in die teaters bepaal.

---

1. Ben Jonson se *Epicoene* soos aangehaal deur Armstrong in Bentley. The seventeenth century stage, p. 228.
2. Soos aangehaal in Nagler. A source book in theatrical history, pp. 131-2.
3. Gurr. The Shakespearean stage 1574-1642, p. 141.

'In the common theatre, the audience gradually realized that the offering was addressed to them all; that each was a Chief Spectator. It must have been an intoxicating feeling for the humbler men to hear the obsequious prologue or epilogue addressed to him - spoken perhaps by a mimic Duke or Prince; to feel himself entitled to resentment or applause as lord of the show. This feeling must gradually have prevailed over the joys of common pastime, and turned the play from a joint frolic into a performance.'[1)]

Die gewoonte van die Elizabethaanse gehore om in die 'pit' neute te kraak en te eet kon nie meer irriterend gewees het as die gewoonte van die hedendaagse gehore om in die ouditorium sjokoladepapiere te sit en frommel nie. Hulle het ook tydens pouses verversings verkoop, en die leë bierbottels het baie on= gunstige kommentaar uitgelok. Rook in die teater was ook nog nie verbied nie, 'and in the pauses of the comedy food and drink are carried round amongst the people, and one can thus refresh himself at his own cost'.[2)]

e. Die toneelspel

Die eerste boek wat Shakespeariaanse toneelspel omvattend bespreek het, was *Elizabethan acting*, wat in 1951 verskyn het. Hierin het Bertram Joseph die siening van verskeie essayiste (o.a. Bradbrook, Harbage en Bethell) saamgevat. Hierdie skrywers het die spel van die Elizabethaanse akteurs as 'formeel' of 'gestileerd' beskryf. Hulle het geglo dat die Elizabethaanse dramaturg se woorde al is wat werklik van belang was. Die akteurs is opgelei om grasieuse, gemaniëreerde spreekbuise van die dramaturg se poësie te wees - so is geglo. Die akteurs moes die dramatiese poësie voordra sonder dat hulle eie persoon= likheid of hulle eie idees oor die rol die aanbieding enigsins mag beïnvloed. Daar is gemeen dat hulle formeel en nie natuurlik gespeel het nie; hulle het nie karakter weergegee nie, hulle het dit gesimboliseer. Hulle het die vers= reëls laat vertel wat die karakter was, in plaas van te probeer om die karak= ter te wees. Hulle het geen poging aangewend 'to give an impression of real life' nie.

Hierdie siening kom baie ooreen met die van die moderne vertolkingskunste= naars. Bradbrook het in 1932 die algemene opvatting oor Elizabethaanse

---

1. Bradbrook. The rise of the common player, p. 100.
2. Uit die dagboek (1599) van Thomas Platter, 'n besoeker aan Londen uit Basel. In Nagler. A source book in theatrical history, p. 118.

toneelspel soos volg opgesom: 'There would be comparatively little business, and gesture would be formalised. Conventional movement and heightened delivery would be necessary to carry off the dramatic illusion'.[1] Joseph skryf: 'In the theatre, as in the study, the poet's words are all that count ... We must be prepared to respond to Elizabethan drama in the same attitude of mind as we respond to opera or ballet before we can hope to criticize the dramatists' techniques justly ... given two actors of equal talent, each would be able to perform the same speech in exactly the same way, apart from differences of voice and personal appearance'.[2]

Rosenberg betwis hierdie vreemde siening van toneelspel, wat akteurs tot blote marionette verlaag, ten sterkste. Jamieson bevraagteken dit ook: 'The Elizabethans freely mingled extreme conventionalism and extreme realism in dramatic writing. Doubtless they did so in their acting, though it is safe to say that Elizabethan acting would seem formal by present-day standards'.[3]

John Russell Brown het sy siening soos volg geformuleer: 'I believe that formalism on the stage was fast dying out in Shakespeare's age, and that a new naturalism was a kindling spirit in his theater. This naturalism was not what we understand by the word today, but, in contrast to formalism, it did aim at an illusion of real life. I want to reverse the statement ... and to say that Elizabethan acting aimed at an illusion of life, although some vestiges of an old formalism remained'.[4]

Bethell (1944) het die toestande van die Elizabethaanse verhoë in oënskou geneem en sy stellings oor formele spel daarop gebaseer. Nadat hy die gehoor beskryf het wat in 'n sirkel rondom en op die verhoog gesit het, het hy tot die gevolgtrekking gekom dat '... even with the abundance of make-up, scenery, and properties in use to-day, it would have been impossible for actors so closely beset with audience, to create and sustain an illusion of actual life, especially as they performed in broad daylight'.[5] Bethell het in 1950 sy siening effens gewysig. Nadat hy die vrouerolle wat deur mans gespeel is,

---

1. Bradbrook. Elizabethan stage conditions, p. 109.
2. Soos aangehaal deur Rosenberg in Bentley. The seventeenth century stage, p. 95.
3. Shakespeare's celibate stage in Bentley. Op. cit., pp. 79-80.
4. On the acting of Shakespeare's plays in Bentley. Op. cit., pp. 41-2.
5. Shakespeare and the popular dramatic tradition, soos aangehaal deur Brown in Bentley. Op. cit., p. 42.

bespreek het, sê hy: '... which argues that the chief male parts demanded something of the modern "character actor's" equipment as well as formal excellence, but the existence of such parts as Lady Macbeth and Cleopatra is surely a final proof that the acting of the time was fundamentally formal, however that formality might be shaded by naturalism from time to time.[1)] Alfred Harbage, wat in 1939 die Elizabethaanse akteurs as 'puppets' beskryf het, het in 1951 ook van opinie verander.[2)] Bertram Joseph het sy boek hersien en in die uitgawe van 1964 sê hy dat sy metode basies onveranderd gebly het, net 'n klemverskuiwing het plaasgevind: 'I still use renaissance writings on the art of action off the stage (Bulwer se *Chirologia* en *Chironomia*) to supplement the scanty surviving accounts of acting on it'. Om dit te doen 'is by no means to suggest that Elizabethan acting was formal or stereotyped, still less that the actor was any kind of automaton', en: 'The few pre-Restoration accounts which have come down to us make it clear that Elizabethan acting was not formal'.[3)] In 1969 verklaar hy: 'The Elizabe= than actor identified himself with a role. They (the Elizabethans) knew that external action and inner reality were one and the same thing ... what is good acting outside Shakespeare is good acting in Shakespeare, all that is diffe= rent is the play. ... the poetic quality of the lines can be fully realized only when they are spoken in character'.[4)]

Dit is duidelik dat die vroeëre sienings oor die Elizabethaanse toneelspel ge= spruit het uit die feit dat die dramaturge hulle dramas in verse geskryf het. By Shakespeare was hierdie poësie letterkundig van so 'n goeie gehalte dat daar blykbaar gevoel is dat sulke mooi poësie 'mooipratery' vir die vertolking daarvan vra. Die poësie wat deur die dramaturge gebruik is, was deel van die styl van die tyd asook deel van die alledaagse lewe van die Elizabethaanse howelinge. Die hoër stande het poësie 'gepraat', en hulle briewe was in hier= die formele styl geskryf. Shakespeare laat ook sy verhewe karakters in ver= hewe poësie kommunikeer, terwyl die minder verfynde karakters in gewone prosa gesels. Prosa was uit die mode en is nie as geskik vir uiting van verhewe gedagtes beskou nie. Dit was 'n gesogte tydverdryf van die Elizabethaanse

---

1. Bethell. 'Shakespeare's actors' in R.E.S. New Series, Vol. I, No. 3 (1950), p. 205.
2. Rosenberg. 'Elizabethan actors: Men or marionettes' in Bentley. The seventeenth century stage, p. 94.
3. Joseph. Elizabethan acting, pp. v. en 1. (1964).
4. Joseph. Acting Shakespeare, pp. xii - xiii en xvii.

burgery om met woorde te speel en om te kyk wie verbaal die meeste toertjies kan uithaal. Ben Jonson is in hierdie opsig deur sy tydgenote as baie knapper as Shakespeare beskou.

Die skrywers het hulle siening oor die Elizabethaanse toneelspel verander nadat Stanislavski se teorieë oor toneelspel in die Westerse wêreld bekend geword het. Joseph verwys dikwels na Stanislavski en maak in sy latere werke van sy terminologie gebruik. Die vroeëre sieninge bots met die Elizabethane se hele lewensbeskouing en aard. Hulle het op alle terreine van die lewe en die kuns dit wat hulle gesien en gehoor het, geneem, verander en aangepas om by hulle lewenswyse en omstandighede in te pas. Die resultaat was gewoonlik baie beter en vitaler as die voorbeeld wat hulle nageboots het (vergelyk argitektuur, kleredrag, ens.). Roger Ascham noem ses metodes (in navolging van 'the best learned men', Plato, Aristoteles, Quintilianus e.a.) waardeur 'n mens 'n taal (hoofsaaklik Grieks en Latyn) kan aanleer en welsprekendheid verbeter, onder andere *imitatio: 'Imitation,* is a facultie to expresse livelie and perfitelie that example, which ye go about to folow. And of it selfe, it is large and wide: for all the workes of nature, in a maner be examples for arte to folow ... The whole doctrine of Comedies and Tragedies, is a perfite *imitation,* or faire livelie painted picture of the life of every degree of man'.[1)]

Myns insiens was die akteurs en hulle spel nie daarop gemik om 'n 'illusie' van die lewe te skep nie maar om 'n 'imitasie' van die lewe weer te gee. Hulle spel was net die teenoorgestelde van formeel, naamlik informeel. Hierdie stelling kan gemotiveer word op grond van die toestande van die Elizabethaanse verhoë as dit net uit 'n ander hoek benader word: Die voorverhoog het tussen die toeskouers ingereik. Indien 'n toneel gevolglik op hierdie verhoog afgespeel het (gewoonlik 'n straat, 'n tuin, voor 'n paleis of 'n tent - dus gewoonlik in die buitelug), was die spelers aan drie kante deur die toeskouers omring. Die spelers was gevolglik direk te midde van hulle gehore, onder die blote hemel, geplaas. Nie net die tersydes nie maar ook baie van die dialoog van hierdie tonele kon direk tot die gehoor gerig word. Dit is ook gedoen. Koningin Elizabeth self het tydens 'n opvoering by Kenilworth met die *Lady of the lake* woorde gewissel. 'Shakespeare's noble audiences in *Love's Labour Lost* and *Midsummer Night's Dream* are likewise following precedent, and the more supple performers may have wooed their audience by ready-

---

1. Ascham. The scholemaster, pp. 150, 179, 182.

made jokes, offering them the chance to triumph in repartee, as mummers would play with loaded dice which ensured that the Prince should win'.[1)]

Die ondersteuners van die formalistiese opvatting betreffende die spel gebruik hierdie direkte aanspreek van die gehoor in die Elizabethaanse dramas om hulle stelling te onderstreep. Volgens hulle word alle moontlikheid tot dramatiese illussie daardeur verbreek. Weer eens - dit was nie dramatiese 'illusie' waarna die Elizabethaanse akteurs gestreef het nie, maar hulle het gepoog om die werklike lewe na te boots: 'There was no gap between the audience and the stage in the Elizabethan theater, and the actors did not address the audience as if it were in another world. There was a reciprocal relationship; the audience could participate in the drama as easily as the actors could share a joke or enlist sympathy. The very fact that it is difficult to distinguish direct address from soliloquy, and soliloquy from true dialogue, shows that the contact with the audience was quite unembarrassed. They shared the illusion of life'.[2)] Die aanhaal van eietydse gebeure en die satiriese verwysings na lewende persone deur die dramaturg het ook bygedra om die drama te midde van die gehoor te plaas. Vir binnenshuise tonele en tonele waar estetiese afstand benodig word, het die spelers heel waarskynlik na die agter- of binneverhoog teruggetrek om sodoende direkte kontak met die gehoor te verbreek.

Deur middel van toneelspel het die skoolkinders en die studente die oratorskuns aangeleer. Die spraakkuns van die orator is as goeie agtergrond vir die toneelspeler beskou. Die kinders het ook op skool deeglike opleiding in prosodie ontvang. 'n Shakespeareteks sou vir hulle nie onrealisties of onnatuurlik geklink het nie. Die klem het geval op die onderrig van retoriek. Daar is daarop aangedring dat die seuns 'due decorum both with their body and their mouth'[3)] geleer moet word. Seuns wat dus uit so 'n skool gekom het, het 'n stewige basis gehad om op voort te bou indien hulle akteurs sou word. Dat hulle goeie akteurs was (ook van damesrolle), kan ons aflei uit die baie eietydse verwysings wat die spelers se kuns aanprys en komplimenteer.[4)]

Shakespeare het by die skryf van sy dramas voortdurend die moontlikhede van

---

1. Bradbrook. The rise of the common player, p. 100.
2. Brown in Bentley. The seventeenth century stage, p. 44.
3. A.F. Leach soos aangehaal in Joseph. Acting Shakespeare, p. 8.
4. Kyk ook die aanhaling aan die einde van hierdie hoofstuk.

die akteurs in sy geselskap in gedagte gehou. Professor J. Dover Wilson meen dat Shakespeare 'not books but prompt-books, or, if you will, theatrical scores for the performance of moving pageants of speech, action, and colour, upon a particular stage by a particular troupe of actors for a particular audience'[1] geskryf het. Shakespeare en die akteurs van die geselskap vir wie hy geskryf het, het hulle kuns in ensemble beoefen. Hulle het 'n hegte eenheid gevorm en as slypsteen vir mekaar gedien. Daar was min tyd vir groeprepetisies, en die akteurs het net die woorde van hulle eie rolle ontvang. Die belangrikste tonele in Shakespeare se werk speel tussen twee of drie karakters af, of een karakter domineer 'n 'skare' op die verhoog. Ringler het na ontleding bevind dat die meeste van Shakespeare se werk deur net sestien spelers opgevoer kan word as daar van doeblering gebruik gemaak word.[2]

Vrouerolle is geskryf vir jong manlike akteurs of seuns. Daarom het Shakespeare min groot vrouerolle geskryf of hulle aktief op die verhoog betrek. Rosalind en Viola is byvoorbeeld die meeste van die tyd wat hulle op die verhoog is, as mans vermom. Dit is ook die rede waarom die meeste van Shakespeare se liefdestonele enigsins onpersoonlik is. Die narre in die geselskap wat 'n belangrike populêre attraksie was in enige aanbieding, het 'n probleem veroorsaak: Shakespeare moes hulle toelaat om hulle komiese talente en toertjies te gebruik, en tog moes hulle in direkte belang van die tema en handeling optree. In *Twaalfde nag* (III.i.56-64) gee Shakespeare deur middel van Viola sy siening oor hoe hy dink die nar se rol gespeel behoort te word. *Hamlet* (III.ii.1-47) gee ook raad aan die toneelspelers.

Nagler vestig die aandag daarop dat die Elizabethaanse akteurs opgeleide dansers en akrobate was. Hulle moes ook vaardig in die skermkuns wees om nie in die skermtonele deur die gehoor uitgelag te word nie. In die Elizabethaanse era was hierdie tonele baie opwindend.[3]

Dit is gepas om hierdie hoofstuk af te sluit met Richard Flecknoe se herinneringe aan die 'groot' akteur van die Elizabethaanse era, Richard Burbage. Dit is in 1664 geskryf:

---

1. Soos aangehaal deur Allardyce Nicoll in 'Studies in the Elizabethan stage since 1900', Shakespeare survey, dl. I, p. 13.
2. 'The number of actors in Shakespeare's early plays', Bentley. The seventeenth century stage, p. 128.
3. Nagler. Shakespeare's stage, pp. 83-4.

'It was the happiness of the Actors of those times to have such Poets as these to instruct them, and write for them; and no less of those Poets to have such docile and excellent Actors to Act their Playes, as a Field and Burbidge; of whom we may say, that he was a delightful Proteus, so wholly transforming himself into his Part, and putting off himself with his Cloathes, as he never (not so much as in the Tyring-house) assum'd himself again until the Play was done: there being as much difference between him and one of our common Actors, as between a Ballad-singer who onely mouths it, and an excellent singer, who knows all his Graces, and can artfully vary and modulate his Voice, even to know how much breath he is to give to every syllable. He had all the parts of an excellent Orator (animating his words with speaking, and Speech with Action) his Auditors being never more delighted then when he spoke, nor more sorry then when he held his peace; yet even then, he was an excellent Actor still, never falling in his Part when he had done speaking; but with his looks and gesture, maintaining it still unto the heighth, he imagining Age quod agis, onely spoke to him: so as those who call him a Player do him wrong, no man being less idle then he, whose whole life is nothing else but action; with only this difference from other mens, that as what is but a Play to them, is his Business: so their business is but a play to him.'[1)]

---

1. *A short discourse of the English stage*, aangehaal in Nagler. A source book in theatrical history, p. 128.

HOOFSTUK 4

DIE VERHOOGGESKIEDENIS VAN *TWAALFDE NAG*

Inleiding

Dit sou vir die teatergeskiedenis van die Weste baie beteken het indien daar in elke dekade van die afgelope amper vier eeue 'n kundige en volledige regieboek oor byvoorbeeld *Twaalfde nag* bestaan het. Dit sou vir die teater=werkers (regisseurs, akteurs, ontwerpers ens.) van meer waarde gewees het as baie van die letterkundige disseksies van Shakespeare se werk wat nou ons boekrakke vol staan. Die kunsbeoefening in die teater is van vervlietende aard. Hoe vervlietend word eers besef as daar 'n hoofstuk soos hierdie ge=skryf moet word. Veral in Suid-Afrika bestaan daar geen tradisie wat die op=voering van Shakespeare se werk betref nie. Selfs die kritici het geen basis waarvolgens hulle 'n Shakespearewerk op die verhoog evalueer nie. Die enig=ste saaklike basis om byvoorbeeld 'n aanbieding van *Twaalfde nag* te beoordeel of te veroordeel is om dit te vergelyk met vorige aanbiedings van dieselfde werk. Min resensente beskik oor hierdie kennis, en hulle kritiek word daar=sonder so te sê waardeloos. Nietemin is die resensies wat geskryf word die enigste notulering tot ons beskikking van hoe 'n stuk in die verlede aangebied is. Ongelukkig is hierdie verslae dikwels baie onvolledig en fragmentaries en is dit onmoontlik om uit die bestaande feite 'n volledige verslag van al die opvoerings van *Twaalfde nag* deur al die eeue op te stel.

Die drama van 'n besondere tydperk word onder andere beïnvloed deur die be=hoeftes, begeertes, vrese en filosofiese denke van die mense van daardie tyd=perk, die vorm van die teater en verhoog, tegniese hulpmiddels, die vorm van die geskrewe drama, die heersende teorieë oor spel en die gehore wat betaal om die opvoering te sien. Elke tydperk se regisseurs het Shakespeare se dramas by die heersende teatermodes aangepas. Dit wat as 'n euwel deur die Shake=speare-aanbidders beskou word, was juis verantwoordelik vir die feit dat Shakespeare vandag nog op ons verhoë lewendig gehou word.

Deur 'n studie te maak van die maniere waarop *Twaalfde nag* deur al die eeue aangebied is, kry die regisseur nie net idees nie maar maak hy ook kennis met die tradisionele gebruike wat hy van toepassing op sy eie aanbieding kan maak indien hy so verkies. Hy kan dus uit die foute van sy voorgangers leer.

Die verhooggeskiedenis van *Twaalfde nag* word in hierdie hoofstuk gedurende die volgende tydperke nagespeur:

1. Die Restourasietyd.
2. Die agtiende eeu.
3. Die negentiende eeu.
4. Die twintigste eeu.

Om die verhooggeskiedenis meer betekenisvol te maak is dit nodig om na die volgende fasette van elke tydperk te kyk:

a. Die geskiedenis van die tyd.
b. Die gees van die tyd.
c. Die teater in hierdie tyd.
d. Shakespeare in hierdie tyd.
e. *Twaalfde nag* in hierdie tyd.

Aangesien hierdie hoofstuk maar 'n onderdeel van die agtergrondstudie vir die aanbieding van *Twaalfde nag* vorm, word elke afdeling kortliks en in breë trekke geskets. Dit was nodig en gepas om dikwels en breedvoerig uit eietydse koerantresensies en uit die beskouings van verskillende kritici aan te haal. Uit die aard van die saak is daar baie van sekondêre bronne gebruik gemaak, omdat elke afdeling 'n selfstandige breë studieveld is en dit nie die doel van hierdie verhandeling is om elkeen volledig te ondersoek en na te vors nie.

Die hoofstuk word afgesluit met 'n kort beskouing van Shakespeare in Suid-Afrika (5) en *Twaalfde nag* op die Suid-Afrikaanse verhoog (6).

1. In die Restourasietyd (1660-±1714)

a. Die geskiedenis van die tyd

Karel II (1630-85) is in 1660 op die troon van Engeland teruggeplaas. Koninklike absolutisme is egter nie meer aanvaar nie, en die koning het deur middel van sy parlement geregeer. Die Kerk van Engeland is weer gevestig, en die Protestantse godsdiens was nou 'n nasionale instelling. Karel se regering was berug vir die losbandigheid van koning en howelinge. Tradisioneel is hy as die 'Merry Monarch' getipeer: 'n onverantwoordelike, plesiersoekende leeglêer, gedomineer deur sy minnaresse, lady Castlemain, Nell Gwyn e.a. Sy bandelose private lewe was duur (hy het veertien buite-egtelike kinders erken).

Jakobus II, broer van Karel II, het hom in 1685 opgevolg. Hy was Rooms en het weer eens 'n bedreiging vir die Protestantse parlement geword, veral toe sy seun gebore is.[1] Gedurende 'n bloedlose rewolusie ('Glorious Revolution') in 1688 is hy gedwing om ten gunste van sy oudste dogter, Maria, te abdikeer. Sy en haar man, Willem van Oranje, het op uitnodiging van die parlement Jakobus se troonopvolgers geword. Na haar dood was haar man as Willem III tot in 1702 koning van Engeland. As gevolg van die rewolusie het die parlement die oppergesag gehad. Jakobus II se jonger Protestantse dogter, Anna, het Willem opgevolg. Sy het tot in 1714 geregeer.
Frankryk was die sterkste moondheid in hierdie tyd en het Europa op militêre, politieke en kulturele gebied gedomineer. Koning Lodewyk XIV was monarg van Frankryk van 1661 tot 1714. Hy het al die konings van Engeland wat Roomsgesind was, geldelik gesteun.[2]

b. Die gees van die tyd

Karel II het die modes van die Franse hof saam met hom na Engeland teruggebring. Franse dansmeesters het hom vergesel 'to teach manners to the barbarous islanders'.[3]

Die Restourasietyd was spoggerig, stout, weelderig en uitbundig. Dit was asof die mense wou vergoed vir die verlore tyd gedurende die Puriteinse regering toe afleiding, soos om die teater te besoek, verbied is. Mans en vrouens het hulle aan mooi klere, vermaak en liefdesintriges oorgegee. Bediendes het al die werk gedoen. 'n Dame sou miskien haar eie kosmetiek met stamper en vysel gemaak het. 'n Londense heer sou hom nou en dan verwerdig het om 'n brief te skryf of te snuif. 'n Restourasieheer was 'n regte spoghaan. Sy klere was ryklik met kant en valletjies versier. Skitterende gespes is op die rooi hoëhakskoene gedra. Op sy kop was 'n groot en swaar pruik met krulle wat tot op die skouers gehang het, en bo-op 'n breërand- gepluimde hoed. Sowel mans as vrouens het lang versierde wandelstokke gedra, en hulle het klein swart kolletjies (sterre, halfmane of driehoeke uit swart sy of fluweel gesny) op die gesig aangebring. Laasgenoemde is oorspronklik gebruik om lelike vlekke te bedek maar het later as versiering gedien. Die dames het lang, wye klokvormige rompe gedra. Die nek en boesem was dikwels taamlik ontbloot, en op

---

1. Ogg. England in the reigns of James II and William III, pp. 201-2.
2. The American peoples encyclopedia, dl. 7, pp. 234-5.
3. Chisman & Raven-hart. Manners and movements in costume plays, pp. 17-8.

hoëhakskoene het hulle gepronk. Die waaier was onontbeerlik, en daarby het die Restourasiedame juwele van groot waarde gedra: ringe aan elke vinger, halsbande, oorringe en armbande. Sy het dikwels 'n klein sambreeltjie, 'n reukbal en soms 'n klein emaljedosie met lekkers (vir die asem) rondgedra.

Ten spyte van die ligsinnigheid wat innerlik aanwesig was, was gewoontes en maniere uiterlik formeel en gepoleerd. Selfs man en vrou het vir mekaar ge= buig. 'n Man het 'n dame gegroet deur te buig en haar hand te soen. Terwyl die meeste mans trots was op hulle fyn kleredrag en lief was om dit te ver= toon, was hulle manlik en vol selfvertroue. Daar was baie uitdagings tot tweegevegte in daardie dae.[1)]

c. Die teater van die tyd

Met Karel II se troonsbestyging het die teater, nadat dit twintig jaar lank gesluit was, weer sy volwaardige plek in Engeland ingeneem. Staatskontrole is uitgeoefen, en Karel II het twee patente, een aan sir William Davenant (1606-68) hoof van die Duke's Men en een aan Thomas Killigrew (1612-83) hoof van die King's Men, uitgereik.[2)] Net 'n klein gesofistikeerde groepie Lon= denaars het die teaters besoek. Die gewone mense het die ongelisensieerde plekke besoek, waar hulle van akrobatiese toertjies tot stoeigevegte kon by= woon (en dus meer waarde vir hulle geld kon kry!). Ongelukkig het die feit dat Karel II gereeld in die teaters gekom het, tot die gevoel bygedra dat fatsoenlike mense dan nie daar hoort nie.

Aktrises in plaas van seuns of jong mans het nou vir die eerste keer vrouerol= le vertolk. Dit het die dramaturge geïnspireer om baie meer liefdes- en ver= leitonele in te sluit. Die temas was verwarrende en ingewikkelde liefdes= driehoeke (soms agthoeke!). 'The plots became far less concerned with who killed who than with who paired off with whom; the swords and daggers of the earlier period gave way almost entirely to the barbed darts of Cupid. Love was a highly involved game, and the more complications there were the better. This was due to the French influence of the Comedy of Manners. Where the Jacobeans wallowed in a blood-bath, the Restoration playwrights pranced among the roses.'[3)]

---

1. Rockwood. The craftsmen of Dionysus, pp. 176-7.
2. Brockett. The theatre: an introduction, p. 186.
3. Oxenford. Playing period plays, p. 170.

Opvoerings is eers in bestaande teaters gehou, maar daar is ook nuwe teaters op die Italiaanse patroon gebou. Die voorverhoog van die Elizabethaanse tea= ter het gekrimp tot 'n voorskootverhoog - 'n kleiner spasie vir enkele tonele voor die prosceniumboog. In die Restourasietyd was daar soms tot drie pros= ceniumdeure (dit is deure wat op die voorskootverhoog oopmaak) aan elke kant van die verhoog. Sedert die Restourasie is sitplekke vir die toeskouers in die 'pit' ingeruim. Toeskouers het in Engeland tot in 1762 op die verhoog gesit.

Tonele is in perspektief op coulisse, kante en agterdoek geskilder. Stukke het gewoonlik in 'n paleis, 'n tuin of 'n tronk afgespeel, en dieselfde dekor kon vir verskillende stukke gebruik word. Slegs die toneel op die agterdoek is soms gewissel om 'n verandering in lokaliteit aan te dui. Die groefkatrol is gebruik om dekor te verskuif.

Daar was omtrent geen toneelinkleding op die Elizabethaanse teaterverhoog nie. Met die maskerspele aan die howe in hierdie tyd (1605-40) was dit anders ge= steld. Inigo Jones, argitek, meganikus en dekorbouer, het vir fantastiese skouspele in Whitehall gesorg met aanbiedings van hierdie 'entertainments'. Wat aanskoulikheid betref, is dit nog nooit in die hofgeskiedenis (of selfs teatergeskiedenis) van Engeland oortref nie. By die lees van 'n beskrywing van al die prag en praal van so 'n maskerspel verwonder die leser hom oor hoe al die effekte wat beskryf word, bereik is. Die interessante feit wat hier= uit voortspruit, is dat Davenant in die laaste dae van Karel I die belangrik= ste aanbieder van hierdie maskerspele aan die hof was. Odell sê: 'In fact the very last of such entertainments presented at the court of this unlucky monarch - the *Salmacida Spolia*, January, 1639-40 - was by Davenant, and moun= ted with a gorgeousness hitherto unequalled in that scene of the triumphs of Inigo Jones'.[1)] Davenant as een van die eerste en belangrikste teaterfigure in die Restourasietyd (nadat die teaters weer in 1661 oopgestel is) sou van= selfsprekend wou voortbou op die patroon waarmee hy roem verwerf het voordat die teaters gesluit het. Hy was dan ook die eerste wat swierige toneelinkle= ding op die verhoog van die openbare teater gebruik het.

Vanselfsprekend moes die Elizabethaanse dramas, wat oorspronklik geskryf is om op 'n leë verhoog opgevoer te word, nou verwerk word om aan te pas by die nuwe mode om dekor te gebruik. Davenant se ideaal was om van alle dramas operas

---

1. Odell. Shakespeare - from Betterton to Irving, dl. 1, p. 91.

te maak. Die ruimte in die openbare teaters was egter beperk, en hy kon nie so vrylik van 'masjinerie' gebruik maak om effekte te verkry as in die ruim hofsale nie. Die gedetailleerde dekor en besondere effekte wat hy wel gebruik het, het by die algemene publiek baie byval gevind.

Al hierdie ongewone nuwighede is met groot ophef op die plakkate aangekondig om die gehore te trek. Geen historiese korrektheid is byvoorbeeld van die kostuums verwag nie. Die vereiste was skouspelagtigheid. Die koning en edelliede het van hulle klere aan die teaters geskenk, en Karel II se klere waarin hy gekroon is, is deur Hendrik V op die verhoog gedra. Die nuuskierige Pepys, wat op 19 Maart 1665/6 die kleedkamers van die Kings House besoek het, het die volgende in sy dagboek aangeteken: 'My business here was to see the inside of the stage and all the tiring-rooms and machines; and, indeed, it was a sight worth seeing. But to see their clothes, and the various sorts, and what a mixture of things there was; here a wooden leg, there a ruff, here a hobby horse, there a crown, would make a man split himself with laughing; and particularly Lacy's wardrobe, and Shotrell's. But then again, to think how fine they show on the stage by candle-light, and how poor things they are to look at too near hand, is not pleasant at all. The machines are fine, and the paintings very pretty.'[1)]

Die teater is al hoe meer deur sakemanne beheer. Na 1660 het akteurs dikwels as bestuurders van toneelgeselskappe opgetree, maar die meeste akteurs het hulle van die sakeaspekte van die teater onthou. Hulle het werknemers eerder as deelgenote van die sake van die geselskappe geword. 'n Akteur is vir 'n vasgestelde periode (een of twee jaar) teen 'n spesifieke salaris gehuur, met 'n bykomende waarborg van een of meer benefisie-aande per jaar. Op so 'n aand het die betrokke akteur dan die winste ontvang. Die eerste benefisie-aand vir 'n akteur dateer uit 1685.

Alhoewel die Engelse akteur nie die finansiële sekuriteit van 'n regeringsubsidie soos sy Franse tydgenote geniet het nie, was sy sosiale status hoër. Hy is nooit deur die kerk weggewys nie. 'n Aantal aktrises het in die adelstand ingetrou. Sommige akteurs is selfs in die Westminsterabdy begrawe, maar die moraliteit van die akteur is nog steeds bevraagteken. Karel II het ook 'n paar van sy minnaresse uit die geledere van die aktrises gekies, met die gevolg dat hulle deur die breë publiek as blote prostitute beskou is.

---

1. Ibid., p. 202.

Elke akteur of aktrise is gewoonlik in diens geneem om 'n spesifieke soort rol te speel. 'n Enkele akteur het, tot hy aftree, die rol van die jong minnaar gespeel.

Die akteur het sy professie deur ondervinding geleer. As daar 'n rol aan 'n akteur toegesê is, het dit sy eiendom gebly totdat hy die geselskap verlaat het. 'n Akteur moes binne 24 uur tot honderd rolle in die repertoriumsisteem kon speel.

Nuwe stukke is gewoonlik deur die skrywers daarvan geregisseer. Verhoogbestuurders het die ou stukke gerepeteer. Dit is aanvaar dat elke akteur sy werk ken. Akteurs is geleer om die beste verhoogposisies aan die hoofrolkarakters af te staan. Hulle moes hulle woorde tot die gehoor asook tot hulle medespelers rig. Die teenwoordigheid van die gehoor is gedurig erken en beklemtoon deur byvoorbeeld die ligte in die ouditorium dwarsdeur 'n opvoering aan te laat bly. (Die kandelare op die verhoog is blykbaar deur middel van 'n katrolstelsel verwyder as 'n verdonkering nodig was.)

Repetisies van 'n nuwe stuk het van sewe tot twaalf dae geduur, waartydens met die gewone aandopvoerings voortgegaan is. Die akteur het die lewe op die verhoog geïdealiseer en dit nie bloot nageboots nie. Sy spelstyl moes gevolglik sterk retories van aard wees.[1)]

Thomas Betterton (1635-1710) het die Engelse verhoog in die Restourasietyd gedomineer.

Die tyd van 1660 tot 1700 was veral gekenmerk deur heroïese tragedies en die 'comedy of manners'. Die heroïese stukke was in rymende koeplette geskryf, gewoonlik oor die keuse tussen liefde en eer (die meriete van elk is in lang en bombastiese toesprake beredeneer), en vol gewelddadige aksie en skrikwekkende onthullings. Die tragedie was verhewe bo die lewe en verwyder van die werklikheid as gevolg van die hoogdrawendheid daarvan. Vandag lyk hierdie stukke heeltemal onwerklik en absurd, maar in die betrokke periode was hulle uiters gewild.

Saam met hierdie heroïese stukke het 'n ander soort tragedie ontstaan. Dit is in blanke vers geskryf en het uit Shakespeare se tragedies ontwikkel. Thomas Otway (1652-85) het *Venice preserv'd* en *The orphan* geskryf, wat tot in

---

1. Sprague. Shakespeare and the actors, p. xxiv.

die 19de eeu baie gewild was. John Dryden (1631-1700) het nog 'n tipe Restourasietragedie geskryf: *All for love*. Dit was 'n verwerking van Shakespeare se *Antony and Cleopatra* om aan te pas by die neoklassistiese ideaal van die Restourasietyd.

Die 'comedy of manners' is 'n tipe komedie waarin karakters en gebeure ondergeskik gemaak is aan die kritiek van sosiale sedes en gewoontes. Die Restourasiekomedies impliseer dat die mens aan bedorwenheid onderhewig is maar dat hierdie feit met gesofistikeerdheid en verdraagsaamheid eerder as met verontwaardiging en woede aanvaar moet word. Restourasieskrywers het nie alle gedrag geregverdig nie. Die man wat bewonder moet word, is die man wat homself ken. Die komedies het dus diegene wat self bedrieg is of wat ander om die bos wou lei, gesatiriseer. Die humor is gerig teen die fat, die een wat homself voorgee vir wat hy nie is nie, die ou vrou wat probeer jonk wees, die ou man wat met 'n jong vrou trou, ens. Die dialoog was skokkend snaaks. Geen karakter het gehuiwer om dinge hardop te sê wat in later periodes net geïmpliseer is nie. Tipiese Restourasiekomedies is geskryf deur: George Etherege (1634-91): *Love in a tub* (1664), *The man of mode* (1676), *She would if she could* (1668), en William Congreve (1670-1729): *Love for love* (1695) en *The way of the world* (1700). Wycherley se *The country wife* (1675) is vandag nog gewild.

Na 1690 het baie lede van die opkomende middelstand die teater begin besoek. Hulle was beledig en geskok deur wat hulle daar gesien het, en het op veranderings aangedring. In 1698 het Jeremy Collier se *A short view of the immorality and profaneness of the English stage* verskyn. As gevolg hiervan het 'n nuwe soort komedie na 1700 mode geword. George Farquhar (1678-1707) het in *The recruiting officer* en *The beaux' stratagem* die klem op emosie laat val en duidelike morele standaarde as ideaal gestel.[1)]

d. Shakespeare in die Restourasietyd

Samuel Pepys (1633-1703) het in sy dagboek van 1660-69 die bywoning van omtrent 350 opvoerings aangeteken. Die meerderheid van die opvoerings wat Pepys bygewoon het, was 28 van Beaumont en Fletcher se werke (waarvan een Davenant se verwerking van *The two noble kinsmen* was, naamlik *The rivals*); 18 was van vier komedies en een tragedie van Ben Jonson, 11 van die werke van

---

1. Brockett. The theatre: an introduction, pp. 194-7.

Massinger en 19 van agt dramas van Shirley. Hy het 41 verwerkings van twaalf van Shakespeare se werke gesien.

Hy het die King's Men (Brydges Street-teater) gesien in: *The Moore of Venice* (twee maal); *The merry wives of Windsor* (drie maal); *Henry IV* (vier maal); *A midsummer night's dream* (een maal); *The taming of a shrew* (twee maal) - laasgenoemde was waarskynlik *Sauny the Scot*, 'n verwerking van John Lacy.

In die Duke's House (Lincoln's Inn Fields) het hy bygewoon: *Hamlet* (vyf maal); *Twelfth night* (drie maal); *Henry VIII* (twee maal); *Macbeth* (nege maal); *Measure for measure* en *Much ado about nothing* (laasgenoemde twee stukke is deur Davenant gekombineer in *The law against lovers*) (een maal); *Romeo and Juliet* (een maal) en *The tempest* (agt maal). Die res van die opvoerings wat Pepys bygewoon het, was van eietydse Restourasiedramaturge.

John Downes het in sy *Roscius Anglicanus* bygevoeg dat die King's Men ook in *Julius Caesar* en *Titus Andronicus* verskyn het en dat die Duke's Men nog in die 'Cockpit' *Pericles* en *King Lear* ('as Mr. *Shakespear* Wrote it; before it was alter'd by Mr. *Tate*'[1]), opgevoer het. Downes teken nog vier werke aan van Ben Jonson wat Pepys nie aangeteken het nie. Odell glo dat Ben Jonson in hierdie tyd beter as Shakespeare, en Beaumont en Fletcher beter as hulle twee saam gevaar het. Hy vermoed dat Ben Jonson en Fletcher 'fitted more nicely into the minds and habits of the Restoration than did Shakespeare'[2], afgesien van 'n paar van die tragedies het Shakespeare die tydperk nie gedomineer nie. 'Fletcher, Jonson and Shirley were for this age, if not for all time; whereas Shakespeare was rather for all time than for this age.'[3]

Odell sê verder: 'It was in these first years of the Restoration theatre that the habit began of altering Shakespeare's plays according to the whim of the adapter or the fashion of the passing hour. Just what underlies the spe= cial permission given to "reform and make fitt", it would be hard to determine, but there is not the slightest doubt that the person (Davenant) to whom the privilege was granted was one of the very most culpable of Shakespearian alterers or milliners, and set a despicable fashion to future generations of dramatists and versifiers. The stage perversions of Shakespeare begin at

---

1. Odell. Shakespeare from Betterton to Irving, dl. 1, p. 23.
2. Ibid.
3. Ibid., p. 42.

once with his professed adorer - Davenant - and hardly have ceased to our own day. There is much food for reflection here, and one would gladly solve the mystery of that legal authority to "reform and make fitt" the drama of a pre=ceding age. Doubtless, even then, Davenant was thinking of material for his newly invented toy, the opera, with its singing, dancing, "cloaths" and machines (spectacle). Davenant loved Shakespeare so much he could not leave him alone, but must, forsooth, to the end of his days be striving to improve his style and subject-matter ... Perhaps Davenant felt this was the only way to save Shakespeare; he was certainly a practical manager, and he professed to love the poet.'[1)]

Vier van Shakespeare se grootste werke het blykbaar ongedeerd daarvan afgekom en is dwarsdeur die Restourasietyd min of meer onveranderd op die planke ge=bring.

Hamlet is met 841 reëls verkort sonder dat daar aan die res verander is en sonder dat die intrige benadeel is. Ook *Othello*, *Julius Caesar* en *Henry IV*, deel I (en miskien *Henry VIII*) is essensieel soos Shakespeare dit geskryf het, opgevoer.

Davenant se 'operatoriese' verwerkings van veral *Macbeth* en *The tempest* het by die gehore groot byval gevind. Hierdie stukke het hulle natuurlik veral tot skouspel geleen met grotte, vlieënde hekse, spoke ens.

The tempest is in 1673, volgens Downes, verder gewysig deur Shadwell, en Downes vertel ons dat 'having all New in it; as Scenes, Machines ... all was things perform'd in it so Admirably well, that not any succeeding Opera got more Money'.[2)] Hierdie weergawe van *The tempest* is tot in die negentiende eeu op die verhoë gesien.

In 1669-78 het die heroïese drama en die 'comedy of manners' sy hoogtepunt be=reik, en die eietydse dramaturge het al hoe gewilder geword. Shakespeare is omtrent heeltemal oorgeskryf deur: John Caryll: *Death of Richard III* (1677); sir Charles Sedley: *Antony and Cleopatra* (1677); Dryden: *All for love* (1678, kyk p. 102). Al wat van Shakespeare se oorspronklike stukke oorgebly het, was die intrige.

Na 1678 tot by die rewolusie in 1688 het Shakespeare se historiese dramas weer

---

1. Ibid., pp. 24-5 en 41.
2. Ibid., p. 33.

aandag gekry. Die dramaturge het dit verwerk sodat hulle dit kon gebruik om 'n politieke doel te dien in hierdie veelbewoë tyd van Karel II se regering. Shadwell het *Timon of Athens* (1678); Dryden *Troilus and Cressida* (1679) en Edward Ravenscroft *Titus Andronicus* (1678) vir hierdie doel aangepas. Shad= well het byvoorbeeld meer vrouekarakters bygebring, en sy *Timon of Athens* was baie geslaagd.

Romeo and Juliet, wat na 1662 deur James Howard in 'n tragikomedie verander is, is nou weer deur Otway as *Caius Marius* oorgeskryf (1680), en dit het die oor= spronklike tot in 1744 van die verhoog verdring.

Nahum Tate het *King Lear* in 1681 oorgeskryf en sy verwerking van *Richard II* as *The Sicilian usurper* opgevoer. Eersgenoemde was baie gewild en laasgenoemde baie ongewild by die gehoor en is deur wetgewing verbied. Die jaar daarna het hy *Coriolanus* verwerk tot *The ingratitude of a Commonwealth.* John Crowne se verwerking van *Henry VI* (die tweede deel het hy *The murder of Hum= phrey Duke of Glocester* en die derde deel *The miseries of civil war* genoem) was net so 'n mislukking as Tate se *The Sicilian usurper.* Die meeste van hier= die verwerkings het net een opvoering belewe of miskien voortbestaan so lank as die verwerker geleef het. Sekere tonele of motiverings het soms tot ver= werkings in latere periodes aanleiding gegee.

Tom Durfey het *Cymbeline* as *The injured princess* verwerk. Tot in 1692 is Shakespeare taamlik met rus gelaat en toe 'for eleven years (1692-1703), six new playwrights sailed out, to use Tate's expression, in Shakespeare's bottom, and all but two so quickly came full on the rocks that it seems almost uncha= ritable to bring them again to view above the waters. The six plays involved were *The Fairy Queen*, an opera, founded (if not foundered) on *A Midsummer Night's Dream* (1692); *Measure for Measure*, or *Beauty the Best Advocate* (supposedly by Charles Gildon) in 1700; Colley Cibber's *Richard III*, in the same year; *The Jew of Venice*, by George Granville, afterwards Lord Lansdowne, 1701; *The Comical Gallant* or the *Amours of Sir John Falstaffe*, by John Dennis (1702) and Charles Burnaby's *Love Betray'd*; or the *Agreeable Disappointment* - a sweetly-pretty title under which I defy any one not heretofore initiated to recognise Shakespeare's *Twelfth Night*. This last-named and, fortunately for many years, last despairing effort to polish and refine Shakespeare was staged in 1703'.[1)]

---

1. Ibid., p. 71.

e. *Twaalfde nag* op die Restourasieverhoog

Pepys het by drie verskillende geleenthede aanbiedings van Davenant se opvoering van *Twaalfde nag* deur die 'Duke's Men' bygewoon. Die eerste keer, op 11 September 1661 (in die Opera in Lincoln's Inn Fields in die teenwoordigheid van die koning), was dit vir hom 'n las. Die tweede keer, 6 Januarie 1662/3 (in dieselfde teater), het hy gedink dit is goed opgevoer, alhoewel dit volgens hom maar 'n verspotte stuk was en glad nie verband gehou het met die besondere naam of dag nie. Betterton het die rol van sir Toby Belch vertolk, Harris was sir Andrew, Underhill het Feste, Lovel het Malvolio vertolk, en mev. Gibbs was Olivia. Mev. Betterton (later Sanderson) het waarskynlik die rol van Viola vertolk.[1] Na die laaste besoek op 20 Januarie 1668/9 het hy die komedie in sy dagboek beskryf as een van die swakste stukke wat hy nog ooit op die verhoog gesien het. Pepys is egter nie deur enige opvoering van Shakespeare se komedies (in suiwer vorm) beïndruk nie. Hy het *The taming of a shrew* beskryf as 'a silly play and an old one ... and the best part Sawny done by Lacy'. Hy het niks van *The merry wives of Windsor* en nog minder van die rol van sir John Falstaff gehou. Alhoewel Pepys se smaak ooreenkom met dié van die deursneepubliek (hy het van die stukke gehou wat vol sale gelok het) het Downes tog van die opvoering op 20 Januarie 1668/9 van *Twaalfde nag* gesê dat dit 'had mighty Success by its well Performance'.[2]

Die mens van die Restourasietyd wou hervorm en verbeter, en daarom het Charles Burnaby dit ook nodig gevind om *Twaalfde nag* oor te skryf om by die smaak van sy tyd aan te pas. Dit is in 1703 in die teater by Lincoln's Inn Fields opgevoer onder leiding van sir Thomas Betterton as *Love betray'd* of *Agreeable disappointment*. Die voorwoord lui: 'Part of the Tale of this Play I took from Shakespear, and about 50 of the Lines; Those that are his, I have mark'd with Inverted Commas, to distinguish 'em from mine. I endeavoured where I had occasion to introduce any of 'em, to make 'em look as little like Strangers as possible ... that they wou'd be easily known without any Note of distinction ... The Conduct of the Drama I broke by design, to make room for a Mask that is Mention'd in the last Act, but the House neglecting to have it set to Musick, the Play came on like a change of Government, the weight of the Calamity fell among the Poor; that is, the chief Persons only were taken care

---

1. Harold Child in The stage-history of *Twelfth night* wat verskyn het onder die redaksie van Quiller-Couch en Wilson. The works of Shakespeare. *Twelfth night*, p. 174.

2. Odell. Shakespeare - from Betterton to Irving, dl.1, pp. 38-40.

of without any regard to those of Inferiour condition.'[1)]

Hierdie woorde onthul die mislukking van die werk. Volgens Odell is dit na 1703 ook nooit weer opgevoer nie, maar Child beweer dat dit minstens weer in 1705 in dieselfde teater herhaal is.

Shakespeare se hertog is in hierdie stuk herdoop tot Moreno, sir Toby het as Drances heeltemal onpersoonlik geword, en Malvolio en sir Andrew is in een onbe=duidende karakter, Taquilet, saamgevoeg. Olivia is verander na Villaretta en Antonio na Rodoreque. Burnaby se stuk speel in Restourasie-Engeland af. Shakespeare se Maria is tussen twee karakters verdeel: Dromia, verlief op Drances, en Emilia - albei bediendes van Villaretta. Taquilet word deur Drances oortuig dat Villaretta op hom verlief is. Emilia en Dromia, agter die muurbehangsel, spioeneer op hom as hy iets soortgelyks aan Malvolio se brieftoneel deurmaak. Hy word jaloers oor die attensies wat Caesario aan Villaretta betoon, en Shakespeare se swaardgeveg en alles wat daaruit voort=spruit, volg: Rodoreque vra vir Caesario sy beurs en Sebastian trou met Villaretta, ens. Die temas verskil in hierdie opsig: Viola was verlief op Moreno, en as gevolg daarvan het sy uit Frankryk gevlug om hom te kom dien; Sebastian het haar sonder dat sy dit weet, in 'n volgende skip gevolg, wat gestrand het. Hy was bevrees dat dit ook haar lot was. As sy lewe, sou hy haar kon herken aan 'n moedervlek op haar linkerarm. Ongelukkig het niemand anders van hierdie moedervlek geweet nie, en daaruit spruit die verwarring aan die einde van die stuk. 'n Nuwe karakter, Laura, in diens van die hertog, herken vir Caesario, wat sy in Frankryk gedien het, en sy word gebruik om die verwikkelings aan die einde te ontknoop. Sebastian het ook 'n bediende by=gekry. Hierdie Pedro is baie vuilbekkig en moet lelik onder Emilia se ver=ontwaardiging deurloop. Die bysleep van hierdie nuwe karakters gee 'n Hispano-Molière-kleur aan die gebeure. Om een of ander obskure rede het Laura vir Caesario aangeraai om haarself as 'n dokter, wat deur Villaretta ontbied is, te vermom, sodat hulle kon uitvind of sy regtig die hertog haat. Hierdie toneel (IV.i.) is eenvoudig en heeltemal doelloos. Odell het die volgende oor Burnaby se konkoksie te sê: 'I believe the piece failed not be=cause it was intrinsically worse than many contemporary productions, but be=cause Shakespeare's poetry reduced to prose - and such prose! - loses all reality and is neither fish, flesh nor good red herring'.[2)]

---

1. Ibid., pp. 81-84.
2. Ibid., p. 83.

Moreno is gespeel deur Verbruggen, Drances deur Powell, Taquilet deur Doggett, Villaretta deur mev. Bracegirdle, Caesario deur mev. Prince en die mindere rolle deur Barton Booth en mev. Leigh.

Twaalfde nag is 36 jaar lank nooit weer in enige vorm opgevoer nie. Daarna het dit weer baie gewild geword.

2. In die agtiende eeu

a. Die geskiedenis van die tyd

Die Spaanse Suksessie-oorlog, wat in 1702 begin het, was die volgende ronde in die lang stryd tussen Groot-Brittanje en Frankryk om imperiale opperheerskappy in Europa. Die oorlog se oënskynlike doel was om te voorkom dat Frankryk en Spanje verenig as Filips V, kleinseun van Lodewyk XIV van Frankryk, koning van Spanje word. Die eintlike doel van Brittanje, Oostenryk en Nederland was om Lodewyk XIV se ambisies in Europa aan bande te lê. Lodewyk XV (1715-74) en Lodewyk XVI (1774-93) het Lodewyk XIV in Frankryk opgevolg.

Partypolitiek het in hierdie tyd in Engeland skaars bestaan. Die Whigs (liberaalgesindes en ondersteuners van die 1688-Rewolusie, beperkte koningskap en Protestantse troonsopvolging) en die Tories (konserwatiewe voorstanders van die Kerk van Engeland en van Jakobus II se seun, Jakobus Eduard, as troonop= volger van koningin Anna) het die twee partye in die regering uitgemaak.

Georg I (Georg Lodewyk 1660-1727, kleinseun van Jakobus I se dogter Eliza= beth), het koningin Anna in 1714 opgevolg. Hy was ongewild as gevolg van sy voorkeur vir Hannover en oor die gunste wat hy aan sy Duitse minnaresse en adviseurs bewys het. Hy het baie min Engels gepraat, en die ministers kon nie Duits verstaan nie. Hy kon gevolglik nie oor sy ministers presideer nie, en Robert Walpole het die eerste werklike premier en voorsitter van die eerste kabinet in Brittanje geword.[1)]

Georg II (Georg Augustus 1683-1760, seun van Georg I) het in 1727 koning ge= word. Hy was ook meer Duits as Engels en het ook baie tyd in Hannover deurge= bring. Ook het hy sy koningskap aan die Whigs te danke gehad, en die rege= ring het dan ook uit die groot Whig-grondeienaars bestaan. Georg II het in die Oostenrykse Suksessie-oorlog persoonlik die Britse en Duitse troepe tot 'n

---

1. Marshall. Eighteenth century England, pp. 125-7.

oorwinning oor die Franse leër gelei. Dit was die laaste keer dat 'n Britse koning in militêre optrede verskyn het. Hy, net soos sy vader, was 'n beskermheer van die komponis Georg Friedrich Händel (1685-1759) en ook van geleerdheid. In 1737 het hy die Universiteit van Göttingen gestig. Die handel tussen die Britse kolonies, die handelsposte in Noord-Amerika, die Wes-Indiese Eilande (bekend om hulle suikerbedryf) en Indië het vinnig gegroei en uitgebrei.

Georg III (Georg Willem Frederik, 1738-1820), wat van 1760 tot 1820 geregeer het, was 'n kleinseun van Georg II. As 'n jongman met 'n sterk pligsbesef het hy die troon bestyg. Hy was die eerste Brunswick wat in Engeland gebore is, en hy was ook meer besorg oor Engeland as oor Hannover. Sy blaamlose huwelikslewe (in teenstelling met die van sy oupa en oupagrootjie) het by sy onderdane in sy guns getel. Hy het hom beywer om weer die regering onder die beheer van die kroon te kry, en hy wou 'n aktiewer rol in die wetgewing van die land speel. Hy het van omkopery gebruik gemaak om 'n party van Konings-vriende op die been te kry om hom by te staan.[1] Opposisie teen koning, regering en politieke korrupsie was die oorsaak van die uitbreek van die Amerikaanse Rewolusie. Amerika het met die Verdrag van Parys in 1783 onafhanklikheid verkry.

'n Besondere kenmerk van Georg III se regering was die nywerheidsontwikkeling as gevolg van verskeie uitvindings, lae rentekoerse en die begin van 'n ongewone bevolkingsaanwas.

Tot die agtiende eeu was Engeland, net soos die res van Europa, hoofsaaklik op landbou ingestel. Industrieë is hoofsaaklik in die huise van die werkers beoefen. Op enkele uitsonderings na is die nywerheidsorganisasie plaaslik en op klein skaal beoefen, alhoewel die Britse handel reeds wêreldwyd was. Die meeste gereedskap en masjinerie het deur die eeue heen baie min verander, en diere- of mannekrag is gewoonlik ingespan om dit aan te dryf. Richard Arkwright se stoomaangedrewe katoenmeule in Cromford, Derbyshire, is in 1771 geopen en kan as die eerste moderne fabriek bestempel word.

Die bevolkingsaanwas, met die gevolglike vraag na voedsel, het nuwe wette oor die aankoop van grond teweeggebring. Klein eiendomme is as onekonomies beskou en het vooruitgang in die weg gestaan. Die groot grondbesitters het die kapitaal vir verbeterings gehad. Die uitwerking van die onderverdeling

---

1. Ibid., p. 372.

('Enclosure Movement')[1], saam met die ontwikkeling in industrialisasie en ander ekonomiese veranderings, het die eiendomme vergroot en die aantal eienaars verminder. Drie klasse is toe onderskei: die eienaars, dikwels afwesig op regeringsake; die boere, wat die grond gehuur het, en die plaasarbeiders.[2]

Hierdie veranderinge het Groot-Brittanje binne twee generasies van 'n landbou- en landelike na 'n industriële en stedelike land verander. Terselfdertyd is die landbouproduksie deur beter boerderymetodes verhoog.

Georg III se invloed het verminder na sy eerste periode van kranksinnigheid in 1788. In 1811, na die dood van sy geliefde dogter, prinses Amelia, het die koning permanent kranksinnig geword, en die Prins van Wallis (later Georg IV) het as regent geageer tot Georg III se dood, nege jaar later.

Die uitbreek van die Franse Rewolusie in 1792 is eers deur Groot-Brittanje met geesdrif begroet, maar die skrikbewind in Parys en die aanwesigheid van Franse vlugtelinge in Engeland het baie mense daarteen laat raak. Die regering, bang vir onrus tuis, het stappe gedoen om politieke verenigings en bewegings vir hervorming te onderdruk. Hierdie beleid het in 1819 in Manchester in die Peterloobloedbad, waartydens elf mense die lewe gelaat het toe troepe 'n vergadering op 'n plein opgebreek het, gekulmineer. In 1793 het Brittanje in die oorlog teen Frankryk betrokke geraak, en Napoleon Bonaparte is uiteindelik in 1815 by Waterloo verslaan. (Frankryk het in 1795 'n Republiek geword.) Met die vredesluiting het Brittanje Malta, Trinidad, en die Kaap die Goeie Hoop geannekseer.

In 1798 het 'n klein rebellie in Ierland uitgebreek, en Groot-Brittanje en Ierland is in 1800 in die Verenigde Koninkryk verenig.[3]

b. Die gees van die tyd

Jean Jacques Rousseau (1712-78), die Franse politieke filosoof, het in die agtiende eeu 'n groot invloed op die denkwyse van die mense uitgeoefen. Hulle het geglo dat die mens van nature goed is. Om goed te bly het 'n mens net nodig om jou instinkte te volg en te doen wat jou voorgesê word. Slegte gedrag is beskou as die gevolg van omstandighede of die onvermoë om te doen wat

---

1. Ibid., p. 11.
2. Ibid., pp. 29-37.
3. The American peoples encyclopedia, dl. 9, pp. 155-8.

die hart dikteer. Iemand wat op 'n verkeerde pad beland het, kon soms binne 'n oogwink hervorm word deur 'n beroep op sy basiese goedheid te doen. Die verdra van beproewinge is beskou as 'n toets van ware deug. Die beloning deur 'n regverdige god van diegene wat teenspoed en versoekinge weerstaan het, was 'n logiese gevolg. Om emosie te toon is aangemoedig: dit is 'n teken van 'n gesonde gees en 'n manier om gesond te bly. Die simpatieke reaksies wat gewek word deur die lyding van onskuldige wesens, is beskou as die ideale emosies. Om te huil en diep te voel was wenslik, en die dramaturge het hulle daarop toegelê om in die behoefte hieraan te voorsien. Rousseau het die krag, skoonheid en fundamentele karakter van die gevoel besing. Deur sy beklemtoning van gevoel en emosie as die belangrikste waardes in die lewe het hy 'n groot invloed op die Romantiek uitgeoefen.[1)]

Die agtiende eeu was 'n groot tydperk wat letterkunde, skilderkuns, musiek en argitektuur betref. 'n Groot aantal landhuise is volgens die klassieke styl opgerig. Die belangrike figure in hierdie periode was Isaac Newton en Joseph Priestley as wetenskaplikes, Alexander Pope as digter, Edmund Gibbon as historikus, dr. Samuel Johnson as kritikus en woordeboekskrywer, Henry Fielding as romanskrywer, Richard Brinsley Sheridan as dramaturg, Edmund Burke as orator, David Hume as filosoof, Adam Smith as ekonoom en sir Joshua Reynolds as skilder. In die Kerk van Engeland het 'n gemaklike, vrysinnige gees geheers, maar 'n evangeliese godsdienstige oplewing, die Metodistebeweging, het van 1739 af onder die leierskap van John Wesley gegroei.

Dit was veral in Londen 'n tyd van armoede, vuilheid en losbandigheid. Die gevolge van die Industriële Rewolusie ($\pm$ 1760- $\pm$ 1830) sou egter eers in die negentiende eeu ten volle gevoel word.

Die agtiende eeu was 'n tyd van kunsmatigheid en uiterlike verfyndheid, waarin die glinsterende seremonies van die hoflewe hoogty gevier het. Helder kleure is deur bleek tinte en poeier verdring. In sy ietwat eksotiese prag het die kostuum maar min met die werklike menslike vorm daarbinne gemeen gehad. Liggaamlike reinheid en higiëne is baie verwaarloos. Onder die reukwater, die poeier, die wit pruike en die skitterende tooisels was die liggaam dikwels vuil en onversorg - 'n toestand wat tred gehou het met die algehele gebrek aan was- of sanitêre geriewe wat selfs die paleise van daardie tyd gekenmerk het. 'Cleanliness did not matter so much as an appearance of neatness.'[2)]

---

1. Brockett. The theatre: an introduction, p. 197.
2. Oxenford. Playing period plays, p. 203.

Aan die begin van die agtiende eeu is onbewuste elegansie beskou as die kenmerk van 'n goeie opvoeding. Geaffekteerdheid is verfoei maar was glad nie ongewoon nie. 'n Oënskynlike eenvoud is beoefen. Die bediendes het vermeerder en die aristokrasie het dus al hoe minder werk verrig.[1)]

c. Die teater van die tyd

In die eerste deel van die agtiende eeu is baie pogings aangewend om die patente te omseil. Hierdie oortredings, tesame met verskeie satiriese aanvalle op regeringsamptenare en -beleide, het tot die uitvaardiging van die 'Licensing Act' van 1737 gelei. Die wet het die patente herbevestig en verder bepaal dat voor opvoerings alle stukke deur die Lord-Kamerheer gelisensieer moet word. Hy het dus as amptelike sensor opgetree. Die regering het beheer gehad oor die dramas en die getal teaters. Tussen 1737 en 1843 was die twee gelisensieerde teaters in Londen die van Drury Lane en Covent Garden.

Die voorskoot het tydens die agtiende eeu geleidelik in grootte gekrimp, maar dit tesame met die prosceniumdeure het tog behoue gebly en is tot in die negentiende eeu gebruik. Wagte het op die verhoog voor die prosceniumdeure gestaan om orde in die teater te handhaaf. Die teaters was groter (of is vergroot), en die gevoel van intimiteit tussen gehoor en spelers het verlore begin raak.

Die Georgiaanse teater, beroof van goeie dramaturge, het op spel en meganiese hulpmiddels gekonsentreer, en die belangstelling in toneelinkleding het geleidelik gegroei. In 1800 het die klem geval op die reproduksie van spesifieke plekke en op die illusie van 'n gegewe tyd van die dag of op weersomstandighede soos mis, storms en maanligtonele.

Die belangrikste agtiende-eeuse Engelse dekorontwerper was Philippe Jacques de Loutherbourg (1740-1812). Hy het van 1770 af vir David Garrick ontwerp en sy manjifieke effekte het dwarsdeur Europa 'n sensasie veroorsaak. Hy het die verhoogprent gekompliseer deur die gebruik van profielstukke wat uitgesny en geverf is om rotse, berge, grasheuwels, heinings ens. te verteenwoordig. Dit is by die tradisionele 'wing-border-drop'-toneelinkledings gevoeg. Aangesien dit enige plek op die verhoog geplaas kon word, het hy 'n groter natuurlikheid bereik en die illusie van groter ruimte en afstand geskep.

---

1. Turberville. English men and manners in the XVIIIth century, pp. 71-100.

In die eerste helfte van die agtiende eeu was die beligting nog tradisioneel, met kershoepels wat aan die plafon gehang het, kerse in muurklampe en bakke met voetligte voor op die voorskootverhoog. De Loutherbourg het die verhoogbeligting verbeter deur die kandelare in die coulisse vir die gehoor te versteek. Met behulp van weerkaatsers was hy in staat om die effek van natuurlike lig van verskillende seisoene, tye van die dag en weersomstandighede te skep. Hy het deurskynende agtergordyne gebruik, waaragter hy besondere beligtingsapparaat gebruik het om die effek van 'n opkomende maan, 'n vulkaniese uitbarsting, stormagtige weer, ens., te verkry.

Hierdie verandering in die beligting het veroorsaak dat die voorskootverhoog in skadu gehul was. Die akteur het teruggetree na die agterkant van die verhoog, waar hy gesien kon word. Die tersydes het nou 'n probleem geword. In die Restourasietyd het die akteur tot voor op die verhoog geloop en vir die gehoor geknipoog as hy die tersyde tot hulle rig. Nou kon hy dit nie meer doen nie, en die tersydes het 'n soort ingedagte hardop praat met homself geword, terwyl die ander akteurs so geplaas moes word dat hulle kon maak asof hulle nie hoor wat hy sê nie. Dit het die verwydering tussen die akteur en die gehoor vergroot.

Periodiek is van die agtiende-eeuse akteurs gesê dat hulle in 'n natuurliker styl as hulle voorgangers gespeel het: 'but naturalism in acting is a relative matter, and these actors undoubtedly only eliminated some of the exaggeration. The eighteenth-century actor was always an actor, and there was little likelihood of confusing his performance with real-life actions'.[1] Denis Diderot (1713-84) het die volgende oor 'n sekere akteur opgemerk: 'At the very moment when he touches your heart he is listening to his own voice; his talent depends not, as you think, upon feeling, but upon rendering so exactly the outward signs of feeling, that you fall into the trap'.[2]

Die agtiende-eeuse akteur het die dramaturg as belangrikste kunstenaar in die teater verplaas. Die merendeel toeskouers het gaan kyk na 'n besondere akteur wat 'n bepaalde rol vertolk. David Garrick het die era van die stersisteem ingelui. Dit het ook ooreengekom met Rousseau se leerstelling dat die individu hoogste geag moet word. Na sekere tonele het die gehoor net soos vandag geapploudisseer wanneer 'n operasanger 'n aria klaar gesing het.

---

1. Brockett. The theatre: an introduction, p. 193.
2. Rockwood. The craftsmen of Dionysus, p. 2.

Die akteurs wou dan ook dramas hê waarin hulle hulle virtuositeit ten toon kon stel.

Colley Cibber (1671-1757) was na Betterton se dood tot in 1730 die bekendste akteur. Hy was hoofsaaklik 'n komiese akteur en het uitgemunt in die rol van die fat of die modebewuste man in sosiale kringe.

Tussen 1715 en 1740 is James Quin (1692-1766), bekend vanweë sy deklamatoriese styl, as die beste tragiese akteur beskou. Dit was gedeeltelik aan Quin se speelstyl te danke dat David Garrick (1717-79) as 'n 'natuurlike' akteur beskou is toe hy in 1740 bekend geword het. Garrick was tussen 1741 en 1876 die belangrikste akteur op die Engelse verhoog. Hy was ook 'n aantal jare lank bestuurder van die Drury Lane-teater. Deur sy gesonde oordeel en smaak as bestuurder en speler het hy aan die Engelse teater internasionale faam besorg. Hy het veral in die speel van Shakespeare-rolle uitgemunt en word algemeen as een van die grootste akteurs van alle tye in Engeland beskou.

Charles Macklin (1699-1797) het omtrent sewentig jaar lank toneel gespeel en was miskien die mees realistiese akteur van die eeu. Hy was bekend om sy rolle van kortgebonde ou mans en veral om sy ernstige vertolking van Shylock, 'n rol wat voorheen deur komediante vertolk is.

Die akteur in die agtiende-eeuse Londen het 'n gemaklike lewe gelei. Daar was ongelukkig nog geen pensioenskema (soos in Frankryk) nie, en baie akteurs het hulle oudag in armoede geslyt.

Baie meer stukke is gepubliseer as wat opgevoer is. Elf dae per stuk is as 'n lang speelvak beskou, en dramaturge kon meer geld met die uitgee van die boek verdien.

Hoewel die neoklassistiese tragedie dwarsdeur die agtiende eeu geskryf is, byvoorbeeld *Cato* van Joseph Addison, was die belangrikste dramatiese tipes die sentimentele komedie en die huislike tragedie - gedeeltelik voortvloeiende uit die begeerte van die middelstand om hulleself en hulle ideale op die verhoog uitgebeeld te sien.

Basies wys die sentimentele drama op 'n oorbeklemtoning om simpatieke reaksie vir die ongeluk van ander te ontlok. Selfs die komedie het behep geraak met die beproewinge van simpatieke karakters, en die humoristiese dele is vir die mindere karakters, gewoonlik bediendes, gereserveer. Stukke is komedies genoem hoofsaaklik omdat hulle gelukkig geëindig het ('n gelukkige einde was 'n

vereiste), eerder as oor die inhoud of oor die hantering van die stof. Die uitdruklike oogmerk van die dramaturg was om 'n glimlag en 'n traan of 'n 'pleasure too exquisite for laughter' te ontlok.[1)] Karakters was verfynd, vol edele gevoelens, gedwarsboom deur omstandighede wat hulle dapper getrotseer het en waarvan hul uiteindelik gered is, en daarna is hulle goed beloon.

Vandag lyk hierdie stukke baie oordrewe in hulle uitbeelding van die menslike natuur. Die karakters lyk te goed en edel om menslik te wees en die omstandighede te vergesog om waar te wees. Maar hierdie stukke het groot gehore gelok, en die toeskouers is tot trane gedwing deur hierdie werke, wat hulle as realistiese weergawes van menslike dryfvere aanvaar het. Voorbeelde van hierdie sentimentele komedie is *The conscious lovers* (1722) van sir Richard Steele en Hugh Kelly (1739-77) se *False delicacy*. Die huislike tragedie het die konings en edelliede van die tradisionele tragedie doelbewus vermy en sy karakters uit die alledaagse lewe geneem. Dit het gewoonlik die verskriklike gevolge geskilder wat iemand wat 'n misstap begaan, kon oorkom.

George Lillo het *The London merchant* (1731) geskryf. Hierin word 'n leerjonge deur 'n slegte vrou op die verkeerde pad gelei. Hy het sy werkgewer besteel en sy oom vermoor. Dit word duidelik aangedui dat indien hy die versoeking weerstaan het, hy met sy werkgewer se dogter kon getrou en 'n vooruitstrewende handelaar geword het. Die deugde van die handelaarstand word besing en die sonde ten sterkste veroordeel. Hierdie tragedie het ook in Frankryk en Duitsland invloed uitgeoefen.

Hierdie wegbreek van die neoklassieke standaarde het ook in ander dramatiese vorme voorgekom. Die belangrikste hiervan was die ballade-opera, burlesk en pantomime. *The beggar's opera* van John Gay (1685-1732) is in 1728 opgevoer. Dit was so gewild dat die aanbieders genoodsaak was om sestig opeenvolgende opvoerings daarvan aan te bied, en dit het een van die eerste aanbiedings met 'n lang verloop in die geskiedenis geword. Die balladeopera het uiteindelik plek gemaak vir die sentimentele operette of die komiese opera van Isaac Bickerstaffe (1735-1812) *Love in a village* en *The maid of the mill*.

Henry Fielding (1707-54) het in die jare dertig klugte geskryf wat die drama van die tyd parodieer en die heersende klasse satiriseer.

---

1. Brockett. The theatre: an introduction, p. 197.

Die gewildste nuwe vorm in die agtiende eeu was pantomime. Dit het in 1715 begin en sy hoogtepunt met John Rich (1682-1761) bereik. Hierdie pantomime is saamgestel uit danse en mimiek wat op musiekbegeleiding uitgevoer is en teen kwistige dekor en met spesiale effekte afgespeel het.

Komiese en ernstige tonele het mekaar afgewissel. In die komiese tonele het die harlekyn gewoonlik 'n toorstaf besit, waarmee hy enige plek, voorwerp en mens kon transformeer. Die pantomime se aantrekkingskrag het in die visuele gelê, en groot onkoste en baie tyd is aan die aanbieding daarvan bestee.

In die sewentiger jare het sentimentaliteit die Engelse verhoog beheers. In hierdie tyd het twee dramaturge probeer om die publiek se smaak te hervorm. Oliver Goldsmith (1730-74) se *The good-natured man* en *She stoops to conquer* en Richard Brinsley Sheridan (1751-1816) se *The rivals*, *The critic* en *The school for scandal* is uit reaksie teen sentimentaliteit geskryf. Die laasgenoemde stuk is op die trant van die Restourasiekomedie geskryf en word dikwels as die grootste 'comedy of manners' in die Engelse taal beskryf.[1)]

d. Shakespeare in die agtiende eeu

Geen permanente toevoeging van Shakespeareverwerkings het in hierdie eeu plaasgevind nie. Die pogings om sekere komiese intriges uit Shakespeare te haal en dit in 'n klug te verwerk (soos byvoorbeeld die Christopher Sly-episodes uit *The taming of the shrew* in *The cobler of Preston*) het net 'n paar seisoene oorleef. *King Lear* van Nahum Tate, *Macbeth* van Davenant, *Richard III* van Colley Cibber, *The tempest* van Dryden en Davenant, *The Jew of Venice* van George Granville, *Caius Marius* van Otway, *Timon of Athens* van Shadwell, *Cymbeline* van Durfey, *Troilus en Cressida* en *All for love* van Dryden uit die Restourasietyd is egter tot 1738 gereeld opgevoer.

Die dames van 'n Shakespeareklub het hulle gedurende 1737/8 beywer om Shakespeare se werke ongeskonde op die verhoog te kry. Vier van sy historiese dramas is dan ook blykbaar suiwer deur John Rich in Covent Garden aangebied: *King John*, *Henry VI*, *Richard II* en *Henry V*. In 1740/41 is *The merchant of Venice*, *Twelfth night* en *As you like it* soos Shakespeare dit geskryf het, in Drury Lane opgevoer en tot 1785 in repertorium gehou.

---

1. Ibid., pp. 186-200.

Van 1742 tot 1776 het David Garrick en Drury Lane die teater in Engeland oor=heers. *Measure for measure*, *All's well that ends well* en *Much ado about nothing* is ook tot die repertorium toegevoeg. Shakespeare se tragedies het weer herleef met Garrick in al die hoofrolle, t.w. *Hamlet*, *Macbeth*, *King Lear*, *Othello*, *Romeo and Juliet*, *Richard III*. Sy historiese dramas is ook van tyd tot tyd aangebied maar was nie so gewild as die tragedies nie: 'In every case the repertoire was regulated by the presence or the absence in the compa=ny of actors capable of drawing the public in certain characters. The maste=ry of Hamlet by Garrick accounts for the constant inclusion of the play in the repertoire of his theatre; ... Garrick failed as Othello and Iago - hence the play was passed by for ten years at Garrick's theatre; Quin and Barry were highly esteemed as Othello - hence *Othello* was acted more regularly at Covent Garden.'[1] *Romeo and Juliet* is ten spyte van sy gewildheid nie meer opgevoer nie omdat Garrick, Barry en mev. Cibber te oud geword het vir die rolle.

Alhoewel Garrick daarop geroem het dat hy Shakespeare weer ongeskonde op die verhoog teruggeplaas het na die verminking van sy werk tydens die vorige eeu, het hy tog ook veranderings aangebring om in die smaak van sy tyd te val. Hy het dit byvoorbeeld nodig geag om 'n slot vir *Macbeth* by te skryf. 'n Tydgenoot van Garrick het die volgende daaroor te sê gehad: 'As Macbeth, in representation, dies before the audience, it appeared necessary, according to dramatic custom, to give him some conclusive lines, which Mr. *Garrick*, as we have been told, has happily supplied, as nothing could be more suitable, or striking, than to make him mention, with dying breath, his guilt, delusion, the witches, and those horrid visions of future punishment, which must ever appall and torture the last moments of such accumulated crimes.'[2] Die woor=de *guilt*, *delusion*, *future punishment* bewys dat Garrick met die byvoeging van die slotspraak aan die vereistes van die sentimentele drama van sy tyd voldoen het.

e. *Twaalfde nag* in die agtiende eeu

Na 'n lang afwesigheid van meer as sewentig jaar was Shakespeare se *Twaalfde nag* weer in Drury Lane te sien, waar dit van 1741 tot 1785 en weer van 1792

---

1. Odell. Shakespeare - from Betterton t< Irving, dl. I, pp. 338-9.

2. Gentleman - soos aangehaal in Odell. Ibid., dl. I, p. 341.

tot 1814 in repertorium gehou is. Covent Garden het dit in 1772 die eerste keer en daarna tot 1819 taamlik gereeld aangebied. 'n Goeie aantal van hier=die opvoerings by beide teaters het naby 6 Januarie plaasgevind.

Dunlap het *Twaalfde nag* in ongeveer 1785 in Drury Lane gesien. Sy kommentaar was: 'The picture presented, when the two knights are discovered with their pipes and potations, as exhibited by Dodd and Palmer, is ineffaceable ... (Dodd's) thin legs in scarlet stockings, his knees raised nearly to his chin, by placing his feet on the front cross-piece of the chair (the degraded drunkards being seated with a table, tankards, pipes, and candles, between them), a candle in one hand and pipe in the other, endeavouring in vain to bring the two together; while, in representing the swaggering Sir Toby, Palmer's gigantic limbs outstretched seemed to indicate the enjoyment of that physical superiority which nature had given him'.[1)]

Ons het gesien dat daar twee gewapende skildwagte in hierdie tyd voor die prosceniumdeure opgestel is. Op 28 Oktober 1763 het een van hierdie wagte by Drury Lane baie eienaardig opgetree. Hy het tydens die swaardgeveg tussen Viola en sir Andrew stuiptrekkend neergeslaan. Hierdie voorval is aan ver=skillende oorsake toegeskryf: 'as that his collapse was due to fear; that it resulted from excessive laughter, which seems somewhat more probable; that it had been arranged beforehand since it was proper for *Sir Andrew* to place himself in that part of the stage the soldier occupied'.[2)]

Die tabel op p. 119 verskaf die name van die akteur-bestuurder en die rolbe=setting van aanbiedings van *Twelfth night* van 1741 tot 1820. Dit is so vol=ledig moontlik uit 'n verskeidenheid van bronne (Child, Odell, Sprague, Brockett, Irving) saamgestel.[3)]

---

1. Sprague. Shakespeare and the actors, p. 6.
2. Ibid., p. 9.
3. Vgl. ook die skets in Odell, dl. 1, teenoor p. 412.

Datum	Bestuurder	Malvolio	Sir Toby	Sir Andrew	Feste	Viola	Olivia	Ander
1741	Quin	Macklin	Berry	Woodward	Yates	Mev.Pritchard	Mev. Clive	
1746						(Mev.Woffing=ton)		
1748		Yates			Thomas Blanchard			
1752					Shuter		Mev.Crouch	
1772	Garrick	Robert Bensley (1738-1817)	John Palmer (1742-98)	James William Dodd (1734-96)	Lee Lewes	?		
1773	Bell				Parsons		Mev.Abing=ton	
1776					Suett	Mev. Dorothy Jordan (1761-1816)	Mev. Mattocks	
1782		(Henderson)			Dowton		Mev. Powell	
1789		J.P. (Kemble)			Russell		Mej. De Camp	Sebastian: Bland (Mev.Jordan se broer)
1792		Jack Bannister		Suett	Wathen		Mev.Charles Kemble	
1798		Dowton			William Blanchard	Mej. Younge	Mev. Glover	
1801		(Munden)	Emery	William Blanchard	Fawcett	Mev. Perdita Robinson	Mev. Faucit	
1808				Mathews	Knight	Mej. Sally Booth	?	
1811	John Philip Kemble	Liston				Mej. Brunton		
1814					?	?		
1815					?	Mev. Henry Siddons		Sebastian: W.Murray (Mev. Siddons se broer)
1819				William Farren				Sebastian: Mev. Duruset
1820	Frederick Reynolds	William Farren		Liston	Fawcett	Maria Tree	Mej. Greene 1822-3 Ellen Tree	Orsino: Abbott Fabian: Duruset Maria: Mev. Gibbs

3. In die negentiende eeu

a. Die geskiedenis van die tyd

Georg IV het van 1820 tot 1830 geregeer. Die regering (1830-37) van Willem IV is deur die van sy niggie (Alexandrina) Victoria (1819-1901) gevolg. Die Whigs het die algemene verkiesing in 1830 gewen en 'n nuwe wet, die *First Reform Act* (1832), afgekondig. Hiervolgens het die dorpsbewoners van die middelstand stemreg verkry. Stappe is gedoen om die bestaande armoede, die munisipale rade, die polisiemag, die finansies van die Kerk van Engeland, die werksure van vrouens en kinders in die tekstielfabrieke, die bankwese, die maatskappywette en die sanitêre dienste van dorpe te hervorm en te verbeter.[1)]

In 1846 het die Konserwatiewe Party (voorheen die Tories) onder leiding van sir Robert Peel aan bewind gekom. Teen daardie tyd het die vermindering en eliminering van doeaneregte op invoergoedere die Britse handel so te sê op 'n vryhandelbasis geplaas. Die laaste navigasiewet wat die Britse handel tot Britse skepe beperk het, is in 1849 herroep.

Gedurende die depressies in 1837, 1842 en 1847 was armoede en ontevredenheid wyd verspreid. Pogings in 1833-4 om die toestande deur die stigting van vakbonde te verbeter het op niks uitgeloop nie. Arbeiders het stemreg en ander demokratiese hervormings geëis om hulle posisie te verbeter. Die Chartistebeweging het die regering verontrus. Onluste het in 1839 in Newport, Monmouthsire en Birmingham voorgekom, gevolg deur pogings in 1842 om 'n algemene staking in Lancashire teweeg te bring.[2)] Na 1848 het die werkers hulle aandag op die konsolidasie van vakbonde ens. toegespits.

Die industrieë en die handel het gegroei. Die stoomlokomotief en die spoorweë het verbeter, en in 1870 het Brittanje oor meer as 13 500 myl spoorlyne beskik. Passasiers en vrag kon vinniger en goedkoper vervoer word.

Stoomkrag en fabrieke is gebruik om meer en meer goedere te vervaardig. Staal het yster begin vervang. Die wêreld se industriële vooruitgang is in 1851 op die eerste van die groot internasionale tentoonstellings in die Kristalpaleis (wat van glas en gegote yster gebou is) in Londen gevier.[3)]

---

1. Oman. England in the nineteenth century, pp. 80-7.
2. Ibid., pp. 93-4.
3. Ibid., p. 106.

In die middel van die negentiende eeu was Brittanje die voorste land in die wêreld in die tekstielbedryf, in die produksie van steenkool, yster en staal, in skeepsbou en verskeping en in geldwese en versekering. Aan die einde van die eeu is Brittanje deur Duitsland en die Verenigde State van Amerika verbygesteek wat die steenkool en staalproduksie betref.

Victoria se regering is gekenmerk deur 'n toenemende vooruitgang, veral van die middelstande en in 'n mindere mate van die geskoolde arbeiders. Voorstede in Londen en ander stede het ontstaan. Openbare geboue in hoofsaaklik Gotiese en Renaissanceboustyl het vermenigvuldig.

Fisici soos Michael Faraday het die kennis van elektrisiteit uitgebrei en die elektriese telegraaf in 1837 en nog later elektriese lig en die telefoon moontlik gemaak.[1)]

Die ontdekkings van geoloë soos Charles Lyell en van die natuurkundige Charles Darwin het aanleiding gegee tot die teorieë oor die evolusie. Sy evolusieleer het oënskynlik die verhaal van die Skepping in Génesis in die Bybel weerspreek. Dit het tot 'n godsdienstige polemiek en die groei van skepsis aanleiding gegee, en die bestaan van God is betwyfel. Die kuns is deur John Constable, Joseph Turner en die pre-Raphaelite Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti en John Millais en die kritikus John Ruskin beïnvloed. Die poësie het van die romantiek van George Gordon (lord Byron), Percy Byssche Shelley, John Keats, Samuel Taylor Coleridge en die vroeëre William Wordsworth in die vakmanskap van Alfred Tennyson en Algernon Charles Swinburne oorgegaan.[2)]

Thomas Carlyle die essayis, Thomas Babington Macaulay die historikus en Matthew Arnold die digter en kritikus is wyd gelees. Dit was die groot era van die roman, soos byvoorbeeld in die werk van Charles Dickens, William M. Thackeray, George Eliot, Anthony Trollope en George Meredith.

Jeremy Bentham (1748-1832), die eerste aanhanger van die nuttigheidsleer, het net soos sy opvolger, John Stuart Mill (1806-73), die politieke teorieë van die tyd sterk beïnvloed. Hulle het vir die vryheid van die individu en vir die eliminering van wette wat die ontwikkeling van die mens beperk het, gepleit. Die filosofie van die utiliteitsleer was dat die doelwit van wetgewing moet wees om die grootste aantal mense gelukkig te maak.

---

1. Ibid., p. 118.
2. Ibid., pp. 119-126.

In die negentiende eeu is universiteite in Londen, Durham, Manchester, Birmingham ens. gestig. Oxford en Cambridge is gemoderniseer. Privaat skole is opgerig. Die opvoeding van die armer klasse is tot in 1870 oorwegend in die hande van die kerk gelaat. In 1902 is laerskole oral opgerig, maar skoolbywoning was nog nie verpligtend nie.

In 1884 het alle mans stemreg verkry. Die demokratiese neiging is van 1868 tot 1894 in die omskepping van die Whigs in die Liberale party weerspieël. Die Konserwatiewe party was hoofsaaklik van 1886 tot 1905 aan bewind.

Ten spyte van die algemene vooruitgang in die Victoriaanse tydperk het groot armoede geheers, gedeeltelik as gevolg van lae en ongereelde lone van ongeskoolde arbeiders en gedeeltelik as gevolg van werkloosheid in depressietye (1866, 1879, 1886 en 1894). Charles Booth het in 1889 gerapporteer dat dertig persent van die bevolking van Londen in agter- en krotbuurtes in haglike toestande van oorbevolking en in die uiterste armoede en ellende leef. Pensioen- en werkloosheidsversekeringskemas het aandag gekry.

Auguste Comte (1798-1857) het verkondig dat die sosiologie (die wetenskap van die mens) die hoogste wetenskap is. Die Sosiaal-Demokratiese Federasie, wat Marxistiese ideologieë ondersteun het, is in 1881 gestig. Die 'Fabian Society', 'n vereniging van Engelse Sosialiste, is in 1884 opgerig. Hulle wou sosialisme geleidelik en trapsgewys deur middel van lesings en pamflette ontwikkel. George Bernard Shaw en Sidney Webb was onder die eerste lede. Nuwe vakbonde het onder die ongeskoolde dok- en fabriekswerkers ontstaan. Die groot staking in die Londense hawe in 1889 het die aandag van die publiek op hulle lae lone en haglikè omstandighede gevestig. In 1893 is 'n Onafhanklike Arbeidersparty gestig.

Die groot en magtige Britse Ryk het in 1900 bestaan uit Kenia en Uganda in Oos-Afrika; Nigerië, die Goue Kus (nou Ghana) en Sierra Leone in Wes-Afrika; Rhodesië en Niassaland in Suidelike Afrika; Burma en Maleia in Suidoos-Asië en die ou kolonies in die Wes-Indiese Eilande tesame met Kanada, Australië, Nieu-Seeland en Suid-Afrika en die Indiese Ryk.

Die Britte se trots op hulle ryk het weerklank gevind in die groot feesvieringe van 1887 en 1897 (toe Koningin Victoria 50 en 60 jaar onderskeidelik die Britse troon beklee het). Afgevaardigdes uit alle dele van die ryk het Londen besoek. Joseph Chamberlain, Staatsekretaris van die kolonies tydens Salisbury se regering (1895-1903), het die ontwikkeling van die Ryk deur

middel van belegging, openbare werke en imperiale federasie aangemoedig.

Hierdie nuwe gees het sterk teenkanting uit Suid-Afrika ontvang. Wrywing tussen die Britse kolonies en die Boererepublieke het met die ontdekking van goud op die Witwatersrand in Transvaal in 1886 verskerp. Britse setlaars en ander uitlanders wat na die goudvelde gestroom het, was nie welkom nie. President Paul Kruger van die Republiek is deur lord Milner en Cecil Rhodes teengestaan, en in 1899 het oorlog uitgebreek. Die Britse magte het by Magersfontein en Colenso vernederende nederlae teen die klein Boeremagte gely, maar in 1902, nadat baie van die boerebevolking van hulle plase af verdryf en in konsentrasiekampe opgesluit is, het die Britte die oorwinning behaal. Die Boererepublieke is geannekseer.

Eduard VII, Victoria se seun, het tot 1910 geregeer. Gedurende sy regering het Brittanje sy bande met Japan (1902) en met Frankryk (1904) versterk. Rus=land het in 1907 by die 'entente' aangesluit. In antwoord hierop het Duits=land, Oostenryk en Italië ook 'n verbond gesluit. Die wrywing tussen die twee bondgenootskappe het in 1914 op die Eerste Wêreldoorlog uitgeloop.

In 1910 het Georg V koning geword. Die laaste jare van vrede voor die Eerste Wêreldoorlog is deur 'n reeks stakings in die koolmyne, die dokke en op die spoorweë en deur oproere van die vegters vir vrouestemreg en 'n dreigende re=bellie in Ierland versteur.[1)]

b. Die gees van die tyd

In koningin Victoria se jong dae was al die jong meisies vrolik, lughartig en so 'n bietjie stuitig. In 1840 is die koningin met prins Albert van Sakse-Coburg-Gotha getroud. Dit was 'n baie gelukkige huwelik, waaruit nege kin=ders gebore is. Groot gesinne het mode geword, en baie kinders was 'n ver=eiste om die prestige van 'n gesin te laat styg. 'n Sobere huwelikslewe en 'n gelukkige huisgesin het die strewe geword. 'In some ways Victoria is the forerunner of the modern career woman, dovetailing the role of devoted wife and mother with that of chief consultant to a large international concern.'[2)] Onder Victoria en Albert het die koninklike hof 'n eng morele toon aangeneem. Prins Albert is in 1861 oorlede. Twee jaar lank het die koningin in algehele afsondering gebly en daarna die res van haar lewe rouklere gedra. Dit het

---

1. The American peoples encyclopedia, dl. 9, pp. 58-160.
2. Marshall. Victoria, p. 7.

grootliks tot die tipiese Victoriaanse kleredrag en sedigheid aanleiding ge=gee. Die vroue het begin om somber klere te dra wat tot hoog onder die keel toeknoop. Swart het baie gewild geword, en die gees van die tyd het al neer=drukkender geword.

In die laat sestiger jare het koningin Victoria se gewildheid 'n laagtepunt bereik. Sy is openlik oor haar afsondering gekritiseer, en haar eise vir haar eie onderhoud en toelaes vir haar kinders het die parlement en die pu=bliek geantagoniseer. In 1871 het prins Eduard (1841-1910) wonderbaarlik van 'n dodelike siekte herstel, en die koningin het weer al die simpatie van haar volk herwin.[1)] Haar instemming met die groeiende imperialistiese gedagte het haar gewildheid verder laat toeneem. Sy het vir haar volk die Britse ryk verpersoonlik.

Koningin Victoria was korter as vyf voet. Sy was nie aantreklik nie, maar sy het 'n waardige en grasieuse houding gehad. Sy was impulsief, sentimenteel (veral na prins Albert se dood), en sy kon by geleentheid baie koppig wees. Sy is op 22 Januarie 1901 na 'n regering van 63 jaar, 7 maande en 2 dae - die langste in die Engelse geskiedenis - oorlede.

Koningin Victoria se lewensgeskiedenis is 'n spieëlbeeld van die gees van haar tyd. Dit klink soos 'n tipies Victoriaanse melodrama, met haar as die tra=giese heldin in die hoofrol. Selfs haar kleinheid en voorkoms en 'skynbare' hulpeloosheid het in hierdie rol gepas.

Die kleredrag het gedurende die negentiende eeu baie veranderings ondergaan. Modegrille het omtrent tien jaar gebloei en dan verdwyn. Aan die begin van die eeu het die dames net twee lae noupassende klam chiffon gedra. Hulle het geleidelik meer en meer gekleed geraak. In 1845 is tot tien onderrokke gedra om die romp uit te druk. Kort daarna het die krinolien (hoepelrok) baie van die gewig vervang, maar die klokvorm is behou. In 1870 was die bussel in die mode. Dit was asof hulle die borok styf na agter toe in 'n groot knoop saamgevat het, sodat hulle kleredrag praktieser kon wees vir die werk wat hulle nou begin verrig het. Die voorkant van die romp het nouer ge=pas en die buitelyn van die been is afgeëts. Die vrouens het hulle in hier=die uitrustings as uiters verleidelik beskou.

Mans se klere het in die loop van hierdie eeu radikaal verander. Die

---

1. Ibid., pp. 168-173.

nywerhede het die mans verplig om te werk, en hulle moes hulle plooitjies en pluime vir meer praktiese kleredrag verruil. Die kleurrykheid het verdwyn en al somberder geword. Die swaard is met 'n deftige sambreel vervang. Die swaar ornamentele mantel het nou verander in 'n sagte jas, waarin hulle gemak=liker kon beweeg. Toe dagdrag begin kleurloos word, was daar 'n betekenis=volle ontwikkeling in sportklere. Spesiale kostuums vir fietsry, tennis, gholf en pieknieks het die mans 'n geleentheid gebied om oor die naweke te skitter. Die verskillende seisoene is nou die eerste keer by die kleredrag in aanmerking geneem.

Maniere was nog baie formeel. Buigings en kniebuigings was nog tot in 1870 in gebruik. Van 1840 af het die handdruk mode geword.

Die aarde het aan die Victoriaanse man behoort.[1] Hy was baas in sy huis, en sy stap en sy houding het hierdie feit aan die wêreld verkondig. In die teenwoordigheid van dames was hy uiters hoflik. Hy het vir hulle deure oop=gemaak en versnaperinge aangebied. As 'n dame die vertrek binnegekom het, het die mans hoflik opgespring en gewag totdat sy sit of hulle nooi om te sit. Die mans het nooit in die teenwoordigheid van dames ontspan of gerook nie. Dames, weer, het voor ongeveer 1912 nooit in die openbaar gerook nie.

Meisies in die Victoriaanse tyd het korrekte houding ('deportment') bestudeer. Hulle is na afrondingskole ('finishing schools') gestuur om te leer hoe om 'ladylike' te wees. Dames kon vir 'n muis gil of flou word as hulle bloed sien (die vlugsout was altyd vir sulke geleenthede byderhand) en grasieus op 'n rusbank neersink, maar hulle durf nie van woede skree of flou word as die gasvrou se sitkamer te bedompig is nie. Hulle moes selfbeheers en hoflik bly. As hulle iets onwelvoegliks gehoor het (en amper enige opmerking is as on=welvoeglik beskou), het hulle hulle oë neergeslaan en gebloos. Dit is in elk geval as voorbarig beskou om 'n man reguit in die oë te kyk.

Van 1845 af (nadat Victoria 'Vrou en Moeder' geword het) was Fatsoenlikheid die wagwoord, en die hele gees en atmosfeer het al hoe drukkender en eentoni=ger geword. Aan die einde van die eeu het 'n gees van verveeldheid alles deurtrek.

---

1. Laver. Victoriana, p. 18.

c. Die teater van die tyd

In die eerste helfte van die negentiende eeu het kenmerke van die sentimentele drama en ander agtiende-eeuse neigings in twee verwante dramavorms, romantiese drama en melodrama, gekulmineer. Die Romantiek was hoofsaaklik tot die periode tussen 1800 en 1850 beperk, maar melodrama het die verhoog dwarsdeur die negentiende eeu oorheers.

Die Romantiek het geglo dat dit onmoontlik is om ooit die volle werklikheid te begryp, maar daar moes gedurig daarna gesoek en gestreef word. Aangesien God alles geskep het, val die volle waarheid buite menslike begrip. Daarom is die dramaturg uit die staanspoor tot mislukking gedoem. Die dramaturg wat die waarheid die beste kon vergestalt, was 'n genie. In die Neoklassistiese periode is geglo dat indien 'n dramaturg die reëls volg, hy 'n goeie drama kon lewer. Oorspronklik is 'n genie beskou as iemand wat in staat is om die bestaande reëls aan te vul, maar geleidelik het die gedagte posgevat dat reëls die genie beperk. 'Genius, therefore, was acknowledged as capable of making its own rules and laws.'[1] Die kunstenaar (as genie) moes soek na geskikte maniere waarop en vorme waarin hy groot waarhede kan vergestalt. Uit die aard van die saak is die Neoklassistiese reëls vir die skryf van 'n drama verooordeel en laat vaar. Shakespeare se dramas het die naaste aan hierdie nuwe opvattings oor die kuns gekom, en die dramaturge van die Romantiek het dit in hulle eie dramas as ideaal nagestreef net soos die Griekse en Romeinse dramas as model vir die dramaturge in die Neoklassistiese tyd gedien het. Waar Shakespeare se dramas egter streng voldoen het aan die vereistes van sy tyd se verhoog, wat as gevolg van die tydlose fassade en ongelokaliseerde voorverhoog die dramaturg egte vryheid gebied het vir die skryf van sy werke, het die dramaturge van die Romantiek hulle dikwels glad nie gesteur aan die vereistes wat hulle tyd se verhoog aan hulle dramas gestel het nie. Die gevolg was dat die dramas se los struktuur waarin eenheid (soms selfs van handeling) oorboord gegooi is, dikwels heeltemal onprakties en onopvoerbaar was.

In Engeland was daar nie groot dramaturge tydens die Romantiek nie, miskien omdat hulle in Shakespeare 'n reeds volmaakte Romantikus gevind het. Sy werke is weer met nuwe vuur op die verhoog aangebied.

In Duitsland het Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) en Friedrich von

---

1. Brockett. The theatre: an introduction, p. 224.

Schiller (1759-1805), alhoewel hulle ontken het dat hulle Romantici is, egte Romantiekdramas geskryf. Goethe se *Faust* (wat aangepas moet word om opgevoer te kan word) word allerweë beskou as die grootste Duitse literêre werk wat bestaan. Dit is ook in hierdie eeu dat Shakespeare se werk as letterkundige meesterstukke die aandag getrek het. Waar Shakespeare te kort geskiet het om die negentiende-eeuse filosofiese begrippe duidelik oor te bring, is hy gekritiseer en sy tekortkominge aangesuiwer.

As gevolg van die Franse Rewolusie (1792) en die Napoleontiese oorloë (tot 1815) het die Romantiek eers later in Frankryk posgevat. Victor Hugo (1802-85) se *Hernani* (1830) was egter klaar nouer verwant aan die melodrama as aan die Romantiek. Die romantiese dramas van Alexandre Dumas (1803-70), wat beter bekend is om sy romans *Die hertog van Monte Cristo* en *Die drie musketiers*, het ook meer eienskappe van die melodrama gehad. Alfred de Vigny (1797-1863) het baie van Shakespeare se werke in Frans vertaal.

Die negentiende eeu is dan ook beter bekend om sy romans en romanskrywers as om groot dramas.

Die belangrikste kenmerk van melodrama is sekerlik die voorskrif van streng morele regverdigheid. Dit maak nie saak hoe verskriklik die beproewinge van die deugsame karakters is of hoe gemeen die skurke is nie, die goeie word altyd beloon en die slegte gestraf. Die intrige was sterk en duidelik, die karakters was breë tipes en hulle handelinge taamlik voorspelbaar. Daar was die hulpelose heldin, die onverskrokke held en die skurk. Daar was treinspore, verlore verbande en skielike erflatings van onbekende ooms. Daar was sensasie, spanning, tersydes en alleensprake. Die verhoogheld verpersoonlik die ridderlike kode wat Victoriaanse here aangehang het. Die man was die beskermheer, en vrouens was daar om beskerm te word.

Jammerte en verontwaardiging vir die onderdrukking van goeie mense en haat vir die onderdrukkers was die basiese emosies waarop 'n beroep gedoen is. 'n Mindere karakter in die melodrama het deur sy eenvoudigheid vir komiese afwisseling ('comic relief') gesorg. Die taal van die dramas was, net soos die alledaagse spraak, van eufenismes deurspek.

Melodrama beteken 'n kombinasie van musiek (*melo*) en drama. Dwarsdeur die negentiende eeu was hierdie tipe drama vergesel van musiek net soos vandag se film. Die musiek het die emosionele kwaliteite van die tonele beklemtoon en het gehelp om die begeerde reaksie by gehore te ontlok. Die meeste melodramas het sang en danse ingesluit. Die gewildste negentiende-eeuse melodrama

was *Uncle Tom's cabin*, wat gebaseer is op 'n roman van Harriet Beecher Stowe. Die dramatisering van bogenoemde werk deur George L. Aiken is in 1853 in New York opgevoer en is 325 agtereenvolgende aande voor geesdriftige gehore aangebied.

In 1810 het groot bekende akteurs in Amerika dit voordelig gevind om hulle 'n paar weke lank aan plaaslike geselskappe te verbind. Hulle speel dan hulle bekendste rolle saam met die plaaslike geselskap voordat hulle na die volgende een vertrek. In die begin het hierdie sterre die plaaslike toneel se standaard verhef maar na 1830 het ook die minder talentvolle spelers begin toer. Bestuurders het dit later moeilik gevind om 'n eersterangse geselskap bymekaar te hou.

Teen 1870 het treine vervoer vergemaklik en kry ons die verskynsel dat 'n ster met 'n volledige geselskap, dekor en kostuums met net een stuk op toer gaan. Hierdie toergroepe was baie geslaagd, sodat daar teen 1900 amper geen plaaslike repertoiregeselskap meer bestaan het nie. Daarmee saam het die 'lines of business' (die spelers wat vir 'n spesifieke soort rol opgelei is), die besit van rolle en die repertoriumsisteem ook verdwyn. Teen 1900 het die kasstuk met die lang speelvak die ideaal geword. Hierdie nuwe neiging het veral in Amerika nuwe probleme geskep. Al die akteurs moes na New York gaan om werk te kry en die lokale bestuurders om aanloklikhede vir hulle teaters te bespreek, want die toergeselskappe het almal hulle oorsprong in New York gehad. Teen 1890 was die besprekingsituasie op die rand van chaos, aangesien 'n bestuurder met tot veertig regisseurs moes onderhandel. Die Theatrical Syndicate met ses teaterbestuurders en besprekingsagente het tot stand gekom en was tot 1915 in beheer.

Die gehore het groter geword as gevolg van die laer stande wat ook nou die teater besoek het. Die werkerstand se smaak het ietwat verskil van die vroeëre gehore, en die soorte vermaak wat in die teaters aangebied is, is gedurig vermeerder en gevarieer om soveel moontlik mense te lok.

Meer teaters is in die eerste helfte van die negentiende eeu gebou. 'n Groot persentasie van die nuwe teaters het net verskeidenheidsprogramme (Music Hall, Pantomime, Extravaganzas) aangebied. Die wat gewone drama aangebied het, het begin om sang en danse en verskillende vermaaklikheidsprogramme tussen die bedrywe van die hoofdrama in te voeg. Die aanbieding is afgerond met 'n lang naspel, gewoonlik 'n komedie of 'n komiese opera. Opvoerings het van sewe namiddag tot na middernag aangehou.

In die laaste helfte van die negentiende eeu het 'n geleidelike skeiding tus= sen die verskillende teaterkunste gekom. Teaters het begin om in 'n sekere soort aanbieding te spesialiseer. Die gewone drama het die meer gesofisti= keerde gehore gelok, en teen 1900 het die opvoering van twee tot drie uur ge= duur. Die nuwe teaters aan die einde van die agtiende, begin negentiende eeu kon 3 000 of meer toeskouers huisves. Die ou losie- ('box'), put- ('pit') en galeryrangskikking is tot laat in die negentiende eeu gebruik. Die vergrote ouditorium het die hoor en sien uit die losies bemoeilik, en teen die middel van die eeu is gemakstoele in die 'pit' (nou 'orkesput' genoem) geplaas. Hierdie sitplekke het geleidelik (behalwe in operahuise) die bestes geword, sodat die losies dikwels in nuwe teaters wat na die laat negentiende eeu gebou is, heeltemal weggelaat en vervang is deur tussenverdieping- of balkonsitplek= ke. Die Victoriaanse skouburge was ryklik met weelderige rooi fluweel en verguldsel versier.[1] Die bestaande teaters is ook vir lang rukke gesluit om die nodige uitbreiding, versiering en veranderinge aan te bring.

Die verhoog moes aanpas by die groeiende belangstelling in historiese korrekt= heid en realisme. 'Interest began to shift from the ideal or universal qua= lities to the individualizing details of man's existence.'[2] Ontwikkelings in argitektuur, literatuur, modes en sosiale gewoontes is met geesdrif bestu= deer. Dramas is geskryf wat bekende historiese geboue in die dekor en detail met betrekking tot tyd en plek vereis. Charles Kemble se produksie van Shakespeare se *King John* in Londen in 1823 was die eerste aanspraakmaker op totale historiese korrektheid in elke detail van dekor en kostuum. Die ont= werper vir hierdie opvoering was J.R. Planché (1796-1880), 'the king of pan= tomime writers', soos Oxenford hom noem.[3] Teen 1850 het hierdie gedetail= leerde aanbiedings 'n vereiste vir 'n kasstuk geword. Dikwels het historiese akkuraatheid glad nie by die handeling of gees van die drama gepas nie en is dit bloot as 'n visuele aantreklikheid bygevoeg.

Van 1840 af is met die 'box set' geëksperimenteer. Die illusie is geskep van 'n kamer waarvan die vierde muur weggelaat is waardeur die gehoor die gebeure dophou. Teen 1900 was hierdie gebruik gestandaardiseer. In die negentiende eeu het die vloer van die verhoog skuins na agter opgeloop. Die agtergordyn en coulisse het hierby aangepas. In die laat negentiende eeu is teaters met

---

1. Oxenford. Playing period plays, p. 251.
2. Brockett. The theatre:an introduction, p. 246.
3. Oxenford. Playing period plays, p. 250.

plat verhoogvloere gebou, omdat dit baie moeilik was om 'n realistiese beeld op die skuins vloer te skep. Die draaiverhoog, die elevatorverhoog (verskillende dele van die verhoog kan opgehys of laat sak word) en die spoorverhoog is 'n paar van die nuwe metodes wat uitgedink en gebruik is om dekor te verskuif. Teaters wat nie oor hierdie meganismes beskik het nie, het verhooghelpers daarvoor gebruik. Die voorgordyn is toegetrek, sodat die gehoor nie die dekorverskuiwings kon sien en so die illusie van werklikheid ontneem word nie. Die ouditoriumligte is gedurende die opvoering afgeskakel, en die akteurs het al hoe meer binne die prosceniumboog as op die voorverhoog gespeel. Die afstand tussen die akteur en die gehoor is verder beklemtoon, want die spelers wou die illusie skep dat hulle binne-in 'n regte kamer in 'n regte huis was.

In 1820 het gasligte kerse en olielampe begin vervang en teen 1830 was dit algemeen in gebruik. Vir die eerste keer kon die verhoog na willekeur helder verlig word. Teen 1850 is die gasligte deur middel van gaskleppe op 'n enkele paneel beheer. Interessante eksperimente met die beligting met die oog daarop om realistiese effekte te verkry het daaruit voortgevloei.

Die uitvinding van die kalklig ('lime light') het gekonsentreerde strale lig moontlik gemaak. In 1880 het elektrisiteit na vore begin kom, en teen 1900 het elektriese ligte al die gasligte op die verhoog vervang. Die skerper beligting het die valsheid van geverfde dekor en rekwisiete beklemtoon, en van 1830 af is driedimensionele dekor aangewend. Deurknoppe, egte muurversierings en matte op die vloere is gebruik. Teen die tweede helfte van die negentiende eeu het die dramas vereis dat die akteurs op die verhoog alledaagse dinge moet doen, soos water kook, tee maak, bedien en drink. Dit was bekend as 'tea-cup and saucer'-dramas en is gewoonlik deur getroude spelers vertolk en was mak genoeg om deur die preutste gehore geniet te word.[1)]

Die toneelspel self moes natuurlik met hierdie ontwikkelings tred hou. Die verhoog is aan die begin van die negentiende eeu deur die Kemblefamilie gedomineer. John Philip Kemble (1757-1823) en sy suster, mev. Sarah Siddons (1755-1831), was die bekendste akteurs in hierdie familie. Hulle het grasie, waardigheid en skoonheid van beweging, gebaar en stem op die verhoog vertolk en die karakters in die drama geïdealiseer.

---

1. Ibid., p. 251.

Teen 1820 is die 'klassieke' styl van die Kembles deur die Romantiekideaal vervang. Edmund Kean (1787-1833) het dikwels waardigheid en skoonheid inge= boet om die emosies meer realisties op die verhoog te vergestalt. Hy was dikwels onhoorbaar, maar met sy formidabele persoonlikheid het hy gehore soos 'n magneet getrek.

William Charles Macready (1793-1873) se styl was 'n kompromie tussen die van Kem= ble en Kean. Net soos die Kembles het hy 'n studie van sy rolle gemaak en elke detail met sorg beplan. Hy was bekend om sy deeglike repetisies.

Mme. Lucia Elizabeth Vestris (1797-1856) en haar man, Charles Matthews (1803-78), het baie gedoen om komiese spel meer natuurlik te maak.

Charles Kean (1811-68), seun van Edmund Kean, en sy vrou, Ellen Tree (1806-80), het tussen 1850-59 beroemd geword as gevolg van hulle Shakespeare-aanbiedings in die Princessteater in Londen. Kean het hom beroem op die historiese kor= rektheid in elke detail van dekor, kostuums en rekwisiete. Geen tyd of on= koste is ontsien om volmaaktheid te probeer bereik nie. Koningin Victoria se ingenomendheid met sy werk het hom in die oë van die Engelse publiek nog ver= der beroemd gemaak.

Squire Bancroft (1841-1926) en sy vrou, Marie Effie Bancroft (1839-1921), het eietydse dramas met absolute realisme aangebied.

Die Engelse toneelspel het sy hoogtepunt in die negentiende eeu met Henry Irving (1838-1905) en Ellen Terry (1847-1928) bereik. Hy was die eerste ak= teur wat tot ridder geslaan is - 'n teken dat die akteursberoep uiteindelik sosiaal aanvaarbaar geword het.

In die negentiende eeu het die dramaturg uiteindelik 'n mate van geldelike sekuriteit verkry. Aan die einde van die agtiende eeu is in Frankryk die eerste keer tantième aan 'n dramaturg betaal. Hierdie gebruik is eers teen die einde van die negentiende eeu universieel aanvaar.

Die eerste kopieregwet is in 1833 in Engeland uitgevaardig. Dit was net van toepassing op werke wat na die datum geskryf is en het nie die dramaturg buite Engeland beskerm nie. 'n Amerikaner kon dus 'n Engelse drama opvoer sonder om outeursregte te betaal. Hy mog ook vertalings onder sy eie naam publi= seer. 'n Internasionale kopiereg-ooreenkoms is in 1887 gesluit. Op enkele uitsonderings ná het die dramaturg in 1900 wetlike beskerming dwarsoor die wêreld geniet.

Die negentiende-eeuse Romantiekbeweging, melodrama en die realisme van ver= hoogskouspele het die basis gevorm vir die realisme van die twintigste eeu.[1)]

d. Shakespeare in die negentiende eeu

In hierdie tyd maak die sogenaamde 'acting-editions' van Shakespeare hulle verskyning. Sy werk is van die souffleurboeke af oorgedruk en gee 'n duide= like aanduiding van hoe Shakespeare ten tyde van die verskyning van elke soda= nige uitgawe op die verhoog aangebied is: Bell's Shakespeare (1773-75), John Harrison (1777-80); John Kemble het die Shakespearewerke net soos hy hulle opgevoer het, laat druk en in die teater te koop aangebied (1788-1815); mev. Inchbald (1808), Oxberry (1818-23), Elliston (1820) en John Cumberland (1826-1840).

John Kemble kan as die eerste groot 'regisseur' van Shakespeare op die Engelse verhoog beskou word. Hy was bestuurder van Drury Lane in 1788-89. Die teater is hierna verander en vergroot, en toe was hy weer bestuurder van 1794 af. In 1803 het hy bestuurder van Covent Garden geword. Hierdie teater is ook hernieu, en Kemble was bestuurder daar van 1809 af tot hy in 1817 afgetree het.

Kemble het hom glad nie aan historiese korrektheid van kostuums of dekor ge= steur nie. Op 21 Januarie 1810 het 'n resensent in die *Examiner* gesê:

'I saw "Much Ado about Nothing" at the late Covent-Garden Theatre, about two years since, in which, notwithstanding the scene is laid in Messina above two hundred years ago, and the characters are Sicilians, I had the pleasure to see *Benedict* in the full uniform of a *British Infantry Officer* of the present day, *Leonato* in the dress of an *English Gentleman* of the year 1750, and most of the other characters dressed in the same appropriate manner; but it must be all right, for it is under the superintendence of that man of classic lore, Mr. J.P. Kemble!!'[2)]

Toe Mangin in 1841 sy teaterherinneringe in *Parlour windows* opgeteken het, het hy gesê: 'Some yet survive who witnessed the renowned actor, John Kemble, learned and judicious as he was, marching to the fatal field, and fighting the battle of Bosworth, as *King Richard the Third*, arrayed in spotless silk

---

1. Brockett. The theatre: an introduction, pp. 223-56.
2. Odell. Shakespeare - from Betterton to Irving, dl. 2, p. 100.

stockings and long-quartered dancing shoes, adorned with the Rose of York; or rushing forth as mad *Lear* or the murderous *Macbeth* with a flowered satin night gown, which might have been, and possibly was, the lounging robe of one of Louis XV's coxcomb courtiers; and wearing, as *Lear*, a straw crown as large, massive and elaborately constructed as a beehive ... These and similar absurdities continued, indeed, till Kean's discernment taught the boards, and the public, a purer lesson.'[1] Kean was volgens hierdie skrywer die eerste akteur wat in soldatemondering slagveld toe gegaan het.

Daar kan uit die volgende berig wat in die *Examiner* van 3 Junie 1810 verskyn het, duidelik afgelei word wat die posisie van Shakespeare se werk in hierdie tyd was: 'If Mr. Kemble has not succeeded Garrick in all tragic excellence, as some of his admirers pretend, he has worthily succeeded him in one important respect, that of loving *Shakspeare* and keeping him before the public. The other managers of the present day have so little taste, with the exception of Sheridan, who cares for no taste but that of port, that were it not for Mr. Kemble's exertions, the tragedies of our glorious bard would almost be in danger of dismissal from the stage; and it does him infinite credit to have persevered in his exertions in spite of comparatively thin houses; to have added to the attractions of the poet by a splendour of scene as seasonable as well-deserved; and to have evinced so noble an attachment, and helped to keep up so noble a taste, in an age of mawkishness and buffoonery. - It is in this spirit that Mr. Kemble continues to draw from *Shakspeare* a kind of stock play for the season, which is performed regularly once a week, as he has done with *Macbeth*, *Hamlet* and *K. Henry the Eighth*, and is now again doing with *King John*.'[2]

Gedurende die seisoen 1811-12 is agt Shakespearestukke weer opgevoer. Die *Examiner* van 19 Desember 1813 het die volgende te sê gehad:

'The Managers of this Theatre, who occasionally affect to be classical, regale us now and then, to prevent a satiety of farce and pantomime, with a fragment of *Shakspeare* they strip it indeed of many of its chief beauties; but then to make amends, they supply its mutilations by gorgeous ornaments and pompous shows ... Thus *Antony and Cleopatra* is acted for the sake of the sea-fight and the funeral procession; and *Coriolanus* is suffered to live on the boards

---

1. Ibid., p. 101.
2. Ibid.

of Covent Garden, because it offers a vehicle for a paltry imitation of a Roman Triumph, though as much like one, as it is like a Lord Mayor's shew.'[1)]

Smaak het toe reeds hemelsbreed verskil. *Bell's weekly messenger* van dieselfde datum het die heropvoerings soos volg waardeer:

'The Managers of this Theatre are laudably ambitious to gratify the public by every novelty in their power, without any check from expence or impediment from trouble. Their revival of *Anthony and Cleopatra*, of *Henry the Fifth*, and *Coriolanus*, has been accompanied with a peculiar pomp and taste in the scenery and decorations. We question, whether Greece, in all her elegance, and Rome, in all her luxury, possessed a stage which could rival Covent-Garden, in pure refinement, and classical splendour. It is very creditable to have dramatic entertainments carried to their present point of excellence'.[2)]

Te oordeel na die lang lys name van dekor- en kostuumontwerpers (vgl. met Sala se resensie op p. 142) wat nou op die 'programme' verskyn het, kan daar afgelei word dat dit reusestelle vol tierlantyntjies moet gewees het. Frederick Reynolds het op 17 Januarie 1816 'n *Midsummer night's dream* in operastyl aangebied en homself Hazlitt se verontwaardiging in die *Examiner* van 21 Januarie op die hals gehaal: 'We hope we have not been accessory to murder, in recommending a delightful poem to be converted into a dull pantomime; for such is the fate of the *Midsummer Night's Dream*. We have found to our cost, once for all, that the regions of fancy, and the boards of Covent-Garden are not the same thing. All that is fine in the play, was lost in the representation. The spirit was evaporated, the genius was fled; but the spectacle was fine: it was that which saved the play. Oh, ye scene-shifters, ye scene-painters, ye machinists and dress-makers, ye manufacturers of moon and stars that give no light, ye musical composers, ye men in the orchestra, fiddlers and trumpeters and players on the double drum and loud bassoon, rejoice! This is your triumph; it is not ours; and ye full-grown, well-fed, substantial, real fairies ... we shall remember you: we shall believe no more in the existence of your fantastic tribe. Flute the bellows-mender, Snug the joiner, Starveling the tailor, farewell! you have lost the charm of your names; but thou, Nick Bottom, thou valiant Bottom, what shall we say to thee? ... All that was good in this piece (except the scenery) was Mr. Liston's Bottom,

---

1. Ibid., p. 108.
2. Ibid., pp. 108-9.

which was an admirable and judicious piece of acting.'[1] Ten spyte van hier= die kritiek het Reynolds voortgegaan om al Shakespeare se komedies in 'operas' te verander. Die gehore het daarvan gehou en dit het vol sale gelok.

Van 1817 af, met die aftrede van Kemble, het die gelisensieerde teaters begin verval. Dit kan aan die smaak van die gehore, wat nou net nuwe skouspele, danse, operas en hansworsery wou sien, en aan die gebrek aan goeie akteurs om die groot tragedies te speel, maar hoofsaaklik aan die gebrek van 'n goeie leier op teatergebied toegeskryf word. Edmund Kean was die enigste groot ak= teur, maar hy het blykbaar die leiereienskappe van 'n Garrick en 'n Kemble kort gekom om die teater tot groot hoogtes te lei. Daar was groot komediante soos Munden, Liston ens., maar hulle roem was nie aan Shakespearerolle te dan= ke nie. Totdat Macready die bestuur van Covent Garden in 1837 oorgeneem het, het Shakespeare nie by gehore aftrek gekry nie. Odell sê: '... the twenty years (1817-37) were spare times for Shakespeare. It must not be supposed that Shakespeare's plays were not acted frequently - it must only be stated that they were relegated more and more to the background in public and manage= rial estimation'.[2]

As gevolg van die leerstellinge van kritici soos Coleridge, Lamb en Hazlitt was die strewe om Shakespeare ongeskonde op die verhoog terug te plaas. William Macready het hom dan ook daarvoor beywer, veral gedurende die twee jaar (1837-39) wat hy bestuurder van Covent Garden was. Sy pogings het egter op geldelike mislukking uitgeloop. Van 1841 tot 1843 was hy bestuurder van Drury Lane, waar hy hoofsaaklik Shakespeare opgevoer het.

In 1843 is die lisensies van Covent Garden en Drury Lane teruggetrek, en nou was enige teater vry om Shakespeare en ander 'egte' dramas aan te bied. In die Surrey- en die Royal Coburg-teaters was dit nou nie meer nodig om Shake= speare se werk te kamoefleer onder vreemde titels en byvoegsels om die rege= ringsamptenare te flous nie. Die ander teaters waar 'Melo-drama' aangebied is, het onmiddellik die gehore van die Covent Garden en Drury Lane opgeslurp. In 1847 het eersgenoemde 'n operahuis geword. Alfred Bunn het die bestuur van Drury Lane oorgeneem, en dit het ook meer opera georiënteerd geraak. In 1844 het Charles Kean in die gewone Shakespeariaanse en klassieke repertorium met groot welslae opgetree.

---

1. Ibid., pp. 111-2.

2. Ibid., p. 124.

James Anderson het in Januarie 1850 *As you like it, Othello, Julius Caesar* en ander Shakespearestukke op die verhoog van Drury Lane aangebied. Dit het op 'n groot geldelike verlies uitgeloop. Net na hom het 'n Amerikaanse sirkus in dieselfde teater duisende ponde wins gemaak. Die een bestuurder na die ander het geprobeer om in Drury Lane welslae te behaal, totdat E.T. Smith in 1852 geopen het met *Uncle Tom's cabin*. Dit was 'n reusekasstuk.

By Sadler's Wells het Samuel Phelps gedurende 1843-62, by die Princess Charles Kean (1850-9) en by die Haymarket Benjamin Webster (1837-53) gereeld en met groot welslae Shakespeare se werke aangebied. Ander teaters soos die Olympic, Theatre Royal (Marylebone) en die Surrey het ook die groot sterre wat na die herroeping van die lisensieregte sonder permanente werk was, 'n tyd lank gehuisves. Baie teaters en baie sterre was nou nodig. Die sterre het van een teater na die ander getoer om hulle groot rolle te speel. Die tea= ters is verander en verbeter en gasligte is geïnstalleer.

In 1844 is 'n interessante heraanbieding van *The taming of the shrew* in die Haymarket aangebied. Die oorspronklike teks is gebruik. 'n Poging is aangewend om dit aan te bied soos dit in die Globe- en Blackfriarsteaters gedoen is. Van 1853 tot 1878 was Buckstone bestuurder van die Haymarket. Hy het Shakespeare op die agtergrond geskuif en aan die komedie voorkeur gegee. Webster het na die Adelphi verskuif.

In Junie 1852 het 'n Duitse geselskap in die St. James-teater met onder an= dere *Hamlet* opgetree. Franse en Italiaanse geselskappe het ook begin om Shakespeare te vertaal en gereeld aan te bied. Hulle het ook hulle werk na Londen geneem en gesorg vir vars vertolking van die ou Shakespeare-rolle. Hierdie aanbiedings het gewoonlik gesonde polemieke uitgelok.

In die jare 1870-80 het die Lyceumteater as gevolg van die spel van Henry Irving op die voorgrond getree. Sy vertolking van Hamlet op 31 Oktober 1874 was 'anders' en het 200 aande lank vol sale bewerkstellig.

Odell som die tydperk tot 1878 soos volg op: 'Managers still fitted Shakespeare to scenery, rather than scenery to Shakespeare. But one thing was clear: every one realised that everything spoken must now be Shakespeare. The day of rewriting was past forever.'[1)]

---

1. Ibid., p. 311.

Van 1878 af het Irving bestuurder van die Lyceum geword. Tydens sy regime het hy dikwels na Amerika getoer. Baie Amerikaanse akteurs het ook Shakespearerolle in Londen vertolk. Irving het bekendheid verwerf as 'n groot Shakespeareregisseur. *The merchant of Venice* word beskou as sy grootste en beste produksie.

Die laaste jare van Irving se regime as akteur-bestuurder van die Lyceum is deur die sogenaamde naturalistiese spelmetode gekenmerk. 'His (Shakespeare's) poetry was to be read more like prose than verse; action was to be toned down; everything was to be refined and gentle. This may have been the result of the passage of so many actors from modern plays to the Shakespearian. At any rate the change has been noted, and synchronised with the decline of Shakespeare on the stage.'[1] Die invloed van die Victoriaanse tyd word duidelik weerspieël in hierdie resensie wat in 'n Athenaeum van 1898 verskyn het: 'Our actors in tragedy, now "speak in a monstrous little voice," are most courteous and well bred and loth, apparently, to do anything that might not decently be done in a modern drawing-room. We are never now offended to the soul by any robustious periwig-pated fellow ... That tragedy has, in a sense, gained thereby, and that a performance of a Shakespearean masterpiece may be welcomed with gratification and delight ... Pleased as we are, however, we have ceased to be thrilled. To our pursuit of the beautiful we are sacrificing the terrible and the grotesque. Mr. Forbes Robertson is at once the priest and the deity of the latest school ... Take the opinion of playgoing London, and you will be told - and justly told - that his Hamlet is the most beautiful and poetical that the stage has seen. The same may now be said of Macbeth. It fulfils every requirement. Macbeth is under the spell of destiny; he has the fatefulness so rarely assigned any tragic character. The witches - the same as furies - have him in their clutches. We watch with pleasure and artistic content the degradation of a not ignoble nature, and we sympathize even with one whose darkest deeds were the product of his age ... But we are not moved. No need is there to stop and count our pulse ... Macbeth, in Mr. Robertson's hands, whether in his martial gear or his kingly robes, with his red hair and beard, is the image of a Scottish Viking. His performance is beautiful and noble. Are we unreasonable that we want to be appalled?'[2]

---

1. Ibid., p. 414.

2. Ibid., p. 415.

e. *Twaalfde nag* in die negentiende eeu

In Bell se Shakespeare (1773) is al twee die liedjies van Feste 'O mistress mine' en 'Come away, come away, death' asook hulle onmiddellike konteks wegge= laat. Hy het bedryf II. i en ii in een toneel saamgevat, maar verder het hy Shakespeare se toneelindeling onveranderd gelaat.[1)]

Tussen die Inchbald-Shakespeare (1808) en die Kemble-Shakespeare (1811) is daar weinig verskil. Albei pas die vreemde praktyk toe om al die naamlose karakters van Shakespeare van name te voorsien. So word die Seekaptein van Viola skielik Roberto gedoop. Hulle het die tonele herrangskik, dialoë verkort of uitgelaat maar in die geheel nie veel aan die essensie van Shake= speare verander nie.[2)]

Op 5 Junie 1808 en 5 Januarie 1811 het John Philip Kemble (1757-1823) *Twaalfde nag* in Covent Garden opgevoer met Charles Mathews (1776-1835) as sir Andrew Aguecheek en mev. Jordan as Viola. Kemble was bekend as 'n statige, formele akteur, en hy het in die 'grand manner' wat in sy tyd mode was, gedeklameer. 'n Mens kan jou nouliks indink dat hierdie *Twaalfde nag* met Kemble aan die hoof en sonder liedjies baie opgeruimd kon wees.

Leigh Hunt(?) het in *The Examiner* van 5 Junie 1808 gesê: 'The fixed and trembling posture of *Mr. Mathews* ... his hard breathing which tried to recover itself now and then by a heavy sigh, and his occasional side bend of the head accompanied with a munch of the lips, like a person who has just swallowed a crust that had stuck in his throat, presented a perfect picture of feeble despair'.[3)]

Op 8 November 1820 bied Frederick Reynolds (1764-1841) sy *Twaalfde nag* ook in Covent Garden aan. 'Mr. Frederic Reynolds really get to work to fit *Twelfth Night* to the taste of the post-Waterloo town', sê Harold Child. Dit het die voordeel van nuwe toneelinkleding, 'machinery', kostuums en versierings gehad, en op die program is verduidelik dat die musiek, op enkele uitsonderings na, deur mnr. Bishop gekomponeer is en '... in the course of the comedy will be introduced Songs, Glees, and Choruses, the Poetry selected *entirely* from the

---

1. Ibid., p. 29.
2. Ibid., pp. 56, 62-3.
3. Sprague. Shakespeare and the actors, p. 9.

Plays, Poems, and Sonnets of Shakspeare.'[1] Die libretto van hierdie 'entertainment' is nie gepubliseer nie, en niemand kan sê wat met Shakespeare se teks gebeur het nie. Die rolverdeling was in elk geval eersteklas. (Vgl. met die tabel op p. 119). In die *Theatrical Inquisitor* van November 1820 het die resensent geskryf dat Liston 'violated the whole illusion of his dual-scene with *Viola*, by climbing up a part of the proscenium'.[2]

Die stuk is volgens Child minstens 11 maal en volgens Odell 17 maal gedurende die seisoen herhaal en weer in 1822-3. In 1825 was hierdie Reynolds-Bishop-'entertainment' nog in die repertorium van Covent Garden.

Toe *Twaalfde nag* na 21 jaar weer in Londen op die verhoog verskyn het, was dit deur die toedoen van die Amerikaanse teater. Dit is in 1804 deur die Hallams in New York die eerste keer opgevoer. Terwyl die Reynoldsaanbieding in Covent Garden plaasgevind het, het Henry Wallack as Malvolio; Kilner as Sir Toby en Clara Fisher as Viola in New York opgetree.

Op 25 Junie 1846 verskyn die Amerikaanse Cushmansusters, Charlotte (1816-76) en Susan (1822-59), as Viola en Olivia en John Buckstone (1802-79) en Benjamin Webster (1797-1882) as Sir Andrew en Feste onder leiding van Webster in *Twaalfde nag* in die Haymarket. Op 11 November 1848 vertolk Ellen Tree (1806-80) die rol van Viola in 'n heraanbieding van dieselfde stuk.

In die herfs van 1849 word *Twaalfde nag* ook in die Theatre Royal, Marylebone, onder leiding van mev. Warner aangebied, met Anna Mowatt (1819-70) as Olivia en Fanny Vining (1829-91) as Viola. Edward Loomis Davenport (1815-77) was ook in die rolverdeling.

In Januarie 1848 het Samuel Phelps by Sadler's Wells 'given the comedy one of his sound and beautiful productions, playing Malvolio himself excellently well, with Laura Addison as Viola and Scharf as the Clown; he repeated it nine years later with a slightly different cast'.[3] Henry Morley, wat Phelps se Malvolio in Januarie 1857 gesien het, het in sy joernaal 'n volledige be=skrywing gegee van hoe Phelps die rol vertolk het: 'Other Malvolios seen by the playgoers of this generation have been more fantastical and caused more laughter - although this one causes much - but the impression made by them has

---

1. Quiller-Couch & Wilson. The works of Shakespeare (*Twelfth night*), pp. 176-7.
2. Sprague. Op. cit., p. 9.
3. Quiller-Couch & Wilson. Op.cit., p. 178.

been less deep. Few who have seen or may see at SADLER'S WELLS the Spanish-looking steward of Countess Olivia, and laughed at the rise and fall of his *château en Espagne*, will forget him speedily. Like a quaint portrait in which there are master-strokes, his figure may dwell in die mind for years'.[1)]

Op 20 September 1850 het Charles Kean (1811-68) en Robert Keeley (1793-1869) *Twaalfde nag* gekies om die Princessteater mee te open. 'This was not a typical, archaeological and magnificent Charles Kean production; but it must have been lively with Mrs. Keeley as Maria, Miss Philips playing Olivia "in a lady-like manner", Meadows as Malvolio, Addison as Sir Toby, Keeley as Sir Andrew, Harley as the Clown, and Mrs. Charles Kean (Ellen Tree) as Viola.'[2)] Tot 17 Oktober 1851 is hierdie *Twaalfde nag* 40 maal herhaal.

Op Vrydag, 9 Januarie 1852,is *Twelfth night* op Koningin Victoria se versoek in Windsor Castle aangebied. Charles Kean was die regisseur, en hierdie keer het mej. Murray as Olivia en Bartley as Sir Toby opgetree.[3)]

By die Olympicteater het Kate Terry in Junie 1865 op die Jordan-Bland-, Siddons-Murray[4)]-eksperimente verbeter deur beide Viola en Sebastiaan self te vertolk. Feste is in hierdie aanbieding deur Ellen Farren, Malvolio deur Vincent, Maria deur Lydia Foote, Sir Toby deur Sutar, vertolk.

Gedurende dieselfde tyd was die stuk in die Haymarket onder leiding van Buckstone baie gewild. Buckstone self het die rol van Sir Andrew en 'Old Howe' die rol van Malvolio vertolk. In Februarie 1878 tree Samuel Phelps (1804-78) op as Malvolio en Adelaide Neilson (1846-80) as Viola: 'Her exquisite Viola in Twelfth Night first delighted the London public in Februa=ry, 1878, as it had captivated New York, the previous spring, at Daly's Fifth Avenue Theatre. The curtain fell in 1879 - and at the Haymarket - on the last London performance of this gifted woman.'[5)]

In 1881 het die Koninklike Hofteater van hertog Georg II van Sakse-Meiningen van Duitsland Londen besoek en onder andere *Was ihr wollt*, 'n Duitse vertaling

---

1. Morley. The journal of a London playgoer 1851-1866, p. 140.
2. Child in Quiller-Couch & Wilson. Op. cit., p. 178.
3. Marshall. Victoria, p. 80. Die versierde program van hierdie aanbie=ding is hier afgebeeld.
4. Vgl. die tabel van die agtiende-eeuse rolverdeling van *Twaalfde nag*, p.119.
5. Odell., dl. 2, p. 247. Vgl. ook die foto teenoor p. 262.

van *Twaalfde nag* deur Tieck en Schlegel, in die Drury Laneteater aangebied. Hierdie groep se hantering en organisering van massatonele en hulle goed beplande ensemblespel deur deeglik opgeleide akteurs onder die leiding van 'n bekwame regisseur is deur al die kritici aangeprys. Die opvoering van *Twaalfde nag* as sodanig is nie baie hoog aangeskryf nie.

Life vind die spelers in hierdie aanbieding besonder goed:

'... *Twelfth Night* was performed and the representation is worthy of great praise ... The play went smoothly from first to last; the scenery, artistic and appropriate, was never over elaborate, and the costumes were all that could be desired. Herr Nesper (Orsino) showed that he knew how to use his voice without shouting, and Herr Hassel as Sir Toby acted so well that it caused one to regret that we should not see him as Falstaff. The garden scene, admirably arranged, was played with good discretion, and indeed, it would be difficult to say how long it is ago since we saw such a cast as the Meininger provided in Herr Hassel, Herr Pückert and Fräulein Moser-Sperner for the parts of Sir Toby, Malvolio, and Maria. Her Görner as Aguecheek would have been better with a little less exaggeration. Fräulein Rudow as Olivia looked very pretty and acted well; but we think the Viola of Fräulein Werner was weak. No doubt the lady was effected by nervousness, and she will do better on future occasions.'[1)]

Op 8 Julie 1884 bied sir Henry Irving (1838-1905) *Twaalfde nag* in die Lyceum aan met homself in die rol van Malvolio en Ellen Terry (1847-1928) as Viola. Fred Terry (Ellen se broer) het die rol van Sebastian vertolk. Dit was 'n groot mislukking. Child skryf dit toe aan die feit dat Irving in sy poging om die Meiningengroep na te aap te veel aandag aan die ensemble ten koste van die karakters gegee het. 'It lacked grace and lightness' en was heeltemal te gewigtig.[2)] Steen meen weer dat Irving die rolle hierdie keer verkeerd toegeken het. 'Terriss as Orsino looked "all wrong", and convinced neither himself nor anyone else as the lovesick Duke; Rose Leclercq, specially engaged to play Olivia, could have been Orsino's mother and her stiff *grande dame* performance made nonsense of the scenes with Viola. Too old and too stylized for the part ... The comedy scenes were dull, lacking in humour or inspiration - which was not surprising; Irving had as little talent for

---

1. Soos aangehaal in Botha. Die teaterhertog, Georg II van Sakse-Meiningen, p. 231.
2. Quiller-Couch & Wilson. Op. cit., p. 178.

producing comedy as he had for acting it ... Rehearsals went on through broiling summer weather, while the actors lost confidence in themselves and their parts ...' Ellen Terry het die meeste van haar tyd op die platte= land deurgebring om haar woorde te leer. Irving het eers heelwat later met haar begin repeteer. Op die openingsaand moes Ellen Terry haar arm in 'n verband dra omdat 'n perdevlieg haar gesteek het. 'On the first night, almost fainting with the pain of her swollen arm, she played most of her scenes sitting down. It needed but that to condemn the play ... Contem= porary notices make it plain enough that Irving's dreary Malvolio and the colourlessness of the comedy scenes robbed the production of most of its character ... It was the only time, under Irving's management, that booing was heard at the Lyceum.'[1] 'n Paar aande na die opening is Ellen Terry deur bloedvergiftiging platgetrek, en die rol van Viola is met wel= slae deur haar suster Marion oorgeneem.

Sala het in die *Illustrated London News* van 19 Julie 1884 die volgende oor hierdie opvoering te sê gehad:

'Mr. Irving has chosen the Venetian period as best suited for the illustra= tion of "Twelfth Night," and although there is a slight suggestion of Orienta= lism in the garb of the minstrels ... and there is an element of Sclavonic wildness and uncouthness in the array of the guards who make their appearance in the last scene, the costumes and the architecture belong essentially to the period of the Venetian domination; that is to say, sumptuous garments in which Mr. Irving has clad his company are such of which the analogues might have been found in England when the Court of Elizabeth had reached its apogee of splendour. Orsino's palace and Viola's (*sic*) scarcely less palatial villa are sumptuously Palladian in style; while the art of landscape garden= ing, as pursued in Illyria three hundred years ago, appears to have reached a very high pitch of excellence. The seacoast scenes, the court-yard of Olivia's house, the terrace, Olivia's garden, are painted by Mr. Hawes Craven; Orsino's palace, the road near Olivia's house, and the cloisters thereof are from the pencil of Mr. W. Telbin; while Mr. W. Hann has painted the orchard scene; Mr. T.W. Hall the last scene before Olivia's house; and Mr. J. Selby Hall the scene including the dungeon in which Malvolio is immured. As a succession of beautiful pictures, the *mise-en-scène* of "Twelfth Night" is equal to any of the far-famed Lyceum revivals; but as a spectacle it is

---

1. Steen. A pride of Terrys, pp. 193-5.

certainly not so brilliant nor so imposing as "Romeo and Juliet," "Much Ado about Nothing" or the "Cup." As regards stage-management, one of Mr. Irving's highest claims to commendation must be that he has not overloaded a merry co= medy ... with superfluous ornament.'[1)]

Van 8 Januarie 1894 af vertolk Ada Rehan (1860-1916) in die Lyceum die rol van Viola en James Lewis die van Sir Toby in 119 opvoerings onder leiding van Augustin Daly van Amerika. Na 'n groot klomp stormeffekte het Daly met Shakespeare se bedryf II.i. begin, nl. die landing van Sebastian en Antonio. 'This, of course, destroys all dramatic suspense as to the fate of Viola's brother. But it allowed the star (Miss Rehan) to enter after the audience was seated, and the putting the storm scene first allowed an elaborate set to be arranged, later, for the Duke's Palace.'[2)] Om die vryhede wat Daly hom met die toneelinkleding veroorloof het, te illustreer word 'n gedeelte van sy indeling hier met Shakespeare s'n vergelyk:

Daly		Shakespeare
I.i	=	II.i + I.ii
I.ii	=	I.i + I.iv
I.iii	=	I.iii, v + II.ii

Daly het die komedie in vier bedrywe aangebied. Odell het hom soos volg oor die aanbieding uitgelaat:

'Twelfth Night (1894) was really a great success, and the scenery was cited favourably in contemporary notices. As given at Daly's in New York I did not admire the production; it seemed overweighted with business, with music, with heavy velvet dresses. Miss Rehan's page dress of heavy crimson damask velvet seemed to me to smother the pensive, poetic, humorous Viola; her later green dress - to match Sebastian's - was rich with the same oppressive heaviness. There were too many courtiers, and they likewise sagged under a pall of velvet richness. The first set, of the sea-coast after the storm, was attractive, but too many happy villagers dashed by, warbling "Come unto these yellow sands." And there was too much song in Olivia's kitchen and in her garden. Moonlight was brought into play as never before in this comedy; Viola dreamed on a bench as Orsino's minstrels warbled Shubert's "Who is Olivia (Sylvia)?"

---

1. Odell. Op. cit., pp. 431-2.
2. Ibid., pp. 406-7.

By aid of this moonlight, however, Daly explained Olivia's mistake of Sebas= tian for Viola - a reasonable device employed by the Meininger in 1881. Ada Rehan's Viola and James Lewis's Sir Toby availed, more than all mechanical adjuncts, to set the piece forward on its long London career.'[1)]

Myns insiens is dit gepas om hierdie afdeling af te sluit met die woorde van die groot kritikus aan die einde van die negentiende eeu, Bernard Shaw. Hy het 'n resensie in The Saturday review van 20 Julie 1895 geskryf oor 'n aan= bieding van *Twelfth night* 'acted after the manner of the sixteenth century by William Poel's Elizabethan Stage Society, Burlington Hall, 21 June 1895.' Hy sê onder andere: 'It is only by such performances that people can be convinced that Shakespear's plays lose more than they gain by modern staging. I do not, like the E.S.S., affirm it as a principle that Shakespear's plays should be accorded the build of stage for which he designed them. I simply affirm it as a fact, personally observed by myself, that the modern pictorial stage is not so favorable to Shakespearean acting and stage illusion as the platform stage.'

Met hierdie kritiek het hy tegelykertyd 'n aanduiding gegee van hoe die teater in die twintigste eeu gaan ontwikkel. Shaw verwys na 'n opvoering van Browning se *Luria* wat teen gordyne in gewone aanddrag opgevoer is, en sê:

'The effect was so satisfactory in comparison to the ordinary pictorial stage effect that I have ever since regarded the return to the old conditions of stage representation for old plays as perfectly practical and advisable. The success of the combinations of platform action with stage scenery at the Ober Ammergau Passion Play, and of the Maeterlinckian treatment of Pelléas et Mélisande by the Théâtre de l' Oeuvre, shews that the staging of the poetic drama may be modified in various directions with much greater boldness than I or anyone else could have supposed safe if our prejudices had not been broken up by these little amateur tentatives, which so many of us make the fatal mistake of passing by as not worth attention.'

Hy wys ook op die groot voordeel wat die platformverhoog die akteur bied:

'It places him in so intimate a relation to the spectators that the diffi= culty of getting delicate play "across the footlights," and of making vehement play forcible enough to overcome the remoteness of the "living picture" stage,

---

1. Ibid., pp. 441-2.

all but vanishes. Is there not some story to the effect that Garrick, when it was proposed to alter the stage in the modern direction in his time, re= plied that if he were ten feet further from his audience there would be no difference between him and any of his rivals. After the Twelfth Night per= formance I can quite believe this. I am convinced that if Burbage were to rise from the dead and accept an invitation from Sir Henry Irving to appear at the Lyceum, he would recoil beaten the moment he realized that he was to be looked at as part of an optical illusion through a huge hole in the wall, in= stead of being practically in the middle of the theatre. The acting at Bur= lington Hall was for the most part bad acting, done by amateurs who were acutely conscious of themselves and of Shakespear, and very feebly conscious, indeed, of the reality and humanity of the characters they represented ... In short, nobody can pretend that the Society had any advantage over Mr. Daly or Sir Henry Irving in the histrionic talent at its disposal. But what it had went so much further under the Elizabethan conditions that everyone pre= sent took the acting to be much better than it really was; whereas at Daly's, or the Lyceum, only the most gifted players can make any considerable effect, the other parts invariably seeming colorless and unduly subordinate. With skilful and rapid declamation, which would have rendered the curtailment of the play unnecessary, the performance would have beaten its modern rivals completely, especially as Mr. Dolmetsch with his viol and lute, and Miss Helen Dolmetsch with her viola da gamba, were there with their little party of viol and virginal players to give us some of the music of the days when England really could produce music. On the whole, though I will not urge Sir Henry Irving to rebuild the Lyceum on the old inn yard model, I do seriously suggest that our leading actors might occasionally come down and take a turn on the stage of the E.S.S., at Gray's Inn Hall or elsewhere, just to shew us what they could do on the sort of stage which helped Burbage to become famous.'[1)]

---

1. Shaw. Our theatres in the nineties, dl. 1, pp. 189-91.

4. In die twintigste eeu

a. Die geskiedenis van die tyd

Na die moord op die aartshertog Ferdinand in Sarajevo het Oostenryk 'n ultimatum aan Serwië gerig. Rusland se steun aan Serwië het Duitsland se mobilisasie meegebring. Op 2 en 3 Augustus 1914 is daar teen Rusland en Frankryk oorlog verklaar. Duitsland het België se neutraliteit, waarvan Brittanje 'n borg was, geskend. Brittanje het op sy beurt weer 'n ultimatum aan Duitsland gerig. Op 4 Augustus 1914 het die oorlog uitgebreek.[1] Die gevegte van die volgende vier jaar is hoofsaaklik aan die westelike front in die noorde van Frankryk gekonsentreer. Na die finale Duitse offensief in 1918, wat met die veldslae van die Somme en die Marne in 1918 beëindig is, het die geallieerdes, bygestaan en versterk deur Amerikaanse troepe, die Duitsers teruggedryf, totdat hulle 'n wapenstilstand versoek het, wat vyandelikhede op 11 November 1918 beëindig het.[2] Daar is meer as miljoen soldate aan Britse kant dood en tweemiljoen gewond in hierdie oorlog, wat groter as enige vorige oorlog was. Die oorlogskoste het tweehonderdbiljoen dollars oorskry.

Die heldhaftige bydraes van die dominiums tot die oorlog - waarmee almal eens was - het die Britse ryk getransformeer en die dominiums as state in die wêreldgemeenskap op gelyke voet met Groot-Brittanje geplaas. Dit is erken deur die betiteling van Groot-Brittanje en die dominiums (Kanada, Australië, Nieu-Seeland, Suid-Afrika) as die Britse Statebond en deur die aparte verteenwoordiging van elke dominium by die vredeskonferensie in Parys. Die dominiums het in 1931 met die Statuut van Westminster wetgewende onafhanklikheid verkry. Na die oorlog is vroeëre Duitse kolonies aan Groot-Brittanje (asook aan Australië, Nieu-Seeland en Suid-Afrika) onder mandaat van die Volkebond toevertrou. In 1935 is aan Indië 'n groot mate van selfregering binne die Britse Ryk toegestaan.

In die 1918-verkiesing in Engeland het vrouens die eerste keer gestem. Na die oorlog het onrus in Brittanje geheers: 'n spoorwegstaking in 1919, koolmynstakings in 1920 en 1921; inflasie na die kort naoorlogse voorspoedgolf; werkloosheid na 1921 en 'n veldtog om die steenkoolmyne te nasionaliseer. 'n Groot program vir behuising deur munisipaliteite met regeringsubsidie is

---

1. Pelling. Modern Britain, pp. 45-6.
2. Ibid., pp. 63-84.

in 1919 begin. Die werkersklas se behuising standaard het verbeter, en baie krotbuurtes is vervang.

Die Britse handel het na die oorlog nooit werklik herstel nie, en in 1929-31 het Engeland net soos die res van die wêreld 'n ekonomiese depressie belewe. Die uitvoer het rampspoedig gedaal en werkloosheid het gestyg, en daar was groot onttrekkings van buitelandse krediet in Londen.

Eduard VIII het in 1936, na die afsterwe van koning Georg V, koning geword. Hy het in dieselfde jaar geabdikeer om met Wallis Simpson, die vrou van sy keuse, 'n geskeie Amerikaanse dame, te trou. Hy het die land as die Hertog van Windsor verlaat en is deur sy broer Albert, as Georg VI, opgevolg.

Japan het Mantsjoerye in 1931 en Italië Ethiopië in 1935 aangeval. Nazi-Duitsland het ook in 1933 onder Adolf Hitler herbewapen. Duitsland se her=militarisering van die Rynland in Maart 1936 en absorbering van Oostenryk in Maart 1938 is passief aanvaar. In September 1938 het Chamberlain (Eerste Minister van Brittanje) samesprekings met Hitler gehad, wat op die München=ooreenkoms uitgeloop het. Hiervolgens is Tsjeggo-Slowakye gedwing om die Sudeteland en strategiese grense aan Duitsland oor te gee.[1)] Hitler se be=setting van die res van Tsjeggo-Slowakye in Maart 1939 het Chamberlain gedwing om hulp aan Pole en Roemenië te waarborg indien hulle deur Duitsland aangeval sou word. Chamberlain het ook verpligte militêre krygsdiens ingestel en ge=poog om met die Unie van Sosialistiese Sowjetrepublieke 'n ooreenkoms van wedersydse hulp aan te gaan. Rusland het egter op 23 Augustus 1939 met Duitsland 'n verdrag gesluit, en Duitsland het Pole binnegeval. Brittanje en Frankryk het op 3 September teen Duitsland oorlog verklaar.

Duitsland het Pole gou-gou oorrompel maar geen gevegte het voor Mei 1940 in die westelike deel van Europa voorgekom nie. Duitsland het toe die Neder=lande, Denemarke en België binnegeval en Frankryk gedwing om op 25 Junie te kapituleer. Op 10 Mei 1940 het Winston Churchill eerste minister van Brit=tanje geword. Sonder sy manjifieke leierskap, sy welsprekendheid in uitsaai=toesprake, sy moed en verbeelding sou Engeland sekerlik ondergegaan het. Hierdie oorlog is op drie kontinente en drie oseane geveg en het 57 nasies be=trek.

In die slag om Brittanje het die Duitsers hulle voorberei om Engeland deur

---

1. Ibid., pp. 111-37.

massiewe lugaanvalle binne te val. Talle groot stede is erg beskadig. Burgerlike ongevalle in die oorlog was 60 000 dood en 86 000 ernstig gewond. Die heldhaftigheid van die Britse vegvlieëniers het die situasie gered, en die lugaanvalle het in 1942 en 1943 verminder, totdat dit in 1944 weer opnuut uitgebars het met die vuurpylvliegtuie en straalaangedrewe robotbomme.

In Mei 1945 het die magte van die VSA , Brittanje en Kanada Duitsland uit die weste binnegeval, terwyl die Sowjettroepe uit die ooste nader gekom het, en die oorlog was op 7 Mei verby. Die Japannese het oorgegee nadat atoombomme op 1 September op Hiroshima en Nagasaki gegooi is.[1)]

Net soos in die Eerste Wêreldoorlog is die industrieë vir die produksie van ammunisie, vliegtuie en skepe ingespan. Die fabrieke is in arsenale omgeskep. Vrouens moes in hierdie fabrieke gaan werk asook as hulptroepe van die weermag dien. Streng rantsoenering van en prysbeheer op voedsel en klere is uitgeoefen tot in 1954. Burgerlike beskerming was 'n belangrike taak.

Die eerste jare na die oorlog is gebruik vir opruimingswerk. 'n Baie groot getal huise is gebou, fabrieke is gerekonstrueer, groot staalwerke is opgerig en produksie is vermeerder. Die uitvoer het vermeerder, maar inflasie en prysstygings van ingevoerde voedsel en grondstowwe het Britse balansstate in gevaar gestel. Die waarde van geld het gedaal, en die pond is gedevalueer.

Sosiale rekonstruksie het ook gevorder. Inflasie en die algemene opofferinge van die oorlog het groter sosiale gelykheid gebring. Werkloosheid en armoede het omtrent heeltemal verdwyn. Om 'n minimum lewenstandaard te handhaaf is die bestaande sosiale dienste gereorganiseer en uitgebrei om die hele bevolking te bevoordeel. Nasionale versekering het in ouderdomspensioene, siekefondse, werkloosheids-, kraam- en begrafnispolisse en gesinstoelaes voorsiening gemaak.[2)]

Die steenkoolmyne, die spoorweë, padvervoer, elektrisiteit, steenkool en gas en die Bank van Engeland is genasionaliseer. Die Tweede Wêreldoorlog het die onafhanklikheid en stygende status van die dominiums op die voorgrond gebring. Indië en Pakistan het republieke geword maar het verkies om lede van die Britse Statebond te bly. Baie van die Britse kolonies het selfregerend geword. Elizabeth II het in 1953 koningin van Engeland geword. Op 31 Mei

---

1. Ibid., pp. 138-61.
2. Ibid., pp. 162-90.

1961 het die Unie van Suid-Afrika 'n onafhanklike republiek geword en uit die Statebond getree.

In 1963 is 'n ooreenkoms wat kerntoetse verbied, in Moskou onderteken. Hiermee het die droom van wêreldvrede 'n bietjie nader gekom.

Omtrent 16-miljoen mans en vroue van die weermag en 20-miljoen burgerlikes is in hierdie oorlog dood. Die geldelike verliese en skade was enorm.[1)]

b. Die gees van die tyd

Hoewel verskille tussen mense en gebiede groot was, is sekere karakteristieke gevolge van die Industriële Rewolusie dwarsdeur die Weste van Europa, Amerika en ander dele van die wêreld in die twintigste eeu te bespeur. In hierdie eeu is die nywerheid as 'n dominante mag in Wes-Europa geanker. Terselfdertyd het dit al belangriker geword in die res van die wêreld. Geleidelik het industrialisasie ook Oos-Europa en Asië binnegedring. In Rusland was daar in 1897 reeds tweemiljoen mense in diens van die nywerheid. Tot met die Eerste Wêreldoorlog is planne beraam vir die bou van spoorlyne en fabrieke, veral vir yster- en staalproduksie. Na die oorlog en die Russiese Rewolusie het 'n nuwe versnelde en gedwonge industrialisasie, gekenmerk deur verskillende vyfjaarplanne en met beklemtoning van veral kapitaalgoedere, plaasgevind.

Na die Sjinees-Japanse Oorlog in 1895 het grootskaalse uitbreiding, aangehelp deur die oorlogskadevergoedings, in Japan plaasgevind. Klerefabrieke is opgerig. Gedurende en na die Eerste Wêreldoorlog het die Japannese, met grondstowwe skaars of onbekombaar in hulle eie land, hulle posisie op Asiatiese markte verstewig en fabrieke in Mantsjoerye ontwikkel.

Na die Tweede Wêreldoorlog het industrialisasie aanmerklik versnel. Lande soos Indië, die Afrikastate en Sjina, wat onafhanklikheid verkry het, het met geldelike hulp en tegniese bystand van buite hulle nywerhede grootskaals en vinnig uitgebrei en ontwikkel.

In die laat negentiende en vroeë twintigste eeu het nuwe aandrywingsmiddele - veral petrol en elektrisiteit - stoom vervang of aangevul. Massaproduksie en grootskaalse ondernemings het karakteristiek van die twintigste eeu geword. Die ontwikkeling van die wetenskappe het 'n merkbare uitwerking op nuwe

---

1. The American peoples encyclopedia, dl. 9, pp. 161-4.

tegnieke en nuwe produkte gehad. Die chemie het veral vir nuwe allooie en metaalprodukte, nuwe teksiel- en plastiekstowwe gesorg.

Die ontwikkeling van die fisika, veral kernfisika, het atoomkrag as 'n nuwe kragbron ontwikkel. Wetenskaplikes en ingenieurs het groter presiesheid en effektiwiteit in die nywerhede verseker. Outomatisasie het die seën en die probleem van die onmiddellike nywerheidstoekoms geword.

Omvattende veranderinge in die Westerse gesinslewe, byvoorbeeld die emansipasie van die vrou, is deur hierdie vinnige tegnologiese veranderinge teweeggebring. Man en vrou het nou die verantwoordelikhede vir die gesin gedeel. Die egskeidingsyfer het gestyg en styg nog steeds. Die mens se lewe het gejaagd en 'n geskarrel na geld en tyd geword. 'n Ongekende ekonomiese groei het aanleiding gegee tot 'n gees van materialisme en kapitalisme.

Die Industriële Rewolusie, wat deur steenkool moontlik gemaak is, het ons hedendaagse lugbesoedelingsprobleem laat ontstaan. In die eerste vyftig jaar van die twintigste eeu het die bevolking in die VSA verdubbel. Woonstelgeboue het hulle verskyning gemaak. Die ontwikkeling van die elektriese hysbak en die gebruik van staal het die wolkekrabbers van vandag moontlik gemaak. In 1800 was die enigste stad in die wêreld met 'n bevolking van meer as miljoen Londen. Teen 1960 het meer as sestig wêreldstede die miljoenkerf verbygesteek. Hierdie groei is toe te skrywe aan die uitbreiding van die handel en nywerheid. Met die verbetering t.o.v. vervoerwese (treine, motors en paaie) is dit nie meer nodig dat 'n stad aan water geleë moet wees om te kan uitbrei nie.

Die ontwikkeling van die wetenskap gedurende die negentiende eeu het 'n enorme toename in die aantal en die soorte van professies teweeggebring. Spesialisering is nodig om al die nuwe produkte en prosesse te hanteer en aan die gang te hou. Ander spesialiste was nodig om die nuwe geslag te leer en om hulle te help om in die nuwe gekompliseerde wêreld aan en in te pas. Sosiale wetenskaplikes, soos sielkundiges, sosiale werkers ens., was nodig om die probleme van hierdie industriële gemeenskap te hanteer en te probeer oplos. Navorsing op talle gebiede het nog nuwe beroepe geskep.

Die mens het sy vertroue in sy medemens en sy idealisme in die lewe verloor. Teen die middel van die negentiende eeu het die Romantiek klaarblyklik betekenisloos geword. Die Franse het byvoorbeeld met groot idealisme en vertroue Napoleon staatshoof gemaak nadat hulle tydens die Rewolusie die despotiese koningshuis omvergewerp het. Napoleon het hom egter 'n groter despoot as sy

koninklike voorgangers bewys.

As gevolg van Darwin se evolusieleer en Auguste Comte se leerstellings het oorerwing en omgewing die bepalende faktore van bestaan geword, en alle karak=tertrekke en handelinge van die mens is hieruit verklaar. Alles wat 'n mens is of kan wees, is die gevolg van die fisieke eienskappe waarmee hy gebore is, en die omstandighede waaronder hy lewe. Die mens kan dus nie vir sy gedrag verantwoordelik gehou word nie. Daar is gepoog om die sosiale omgewing te verbeter sodat die mens nog tot groter hoogtes kan evolueer. Realisme (ken=nis verkry deur die vyf sintuie) was die nuwe konsep van die waarheid.[1)]

Na twee wêreldoorloë het die mens na nuwe waardes begin soek. Die lewe het inderdaad sinloos geword. Vandag word die mens deur 'n kernoorlog bedreig. En as God dood is, soos Nietzche beweer, watter sin is daar vir die mens om te lewe? Die mens is gebore om tot eer van God te leef, en as God nie lewe nie, waarom moet die mens lewe en waarom moet hy in eerste instansie gebore word. Dit is waarom die lewe vir die ateïs absurd is. Die lewenskyk van die meeste absurde dramaturge is ateïsties.[2)]

c. Die teater in die twintigste eeu

Henrik Ibsen (1828-1906), 'n Noor, het die Realisme tot 'n triomf gevoer en 1875 word gewoonlik beskou as die beginpunt van die 'moderne' drama: dit is die jaar waarin Ibsen sy probleemdramas begin skryf het, nl. *Die steunpilare van die samelewing*, *Die poppehuis*, *Spoke* en *'n Vyand van die mense*. Elke drama toon hoe die valse waardes van die gemeenskap individue in 'n bestaan dwing wat op leuens gebaseer is. In *Spoke*, byvoorbeeld, word 'n vrou oorreed om by haar verworde man, wat sy nie liefhet nie, te bly. Haar seun het 'n veneriese siekte van sy vader oorgeërf en word uiteindelik as gevolg daarvan kranksinnig. Die moeder se wêreld stort in duie, omdat sy die waardes van haar gemeenskap aanvaar het.

In *Die wilde-eend*, *Hedda Gabler*, *Die meester-bouer* ens. het Ibsen intensief van simboliek gebruik gemaak, en die klem het geleidelik van die gemeenskap na die individu verskuif.

In Engeland is Arthur Wing Pinero (1855-1934), Henry Arthur Jones (1851-1929),

---

1. Brockett. The theatre: an introduction, pp. 260-2.
2. Kaufmann. From Shakespeare to existentialism, p. 2.

John Galsworthy (1867-1933) en George Bernard Shaw (1856-1950) sterk deur Ib=sen en die 'nuwe' Realisme beïnvloed. In Rusland het Anton Tsjekov (1860-1904), Nikolai Gogol (1809-52), Alexander Ostrovski (1823-86) en Ivan Turgenev (1818-83) in Ibsen se voetspore gevolg.

Emile Zola (1840-1902) het die Realisme verder gevoer tot Naturalisme, wat vereis het dat die kuns in sy metodes wetenskaplik moet word. Daar is groter klem geplaas op die grondgedagte dat alle gedrag deur oorerwings- en omgewings=faktore bepaal word. Stof moes net uit wetenskaplike bevindings en die werk=likheid geneem word. Zola stel voor: 'Instead of imagining an adventure, complicating it, preparing stage surprises, which from scene to scene will bring it to a final conclusion, one simply takes from life the history of a being, or of a group of beings, whose acts one faithfully records.'[1)]

Die Naturaliste het 'n drama as 'n 'slice of life' beskryf. Daarmee word bedoel dat die dramaturg so getrou moontlik 'n deel van die werklike lewe op die verhoog moet vergestalt. Dit het gelei tot André Antoine, wat vir *Die slagters* (1888) in 'n gedetailleerde reproduksie van die binnekant van 'n slaghuis werklike beeskarkasse op die verhoog opgehang het. Dieselfde nou=keurige aandag is na die kostuums, ameublement, rekwisiete en handelinge uit=gebrei. Die akteurs moes nie hulle rolle 'speel' nie maar dit 'lewe'. Soms het die akteurs se woorde onhoorbaar en hulle handelinge onverstaanbaar geword, omdat hulle hulle nie aan die gehoor gesteur het nie.

Realisme vorm nog steeds die basis van die hedendaagse teater. Die eklek=tiese aard van die moderne drama, nl. die bereidheid om materiaal uit 'n wye verskeidenheid van bronne en dramatiese style te leen en te gebruik, is die belangrikste eienskap van twintigste-eeuse realisme.

Om hierdie realisme te bereik is meer en intensiewer repetisies en beter koör=dinasie van al die elemente in die teater nodig. Hierdie behoeftes het laat in die negentiende eeu tot die opkoms van die regisseur gelei. Die geskiede=nis van die moderne regisseur word gewoonlik na die tyd van Georg II, Hertog van Sakse-Meiningen (1826-1914) teruggevoer. Die Meiningengroep se opwin=dende opvoerings is toe te skryf aan hulle verhoogmetodes. Die hertog het volle beheer oor elke aspek van die produksie gehad en het sy spelers aan lang en grondige repetisies onderwerp. Hy het die dekor, kostuums, rekwisie=te en elke beweging van die akteurs ontwerp om 'n integrerende deel van die

---

1. Aangehaal in Brockett. Op. cit., p. 275.

hele opset van die drama te vorm. Elke akteur is aan die geheel ondergeskik gemaak, en hy het nie die sogenaamde stersisteem gebruik nie. Hy het net so= veel aandag aan die massatonele en ondergeskikte rolle as aan die hoofkarak= ters bestee en het op absolute gehoorsaamheid aangedring en sy spelers gedril totdat hulle aan al die eise van die regisseur voldoen het.

Die toenmalige hoofspelers (sterre) was nie gewillig om hulle aan die wil van 'n regisseur te onderwerp nie. Die lang repetisies was duur, die sterre was gewild by die gehore, en die nuwe realistiese en naturalistiese dramas was aan sensuur onderworpe. Die bestaande teaters was dus nie begerig om die nuwe 'gier' na te volg nie. Nuwe onafhanklike private teaters is gestig om hier= die nuwe realistiese en naturalistiese dramas en verhoogtegnieke op die proef te stel. In Frankryk het André Antoine se *Théâtre Libre* (1887) en in Berlyn Otto Brahm se *Freie Bühne* (1889) bekendheid verwerf en gegroei. In Londen het die *Independent Theatre* in 1891 geopen met Ibsen se *Spoke*, wat voorheen van die Engelse verhoog verban was. Hierdie groep was ook eerste wat Shaw se werk in Engeland aangebied het.

In Rusland het Constantin Stanislavski (1865-1938) aandag aan die opleiding van die akteur vir hierdie 'nuwe' drama gegee. Gelyktydig met die nuwe be= langstelling in psigoanalise en Sigmund Freud se eerste publikasies in 1895 oor die onderwerp het Stanislavski gepoog om die psigologiese eienskappe van die karakters in 'n drama na vore te bring en vir 'n gehoor te projekteer. Sy leerstellinge insake toneelspel was 'n logiese uitvloeisel van die realis= tiese drama. Hy het die realisme vanaf die uiterlike (dekor, rekwisiete, kostuums, bewegings) tot die innerlike (emosionele en psigologiese ervarings en samestellings van die mens) verbreed. Sy teorieë is gepubliseer, en sy eksperimente in die Moskouse kunsteater (1898) het 'n groot invloed op die res van die wêreld uitgeoefen. Deur sy toedoen is die posisie van die regisseur as sleutelfiguur in die teater bevestig.

Omstreeks 1900 het die gedagte posgevat dat elke tipe stuk, selfs elke indivi= duele stuk, sy eie styl en verhoogtegnieke vereis. Uiteindelik is die teater= gebruike en akteur:gehoor-verhouding wat bestaan het toe 'n drama geskryf is, by die opvoering daarvan in aanmerking geneem, want 'prior to this time a single standard of stage production was applied to all plays in each period'.[1] Hierdie eklektisisme of 'kunssinnige' realisme (wat 'n logiese uitvloeisel van

---

1. Brockett. Op. cit., p. 282.

die historiese realisme is) is een van die belangrikste kenmerke van die tea=ter in die twintigste eeu. Dit kom daarop neer dat die regisseurs begin besef het dat die realisme soos ons dit vandag verstaan, van die 'realisme' van die agtiende eeu of van die Elizabethaanse tyd of van die Griekse era verskil.

Die *Elizabethan Stage Society* (1894) was die eerste wat hierdie waarheid er=ken het. William Poel het gepoog om die Elizabethaanse verhoog te rekonstru=eer en het Shakespeare se werke daarop aangebied (vgl. p. 144 hierbo).

In Duitsland het Max Reinhardt (1873-1943) stukke uit alle tydperke en van alle tipes opgevoer. Elke stuk is op eie meriete benader. Hy het die tea=ter verklein of vergroot of verander om by die wesenlike behoeftes van elke drama te pas. Hy het 'n regieboek, wat tot in elke detail volledig was (be=weging, beligting, dekor, kostuums en klank), vooraf beplan en uitgewerk. Hy het die regisseur as die vervolmaker van die dramaturg se werk beskou.

Hoewel die realisme nog steeds in die teater hoogty vier, is daar ook nog steeds baie teenkanting teen die grondgedagtes en metodes daarvan. Elke protes is op sigself van korte duur, maar elkeen dien om die styl van die realisme te wysig.

Simboliek (neoromantisisme of impressionisme) het in 1880 in Frankryk opgekom maar was as bewuste beweging in 1900 verby. Voorstanders van die simboliek het dit betwis dat die 'waarheid' net deur die vyf sintuie ontdek kon word. Hulle het beweer dat mens deur eie intuïsie tot die volle waarheid kan geraak. Die handeling en dialoog in 'n simboliese stuk is dus nie so belangrik as die groter waarheid wat uit die simboliek voortspruit nie. Net soos die Neo=klassisiste het hulle daarna gestreef om 'n universele waarheid, wat los van tyd en plek staan, te verbeeld. Anders as die Neoklassisiste het hulle nie geglo dat die waarheid logies omskryf of rasioneel verwoord kan word nie. Maurice Maeterlinck (1862-1949) se *Pelléas et Mélisande* (1892) word beskou as die grootste simboliese drama. Die simboliste het vir hulle dekor en kos=tuums van gekleurde draperings en vorms gebruik gemaak, wat die indruk van on=eindigheid in ruimte en tyd geskep het. Volgens hierdie tradisie het Adolphe Appia (1862-1928) en Gordon Craig (1872-1966) probeer om deur lig en musiek al die elemente in die teater tot 'n artistieke eenheid saam te bind. Die simboliste het die realisme in dié opsig gewysig dat meer van suggestie en verbeelding gebruik gemaak is.

Die Ekspressionisme het tussen 1910 en 1925 gebloei. Die ekspressioniste wou persoonlike uitdrukking van die innerlike waarheid gee en het die waarheid in die menslike gees gesoek, want volgens hulle kon die uiterlike bedrieg. Hul=le wou die mens,wat deur die industrialisasie, wetenskap, massaproduksie en valse waardes tot 'n robot verwring is, weer tot sy vroeëre geestelike adel en grootsheid herskep.

Voorbeelde van ekspressionistiese dramaturge is August Strindberg (1849-1912): *Die droomspel* (1902) en *Die spooksonata* (1907); Ernst Toller (1893-1939): *Gedaantewisseling* (1918), *Die mens en die massas* (1919) en *Die masjienverwoes=ters* (1921); Georg Kaiser (1878-1945): *Van dagbreek tot middernag* (geskryf in 1912, gepubliseer in 1916, opgevoer in München in 1917). In Amerika het Elmer Rice, Eugene O'Neill en Marc Connelly en George Kaufman dramas op die ekspressionistiese patroon geskryf. Die gevolg was dat droomtonele hierna in andersins realistiese stukke ingevoeg is.

Die teater is deur Meyerhold in Rusland gebruik in 'n poging om die sosialis=tiese gemeenskap te hervorm. Die werkers het die teater besoek, en die tea=ter is as instrument gebruik om die Rewolusie van 1917 te bevorder.

Vsevolod Meyerhold (1874-1942) het met sy biomeganika en konstruktivisme in die teater kommentaar op sosiale, politieke en ekonomiese toestande gelewer en sy gehore tot aksie buite die teater probeer oorhaal. Hy het platforms, hellings en sweefstokke in masjienagtige konstruksies opgerig, waarop sy ak=teurs die emosies visueel en abstrak uitgebeeld het.

Bertolt Brecht (1898-1956) se epiese teater in Duitsland is deur die Ekspres=sionisme beïnvloed en het uit reaksie teen die 'dramatiese' of tradisionele teater ontstaan. Hy wou die gehoor meer aktief betrek en hulle 'n onafskeid=bare deel van sy nuwe teater maak. Hy wou hê dat die teater die geskiedenis op die verhoog 'vervreemd' voorstel. Terwyl die toeskouer na die gebeure op die verhoog kyk, moes hy voel dat indien hy geleef het onder die omstandighede wat uitgebeeld word, hy positiewe stappe sou doen om die sosiale gemeenskap rondom hom te verander en te verbeter. Hy het sy 'Verfremdung'-teorie[1)] ook op die ander elemente in die teater toegepas, sodat die gehoor dit wat op die verhoog plaasvind, nie met die werklikheid sou verwar nie maar dat hulle die kommentaar wat op die verhoog gelewer word, krities sou betrag en beoordeel. Emosionele reaksie is essensieel vir die 'as ek toe geleef het, sou ek iets

---

1. Willett. The theatre of Bertolt Brecht, pp. 177-8.

gedoen het'-reaksie wat Brecht verlang het.[1] Brecht het onder meer *Die Kaukasiese kalkgroef; Moeder Courage; Galileo* en *Die goeie vrou van Setzuan* geskryf.

Na die Tweede Wêreldoorlog het die moderne kuns die gehore gekondisioneer om vereenvoudiging, suggestie en verwringing van die werklikheid ook in die teater te aanvaar. Die bou van die drama het losser geword, en daar is met dramatiese tegnieke geëksperimenteer.

Tennessee Williams (1911-) het tot op hede minstens 48 werke (vollengtestukke en eenbedrywe) geskryf, waarvan die bekendste is: *The glass menagerie* (1944), *Summer and smoke* (1947), *A streetcar named Desire* (1947), *The rose tattoo* (1951), *Cat on a hot tin roof* (1955), *Suddenly last summer* (1958), *Sweet bird of youth* (1959), *The night of the Iguana* (1961), *Small craft warnings* (1972). Daar bestaan filmweergawes van omtrent al hierdie werke. Nie-realistiese elemente soos simboliek, fragmentariese dekorstelle en herinneringstonele is saam met intens realistiese karakters in sy dramas gebruik juis om die innerlike psigologiese waarhede duideliker te laat uitstaan. Die konflik in sy karakters verteenwoordig dikwels vraagstukke in sy werk soos spiritisme teenoor materialisme.[2] William Inge (1913-) en Arthur Miller (1916-) het ook dramas op hierdie patroon van gewysigde realisme geskryf.

Die musikale blyspel is die Amerikaanse bydrae tot die moderne kommersiële teater. Dit is 'n uitvloeisel van die negentiende-eeuse extravaganza, variété-voorstelling, burlesk en vaudeville. Laasgenoemde was gewild tot in die dertigerjare, toe die klankfilm dit as die gewildste vorm van vermaak verdring het. In 1931 het 'n musiekblyspel, *Of thee I sing*, die eerste keer in die geskiedenis die Pulitzerprys vir die beste drama van die jaar ontvang. Oscar Hammerstein II en Richard Rodgers het in die veertigerjare die musiekblyspel vervolmaak in werke soos *Oklahoma, Carousel* en *South Pacific*.

Eksistensialistiese filosofieë het tot uiting gekom in die absurde teater van die vyftigerjare. Die betekenis en doel van die lewe is ernstig in die absurde (irrasionele, onredelike of onlogiese) dramas bevraagteken.

Die absurdiste het van die standpunt uitgegaan dat die wêreld heeltemal neutraal is: feite en gebeure het geen betekenis nie - dit is die mens wat

---

1. Brockett. Op. cit., p. 312.
2. Ibid., p. 324.

betekenis daaraan toeskryf. As die mens verkies om 'n handeling as immoreel te beskou, beteken dit nie dat die handeling as sodanig immoreel is nie. Die begrip van moraliteit self word gesien as 'n menslike bedenksel wat nie op logiese bewyse gebaseer is nie. Al die metodes wat die mens gebruik om homself te probeer verbeter, is absurd en irrasioneel, want die waardes waarop die mens sy ideale bou, is sonder fondamente. Die absurdiste het die volle waarheid in chaos, in vormloosheid, in die harwar van teenstrydighede en die sinloosheid van die alledaagse bestaan gesoek.

Die Dadaïste het reeds in 1918 absurditeite en negatiewe lewenswaardes verkondig. Die naam *Dada* is juis om die betekenloosheid van die woord gekies. Dadaïsme het na 1919 plek gemaak vir Surrealisme. Vir die Surrealiste (1919-20) was die belangrikste bron van waarheid in die onderbewussyn geleë.

Nog 'n voorloper van die absurde drama is die werk van Luigi Pirandello (1867-1936): *Jy is reg (as jy dink jy is)* (1918), *Ses karakters op soek na 'n dramaturg* (1921), *Hendrik IV* (1922), *Soos jy my begeer* (1930).

Jean-Paul Sartre (1905-) het stukke soos *Die vlieë* (1943), *Die duiwel en die Goeie Meester* (1952), *Uurwerk* (1969) uit 'n ateïstiese standpunt geskryf. Albert Camus (1913-60) het o.a. *Caligula* (1938), *Die misverstand* (1944) en *Die regverdiges* (1949) geskryf.

Die latere 'absurde' dramaturge het die absurditeit van die lewe aangetoon sonder om die chaotiese te wou hervorm of 'n oplossing daarvoor te verskaf en het hulle chaotiese stof in 'n ewe chaotiese dramatiese vorm gegiet. Voorbeelde hiervan is: Samuel Beckett (1906-) wat in Engels en Frans geskryf het: *En attendant Godot* (1952), *Fin de partie* (1957), *Krapp's last tape* (1958), *Happy days* (1961), *Breath* (1970); Jean Genet (1910-): *Die balkon* (1956), *Die swartes* (1958), en *Die skerms* (1961); Eugène Ionesco (1912-): *Die kaalkop prima donna* (1948), *Die stoele* (1951), *Slagoffers van plig* (1952), *Die nuwe huurder* (1955), *Die renosters* (1957) en *Macbett* (1972); Harold Pinter (1930-): *The birthday party* (1957), *The caretaker* (1960), *Old times* (1971); Edward Albee (1928-): *The zoo story* (1958), *The American dream* (1960), *The sandbox* (1959), *Who's afraid of Virginia Woolf?* (1962), *All over* (1971); Volgens Brockett[1] Friedrich Dürrenmatt (1921-) 'has achieved fame with plays that are clearly related to the Absurdist movement': *Die besoek van die ou dame* (1956), *Die fisici* (1961), *Portret van 'n*

---

1. Brockett. Op. cit., p. 350.

planeet (1970). Verdere avant garde-dramaturge: Fernando Arrabal (1932-): *Fando et Lis* (1958), *Die tuin van genot* (1969); Max Frisch (1911-): *Judith* (1948), *Andorra* (1961), *Biografie* (1967). In hierdie dramas ontbreek 'n uitgewerkte verhaalplan, die karakters bly nie konstant nie en verander deur die loop van die drama van persoonlikheid - nie weens logiese ontwikkeling nie maar volgens willekeur van die skrywer.

In die *avant garde*-teater van vandag maak die basiese vorm van die literêre drama nie meer saak nie. Die woord moet as essensieel misterieus en onvol=maak gesien word.

Die aanval wat die moderne teater op die vorm van die konvensionele teater maak, moet as 'n aanval op die inhoud van die vorm eerder op die vorm as soda=nig beskou word. Dit blyk duidelik in die taal van die moderne drama en die skynbaar onlogiese verloop van gedagtes op die verhoog.

Die huidige gebrek aan ware kommunikasie word met behulp van die 'gebrekkige' taal van die moderne mens uitgebeeld. Hieruit spruit die nuwe filosofiese grondslag van die vorm naamlik dat daar geen verband tussen die struktuur van die taal, die struktuur van die denke en die struktuur van die werklikheid hoef te bestaan nie.

Die omverwerping van ou reëls beteken nie die omverwerping van alle reëls en alle vorm nie. Die teenoorgestelde is waar. Dramas wat uit 'n onlogiese verhaalplan, oppervlakkig geskilderde karakters ens., bestaan, het nog meer vorm as die konvensionele drama nodig om geslaagd te kan wees. Die tradi=sionele basis van die teater word geensins in die moderne teater vernietig nie, maar die moderne teater voeg 'n nuwe dimensie tot die ontwikkeling van die teater in sy geheel by.

Die absurde teater is liries en poëties van aard. Dis 'n paradoksale teater, wat aan die een kant die taal aanval maar aan die ander kant poëties is. Die verskil is dat die poësie van die absurde teater 'n poësie van situasie, bewe=ging en konkrete verbeelding nie poësie van taal is nie.

'This is not to say that everything that is avant-gardish must be good. Once the basis of a new approach has been understood, the grammar of a new kind of language learned, standards of judgement will immediately become apparent.'[1)]

---

1. Esslin. Reflections; essays on modern theatre, p. 10.

Nuwe vorms of 'eksperimente' in die teater in die twintigste eeu het gestalte gevind in *The theatre of cruelty* van Antonin Artaud (1896-1948), naaktheid op die verhoog, die sogenaamde 'happenings', die *Brood- en poppeteater* van Peter Schuman, die improvisatoriese teater of *Immediate theatre* van Peter Brook, Joan Littlewood se *Theatre workshop*, die *Living theatre* van Julian Beck en Judith Malina en Jerzi Grotovski se *Poor theatre*.

d. Shakespeare in die twintigste eeu

Aan die einde van die vorige en begin van hierdie eeu is Shakespeare se werk in die realistiese styl en later heeltemal naturalisties aangebied. Helena Modjeska, Booth se Viola van 1882, het byvoorbeeld haar verskyning in 'n boot gemaak. In *Richard II* (1903) het Tree perde en honde op die verhoog gebruik. Die regisseurs 'smothered Shakespeare in scenery', soos Odell sê. Met die ontwikkeling van fotografie is hierdie soort realisme op 'n foto en later op film vasgelê en is daar na 'n ander soort 'realisme' op die verhoog gesoek. Simboliek en Impressionisme, as nuwe kunsrigtings, het ontwikkel en ook in Shakespeare se werk op die verhoog gestalte gekry.

In 1920 het Odell, as lid van die ouer garde, nie veel waarde geheg aan die 'nuwe' maniere waarop Shakespeare op die verhoog aangebied is nie: 'Adequate representation, scenic, dramatic, textual, *à la* Benson; "new" staging, *à la* Gordon Craig; Elizabethan representation, *à la* Ben Greet and William Poel: all three of these births of time London saw within a year after the passing of the Lyceum, and before the death of Irving.'[1)]

Hy het nog aan die ou naturalistiese metodes vasgekleef en Tree om hierdie rede bewonder: 'Meantime, Beerbohm Tree and others went on serenely in the old way, reaping success, and undisturbed by talk of theorists, amateurs and visionaries. (Shaw het sonder twyfel onder hierdie name getel!) The revivals of Tree for the next few years increased, if possible, in beauty and massive effect. Let us here lay a wreath on the tomb of the brave believer in Shakespeare and the theatre. In September, 1903, Tree brought out Richard II, even more superbly mounted than had been his previous revivals of historical plays ...'[2)]

---

1. Odell. Op. cit., dl. 2, p. 463.
2. Ibid.

Omdat naturalistiese dekor gebruik is, het Tree Shakespeare se werk net in drie bedrywe op die planke gebring: *The tempest* (1904), *Much ado about nothing* (1904), *The winter's tale* (1906), *Antony and Cleopatra* (1907). Van laasgenoemde het die *Athenaeum* van 5 Januarie 1907 geskryf:

'As regards the mounting, it is not only the best that has ever been given to this play, it may also be regarded as the best that has ever been bestowed upon any work of the author ... To have produced it is the chief glory of the management, establishing the house (His Majesty's) as foremost among theatres, English or foreign, private or supported by subventions.'[1)]

The merchant of Venice (1908), *Henry VIII* (1910) en *Macbeth* (1911) voltooi die lys van die groot heropvoerings van Shakespeare deur Tree. Om met Odell te praat:

'Henry VIII, seen in America in 1916, was a revelation of old-time splendour in theatrical mounting, and still lives in memory as perhaps the most gorgeous thing ever attempted in this country in that line of staging. It was so regarded in London.'[2)]

In die Adelphi het Oscar Asche tussen 1904 en 1907 in navolging van Tree vier van Shakespeare se komedies met welslae aangebied. Bouchier het ook op die patroon van Irving en Tree in 1905 en 1906 twee Shakespearewerke opge= voer. Hierdie aanbiedings het Odell hoop vir die toekoms gegee: 'It leads us to believe that Shakespeare is still alive in the midst of dying cohorts of modern plays and musical "shows".'[3)]

Om Odell se misnoeë met die 'nuwe' maniere van Shakespeareaanbieding te illus= treer is dit nodig om sy amusante en insiggewende resensie van Granville Barker se *Midsummer night's dream* by die Wallackteater in 1915 breedvoerig aan te haal:

'Let it be said that it represented the last cry in the new stage decoration ... The stage was built out far into the auditorium, and the huge apron thus formed was used as a place for posing actors in effective groups; the part behind the proscenium was used for whatever "decoration" was required. The

---

1. Ibid., p. 464.
2. Ibid.
3. Ibid., p. 466.

fairy scene was built up to a round mound in the middle of the stage, and covered with bright green velvet carpet. Just above the mound was suspended a large terra-cotta wreath of flowers that would have been the envy of a Ger= man pastry cook, and from it depended a veil of white gauze, lighted within by vari-colored electric bulbs, hanging at irregular lengths. At the back and sides of the stage fluttered curtains of chintz or silk, designed to sug= gest forest branches. Like forest branches they waved vigorously in the breeze, so that one felt disposed to ask some one to shut the windows of hea= ven in order that the trees might not blow out so violently into Titania's bower (the gauze canopy aforesaid). The scene of Theseus' palace in the last act, however, was a very solidly-built affair, with steps and many heavy columns of black and silver, and with a door at the back letting in much red light. It was evidently quite Egyptian in its mass and design. The other changes of scene were indicated by curtains that waved, to the loss of all illusion. The first, Theseus' palace, was of white silk, with conventional gold design. The Quince curtains were of salmon pink silk, with steel-blue masses supposed to represent the roofs of the city. There was another cur= tain of electric blue, heavily spangled with silver stars and moon. This was all supposed to be very much more artistic than the kind of thing Augustin Daly aimed at, and far more suggestive. It was thought to be full of illusion. Of course, it was not. Any one who has imagination can get the poetic illusion by seeing these things acted on a bare stage or on a stage hung with curtains or with just a conventional unchanged setting, such as Mr. Ben Greet has used. No human being, however, can be expected to be anything but worried and annoyed by pink silk curtains that are supposed to be the roofs of houses, or green silk curtains that are supposed to be forest trees; especially when they blow and stream out in the gales of the stage ...

Perhaps no feature of this "show" awakened more discussion than Mr. Barker's fairies. From head to foot they were differentiated by a coat of bronze paint, that made then look precisely like something you might buy to set up in the corner of the parlor; their dresses exactly corresponded. These fairies clanked as they walked. Viewed just as decoration, without regard to time, place or sense, they were very pretty; groups of them were novel and interesting. Their dancing under and around Titania's gauze bower was really a pleasing sight. By the aid of their bronze you could tell at a glance whether any person in the play was a fairy or a mortal, and as Mr. Bar= ker evidently had no faith in Shakspere or the imagination of the audience, this was an advantage. Let it be admitted, then, that in his way he solved

the problem of making the fairies seem different. He also gave the part of Oberon and Puck to men, for which I thank him; I hope the silly custom of the Nineteenth Century, in this regard, has been broken forever.

With the time-saving device of the curtains Mr. Barker was able to give the play entire. The verse was delivered at a rapid pace. None of it was spoken well... And when one grew weary of trying to understand what Puck was saying, he could find solace in wondering why the sprite was not gilded like the other fairies but made to look like a toy Loge in the Rheingold, flaring, flaming hair and all. I hope this is not indicative of what will happen when stage setting ceases to be scenery and becomes only decoration.[1)]

Van 1923 tot ±1927 het Lilian Baylis al ses-en-dertig Shakespeare se werke van die Eerste Folio (1623) in die gerestoureerde *Old Vic* opgevoer. Hierdie prestasie is in 1953-57 herhaal. Hierdie teater het befaamde akteurs en aktrises soos Sybil Thorndike, Edith Evans, Flora Robson, John Gielgud, Laurence Olivier, Ralph Richardson en Maurice Evans opgelewer.

Die *Shakespeare memorial theatre* In Stratford-on-Avon bied jaarliks twee tot drie werke ter nagedagtenis van Shakespeare en onder beskerming van die koningin self aan. Hulle gaan ook met die produksies op toer na ander teaters in Engeland, Europa, Amerika en selfs Rusland (bv. 1958-9).[2)]

Die Britte is baie trots op hulle Shakespeare, en bogenoemde teaters sorg dat sy naam in ere gehou word deur sy werk gereeld in die tradisionele styl aan te bied. Sy geboorte- en sterfdatum word gewoonlik met groot opvoerings van sy werk herdenk. By sommige van die ander teaters is 'n *avante garde*-aanbieding van 'n Shakespearewerk af en toe te sien. In 1960 het Peter Hall, direkteur van die *Royal Shakespeare Company* in Stratford, die Aldwychteater geopen 'as the London experimental branch that would save the Shakespearean productions at Stratford by "refracting them" through the modern sensibility'.[3)] Hieruit is Paul Scofield se merkwaardige *King Lear* in 'n produksie van Peter Brook gebore.[4)] In 1963 is 'n permanente ensemble van spelers by die *National Theatre* (Old Vic), met sir Laurence Olivier aan die hoof, begin.

---

1. Ibid., pp. 467-8.
2. Brown. Shakespeare memorial theatre 1957-1959, p. 19.
3. Cole & Chinoy. Actors on acting, p. 326.
4. Brook. The empty space, p. 73, 91-4.

Met Kenneth Tynan as sy literêre adviseur het Olivier vir sy repertorium van wêrelddramas akteurs soos Ralph Richardson, Peggy Ashcroft, Michael Redgrave, Paul Scofield, John Gielgud (asook die gereelde dienste van Maggie Smith, Joan Plowright, Colin Blakely en Robert Stephens) byeengebring.[1)]

Vandag word Shakespearewerke dwarsoor die wêreld opgevoer. Dit word op nuwe, eksperimentele en tradisionele maniere aangebied. Peter Brook, die vindingryke moderne regisseur, het op 'n keer geskryf: '... in the second half of the twentieth century in England, we are faced with the infuriating fact that Shakespeare is still our model'.[2)]

In George Bernard Shaw, Samuel Beckett, John Osborne en Harold Pinter se werke word weerklanke van Shakespeare gevind. Shaw het die laaste bedryf van *Cymbeline* oorgeskryf.[3)] Tom Stoppard het nuwe karakters vir sekere dele van *Hamlet* geskep in sy *Rosencrantz and Guildenstern are dead* (1968). Edward Bond het *King Lear* as beginpunt vir sy eie *Lear* (1971) gebruik. In 1973 het TRUK *A Macbeth* 'directed and adapted by Charles Marowitz after Shakespeare's play' aangebied.

Shakespeare het dramaturge en regisseurs buite die grense van sy eie land beïnvloed. *Hamlet* is onder andere in Duits vertaal en verwerk as *Hamlet, der bestrafte Brudermord*. Anton Tsjekov het in *Die seemeeu* na Hamlet verwys. Bertolt Brecht het *Richard III* in *Arturo Ui* nageboots en geparodieer. Max Frisch het *King John* aangepas en André Gide het *Hamlet* vertaal en vereenvoudig.

Die akteur se vermoë om Shakespeare-rolle te vertolk het 'n maatstaf geword waarteen sy moontlikhede as akteur gemeet word. In Engeland bereik baie min akteurs of aktrises hoogtes sonder om in Shakespearestukke op te tree.

Vir regisseurs en ontwerpers bied Shakespeare se werk nog steeds 'n nuwe uitdaging om te eksperimenteer. Die teatermatigheid van sy werk lei tot aanpassings in verskeie media, byvoorbeeld Verdi se opera *Otello*. *Romeo and Juliet* is al deur verskeie nasionale teaters in 'n ballet verwerk. Daar bestaan klankopnames, televisieprogramme en films van bykans al Shakespeare se werk.

---

1. Cole & Chinoy. Op. cit. p. 326.
2. Brook. The empty space, p. 95.
3. Steen. Op. cit., p. 231.

Voor 1930 het daar reeds 54 filmweergawes van Shakespeare se werk of gedeeltes daarvan bestaan.[1] Die eerste opsienbarende film was Max Reinhardt se weergawe van *A midsummer night's dream* (1935). Ander films van belang is: *Henry V* (1944), *Hamlet* (1948) en *Richard III* (1955) deur sir Laurence Olivier; *Macbeth* (1948) en *Othello* (1951) deur Orson Welles (hy het ook die geskiedenis van Falstaff, wat hy as die eweknie van die Spaanse Don Quixote beskou, in 1966 op die doek verewig onder die titel *Chimes at midnight*); *Julius Caesar* (1953) deur Joseph L. Mankiewicz; *Romeo and Juliet* (1954) deur Renato Castellani, met Laurence Harvey en Susan Shentall in die hoofrolle; *Othello* (1955) deur Sergei Youtkevich; *Hamlet* (1964) deur Grigori Kozintsev. In 1965 het Stuart Burge 'n *Othello* gebaseer op die verhoogweergawe van John Dexter, met Laurence Olivier en Maggie Smith in die hoofrolle, verfilm. Franco Zeffirelli het in 1966 *The taming of the shrew*, met Richard Burton en Elizabeth Taylor in die hoofrolle, en in 1968 *Romeo and Juliet* op die doek verewig.[2] *King Lear* (1971), *Hamlet*, met Nicol Williamson in die naamrol, en Polanski se *Macbeth* (1971) tel onder die meer onlangse filmweergawes van Shakespeare se werk.

The taming of the shrew is in 'n musiekblyspel, *Kiss me Kate*, verwerk. *Othello* het as inspirasie vir 'n 'rock-musical', *Catch my soul* (1971), gedien. *Macbeth* is in 'n politieke satire, *Macbird!* (of *MacBird*)(1967), verander. Van laasgenoemde het Jan Kott, 'n Pool, in 1967 'n opvoering in New York bygewoon: 'I was moved by the play since it not only seemed to me truly Elizabethan in its courage in dramatizing violent contemporary history, but also very Polish in its free, unfettered attitude to Shakespeare, in its method of adapting contemporary politics to plots and images from Shakespeare. The witches in *MacBird* transformed into the down-with-war and anti-discrimination pickets prophesy the future of Kennedy and Johnson.'[3]

e. *Twaalfde nag* in hierdie tyd

Beerbohm Tree het in 1901 sy *Twelfth night* in His Majesty's aangebied. Hy het self die rol van Malvolio, Lily Brayton die rol van Viola en Norman Forbes (1859-1932) die rol van Sir Andrew, vertolk. Odell gee 'n beskrywing van die heropvoering in 1913 (waarin Phyllis Neilson-Terry die rol van Viola

---

1. Eckert. Focus on Shakespearean films, p. 9.
2. Ibid., pp. 1-184.
3. Kott. Theatre notebook 1947-1967, p. 19.

vertolk het, want Lily Brayton was in Johannesburg vir die rol van Cleopatra. Vgl. p. 187) en sê onder andere dat dit 'was notable for the most extraordi= nary single setting I have ever beheld. It was the garden of Olivia, exten= ding terrace by terrace to the extreme back of the stage, with very real grass, real fountains, paths and descending steps. I never saw anything approaching it for beauty and *vraisemblance*. The actors were literally in an Italian garden. Of course the disadvantage lay in the fact that, once put up, this scene could not easily be removed, and it was perforce used for many of the Shakespearian episodes for which it was absurdly inappropriate. There were necessarily other sets, of course, but they were few in number, and largely "front"; all evening this lovely garden appeared and reappeared, always, I think, to the delight of the audience.'[1)]

Bernard Shaw vertel dat Tree as Malvolio 'was inspired to provide himself with four smaller Malvolios who aped the great chamberlain in dress, in manners, in deportment. He had a magnificent flight of stairs on the stage; and when he was descending it majestically, he slipped and fell with a crash sitting'. Shaw het gevind dat dit nie net 'mere clowning' was nie maar dat 'Tree, with= out betraying the smallest discomfiture, raised his eyeglass and surveyed the landscape as if he had sat down on purpose. This, like the four satel= lite Malvolios, was not only funny but subtle. But when he came to speak those lines with which any old Shakespearean hand can draw a laugh by a simple trick of the voice, Tree made nothing of them, not knowing a game which he had never studied'.[2)]

Volgens Sprague was dit ook Tree as Malvolio 'who first used the still fami= liar business of slipping Olivia's ring over the point of (his) wand and dropping it, churlishly enough, at Cesario's feet'.[3)]

E.H. Sothern en Julia Marlowe het in 1907 o.a. *Twelfth night* in Londen aange= bied 'and disappeared again before London had had time to learn how good their work was'.[4)]

---

1. Odell. Op. cit., p. 455.
2. Wilson. Shaw on Shakespeare, p. 254.
3. Sprague. Op. cit., p. 5. Vgl. die foto in Knight. Shakespearian production, na p. 112, nr. 23.
4. Child in Quiller-Couch & Wilson. Op. cit., p. 179.

Child noem verder dat 'among innumerable other performances - at the Gaiety Theatre, Manchester, at the 'Old Vic.,' by the Benson Company, by the Ben Greet companies indoors and outdoors - those at the Birmingham Repertory Theatre perhaps call most for mention. Like Kean and Keeley, the management chose *Twelfth Night* for the first bill of the newly-built playhouse and presented it before hangings on an "apron-stage" on February 17, 1913. Three years later the production was revived on the same stage and with the text given whole'.[1)]

Volgens Odell was die aanbieding van F.R. Benson by die Old Vic in 1900 amateuragtig. 'But they at least produced several plays of Shakespeare not acted for many years ... But excellent as are his intentions, it now seems unlikely that he, or any one with just his aims and ideals, will restore Shakespeare to the place he once enjoyed in popular estimation.'[2)]

Die *Athenaeum* van 31 Maart 1900 het ewe bekrompe en preuts opgemerk: 'When Sir Andrew thrusts his long churchwarden tobacco-pipe through his belt as a sword, and when he and Sir Toby, after wild farcical business with their candles, stretch themselves out at full length ... the effect is to us as depressing as it is inspiring to the uneducated portion of the public'.[3)]

Wilson Knight tref 'n vergelyking tussen Harley Granville Barker se Savoyproduksies van *The winter's tale* en *Twelfth night* (1912) en *A midsummer night's dream* (1914) (vgl. met Odell se resensie op pp. 160-2): 'Barker (1877-1946) was a disciple of Poel. Both strove for fluency of speech and continuity of action; both eschewed picture scenery and aimed at breaking down the proscenium barrier. But there were differences. Poel's tendency was towards a kind of old-world, semi-Elizabethan, stateliness; Barker's productions, influenced perhaps by Gordon Craig, were impressionistic. The result was quite new. The dominating impression, as I recall it, was one of whiteness, in stage, fore-stage, scene and pilasters; lighting from the front was white; and within flowered, as though by nature, formalised objects of various tone, and drop-curtains and costumes of exotic colour and bizarre design. Though the productions were modern in conception, Cecil Sharp's Elizabethan airs infused them with an Elizabethan spirit. The result was

---

1. Ibid., p. 179.
2. Odell. Op. cit., dl. 2, pp. 392-3.
3. Sprague. Op. cit., p. 7.

simultaneously solid and buoyant. Formality might seem unimaginative; there was little thought behind the Noah's Ark garden trees for *Twelfth Night*; I recall only one stroke of visual *interpretation*, in the gilded *asiatic* fairies of *A Midsummer Night's Dream.* But an intangible quality, a fragrance, an atmosphere, was created that was the more amazing for the re= striction to solid objects and the refusal of atmospheric lighting and scenic vista. Various arts were fused to create, though in terms rather of fancy than of deep imagination, a marvel.'[1)]

The morning post, 16 November 1912, het soos volg oor dieselfde aanbieding ge= rapporteer: 'It is a pleasure to record that Mr. Granville Barker's produc= tion - as the phrase now runs - of *Twelfth Night* at the Savoy yesterday eve= ning was received with the greatest enthusiasm. There has, indeed, been no such first night this season. The word 'production' may perhaps in this case be justified. In the main Mr. Barker follows the lines of his *A Winter's Tale.* The decoration and the costumes are again designed by Mr. Norman Wil= kinson, who shows, however, a more chastened mood. A curious pink temple is rather trying, but the rest, whether it be set-scene or painted-cloth, serves its artistic purpose admirably, and some of the pictures are as delightful as they are original. The costumes, too, are less grotesque and eccentric. Mr. Barker again gives practically the whole of the play as written, with, however, two intervals instead of one. Even more noteworthy is the fact that he has, quite rightly, jettisoned the whole of the traditional "business". In its place we have new "business", which is not, like so much new business, every bit as silly as the traditional "business", but is natural to the situation and to the character. The result is as alive and alert a performance of a play by Shakespeare as any that one has known. It should be seen by every= body, and the revival will doubtless enjoy a much longer career than did its precursor, the play being so much pleasanter and the mode of presentation so much less curiously and distractingly perverse.

Mr. Barker points out in an interesting preface to the sixpenny edition of the play to be had in the theatre, and with much of which one can but agree, that hitherto the practice has been to accentuate the femininity of Cesario by dress and general appearance. She has been represented less as a real boy than as a "principal boy". The Cesario of Miss Lillah McCarthy might well

---

1. Knight. Shakespearian production, pp. 224-5.

deceive and awake love in a lady much cleverer and much less susceptible than the Olivia of Miss Evelyn Millard. Miss McCarthy's Viola is the most rational one has ever encountered, and although the actress does not appear to have a very sensitive sense of rhythm there is no lack of either beauty or passion. At times, especially times of silence, her Cesario is strangely wistful and pathetic. Miss McCarthy is to be congratulated on by far the finest performance in poetic drama that she has yet given us. Miss Millard's Olivia is a beautiful, gracious, and elegant lady, but she strikes one as somewhat shallow in her feelings, in her grief as well as in her love. Maria is played with great zest and humour by Miss Leah Bateman Hunter, a grand-daughter of the Miss Bateman who shared in Irving's early triumphs at the Lyceum.

Another very fine and sensible performance is the Malvolio of Mr. Henry Ainley. It has become almost the fashion to represent Malvolio as flippant from the beginning. One famous Malvolio, for instance, took upon himself, in his first scene, to adjust his mistress's tresses, a proceeding which the Malvolio of Shakespeare would have assuredly regarded as an unpardonable liberty, if not as carnal. Malvolio may have his affectations, but they are all affectations of gravity and sobriety; his cumbrous pleasantries are those of one who regards himself as a sage rather than a wag. Against him are arrayed three or four, Sir Toby, Sir Andrew, Maria, and Feste, whose affectations are those of gaiety and joviality. They are "shallow things" and not of his element, and they determine to infect him with their own frivolity and want of seriousness. This Mr. Ainley brings out splendidly. There is little that is fantastic about his Malvolio, whose dress and demeanour are sombre, whose movements are few and simple, whose discourse is studied, but spoken very quietly. He is a rather pallid, middle-aged man, a little owl-like in appearance, maybe, and on excellent, if not quite easy, terms with himself. The change wrought in Malvolio by the conspirators is more than a change of dress: it is a change of principles, almost a change of character. Of all three Malvolios, the righteous and self-satisfied steward, the egregiously deceived suitor, the pitiful and frenzied captive, Mr. Ainley gives a most notable account. The character is off his usual beat, but his impersonation ranks with the best Shakespearean impersonation of to-day.

There is not a part that is not capitally played, for though Mr. Hayden Coffin is not yet altogether sure of all his words he as Feste sings with great charm and acts with a spirit and vivacity one does not remember to have noticed before. Altogether admirable is the Sir Toby of Mr. Arthur Whitby, and no

performance was more heartily received. Mr. Leon Quartermaine gives a very clever study of fatuousness as Sir Andrew, and in other parts Mr. Arthur Wontner, Mr. Denis Neilson-Terry, and Mr. H.O. Nicholson do their full share to making Mr. Barker's *Twelfth Night* as notable and as encouraging a Shakespearean production as any of our time.'[1)]

In 'n voetnoot by hierdie resensie maak Ward die volgende opmerking:

'The most memorable and praiseworthy feature of the Granville Barker season at the Savoy was the rapid pace at which Shakespeare's words were spoken. It is one of the notorious faults of the English stage that its actors are lazy speakers. The three productions (*A Winter's Tale*, *Twelfth Night*, and *A Midsummer Night's Dream*) during this Savoy season were taken about one-third faster than was usual. I regard this *Twelfth Night* as the best Shakespeare production I have seen.'[2)]

Arthur Whitby is weer as Sir Toby in die aanbieding van James Bernard Fagan in die Court Theatre in November 1918 gesien. Herbert Waring was toe Malvolio.

Phyllis Neilson-Terry het in 1932 in die New Theatre en in 1933 in Regent's Park die rol van Olivia gesing. Die kritici James Agate en Herbert Farjeon was hoogs verontwaardig daaroor: 'This is an unwarrantable and damaging mutilation of Shakespeare's pattern, which I must believe to have been thrust upon Mr Atkins' het eersgenoemde geskryf en daarmee geïmpliseer dat die inisiatief van Phyllis afkomstig was. Steen sê egter: 'Agate was wrong: it was none of Phyllis's doing. Whosever the responsibility, it was an unforgivable lapse in taste and artistry, and unfortunate for Phyllis's reputation with people who took their Shakespeare seriously.'[3)]

Die resensie van *Twelfth night* (1933) in die *Old Vic* onder regie van Tyrone Guthrie word omtrent in sy geheel geplaas om terselfdertyd as 'n voorbeeld van twintigste-eeuse (vooroorlogse) dramatiese kritiek te dien:

'The first impression upon entering the Old Vic is overwhelmingly positive and definite. We seem to have issued out from the shadows of the garden upon the bridge of the Parthenon. The metaphor is mixed, but then so is the

---

1. Ward. Specimens of English dramatic criticism, pp. 260-1.
2. Ibid., p. 260.
3. Steen. Op. cit., p. 361.

scenery. The columns of the bridge somehow suggest an Atlantic liner and the austere splendours of a classical temple in combination. But the body is almost as upsetting as the scenery. The actual persons of Malvolio, Sir Toby, Olivia and the rest expand our visionary characters out of all recognition. At first we are inclined to resent it. You are not Malvolio; or Sir Toby either, we want to tell them; but merely impostors. We sit gaping at the ruins of the play, at the travesty of the play. And then by degrees this same body or rather all these bodies together, take our play and remodel it between them. The play gains immensely in robustness, in solidity. The printed word is changed out of all recognition when it is heard by other people. We watch it strike upon this man or woman; we see them laugh or shrug their shoulders, or turn aside to hide their faces. The word is given a body as well as a soul. Then again as the actors pause, or topple over a barrel, or stretch their hands out, the flatness of the print is broken up as by crevasses or precipices; all the proportions are changed. Perhaps the most impressive effect in the play is achieved by the long pause which Sebastian and Viola make as they stand looking at each other in a silent ecstasy of recognition. The reader's eye may have slipped over that moment entirely. Here we are made to pause and think about it; and are reminded that Shakespeare wrote for the body and for the mind simultaneously.

But now that the actors have done their proper work of solidifying and intensifying our impressions, we begin to criticize them more minutely and to compare their version with our own, We make Mr. Quartermaine's Malvolio stand beside our Malvolio. And to tell the truth, wherever the fault may lie, they have very little in common. Mr. Quartermaine's Malvolio is a splendid gentleman, courteous, considerate, well-bred; a man of parts and humour who has no quarrel with the world. He has never felt a twinge of vanity or a moment's envy in his life. If Sir Toby and Maria fool him he sees through it, we may be sure, and only suffers it as a fine gentleman puts up with the games of foolish children. Our Malvolio, on the other hand, was a fantastic complex creature, twitching with vanity, tortured by ambition. There was cruelty in his teasing, and a hint of tragedy in his defeat; his final threat had a momentary terror in it: But when Mr. Quartermaine says "I'll be revenged on the whole pack of you", we feel merely that the powers of the law will be soon and effectively invoked. What, then, becomes of Olivia's "He hath been most notoriously abused"? Then there is Olivia. Madame Lopokova has by nature that rare quality which is neither to be had for the asking nor to be subdued by the will - the genius of personality. She has only to float on to the

stage and everything round her suffers, not a sea change, but a change into light, into gaiety; the birds sing, the sheep are garlanded, the air rings with melody and human beings dance towards each other on the tips of their toes possessed of an exquisite friendliness, sympathy and delight. But our Olivia was a stately lady; of sombre complexion, slow moving, and of few sympathies. She could not love the Duke nor change her feeling. Madame Lopokova loves everybody. She is always changing. Her hands, her face, her feet, the whole of her body,are always quivering in sympathy with the moment. She could make the moment, as she proved when she walked down the stairs with Sebastian, one of intense and moving beauty; but she was not our Olivia. Compared with her the comic group, Sir Toby, Sir Andrew, Maria, the fool were more than ordinarily English. Coarse, humorous, robust, they trolled out their words, they rolled over their barrels; they acted magnificently. No reader, one may make bold to say, could outpace Miss Seyler's Maria, with its quickness, its inventiveness, its merriment; nor add anything to the humours of Mr. Livesey's Sir Toby. And Miss Jeans, as Viola, was satisfactory; and Mr. Hare, as Antonio, was admirable; and Mr. Morland's clown was a good clown. What, then, was lacking in the play as a whole? Perhaps that it was not a whole. The fault may be partly with Shakespeare. It is easier to act his comedy than his poetry, one may suppose, for when he wrote as a poet he was apt to write too quick for the human tongue. The prodigality of his metaphors can be flashed over by the eye, but the speaking voice falters in the middle. Hence the comedy was out of proportion to the rest. Then, perhaps, the actors were too highly charged with individuality or too incongruously cast. They broke the play up into separate pieces - now we were in the groves of Arcady, now in some inn at Blackfriars. The mind in reading spins a web from scene to scene, compounds a background from apples falling, and the toll of a church bell, and an owl's fantastic flight which keeps the play together. Here that continuity was sacrificed. We left the theatre possessed of many brilliant fragments but without the sense of all things conspiring and combining together which may be the satisfying culmination of a less brilliant performance. Nevertheless, the play has served its purpose. It has made us compare our Malvolio with Mr. Quartermaine's; our Olivia with Madame Lopokova's; our reading of the whole play with Mr. Guthrie's; and since they all differ, back we must go to Shakespeare. We must read *Twelfth Night* again. Mr. Guthrie has made that necessary and whetted our appetite for the *Cherry Orchard*, *Measure for Measure*, and *Henry the Eighth* that are

still to come.'[1)]

In 1938 het Michael Redgrave onder die regie van Michael Saint-Denis in die *Phoenix* teater in *Twelfth night* opgetree.[2)]

Ivor Brown het in 1948-9 'n aanbieding van *Twelfth night* in die *Old Vic* gesien en gedink Alec Guinness se regie was 'clever, but too sombre; certainly the shade of the dark cypress is behind the play, but the Illyrian sunshine and moonshine must not be obscured'.[3)]

In 1950 het John Brown gesê: 'The grey and urban setting of the Old Vic's production in 1950 was enlivened by an untrained ballet of sailors and riff-raff, but Peggy Ashcroft's clear, white voice was an unechoed reminder of other directions the comedy can be given'.[4)] J.C. Trewin het van Peggy Ashcroft se vertolking van V.i.245 beweer: 'Practically for the first time in my experience a Viola has forced me to believe in her past ...'[5)]

Williamson het die aanbieding in die *Old Vic* in 1954 gesien: 'The play ... is fantastically difficult to act or produce really well, and the Old Vic alone has had two or three unsuccessful attempts during the last few years. It is the task of producer and actors to try and achieve a balance between the poetry and the fun, and to keep the characters so real that we forget the absurdities of the girl-disguised-as-boy plot.

Denis Carey and the Old Vic Company made this attempt, and in the effort weighed down too much on the side of melancholy. But it is a fault on the good side, and refreshed an overworn play. Laughter was subdued; but the stage, in James Bailey's designs, has a blue-haze richness, and the romance sang.

Partly this was a matter of casting. In this the comedy side was weakest, though the producer (who was then director of the Bristol Old Vic) must take some blame for uninventiveness in "business". Richard Burton bravely

---

1. Virginia Woolf. The death of the moth, 1943 soos aangehaal in Ward. Specimens of English dramatic criticism, pp. 322-5.
2. Cole & Chinoy. Actors on acting, p. 403.
3. Trewin. The year's work in the theatre 1948-1949, p. 18.
4. Brown. Shakespeare's plays in performance, p. 207.
5. John O'London's Weekly, 8 Des., 1950, soos aangehaal in Brown, Op.cit., p. 210.

forsook romantic heroes for the ebullient Sir Toby; but he had as yet neither the technical skill nor the flexible personality to transform himself into such a ripe character part. He was likeable but rather amateurish in grey whiskers and padding. The best to be said for his performance was that it avoided the more regrettable excesses of drunken comedy that too often turn Sir Toby into a tiresome sot. This knight, at least, was gentleman enough to be acceptable as Olivia's uncle, and the Welsh in his portrayer enabled him to hold his part in a round with an heroic tenor dead on pitch (Paul Daneman's Feste, here a woeful clown apparently in love with Olivia, could have learned from him musically; it was a touching interpretation, which would have surprised Shakespeare greatly).

Sir Andrew, too, was wan comedy. But Michael Hordern was a Malvolio who rightly refused to sentimentalise; a sour, distrustful, shifty-eyed Puritan, born bait for the lovers of cakes and ale.

It was the romance, however, that lived in this production. John Neville has the height, looks, poise and beauty of speech to take the eye and ear in any Shakespearean hero. But he has more than these things: he has intelligence and depth of feeling. His Orsino developed subtly from a man in love with love to a man who can realise, with a sudden piercing sadness, that "women are as roses, whose fair flower, Being once display'd, doth fall that very hour".

His growing apprehension of Viola made his final capitulation entirely understandable; and it sprang from this speech in which the actor made us aware of the first stirrings of a deeper love - the love that can outlive the physical beauty which alone attracted him in Olivia.

Claire Bloom's Viola, if not yet (shall we say) in full bloom, was an opening bud of disarming beauty. It needed more sparkle, but had the dark-eyed pathos of a waif gravely, tenderly and hopelessly in love. It managed to be boyish yet musical, and the scalding anger at Olivia for rejecting Orsino's love was psychologically sound and finely done. So, too, was the little stab of disappointment in her face when Olivia lifted her veil and she saw the beauty of her rival.

For once, also, the twin brother Sebastian (Robert Hardy) avoided girlish and foredoomed attempts to look like Viola at all costs, and gave us poetry, bewilderment and a flashing rapier. Shakespeare himself is said to have acted his devoted follower, the sea captain Antonio: it is doubtful whether he

looked more handsome, and acted with more expressive vigour, than Edgar Wreford.'[1]

In 1955 het sir John Gielgud volgens Brown in Stratford-on-Avon 'a faint chill to the air' in sy produksie gebring. '... the comics were on their best be=haviour in deference to a pervasive "charm"; *The Observer* said that the polite word for this would be "formal", and the exact word "mechanical"; it seemed as if, during rehearsals of the last scene, Sir John had stopped the actors and commanded, "Be beautiful; be beautiful"... In Sir John's elegant *Twelfth Night*, Malvolio yielded Sir Laurence Olivier a role in which to ex=ploit his impudent and plebeian comedy, and in his last line - "I'll be revenged on the whole pack of you" - an opportunity for the cry of a man un=made ... Maxine Audley ... presented a gracious lady, truly grieving for the death of her brother and strong enough to recognise an absolute passion for a boy; this Olivia had the "smooth, discreet and stable bearing", the majesty, to which Sebastian and Orsino testify.'[2]

In 1957 in Stratford, Ontario, Tyrone Guthrie 'contrasted Feste and Malvolio in "psychological terms" (volgens die kritici), 'allowing the final song of the "wind and rain" to be "as plaintive and wonderful as a Jewish lament".'[3]

In 1958 in Stratford-on-Avon Peter Hall 'hung the stage with gauzes and con=trived what *The Times* called a "Watteauesque light".'[4]

Ivor Brown het van die aanbieding gesê:

'My chief and a most vivid recollection of *Twelfth Night* is of the delightful partnership of Dorothy Tutin and Geraldine McEwan as Viola and Olivia. Olivia has sometimes seemed to be a colourless role, all loveliness and no life. As played by Miss McEwan the lady, though not long bereaved by the death of her father and a brother, had made a good recovery from grief and had by no means lost her sense of humour. Indeed Olivia had as much mischief as of mourning in her composition. She was now a smiling beauty who could derive her own amusement from Orsino and his embassage. Beside her Miss Tutin made a most youthful and appealing Viola. In their passages together

---

1. Williamson. Contemporary theatre 1953-1956, pp. 107-8.
2. Brown. Shakespeare's plays in performance, pp. 207, 209.
3. Ibid., p. 207.
4. Ibid.

they made one fancy that they were boy-players of the Elizabethan stage; one could also believe that, if the two boys who played the parts for the Lord Chamberlain's Men in 1601 were as well-graced and entertaining as these two, Shakespeare had every reason to be satisfied.

Michael Meacham brought good looks and good delivery to the part of Orsino. Dr Hotson has maintained that this part was written to honour a visiting Italian grandee of that name. Therefore it should be given high quality of performance. In any case, it is a more important role than is sometimes apparent; Mr Meacham, a newcomer to Stratford, made good play with his opportunity. Sir Toby was naturally safe in the hands of Patrick Wymark who, while able to go all out for absurdity, knows that in clowning, especially in Sir Toby's part, some modesty of nature must be observed. Since Hamlet followed closely on *Twelfth Night* it may be that his rebuke of over-clowning, in his talk with the Players, was consequent upon some excessive foolery on the part of his Illyrian drolls. Shakespeare could have no quarrel with the pleasant fooling of this Sir Toby and with the Aguecheek of Richard Johnson which was well in tune. Malvolio gave Mark Dignam his richest part of the season and his command of the dry and haughty manner showed him at his best. Cyril Luckham made an older man of Feste than is usual, and justified the innovation.

The scenery and costumes by Lila de Nobili took us on an Adriatic journey with plenty to take and hold the eye. Peter Hall's production was a happy one and not marred by any determination to impose strikingly new notions on a masterpiece which can be left to run its own course among the music of love and the canakin's clink. The medley of revel and romance was established with beauty sufficiently surrounding.'[1)]

In 1960 is Malvolio in Stratford-on-Avon deur Eric Porter voorgestel as 'n 'solid, efficient steward waking with practical good sense to worlds unrealised'.[2)]

In 1961 het The Shakespeare Recording Society van New York 'n plaatopname van *Twelfth night* vrygestel met Siobhan McKenna as Viola, Paul Scofield as Malvolio, John Neville as Sir Andrew en Vanessa Redgrave as Olivia onder regie van

---

1. Shakespeare memorial theatre 1957-59, pp. 10-11. Vgl. ook die foto's op pp. 54-9.
2. Brown. Shakespeare's plays in performance, p. 208.

Howard Sackler.

In 1962 het die Living Shakespeare in Amerika ook 'n plaat van *Twelfth night* gemaak met Maggie Smith as Viola en Brenda Bruce as Olivia onder regie van John Hale.

Reeds in 1910 is 'n 970 voet lange Vitagraph-filmpie in Amerika van *Twaalfde nag* gemaak (klankfilms is eers in 1926 uitgevind), met Julia Swayne Gordon en Florence Turner in die rolverdeling. Luis Lucia het in 1947 'n Spaanse ver= werking van *Twaalfde nag*, nl. *Noche de reyes*, met Fernando Rey en Carmen de Lucio in die rolverdeling, vervaardig. In Rusland het Yakov Fried in 1955 'n Russiese *Twaalfde nag*, *Dwenatzataja notch*, met Klara Luchko en Alla Larionova as spelers, vervaardig (8 108 voet).[1] Die Russiese film eindig met Sir An= drew 'astride a donkey, his long legs trailing in the dust, as - with Olivia married to Sebastian and the dukedom *en fete* - he quits Illyria, and the play's end becomes elegiac.'[2]

In 1967 het Hal Hester en Danny Apolinar (van Puerto Rico) *Twelfth night* in 'n 'rock-musical', *Your own thing*, verwerk. In die voorwoord sê Hester: '*Your Own Thing*, stolen from *Twelfth Night* by Shakespeare, which was stolen from *Appalonius and Silla* by unknown Greek author, which was stolen from ...' Hy was op soek na 'n geskikte intrige in Shakespeare se werk toe hy op *Twelfth night* afkom, en 'the parallel of the look-alike situation of the sexes seemed to me to be a natural, inasmuch as the dress and hair affectations of the younger generation are one of the main topics of thought with today's youth. I remembered a recent article by Marshall McLuhan in which he pointed this out. The youth of today did not have to use the Establishment's standards of masculinity and femininity'. Hulle het die grondgedagte bespreek en in breë trekke geskets, 'using the Shakespeare plot and its parallel to the re= volution that was occuring among young people all over the world'. Aangesien die meeste van die rewolusionêre ideë op daardie tydstip uit Londen afkomstig was (Beatles, Twiggy, Mary Quant, Vidal Sasoon), het hulle eers besluit om dit *The London look* te noem.

'n Voorvertoning van *Your own thing* ('... the London fads were no longer topi= cal. We began looking for a title that had more validity to the "now" kind of presentation ...') was in Desember 1967 in die Orpheumteater te sien, en

---

1. Eckert. Focus on Shakespearean films, p. 177.
2. Hugh Leonard. Plays and players, Julie 1972, p. 64.

die eerste opvoering het vier uur lank geduur, '... due to the complications of using 12 slide projectors, two movie projectors and two tape recorders. As this had never been done in the commercial theatre, we had to learn by trial and error. Working with Donald (Driver), who brilliantly directed the show, was Rick Thayer, the stage manager-genius who was finally able to make this monstrosity we had created work'.

Die openingsaand was op Saterdag, 13 Januarie 1968. 'We had felt all along that we had something new and different to contribute to the theatre, both musically and visually, and the critics proved that we were right. We became the first off-Broadway show in history to win the New York Drama Critics Circle Award and the Outer Critics Circle Award.' Die baie produksies van *Your own thing* dwarsoor Amerika en baie ander lande 'have made "doing your thing" a household phrase'.

Dit is nodig om die inleiding van Stewart H. Benedict omtrent in sy geheel te plaas om die 'gees' waarin *Your own thing* geskryf is, te begryp. Terselfdertyd verskaf dit 'n breë insig in die teater van die twintigste eeu in die algemeen en die besondere plek wat Shakespeare se werk vandag in die teater beklee:

'One of the chief reasons for Shakespeare's enduring appeal as a playwright is that various of his plays speak with unusual clarity to particular times. It is thus no coincidence that *Macbeth* was especially popular during the years when Adolf Hitler, that latter-day usurper of power, was scourging mankind or that *As You Like It*, peopled by a set of characters who inhabit the Forest of Arden with no visible means of support, had a fascination for a country trying to forget fiscal facts during the Depression.

So it should come as no surprise to discover that, although there were no New York productions of *Twelfth Night* in the seasons from 1944 to 1949, to pick a half-decade at random, the play has been done at least 15 times by various Manhattan companies and major repertory groups throughout the country since the 1963-64 season.[1)]

It should not come as a surprise precisely because this play communicates very directly with members of the "love generation." Not only is it a celebration of the joys of youth, that time of life currently esteemed above all others,

---

1. Vgl. die foto's van verskillende Amerikaanse produksies (1968/69) in McGraw-Hill encyclopedia of world drama, dl. 4, pp. 110-12.

but it centers on love and romance in a poetic region not far removed from a rather grim world of reality. Besides that, when one of the members of their society begins to feel himself a genuine outcast, the others hasten to reassure him that he has not actually been excluded, for their love encompasses all their fellow beings, even those who are constitutionally unable to understand their spirit of fun and games.

For a group that holds "love-ins," that flirts with Eastern religions because it does not feel the doctrine of Christian love has worked as well in practice as its theory would promise, and that seeks escape into a realm of pure euphoria through "mind-expanding" drugs, what could be more attractive than the imaginary kingdom of Illyria, where the pursuit of happiness is the principal vocation, avocation and religion? Indeed, what better parallel could there be to the picture of a make-believe world of romantic intrigue in a civilization where ships are wrecked, passengers are drowned, madmen are tortured and politicians plot revenge on those who have opposed them than the photograph of a young "hippie" laden with love beads slipping a daffodil into the barrel of a rifle held by a soldier guarding the Pentagon?

And both the plots of *Twelfth Night* join in applauding this view of life, although the main story line puts particular emphasis on love and romance, while the subplot stresses carefree enjoyment ...'

Benedict gaan voort om die tema en die karakters van Shakespeare se *Twelfth night* te bespreek en kom tot die slotsom:

'Obviously this particular dancing slipper fits the foot of the "love generation" as well as it did the Elizabethan's, and both wear it easily.

And, by what is more than an odd happenstance, *Twelfth Night's* subtitle, *What You Will*, is actually nothing more than an Elizabethan locution for *Your Own Thing*.

But, indebted as the modern play is to the Shakespearean model for its general plot, the names of its characters and, above all, its outlook on life, there are also significant differences.

If there are respects in which Shakespeare is not our contemporary, those respects become most apparent in his comedies. In the first place, many of the comic scenes make use of the vernacular, and the vernacular has changed radically in 350 years plus; thus an audience which has not studied the

written text of, say, *Twelfth Night* before seeing the play may have considerable difficulty in understanding what is being discussed. And in reading versions many words have to be explained. In the second place, either Shakespeare or his audience or both were extraordinarily fond of puns and did not particularly care whether they were clever or not. A case in point is the pun on "hart-heart" in the first scene of *Twelfth Night*, which is both labored and obvious; in our era, when even the Wildean paradox is beginning to wear thin, no respectable playwright would consider using such a play on words, or would do so at great risk to his reputation. In the third place, as the French are fond of saying, other times bring other customs. And naturally other customs result in altered views of what is amusing and what is not amusing, as *Twelfth Night* shows us in at least two instances.

Of course, we know that Malvolio is not insane, so that Feste's tormenting of him seems only slightly sadistic, if that; if he were really mad, we would think it monstrous. Not so an Elizabethan, who would have found it hilarious in either case, since baiting psychotics was a common form of amusement in an earlier day. In a like manner, we of the twentieth century have seen what American WACS, English WRENS and Russian partisan women did during World War II, so the idea that a woman must necessarily be a physical coward strikes us as either quaint or condescending, but hardly uproarious.

Others might also raise questions about just how funny practical jokes are, but, with dribble glasses and itch powder and similar paraphernalia continuing to flourish, the question is probably raised in vain.

These were some of the problems that undoubtedly entered into the thinking of the authors of *Your Own Thing* and caused them to drop Shakespeare's subplot and the whole galaxy of comic characters. Yet if Sir Toby, Sir Andrew, Maria and Feste were omitted entirely, the play would be almost humorless, since the four chief characters are so involved with romantic complications they have little time for jokes of any kind.

What Donald Driver has done, then, is to substitute a gallery of moderns as minor characters and to use them peripherally in much the same way Feste is used in the Shakespeare play, that is, to comment on the action. His substitutions are most ingenious. Almost every critic who has ever written about *Twelfth Night* has pointed out that Olivia's household is a typical English household of the period. This type of entourage, if it exists at all in twentieth-century America, is a rarity and would be unthinkable orbiting

around a career woman who owns a discotheque.

Therefore Driver has given us a group of characters from the family of man, with the majority from a "household" whose members are particularly meaningful to younger people; further, not wishing to draw attention from the four lovers and limited in the time available to develop characterizations, he has picked individuals whose public opinions on public matters are well known and has used them as archetypes.

Thus Everett Dirksen is used as the mindless mouther of pious platitudes, Shirley Temple as the bourgeois puritan, John Wayne as the spokesman for re=actionary views on sex and the masculine image, Humphrey Bogart as the perso=nification of "cool" understanding, the Pope as the exemplar of narrow sec=tarianism and Buddha as the representative of broad tolerance. Given the demands of the contemporary musical stage, this is a most effective kind of creative shorthand.

The treatment of the what-you-will theme, while the same in broad outline, is quite different in its particulars. If Shakespeare is urging freedom in *Twelfth Night*, it is the freedom of the individual to devote himself to ro=mance, drink, jokes and general jollity. The freedom urged in *Your Own Thing* is best summarized by Hal Hester's lyrics to the two songs "I'm Me," which calls for the abandonment of traditional role playing, particularly the male role of strong, silent he-man, and "Do Your Own Thing," which advocates that each person find his own dream and pursue it, even if that decision results in social ostracism. This is markedly different from the *Twelfth Night* view that exclusion from society is not to be courted.

Which brings us to the major difference between the two plays, the handling of the theme of love between members of the same sex. In both plays it is a spurious issue: the Elizabethan audience was well aware that the actor playing Viola as Cesario was a boy playing a girl playing a boy, just as the modern audience knows that Vi as Charlie is a girl playing a boy. To keep the issue of genuine homophilia from intruding, though, it obviously became necessary for Driver to shift the emphasis from the Olivia-Viola attraction to the Orson-Charlie one. And while Orson's imagined homosexuality pro=vides one of the bases for the do-you-own-thing argument, it is used as a source of humor much more than is Olivia's infatuation with Viola in *Twelfth Night*.

In discussing particular differences between the two plays some attention

should be given to the fate of Malvolio, since he is so important in the earlier work. Although he does not appear in *Your Own Thing*, his traits certainly do, some of the less likable ones such as stuffiness and smugness assigned to the characters projected on slides, and his inability to relate to the environment in which he lives, to be "with it," assigned to Orson.

Comparisons are nowhere more odious than in a situation where a modern adaptation is measured against a Shakespearean play. It is fairest to say that, for its time and its audience, each of these two works succeeds on its own terms. The position of *Twelfth Night* in the history of comedy is unassailable, while the award of the Drama Critics Circle prize for a musical to *Your Own Thing*, the first time an off-Broadway production was so honored, attests to the caliber of the updated version. And one suspects that the Bard of Avon, who always wrote with as much attention to the paying customers as to the Muses, would find *Your Own Thing* more than slightly groovy.'[1)]

Hoewel daar net 'n skrale 120 reëls (min of meer) van Shakespeare (ook net min of meer) gebruik word, is die volledige teks van *Twelfth night* saam met die nuwe teks, *Your own thing*, gepubliseer.

Die slotreëls van die stuk word hier aangehaal. Na die onthulling dat Viola nie 'n seun is nie en Orson en Viola en Sebastian en Olivia, onderskeidelik besef dat hulle op mekaar verlief is, word 'n dia van Shakespeare op die siklorama geprojekteer met 'n stem op die bandmasjien:

SHAKESPEARE (*slide*)

I had the same trouble with the ending.

(*Olivia and Sebastian exit in character R1 and close door. Orson and Viola exit L1 in character and close door. Apocalypse enter and climb steps, cross over ramp and down center during:*)

APOCALYPSE (*sing*)

Do your own thing,
Pay no attention to people who look down on you.
Do your own thing.
It makes no difference who turns away and frowns at you.
There'll come a day when the world will need you.
There'll come a day when the world will need you.

---

1. Hester & Apolinar. Your own thing, pp. 12-7.

Tell it like it is, if it makes you happy.
Why should you have to hide upon a shelf,
Why shouldn't you be truthful to yourself?
You may change someday,
You may find another way
But for now, just for now:
Do your own thing,
Find your own dream,
Dig your own soul.
Or dig your own hole
And die.

(*After the solo bows are completed and music ends, a full company Shakespearian tableau is formed as the lights go down, and:*)

SISTINE GOD *and* COPY (*slide*)

"Hey, boy."

CHRIST *and* COPY (*slide*)

"Yes, Father?"

SISTINE GOD *and* COPY (*slide*)

"When are you going to get a haircut?"

(*Blackout.*)

THE END[1)]

Op 16 Mei 1972 het Michael Bakewell met die Dolphin Theatre Company in die Shawteater met 'n *Twelfth night*-aanbieding geopen. Vanessa Redgrave het die rol van Viola vertolk.

Samevattend

In die tyd waarin ons leef, word vorm op alle kunsgebiede deur filosofiese beskouinge en psigologiese wette geformuleer. Daar is egter op geen kunsgebied 'n streng afgebakende vorm waarvan daar nie na links of regs afgewyk mag word nie. Verder moet onthou word dat geen kunsvorm in die teater vir ewig blywend sal wees nie. Die vorm van die Griekse drama en toneel kan nie meer vandag soos dit in die tyd van die Grieke bestaan het, gehandhaaf word nie. Dieselfde is waar van die huidige absurde 'vorm'. Die toekomstige geslag sal

---

1. Ibid., pp. 189-90.

'n nuwe manier vind waarop hulle die waarhede en werklikhede van hulle eie tyd sal vergestalt.

Om van *Twaalfde nag* in ons tyd 'n musiekblyspel of 'n opera of 'n 'rock-musical' te maak is ook geensins 'n vorm van vernietiging van 'n besondere toneelvorm nie. Dit moet eerder as eksperimentering met 'n vorige vorm in die huidige atmosfeer beskou word.

Die letterkundiges sal Shakespeare se oorspronklike werk onveranderd en onsterflik in gedrukte vorm op papier hê as hulle Shakespeare as groot letterkundige wil bestudeer. Gun die teaterkunstenaars hulle voorreg en reg om Shakespeare lewend op die verhoë van die wêreld te hou in 'n vorm wat tot die huidige geslag spreek.

Vir Peter Brook bestaan daar vier soorte teaters: 'Deadly Theatre', 'Holy Theatre' ('the yearning for the invisible through its visible incarnations'), 'Rough Theatre' ('popular theatre') en 'n 'Immediate Theatre' (lewendig, eksperimenteel en vitaal). Volgens hom kan hierdie vier teaters myle van mekaar, langs mekaar of selfs in dieselfde aanbieding gevind word. Die 'Deadly Theatre' beteken 'bad theatre' en 'finds its deadly way into grand opera and tragedy, into the plays of Molière and the plays of Brecht'. Hy spreek die volgende waar woord:

'Of course nowhere does the Deadly Theatre install itself so securely, so comfortably and so slyly as in the works of William Shakespeare. The Deadly Theatre takes easily to Shakespeare. We see his plays done by good actors in what seems like the proper way - they look lively and colourful, there is music and everyone is all dressed up, just as they are supposed to be in the best of classical theatres. Yet secretly we find it excruciatingly boring - and in our hearts we either blame Shakespeare, or theatre as such, or even ourselves. To make matters worse there is always a deadly spectator, who for special reasons enjoys a lack of intensity and even a lack of entertainment, such as the scholar who emerges from routine performances of the classics smiling because nothing has distracted him from trying over and confirming his pet theories to himself, whilst reciting his favourite lines under his breath. In his heart he sincerely wants a theatre that is nobler-than-life and he confuses a sort of intellectual satisfaction with the true experience for which he craves. Unfortunately, he lends the weight of his authority to

dullness and so the Deadly Theatre goes on its way.'[1)]

Miskien lê die toekoms van Shakespeare, soos Terence Hawkes tereg sê, nie in 'n teater *vir* Shakespeare nie, d.w.s. die teater se sosiale doel moet nie wees om groot literêre werke te bewaar nie, en ook nie in 'n teater *teen* Shakespeare nie, dit wil sê 'to place "formal" and "literary" dimensions over the plays, and thus to *reduce* them to the level of a mindless, social pseudo-event which, like many another such, serves merely to comfort and confirm where it ought to disturb and revitalize', wat op dieselfde as Peter Brook se 'Deadly Theatre' neerkom. Hawkes pleit vir 'n teater *as gevolg van* Shakespeare: 'but that best of all tributes, a new kind of theatre *because of* Shakespeare ...'[2)]

Oor die rol wat die film in die populariserings van Shakespeare speel, laat Eckert hom soos volg uit:

'To those who have been moved, if only for moments, by the best Shakespearean films and adaptations, and who have returned to the texts with increased affection and insight because of their experience, the legitimacy of film treatments of Shakespeare's plays is not an issue for debate... The cinema has long since established itself as one of the new languages of our century; and it was inevitable that Shakespeare would be translated into this still-developing tongue...

Perhaps Shakespearean films will even be considered as provocative interpretations of his plays rather than audio-visual guides to the "understanding" of his text...

Outside the academic world, Shakespearean films will continue to perform a function that dramatized versions cannot: they will bring his plays to popular audiences whose appetite for complex emotion, eloquence, and meaning is only increased by the watery dramatic fare set before them on most television programs and in most films. There will probably be more audacious interpretations of the plays, steeped in current cinematic idiom and careless of the text.

---

1. Brook. The empty space, p. 10.
2. Galloway. The Elizabethan theatre, p. 126.

But Shakespeare's reputation has developed, in part, from his ability to draw life from the very forces that would seem inimical to him - from fashion, changed values, commercialism, and, yes, the ministrations of directors, translators, scholars, and educators. And from no source has he drawn more life in this century than from the cinema.'[1)]

5. Shakespeare in Suid-Afrika

Voor 1855

Die Kaapstadse Skouburg het in Oktober 1801 met onder andere 'n aanbieding van die eerste deel van *Henry IV* van Shakespeare geopen.[2)]

Onder die opskrif: 'Liefdadigheid!!!' word 'Ten profyte van de Zee- en Militaire-Invaliden in dienst van Zyne Majesteit en de Ed. O.I. Comp. aan Boord der Schepen, die thans op de Rhede leggen op hun te rug reis naar Engeland uit Indiën', die voorstelling van Maandag, 13 Februarie 1809, aangekondig van *The poor gentleman* van Colman en *Katharine and Petruchio*, 'n verwerking van *The taming of the shrew* van Shakespeare. Spesiaal word gemeld: 'Alle Rollen zullen door Heeren gespeeld worden'.[3)] Die stuk word herhaal op 21 November 1818; 23 Julie 1825; 4 November 1826; 11 Augustus 1832 en 11 Julie 1834.

Op Saterdag, 14 Augustus 1813, volg 'n verkorting van *King Richard the Third* - die derde keer waarin Shakespeare aan die Kaap aangebied word. 'n Derde maal word op besondere versoek die pantomiem, met dans en sang, opgevoer.[4)] Die stuk word tussen 23 Junie 1831 en 19 Januarie 1833 deur die *All the world*-geselskap by die *South African Theatre*, met Booth in die hoofrol, herhaal.[5)] Lycett het dit tussen 1849 en 1850 in die *Drury Lane Theatre* op die planke gebring.[6)]

Die Engelse toneel (Garnisoen) het die Afrikaanse Skouburg gehuur, en in Julie

---

1. Eckert. Focus on Shakespearean films, pp. 1 en 5.
2. Bosman. Drama en toneel in Suid-Afrika, dl. 1, p. 67.
3. Ibid., p. 77. Bosman sê: 'Dit sal die eerste debuut in 'n *volledige* stuk van Shakespeare aan die Kaap wees'. *The first part of King Henry IV* is tog 'n volledige stuk!
4. Ibid., p. 144.
5. Ibid., pp. 216 en 225.
6. Ibid., pp. 424-5.

1817 voer hulle *The merchant of Venice* op, met kaptein Carter as Shylock, en onder direksie van Cuerton.[1)]

Booth neem na twee jaar, op 7 Januarie 1832, afskeid van die Kaap en van die *All the world*-geselskap in die rol van Shylock.[2)] In November 1832 tree hy weer op. Bosman meen hy het aan die Kaap gebly tot 1833.[3)]

Op 24 Julie 1838 word die publiek verwittig 'dat *eenige Dramatische Amateurs*, op dringend verzoek binnen de eerstkomende drie weken, eene Toneelvertooning zullen geven, in den Kaapschen Schouwburg' van *'De Jood en De Christen, of De Gevolgen der Lichtzinnigheid'*,'n verwerking van *'De Koopman van Venetië'*.[4)] *The merchant of Venice* is weer in September 1847 in die Garnisoenskouburg aangebied.[5)]

Die Garnisoengeselskap het op 24 Oktober 1818 *Othello* in die Afrikaanse Skouburg opgevoer.[6)] Booth het op 9 Desember 1829 die rol van Othello in die 'English Theatrical Amateur Company' se aanbieding vertolk.[7)] Die stuk is weer in 1832 en 1834 aangebied.[8)] Die *Vlyt en Kunst*-geselskap het *Othello* of *De jaloersche Zwart* in Julie 1836 en Augustus 1837 aangebied.[9)] In September en Oktober 1847[10)] is die stuk in die Garnisoenskouburg opgevoer en in 1852[11)] is dit herhaal. G.V. Brooke arriveer in 1855 in die Kaap en tree ook in *Othello* op.

Romeo and Juliet is in Julie 1830 deur die *All the world*-geselskap as 'a comic song, sung in character' aangebied.[12)]

---

1. Ibid., pp. 150 en 171.
2. Ibid., p. 219.
3. Ibid., p. 220.
4. Ibid., pp. 339-40.
5. Ibid., p. 396.
6. Ibid., pp. 155 en 171.
7. Ibid., p. 211.
8. Ibid., pp. 220, 204 en 205.
9. Ibid., pp. 335, 338 en 352.
10. Ibid., p. 396.
11. Ibid., p. 401.
12. Ibid., pp. 214 en 217.

Na die sukses van *Othello* het die 'English Theatrical Amateur Company' belowe om *Julius Caesar* op te voer. Bosman neem aan dat hulle hulle belofte nagekom het.[1)]

1855-1947

In die begin van hierdie tyd word Shakespeare meestal deur die besoekende beroepskunstenaars (die 'actor-managers') van veral Brittanje aangebied:

1857-62 Sefton Parry het die dienste van 'n Shakespeariaanse akteur, Frazer, bekom en *The merchant of Venice* en *Othello* opgevoer.

1879 William Montague speel Hamlet in Natal.

1882 'n Australiese tragediespeler, Morton Tavares, speel Hamlet en Macbeth in Natal. 'The experiment only proved that colonial audiences were not yet educated to the appreciation of serious drama; they wanted good singing, and plenty of fun rather than good acting. Tavares was especially mortified to note that the curtainraiser, *Little Toddlekins*, was far better received than the tragedies of Shakespeare'.[2)]

1891 Luscombe Searelle bring die groot tragiese aktrise Geneviève Ward uit Engeland na Suid-Afrika. Sy het in *Macbeth, Othello, The merry wives of Windsor, The merchant of Venice, Much ado about nothing* e.a. opgetree. Sy was 54 jaar oud.

1896 Leonard Rayne verskyn as 'Dogberry' in *Much ado about nothing* in Wheeler se geselskap. Hy het ook later met sy eie geselskap met 'n paar ander Shakespearewerke getoer.

1906 Mev. Langtry arriveer in Kaapstad en tree onder andere op in *As you like it*.

- Bob Bolder verskyn in *The tempest* in His Majesty's in Johannesburg.

1912 Matheson Lang en sy vrou, Hutin Britton, verskyn in *The taming of the shrew, Hamlet, Merchant of Venice* en *Much ado about nothing*.

- Oscar Asche en sy talentvolle vrou, Lily Brayton, speel in *Anthony and Cleopatra* in Johannesburg. 'Asche had imported four gigantic negroes from America to appear as slaves in the court scenes, but their appearance in the theatre was sufficient to cause an immediate strike of all stage-hands.'[3)]

---

1. Ibid., pp. 205-6.
2. Stopforth. Drama in South-Africa 1925-1955, p. 98.
3. Ibid., p. 214.

- Henry Herbert voer die volle *Hamlet* in Kaapstad op. Die aanbieding het om 6 nm. begin en om middernag geëindig, 'and those who saw it vowed that it did not drag for a minute'.[1] Henry se vrou, Gladys Vanderzee, verskyn saam met hom onder andere in *Macbeth* en *A midsummer night's dream*.

1921 Sir Frank Benson 'did more than any man of that period for the Shakespearean drama'.[2] Hy het in die Standardteater in Johannesburg *The merchant of Venice, Julius Caesar* en *Romeo and Juliet* aangebied.

1929 Sybil Thorndike het slegs een werk van Shakespeare, naamlik *Macbeth*, in haar repertorium ingesluit.[3]

1935 Die 'South African College School' voer *Richard II* op. Dit is die eerste Shakespearedrama wat in die Kleinteater van Kaapstad opgevoer word. Daarna volg die 'Little Theatre Players' met *King Lear* in 1936, *Hamlet* in 1937, *Much ado about nothing* deur die 'Repertory Theatre Society' in 1939, *Julius Caesar* in 1943, *Macbeth* in 1944 en *Much ado about nothing* deur die 'Speech and Drama Department' van die Universiteit van Kaapstad in 1944.[4] Shakespeare word periodiek maar nie gereeld nie deur skole, kolleges, dramadepartemente, amateursgeselskappe dwarsdeur die land opgevoer. Die kommersiële teater slaag ook met Shakespeare.

1939 Die eerste opelugaanbieding in Suid-Afrika van *A midsummer night's dream* deur Taubie Kushlick.

1940 Gwen Ffrangcon-Davies en Marda Vanne stig 'n beroepsgeselskap en toer deur die land met onder andere *The merry wives of Windsor*.

- Die 'Cape Town Repertory Theatre Society' bied *Othello* onder regie van Frank Hammerton aan.

1947-1974

1947 NTO (Nasionale Toneelorganisasie) word onder die vleuels van die Raad vir onderwys aan volwassenes gesubsidieer deur die staat en onder die energieke leiding van P.P. Breytenbach gestig. Dit bring die beroepstoneel in Engels en Afrikaans met hoofsaaklik Suid-Afrikaanse spelers deur middel van reisende geselskappe vir die hele Suid-Afrika.

---

1. Ibid., p. 215.
2. Ibid.
3. Ibid.
4. The Little Theatre (presents: Coming of Age; (1931-52)), pp. 25-7.

- *Hamlet* word in Afrikaans in His Majesty's in Johannesburg onder spel=leiding van Anna Neethling-Pohl en Siegfried Mynhardt opgevoer. André Huguenet, Gideon Roos, Olivier Burgers, Jan Schutte en Berdine Grünewald is van die spelers wat hierin optree.[1] Die vertaling van L.I. Coertze is hiervoor asook vir die radio-aanbieding onder regie van Robert Mohr op 6 Junie gebruik. (Herhaal: 27.4.73.)

1950 NTO bied *Macbeth* in Afrikaans onder die regie van Gwen Ffrangcon-Davies aan. L.I. Coertze was weer eens die vertaler. (Uitsending: 25 Junie 1948.)

- *Die koopman van Venesië* word deur Volksteater in Pretoria opgevoer.

1952 Taubie Kushlick lewer 'n opelugaanbieding van *As you like it* in Rhodes=park, Johannesburg.

1953 NTO voer *Twelfth night* onder regie van Leonard Schach op.

1955 'Cecilia Sonnenberg en René Ahrenson verwar skeptici reeds 14 jaar lank (1955-70) deur Shakespeare gereeld kommersieel met welslae in die buite=lugteater by Maynardville, Wynberg, op te voer.'[2]

- KAT (Die Kaapstadse Afrikaanse Toneelvereniging) voer *Die koopman van Venesië* onder die regie van Fred Engelen op.

1962 NTO word ontbind en gaan oor in die nuwe stelsel van provinsiale rade vir die uitvoerende kunste.

Sedert die ontstaan van die Streekrade is die volgende werke van Shakespeare deur hulle aangebied:

TRUK:

1964 *Hamlet* (Engels) onder regie van Margaret Inglis.

- *Twaalfde nag* onder die regie van Leonard Schach; vertaling: Uys Krige.

1969 *King Lear* onder regie van Robert Mohr.

- *Die koopman van Venesië* onder regie van Francois Swart. Anna Neethling-Pohl het die vertaling gedoen. (Uitgesaai 6 Junie 1969.)

1970 *King John* onder die regie van Francois Swart.

- *Kinkels in die kabel*, 'n verwerking van *A comedy of errors* deur André P. Brink onder die spelleiding van Carel Trichardt.

1971 *Much ado about nothing* onder regie van Francois Swart.

1972 *Richard III* onder regie van Ken Leach.

---

1. Binge. Ontwikkeling van die Afrikaanse toneel 1832-1950, p. 245.
2. Die uitvoerende kunste in Suid-Afrika, ongepagineer.

KRUIK:

1968 *Richard III* (Afrikaans), vertaal deur André P. Brink. (Uitgesaai: 28.8.70.)
1969 *Twelfth night* onder regie van Michael Atkinson.
1970 *Titus Andronicus* (Afrikaans), vertaal deur Breyten Breytenbach.
1971 *Koning Lear*, vertaal deur Uys Krige.
1972 *Macbeth* (Engels).
Romeo and Juliet.
1973 *Hamlet* (Afrikaans) in samewerking met SUKOVS.
1974 *King Lear*.

SUKOVS:

1964 *A midsummer night's dream* onder regie van John Boulter.
The merchant of Venice onder regie van Fred Engelen.
Love's labour's lost onder regie van Stephen Grey.
A comedy of errors onder regie van Alexandra Dane.
1968 *The tempest* onder regie van Leslie French.
1972 *Macbeth* onder regie van Jannie Gildenhuys.
1973 *Hamlet* (Afrikaans), onder regie van Robert Mohr; vertaling: Eitemal.

NARUK:

1964 *Hamlet* onder regie van Norman Marshall.
1965 *Romeo and Juliet* onder regie van Pieter Scholtz.
1966 *The merchant of Venice* onder regie van Roger Orton.
1967 *Twelfth night* onder regie van Frank Shelley.
1970 *Othello* onder regie van Daniel Thorndike.
1971 *Macbeth* onder regie van Michael Meacham.
1973 *As you like it* onder regie van Peter Dews.
1974 *Hamlet* onder regie van Peter Dews met Hywel Bennett in die titelrol.

SWARUK:

1974 *Was ihr wollt* (*Twelfth night*) onder regie van Klaus Ungelenk.

Behalwe genoemde is die volgende Shakespearewerke o.a. ook in Afrikaans vertaal:

Hamlet, D.P. de Klerk (1959); uitgesaai: 9 Augustus 1960.
Antonius en Cleopatra, Anna S. Pohl (1969). (Uitgesaai: 19 Mei 1967.)

Julius Caesar, Anna S. Pohl (1966). (Uitgesaai: 20 Nov. 1964 en 23 Julie 1965.)
Macbeth, Eitemal (1965).
Temming van 'n rissie, J. van Elders (1969).
Tragedie van Coriolanus, Anna S. Pohl (1970).
'n Somernagdroom, A.F.H. van Dijk -ongepubliseer.
Towereiland (*The tempest*), B. van Rooyen - ongepubliseer.
'n Wintersprokie, Anna S. Pohl (1970).

André P. Brink het ook *Romeo en Juliet* vir die Departement Spraakleer en Drama van die PU vir CHO vertaal (1974).

Prof. Anna S. Pohl is tans besig met 'n vertaling van *Othello*. Dit sal in 1975 deur TRUK opgevoer word.

Behalwe genoemde uitsendings het die Afrikaanse diens van Radio Suid-Afrika ook op 11 Maart 1964 die hoftoneel uit *Die koopman van Venesië* (vertaal deur D.F. Malherbe) en op 24 April 1964 uittreksels uit *Hamlet* en *Macbeth* (Coertze-vertalings), uitgesaai.

6. *Twaalfde nag* op die Suid-Afrikaanse verhoog

Op 28 November 1940 het die Pretoria Repertory Players in die Pretoriussaal in Pretoria met *Twelfth night* onder die regie van Gwen Ffrangcon-Davies en Marda Vanne geopen.

Rolverdeling

Orsino	David Black (Cecil Williams)
Viola	Lydia Lindeque
Sir Toby Belch	Albie van der Byl
Maria	Kathleen Lee
Sir Andrew Aguecheek	Laurence Macduff (Johan Nel)
Feste	Jack Hutchinson (Padraic O'Callaghan)
Olivia	Berdine Grünewald
Malvolio	Arthur Brindley
Sebastian	Norman Campbell

Antonio	A.R. de Villiers
Lady-in-waiting	Joyce Murcott
Sea Captain	Alec Beale
Valentine	Leon Fagan

Op 6 Desember 1940 het dieselfde geselskap met hierdie werk in 'n omruilskema met die Johannesburg Reps in die Biblioteekteater in Johannesburg opgetree.

Stopforth[1)] sê van hierdie aanbieding:

'The atmosphere of phantasy which is evoked by the name of *Twelfth Night* was captured in all its romantic implication by the producers ... It must be re=membered that, up to this time, Shakespeare had been lamentably neglected in South Africa ... Shakespeare always holds a challenge, even for the most experienced actor. Nor is *Twelfth Night* his easiest play. To say, there=fore, that the Davies-Vanne casting was excellent, and that the actors and actresses were, on the whole, able to capture the spirit of farce, is to pay a great tribute both to the talent of the players and the skill of the direc=tion. The presentation was notable for the grace of production, the smooth manipulation of scenes, the clever use of the music and musicians, the rich and appropriate costumes, and the general pace of the play. The hand of ex=perience was seen in the overcoming of difficulties set by lack of space and equipment, and in the praiseworthy elimination of the character of Fabian, and the incorporation of his best parts into that of Feste. The grouping, the colour, the change of accent in the separate threads of the plot, and the sense of climax and dénouement revealed clearly the hand of an experienced producer ...

On the opening night in Pretoria, the first-night expectation was whetted by the pastel colouring and the fairy-like design of the curtain. The promise was fulfilled when the curtain rose to reveal the musicians playing by candlelight to a handsome Orsino, played by David Black, picturesque in dress and attitude ... The success of *Twelfth Night* depends in a large measure upon the interpretation of the character of Viola, and Miss Lydia Lindeque personated the figure of Beauty in Distress with such sincerity that the suc=cess of the performance was immediately assured. She expressed the feminine promptings of love, fear and humour under a manly garb with a conviction that

---

1. Op.cit., pp. 214, 216-7.

made her portrayal remarkable both for polish and strength. Her silent scene with Orsino during Feste's singing of "O Mistress Mine" was a skilful piece of work. As Olivia, Berdine Grünewald brought both looks and style to her part, and when her eyes flashed anger at Sir Toby and love towards "Cesario", she presented a charming picture of an angry "fair".

Kathleen Lee's Maria was the image of health and mischief, and, together with Sir Toby Belch, played in truly rollicking fashion by Albie van der Byl, and Sir Andrew Aguecheek (Laurence Macduff), she made things hum merrily. Indeed, the comic scenes were among the most successful and went with a swing that was greatly aided by the melodious tenor of Jack Hutchinson who, as Feste, was in good fettle. Malvolio, whose share in the action is comparable in importance to that of Viola herself, was very ably played by Arthur Brindley who never for a moment let the interest flag, not even in the exacting letter scene. Norman Campbell as Sebastian, and A.R. de Villiers as Antonio, the sea captain, gave admirable support. The music, arranged and composed by Professor P.R. Kirby, was in perfect keeping with the tone of the production and was rendered on string instruments which, although not exactly true to the period, were conspicuously in harmony with its spirit. What this performance of *Twelfth Night* did was to demonstrate the fact that Shakespeare, properly handled by competent producers and players, can still provide the world's finest enter= tainment.'

Hierdie geselskap het ook in Augustus 1941 op 'n landwye toer gegaan met *Quality street* en *Twelfth night*, wat ten spyte van donker voorspellings 'n baie groot sukses geblyk het.

In Mei 1949 het die Cape Town Repertory Players onder regie van Leonard Schach *Twelfth night* in die nuwe Labiateater in Kaapstad aangebied. Hatfield[1)] het die volgende oor hierdie aanbieding te sê:

'He (Leonard Schach) certainly captured *Twelfth Night's* gay contrasts of day= dream and brisk reality and, as seldom happens, kept sentimentality neatly at bay - except in the case of *Feste* (Cecil Jubber) whose early and touching melancholy developed almost the professionalism of a hired mourner.

---

1. Cape theatre in the 1940's, p. 132.

The clown scenes were excellent. Alex Inglesby's *Sir Toby* needed more fullness and force, but *Aguecheek*, as played by Gavin Haughton, was a comic picture of desiccated folly, and a brilliant echo (as it should be) of this actor's inspired *Slender*. *Maria*, too, was done with polished, if faintly mechanical, vivacity by Joyce Bradley.

Dorothy Felbert's *Olivia* was elegant but over-mannered; Peggy Arscott brought youthful charm and remarkable understanding to the reading of her lovely lines (she must control her expressions and develop more sweeping grace in movement); Jock Webster conveyed none of the poetry which surrounds the *Duke* with such poignant emotion, but the *Sebastian* of Roger Petherbridge, on the other hand, was rightly brisk and pleasantly practical.

Gerald Bester gave *Malvolio* an inflated dignity which collapsed into grotesque pathetic disintegration and futile anger, causing me to shrink, as I always do, from the cruelty which has brought him low. This actor has fine clear diction and his was a very balanced performance.

Dorrit Dekk's set was an ingenious skeleton spoilt by its garnishing of trellis-work and smart diagonal striping, but I liked the way it turned in on itself to form gardens, palaces and dungeon. Her costumes were ingenious too, without any obvious plan in design or colour (though *Feste's* motley was individually lovely).

Mr. Schach's lighting was cleverly - and unobtrusively - contrived; he kept the play going at a good pace (even at the expense of some loss of impressiveness in exits), and made remarkable use of the inadequate stage.'

NTO het in Januarie 1953 *Twelfth night* onder die regie van Leonard Schach aangebied.

Rolverdeling

Orsino	Alan Chadwick
Viola	Vivienne Drummond
Malvolio	Frank Wise
Feste	Gerrit Wessels
Sir Andrew Aguecheek	Siegfried Mynhardt
Maria	Edna Jacobson
Olivia	Roma Reilly
Sebastian	Aedwyn Darrol

Fabian	Michael Perry
Sir Toby Belch	Pieter Geldenhuys
Antonio	David Ritch
Valentine, offisier en priester	Barry Lategan
Curio	Tom Spring

Stopforth skep die atmosfeer van die aanbieding baie helder in sy resensie. Dis een van die weinige resensies waaruit 'n leser vir hom 'n duidelike beeld van die aanbieding voor die gees kan roep:

'Feste's appearance in a single search-light before the curtain developed gradually into a wordless prologue in the magnificent mime of the actor, Gerrit Wessels. Without any over-playing, or any visible emphasis of gesture, he suggested, as in a dream, the whole course of the play. He stretched out his arm and the curtain rose ...'

Stopforth maak melding van die intelligente gebruik en beheer van die belig-ting:

'Viola, who arrives in a strange country, moves about in a twilight which causes her environment to appear unknown to the audience also. When she decides to visit Orsino's court and turns her face in the direction of the distance she will have to traverse, a light attracts the attention to that part of the decor which represents the landscape. For the rest, darkness conceals the one set which has to serve the whole play. The revolving stage on the side was brilliantly used, not only to indicate the different places of action, but also to lend an incredible feeling of space and movement to the limitations of the stage itself. A remarkable mobility was sustained throughout, especially by the frequent changing of the grouping and the positive use made of the players, whether they were speaking or not ...'

Stopforth maak spesiaal melding van Roma Reilly (as Olivia) se benutting van haar kostuum:

'In the beginning her black dress appeared to be heavy and cumbersome, but gradually an attractive and subtle change took place. The change from a black dress to a black one with a white petticoat, and from that to a dazzling white frock was an unobtrusive but very effective indication of her growing love for Sebastian, in the person of Viola.' Alan Chadwick se kostuum het hom egter gehinder in sy spel en beweging. Sebastian en Viola se grimmering en

kostumering was 'extremely successful', tog was die treffende ooreenkoms wat tussen hulle bereik is nie so merkwaardig as die manier waarop hulle hulle rolle vertolk het nie. Vivienne Drummond se welslae lê opgesluit in die wyse waarop sy 'concealed, but never lost, her femininity. She was the pivot around which the whole performance turned, and it was mainly due to her convincing acting that Olivia's infatuation appeared credible.'[1)]

Leonard Schach het hom baie kritiek op die hals gehaal omdat hy die stuk ingeklee het in wat hy noem die Watteauperiode.[2)] Die pers het verklaar dat *Twelfth night* 'unsuitably costumed' was en dat sommige van die vertolkings 'ignored what is known as tradition' - die eerste tekens dat Peter Brook se 'Deadly Theatre' besig is om die wyk te neem! Die resensent van *The Cape Times* van 17 Februarie 1953 het op hierdie kritiek in ander koerante geantwoord met 'that is matter for discussion in the study' en voortgegaan om verslag te doen oor die waarde van die aanbieding: '... the poetry is too often buried under a dolour strangely foreign to some of the situations in the play. A little more cheer in the romantic scenes, and a little less forced labour on the comedy side might help to dispel the impression that so much is being contrived for purely "artistic" reward'.

In antwoord op die kritiek het Leonard Schach in die pers gevra: 'Now, what exactly is the traditional setting of this and most of Shakespeare's comedies? ... But Shakespeare set *Twelfth Night* in some graceful country called Illyria - there is not one single reference in the play establishing any historical period whatsoever ... The producer and designer therefore have every justifiable reason to choose any period within reason ... Watteau, influenced by the *Comedia dell Arte*, peopled his canvas with clowns - and thus Feste and Fabian have rightful places in a Watteau conception ... the Watteau period is utterly charming to the eye and an aesthetic compliment to Shakespeare's music for the ear.'

In Januarie 1961 is 'n 'magnificently dressed and robustly acted' *Twelfth night* in die buitelugteater in Maynardville, Wynberg, deur Cecilia Sonnenberg en René Ahrenson aangebied. Michael Green sê in die *The Argus* van 19 Januarie 1961 dat Leslie French, die regisseur, ondersteun is deur 'n besonder sterk rolverdeling, 'most of whom play the piece for the full-blooded comedy it is. The lyrical moments are not, however, neglected: and it is this

---

1. Stopforth. Drama in South-Africa 1925-1955, pp. 316-9.
2. Vgl. met Peter Hall se 1958-aanbieding, p. 174 hierbo.

balance that gives charm and poise to Mr. French's production'.

Rolverdeling

Viola	Cecilia Sonnenberg
Orsino	Walter Glennie
Olivia	Ruth Abromowitz
Sir Toby Belch	Johann Nel
Sir Andrew Aguecheek	Leslie Hurst
Malvolio	Robert del Kyrke
Feste	Leslie French
Maria	René Ahrenson

Ivor Jones maak in *The Cape Times* van dieselfde datum gewag van 'n 'swift production' met 'n 'popular touch ... coming across to the spectator with vitality and high spirits as well as soft compassion in the more serious scenes ... The beautiful natural setting is strikingly enhanced for this production by the addition of white garden benches, ornamental pedestals, and a fountain spouting water in silvery jets, all bathed in the cunningly unobtrusive lighting'.

Met die 400-jarige Shakespearefees in Augustus/September 1964 het TRUK Uys Krige se vertaling, *Twaalfde nag*, die eerste keer aangebied.

Leonard Schach, die regisseur, sê in die program: 'Hierdie produksie is geskep en is gegiet in wat 'Elizabethaanse Hollands' genoem kan word - miskien gesuggereer deur die Afrikaanse verwerking. Dit is ook geskoei op die lees van die Hollandse meesters van daardie tydperk, veral op dié van Frans Hals, en op die tradisionele seisoensmusiek van die 16e en 17e eeu.

Met die moontlikheid dat die eerste opvoering van hierdie stuk op Twaalfde Nag in 1601 - d.w.s. twaalf dae na Kersfees 1600 - kon plaasgevind het in gedagte gehou, is hierdie huidige produksie bedoel as 'n eerbetoon in 1964 aan die geboorte van Shakespeare 400 jaar gelede.

Dit is so beplan dat die eindtoneel op die Twaalfde Nag self plaasvind. Voorafgaande word die handeling versprei oor die feesdae wat lei tot die Twaalfde Nag: die Oesfees, Sint Nikolaasaand (wat in Holland op 5 Desember gevier word - die dag waarop Kersgeskenke tans nog uitgedeel word), Kersaand en Nuwejaar.'

AUGUSTUS - SEPTEMBER 1964

TWAALFDE NAG

(William Shakespeare)

Vertaal deur Uys Krige

Produksiebeplanning en spelleiding deur	Leonard Schach
Musiek gekomponeer deur	Stephen O'Reilly
Decor ontwerp deur	Graham Brown
Kostuums ontwerp deur	Margaret Louttit
Choreografie deur	Nina Alova
Assistente vir die regisseur	Leonora Nel
Verhoogdirekteur	Norman Kelly-Herde
Verhoogmeganikus	Bill Nixon
Verhoogbenodigdhede	David Mackenzie
Geselskapbestuurder	Dawid van der Walt

Rolverdeling

Orsino	Dawid van der Walt
Curio	Marius Weyers
Valentino	John Engelbrecht
Viola	Kita Redelinghuijs
Seekaptein	Japie van Niekerk
Sir Tobie Wynvat	James Norval
Maria	Marga van Rooy
Sir Andries Bibberbakkies	Pieter Geldenhuys
Feste	Francois Swart
Olivia	Joan Brink
Malvolio	Cobus Rossouw
Antonio	Louis van Niekerk
Sebastiaan	Roelf Laubscher
Fabio	William Egan
Hofdames	Salomi Louw Paddy Norval
Priester	Lourens Odendaal

Opgevoer in die Kleinteater, Springs, die Nasionale Skouburg, Pretoria, die Alexanderteater, Johannesburg, en die Stadsaal, Klerksdorp.

Aantal opvoerings: 38.[1)]

Die Hoër Tegniese Skool (onderwysers, skoliere en vriende) van Middelburg, Transvaal, het ook in 1967 die vertaling van Uys Krige opgevoer. Een van die deelnemers skryf in die Jaarboek: ''n Shakespeare-opvoering is 'n lank-uitgerekte ding, dit is waar. 'n Moeilike ding. En swáár. Gelukkig is 'Twaalfde Nag' vol lekker pret en grappies. Sommige mense reken tê veel grappies. Maar jy kan ook nooit almal tevrede stel nie ... In elk geval, die H.T.S. het met eer daarvan afgekom: die opvoering het vlot verloop. Die dekor was pragtig, die kostuums nóg mooier, veral dié wat aan die vroulike geslag was. Al die seuns het dáároor saamgestem. Die beligtingsmanne het rondgespring en mooi effekte bereik, die toneelverskuiwers was op hul poste, en 'n mooi goedafgeronde stuk is aangebied.

Alles in ag genome, is dit die moeite werd om só 'n groot stuk met soveel onkoste op te voer? Die opvoerders sê ja, en die spelers sê óók ja. Ons vergeet ons teleurstellings en onthou net die heerlike saamwerk en -speel. Dis maar eenmaal in 'n leeftyd dat amateurs só 'n geleentheid kry, en ons dra 'n herinnering aan 'n ryke ervaring saam met ons.'

In 1967 het NARUK *Twelfth night* onder regie van Frank Shelley aangebied. Dit was die eerste Shakespearestuk waarmee NARUK op toer gegaan het.

Rolverdeling

Orsino	Harris Perloff
Sebastian	Hugh Thompson
Antonio	Alphonso Lee
A sea captain	Peter Millin
Valentine	Peter Farrell
Sir Toby Belch	Pieter Geldenhuys
Sir Andrew Aguecheek	David Horner
Malvolio	Dale Cutts
Fabian	Peter Millin
Feste	John Rogers
Olivia	June Neethling
Viola	Reinet Maasdorp
Maria	Moira Waldron
A Priest	Peter Farrell

1. Jaarboek van TRUK 1963/64, p. 36.

Officers	Gerald de Beer David Abbott
Ontwerper	Lucille Cross

Die werk is deur die pers in Natal baie geesdriftig ontvang. Die *Natal Daily News* van 21 April 1967 het die aanbieding met woorde soos *stupendous, tremendous* en *superb* beskryf. 'Even the Bard himself may have been tempted to use them had he seen the NAPAC presentation of "Twelfth Night".' Die resensent sê voorts: 'Mr Shelley has placed the accent on the comedy aspects of "Twelfth Night," rather than the romantic ones. It is a wise interpretation, for it has created a situation where recognition is reached of the separate sayings, that Shakespeare and comedy are both King. Yet I imagine that there will be people who risk missing this production because they fear Shakespeare is for the highbrows only. That will be very wrong thinking. "Twelfth Night" played as it is on this occasion, is a play for everyone'.

Die opskrifte in die koerante het geskree: 'We've never had it so good', 'The Bard at his buoyant best', 'NAPAC's "Twelfth night" is a brilliant comedy riot' en 'Shakespeare supreme'. Die *Natal Witness*, Pietermaritzburg, van 11 Mei 1967 het dit soos volg beskryf: 'Shakespeare, shorn of the academic reverence with which his plays are so often presented, is what makes for the spontaneous production of "Twelfth Night", NAPAC's comedy currently running riot at the Rowe Theatre. Comedy, in fact, is the operative word, as the author intended. Here is a presentation that catches all the freshness, the zest and sheer delight to make up the enduring gold that is Shakespeare ... There is no attempt at fussy sets, Shakespeare's art being rooted in language and not in stage effects. The presentation is beautifully costumed with the minimum of scene changes ... This is brilliant, vivid entertainment, so lightheartedly tossed up that one could easily be misled into thinking that bubbling high spirits - and not talent - make for its sheer delight'.

Die *Sunday Tribune* van 23 April 1967 het die aanbieding kort en kragtig soos volg opgesom:

'Probably the most brilliant production Durban is ever likely to see of William Shakespeare's delightful farce, Twelfth Night, had the opening night audience this week in a state of near hysterical appreciation.

British director Frank Shelley has swept away the traditional cobwebs of reverance for Shakespeare and come up with laughter and rollicking good humour.

Top plaudits unquestionably go to Pieter Geldenhuys as the inebriate Sir Toby Belch and David Horner as his foppish companion, Sir Andrew Aguecheek. Settings and costumes by Lucille Cross are outstanding in their simplicity.

If NAPAC can give us more like this, then I say without reservation, let us stop grumbling about the overseas playwrights' boycott of South African theatre and really enjoy what we have.'

'n Mens kry die indruk dat John Templer die opgewonde geskarrel van resensente, deelnemers en gehore vir hierdie aanbieding uit Malvolio se oogpunt gadeslaan wanneer hy sê:

'This is a highly inventive production by Frank Shelley that tried just about everything, but where the knockabout comics took over the play, kicked aside the plot and had a ball, leaving Olivia, Sebastian, Orsino and the rest rather in the shadows.

At the start all the characters demurely introduced themselves, posing carefully within a picture frame. But then this frame became a tiny proscenium for a minute stage with the players cramped in as if they were in a crowded telephone box, with no one able to move or turn or gesticulate, and so the action sort of froze up; and then as if answering an emergency fire call, there burst upon the scene, David Horner's Sir Andrew Aguecheek, a great gawky pantomime dame all atwitter in bloomers and wig, and Peter Geldenhuys' full blooded roisterry bawdy Jolly Roger of Sir Toby Belch - brawling, swaggering, posturing and sweeping the play forward in a flood. Then the whole thing would sag again into a series of dialogues with people talking at each other without movement as if rooted to the spot by the stiff symmetrical sets, with everyone being terribly clear and articulate and cool. Then in would storm the rebel troup again, with Feste casually throwing handfuls of sweets to the audience, and Fabian turning endless heavy summersaults, and Belch and Aguecheek busking with Moira Waldron's rich, earthy Maria - and so it went on, very funny at times but somehow all the inventive business of the burlesque died away in the comedy scenes. And of course, it doesn't really work, the balance is too grotesque. Belch, Aguecheek and Maria win a theatrical technical knockout - leaving everyone else, a little bemused and hurt as if they had been taken by surprise quietly doing their Hamlet as background to Ringling Bros, Barnum and Bailey.'[1)]

---

1. 'n Kritiek oor die Engelse diens van Radio Suid-Afrika op 23 April 1967.

Kaaplandse gehore het ook 'n aanbieding van *Twelfth night* beleef toe KRUIK hulle eerste Shakespearestuk in 1969 in Kaapstad aangebied het onder die regie van Michael Atkinson.

Rolverdeling

Orsino	Michael Atkinson
Curio	Ken Leach
Valentine	Glynn Day
First officer	Brian Kennedy
Second officer	Roger Dwyer
Third officer	Frank Laubscher
Orsino's pages	Clifford Lilley Barry Pluke
Viola	Lyn Hooker
Sea-captain	Roger Dwyer
Priest	Elliot Playfair
Olivia's pages	Tony Levin Adrian Gerson
Olivia	Valerie Fletcher
Ladies in waiting	Gillian Garlick Carolanne Morrison
Maria	Margaret Heale
Sir Toby Belch	Pieter Geldenhuys
Sir Andrew Aguecheek	Jeff Smith
Feste	Will Bernard
Malvolio	Bernard Brown
Sebastian	Ralph Lawson
Antonio	Paul Fosbery
Fabian	Wilson Dunster

Uit die program van hierdie aanbieding is dit onmiddellik duidelik dat dit 'n meer besadigde en gesofistikeerde aanbieding as dié van NARUK was.

Die regisseur slaan reeds 'n ernstiger toon aan as hy in die program sê: 'Twelfth Night was the old festival of the Feast of Fools and celebrated the ritual abuse of hostile spirits when Folly reigned in the seat of Wisdom and exposed the foolishness of those who thought themselves too wise for triviality. Philosophy is rarely lacking in Shakespeare's plays and this sublime fairy tale has for me its own profound core.

We are all insane - in varying degrees - the slaves of our defects or the victims of our dreams. Only our imagination sets the limits to our desires.

We are all deceivers and we are all in some measure deceived; some of us knowingly, some unwillingly, some happily and some miserably. We all have dreams which may be graceful and poetic or more frequently trivial or even grotesque. Let us be humble enough to admit that we are only a little less mad than our neighbours and nature alone decides which of us shall pose as sages and which of us fools.

In this joyous masquerade only Malvolio - the illwisher, who eschews humility, suffers in ridicule for his delusions. For the rest some of their dreams come miraculously true and for those who are disappointed there is always to= morrow.'

KRUIK het die dienste van 'n aantal baie bekende ontwerpers tot hulle beskik= king gehad vir hierdie aanbieding: Dekor: Raimond Schoop; kostuums: Chris van den Berg; beligting: Scott Robertson, en musiek: Michael Tuffin.

Owen Williams noem dit dan ook in *The Argus* van 18 Augustus 1969 'n 'graceful and well-mounted production ... of feeling and polish, most vociferously acclaimed by the audience on Saturday. Its demerits were intangible and nebulous and lay perhaps in a slight unevenness of pace and an approach to the text which was literal and a trifle too studied'.

In die *Varsity* van 20 Augustus 1969 praat Glen Pearce ook van die 'charm, de= licacy and simplicity' waarmee Atkinson die werk gedoen het.

Terry Herbst van *The Cape Times* van dieselfde datum dink dat 'Mr. Atkinson has exploited all the possibilities of this romantic comedy with deep understand= ing and care'.

Stephen Gray het heeltemal 'n ander mening oor die saak:

'Shakespeare's TWELFTH NIGHT is charming: yet under the veneer of mistaken identities, gullings and foolery, is a hardcore cynicism. Malvolio is severely punished for his Puritanism; Feste, the clown, counterbalances all the foppishness with a black and bilious sense of how trivial it all is. This undercurrent is a necessary counter-irritant to the surface flash of events, and it can only be abondoned at great risk - one which has just been taken.

Played for the charm alone, as in the CAPAB production at Cape Town's

Hofmeyr Theatre, it is sickly - as, indeed, Shakespeare intended. But the internal send-up, the ironic manipulation of ragbag comic conventions, the waves of darkness - these were also intended. And director Michael Atkinson has missed the full pattern. The charm is all there in the first half, but in the final scene (where tie-ups fall into place and revenges are ruthlessly handed out) Atkinson turns out little more than a standard rep reading of the play, deadening in its superficiality. Pieter Geldenhuys is jovial enough as Sir Toby Belch: but aren't old idiots "drowned" in drink pathetic? Lyn Hooker is light and reedy enough as Viola; but don't washed-up orphans get frustrated when in love and gagged by a disguise? Atkinson himself plays Orsino, and Bernard Brown's Malvolio is superb, but ... The depth and the resonance are right there in the script, but they just don't get *used*; and by the end all the charm, charm, charm is only sticky and sterile.'

Janice Honeyman het met haar aanbieding van *Twelfth night* finaal bewys dat Shakespeare wel geslaagd in moderne drag opgevoer kan word, mits dit op 'n grondige kennis en begrip van die oorspronklike werk gebaseer en nie as 'n truuk gebruik word nie. Sy was die regisseuse van die stuk wat in Oktober 1974 deur die Geselskap in die Blue Fox-teater in Johannesburg aangebied is. Haar benadering van die werk is gebaseer op die 'seksrevolusie', die 'uni-sex'-voorkoms, 'Womens-Lib' ens., wat vandag so sterk op die voorgrond staan.

Sy haal byvoorbeeld voor in die program die opinie oor die onderwerp van ver=skeie wysgere aan:

Eerstens Aristoteles:

> 'Thus women's secrets I've surveyed
> And let them see how curiously they're made,
> And that, tho' they of different sexes be,
> Yet in the whole they're the same as we.
> For those that have the strictest searches been,
> Find women are but men turned outside in;
> And men, if they but cast their eyes about,
> May find they're women with their insides out.'

Tweedens Maslow:

'Another characteristic I found of love in healthy people, is that they have made no really sharp differentiation between the roles and personalities of the two sexes.'

Derdens Germaine Greer:

'Most women who have arrived at positions of power in a men's world have done so by adopting masculine methods which are not incompatible with the masquerade of femininity.'

Die aanbieding het die gees en atmosfeer van die huidige tyd met oortuiging uitgestraal in Shakespeare se *eie* woorde (baie reëls is uitgelaat, maar dié wat op die verhoog gebesig is, was essensieel dié van Shakespeare). Sy het die moderne mens op die verhoog geplaas sonder om self kommentaar te lewer. Sy het ons gedwing om na onsself te kyk. Alhoewel daar baie gelag is (want die moderne mens het al geleer om vir homself te lag!), was die smaak in die mond wrang. Die dekadensie, permissiwiteit en eksistensialisme van die huidige eeu wat in die aanbieding na vore tree, het gewalg en tot nadenke gestem.

Rolverdeling

Orsino	Lindsay Reardon
Sebastian	Jon Ossher
Antonio, Sebastian se vriend, en 'n Seekaptein, Viola se vriend	Ralph Mogridge
Sir Toby Belch	David Eppel
Sir Andrew Aguecheek	Danny Keogh
Malvolio	Ron Smerczak
Fabian	Jud Cornell
Feste	Vanessa Cooke
Olivia	Aletta Bezuidenhout
Viola	Sue Kiel
Maria	Terry Walsh
'n Lid van die gevolg	Aubrey Blecher
Musikant	John Oakley-Smith

Janice Honeyman het Curio, Valentine en Fabian saamgevat in een dreigende soort Mafia-karakter, wat geensins deur iets of iemand rondom hom geamuseer kan word nie en by almal 'n kille vrees inboesem. Dis ook hierdie karakter en nie die priester nie - hy skitter deur sy afwesigheid - wat later die huweliksverbintenis tussen Olivia en Sebastian sinneloos en oppervlakkig aframmel. Orsino is die tipiese rykmanseun wat die openingswoorde van die stuk tot die musikant agter sy bandmasjiene rig. In een van die latere tonele bak hy in die son met 'n spierwit handdoekie om sy heupe, terwyl Cesario (Viola) hom met olie insmeer. Sir Toby is geteken as 'n ou 'rock-'n-roll star' wat nie sy

dae van faam kan vergeet nie. Die arme Sir Andrew is heeltemal 'toe' en be=gryp nie 'n jota of tittel van alles wat rondom hom aangaan nie. Hy sorg vir een van die snaaksste tonele en absurdste momente in die aanbieding as hy tydens die volle duur van 'n toneel probeer om 'n gewone dekstoel op te slaan. Feste word voorgestel as 'n David Bowie-karakter en is myns insiens een van die minder geslaagde vindinge in die aanbieding. Olivia verskyn op die verhoog as 'n babalaas lid van die 'jetset', en haar groot sonbril en sonhoed dien dieselfde doel as die 'sluier' van die tradisionele Olivia.

Die indruk wat deur die toneelinkleding geskep word, is dat ons ons op Olivia se seiljag op die wye oop see bevind. Die klein verhogie is leeg, met net gordyne voor die twee deure in die agtermuur. Op die verhoog is 'n paar gestreepte seilstoele, wat op- en afgedra word soos dit benodig word. Twee yslike bulsakke is argeloos in een hoek neergesmyt. 'n Paar asbakke vir die gerief van die spelers is op strategiese plekke geplaas. Antonio is 'n glibberige, olierige bisekskarakter wat op onderduimse manier en met 'n gladde mond probeer wegsteek wat hy eintlik is. Daarteenoor is Malvolio 'n openlike, selferkende homofiel wat nie omgee wie weet dat hy sy hare krul en laventel gebruik nie. Hy verskyn in een toneel in sy nagkabaai met sy hare mooi netjies met kleefpapier teen sy kop vasgeplak. Oral is klein amusante tikkies moderniteit ingebring, soos byvoorbeeld Antonio en Sebastian, wat met die bekende boek, veral by die WO's (Was Oorsee), nl. *Europe on five dollars a day*, binnekom en nadat hulle die boek geraadpleeg het, besluit dat die 'Elephant' 'n geskikte verblyfplek sal wees.

Die geslaagdheid van die aanbieding is myns insiens geleë in die absolute eer=likheid waarmee die moderne eeu se dekadensie uitgebeeld word. Deurentyd is daar 'n gevoel dat die geskiedenis onherroeplik besig is om homself te her=haal. Die vitaliteit en entoesiasme van die regisseuse het ongelukkig soms in tê rustelose en klein ongemotiveerde beweginkies by die spelers tot uiting gekom. Hierdie rustelose gevoel is op die gehoor oorgeplaas - daar was geen sprake van agteroor sit en 'geniet' nie - die gehoor was deurentyd ten volle betrokke by die absurde gebeure op die verhoog.

Die feit dat Shakespeare se taal na 400 jaar nog nuut en fris opgeklink het, moet toegeskryf word aan slim snitte, briljante moderne frasering - die teks is geredigeer deur 'n ervare en hoogs verantwoordelike kenner van sowel die letterkunde as die teater, Ian Ferguson - en volkome begrip by regisseuse en spelers van *wat* gesê word.

Daar is onderdele wat myns insiens nie geslaagd was nie, byvoorbeeld die boks=geveg (in plaas van swaardgeveg) waarvoor Viola en Sir Andrew spesiaal boks=klere en -handskoene gaan aantrek het. 'n Vuisgeveg kon die situasie baie snaakser en selfs absurder uitgebeeld het - as absurditeit die doel van die regisseuse was.

In hierdie moderne aanbieding is die klem op die melankolie van Feste en die tragiek van die komiese situasies gepas. Die stuk het begin met die liedjie van Feste 'Come away, come away, death', wat later in die opvoering herhaal is. Kate Lee sê in die *Rand Daily Mail* van 10 Oktober 1974: 'Portrayed as they are here, in the modern idiom, the characters are entirely believable, recognisable as the man-almost-in-the-street. And the (unisex) gear - Oxford bags, little pullovers, embroidered motifs - is ... a surprise and a delight'.

In *Rapport* van 6 Oktober 1974 sê Coenie Slabber: 'Die Geselskap se Twelfth Night is steeds in die eerste plek 'n Shakespeare-komedie, in wese ongedokter. ... Die regisseuse, Janice Honeyman, klee bloot die opvoering in in die idioom van 1974, en openbaar 'n soort herontdekking van die tydloosheid en universaliteit van die menslike verhoudinge en waardes in Shakespeare se werk ... Dit sê heelwat dat Feste die nar op die verhoog geklee en gegrimeer is soos die reklame-bewuste Britse biseks-pop-figuur David Bowie ... dit gaan hier eerder om 'n geestes-klimaat-in-sy-geheel by 'n jong teatergroep wat inspirerend is. 'n Lewende Shakespeare word oorgedra deur 'n jong geselskap wat *lewende* teater beoefen.'

HOOFSTUK 5

'N DRAMATIESE ANALISE VAN *TWAALFDE NAG*

In hierdie hoofstuk word die volgende punte aangaande *Twaalfde nag* bespreek:

1. Wanneer is *Twaalfde nag* geskryf?
2. Moontlike bronne vir die intrige van *Twaalfde nag*.
3. Die titel.
4. Driekoningedag.
5. Illirië.
6. Die duur van die handeling.
7. Die dramatiese konstruksie van *Twaalfde nag*.
8. Dramatis Personae.
9. Besondere eienskappe van *Twaalfde nag*.
   a. Die tema.
   b. Die komiese.
   c. Die romanse.
   d. Die ongerymdhede.
   e. Die identiteitsverwarringe.
   f. Die taal en prosodie.

1. Wanneer is *Twaalfde nag* geskryf?

Twaalfde nag het die eerste keer in druk verskyn in die Folio van 1623.[1)] Ons dra geen kennis van die teks waarop hierdie uitgawe gebaseer is nie, en ons beskik oor geen datum waarop die stuk geskryf is nie. Om 'n stuk op die planke te bring is dit vir die regisseur belangrik om te bepaal hoe, wanneer en vir wie 'n dramaturg 'n drama geskryf het. In verband met die 'wanneer'

---

1. Die Stationers Company se vergunning vir die druk van hierdie Folio lui soos volg: 'Entred for their Copie ... as are not formerly entred to other men.' Arber. Transcript of the Stationers' Registers, dl. 4, p. 107 soos gepubliseer in Furness. The new Variorum Shakespeare. *Twelfth night*, p. v. Die teks van *Twaalfde nag* is besonder goed gedruk en gevolglik omtrent heeltemal vry van teksfoute en ongewoon betroubaar in vergelyking met ander werke van Shakespeare.

van *Twaalfde nag* is daar verskillende leidrade:

a. In September 1598 is Francis Meres se *Palladis Tamia* gepubliseer, en daarin word *Twaalfde nag* nie genoem nie maar wel twaalf van die ander werke van Shakespeare. Aangesien hierdie werk 'n oorsig gee van die Engelse letterkunde van Chaucer af tot op die skrywer se eie tyd, sou *Twaalfde nag* beslis genoem gewees het as dit toe al opgevoer was.

b. John Manningham, 'n advokaat van Middle Temple, se *Dagboek* het onder 2 Februarie 1601 die volgende inskrywing: 'At our feast we had a play called *Twelve night or what you will*, much like the commedy of errors, or Menechmi in Plautus, but most like and neere to that in Italian called *Inganni*. A good practise in it to make the steward believe his lady widdowe was in love with him, by counterfayting a letter, as from his lady, in generall termes telling him what shee liked best in him, and prescribing his gesture in smiling, his apparaile, etc. and then when he came to practise, making him beleeve they tooke him to be mad.'[1)]

Hierdie opvoering wat Manningham op 2 Februarie 1601[2)] gesien het, is die eerste verwysing na *Twaalfde nag* wat bekend is.

Die eerste gevolgtrekking waartoe gevolglik geraak kan word, is dat *Twaalfde nag* tussen September 1598 en 2 Februarie 1601/2 geskryf moes gewees het. Daar is egter in die teks self verwysings vervat wat ons nader aan die korrekte datum kan bring:

a. Maria sê: 'He (Malvolio) does smile his face into more lynes, then is in the new Mappe, with the augmentation of the Indies' (III.ii.78-80). Hier het ons 'n direkte verwysing na 'n spesifieke nuwe kaart. 'n Kaart van die wêreld wat voldoen aan hierdie beskrywing, geteken deur Edward Wright, is in 1600 gepubliseer.[3)]

b. Die wysie van die liedjie *O mistress mine* (II.iii.42) het in 1599 in

---

1. Collier. The history of English dramatic poetry, dl. 1, p. 316.
2. Aangesien die Elizabethane se jaar op 24 Maart geëindig het, beteken hierdie Februarie, in plaas van die voorlaaste maand van 1601, die tweede maand van 1602, volgens ons tydrekening. Dit word gewoonlik aangedui as 1601/2.
3. Shakespeare's England, dl. 1, p. 174.

druk verskyn.[1] Omdat dit in die tyd gebruiklik was, kon Shakespeare 'n ou liedjie ingesluit het in die stuk of nuwe woorde vir 'n ou wysie geskryf het.

c. Daar is uittreksels van *Farewell, dear heart* in *Twaalfde nag* (II.iii.101). Robert Jones het in sy *Booke of Ayers* (1600) 'n liedjie *Farewell, dear love* opgeneem, maar hy maak nie daarop aanspraak dat hy die woorde ge=skryf het nie.[2] Aangesien dit 'n versameling van nuwe liedjies was, is daar alle rede om te glo dat hierdie liedjie die eerste maal in hierdie publikasie verskyn het. Jones kon dit in sy *Booke* ingesluit het as ge=volg van die gewildheid daarvan in *Twaalfde nag*, of dit kon 'n gewilde liedjie gewees het, bekend aan die akteur wat Sir Toby vertolk het, òf dit kon, of kon nie, deur Shakespeare geskryf gewees het.

d. In 1599 het daar groot opgewondenheid in Londen geheers toe sir Anthony, sir Robert en sir Thomas Shirley (drie broers) teruggekeer het van 'n be=soek aan die Sjah van Persië. Hulle avonture aan die Persiese hof is die volgende jaar in Londen gepubliseer. Fabian sê: 'I will not give my part of this sport for a pension of thousands to be paid from the Sophy' (II.v.168-169), en Sir Toby sê: 'They say, he has bin Fencer to the Sophy' (III.iv.278). Campbell beweer dat Shirley se boot se naam die 'Sophy' was.[3]

e. In Junie 1600 het die Geheime Raad op aandrang van die Puriteine verhoog=opvoerings verbied en beperk. Feste sê aan Viola: 'Words are very Rascals, since bonds disgrac'd them' (III.i.22)[4], en Shakespeare sê self in een van sy sonnette: 'And art made tongue-tied by authority' (*Sonnets*, LXVI,9). Die karakter van Malvolio is ongetwyfeld gedeeltelik bedoel as 'n humoristiese satire op Puritanisme. Maria sê: '... sometimes he (Malvolio) is a kinde of Puritane' (II.iii.136), en Shakespeare het beslis die Puriteine in gedagte as hy Sir Toby aan Malvolio laat sê: 'Dost thou thinke because thou art vertuous, there shall be no more Cakes and Ale?' (II.iii.113-114).

---

1. Chappell. Old English popular music, dl. 1, pp. 103-105.
2. Jones. Ayres books 1-5 (1600-10), dl. 1, p. 23. In die voorwoord sê Jones: 'If the ditties mislike thee, 'tis my fault that was so bold to publish the private contentments of divers gentleman without their con=sents, though, I hope, not against their wils'.
3. A Shakespeare encyclopaedia, p. 901.
4. Vgl. die verklaring van hierdie frase in dl. III, p. 508.

f. Die kritici[1] plaas die styl, stemming en die aard van die poësie van *Twaalfde nag* in die middelperiode van Shakespeare se skeppingsjare. Die tegniese eienskappe van die vroeëre dramas ontbreek en die ryp kuns van die geoefende dramaturg is waarneembaar in die beheersing van die intriges, die uitmuntende karakterisering, die verbeeldingskrag, die sonnige en joviale humor en die volmaakte ewewig tussen denke en uitdrukking. Die lighartigheid en lewendigheid van die gees waarin dit geskryf is, verskil heeltemal van daardie gewigtige vrolikheid wat selfs die lewendigste van sy latere komedies kenmerk. Die skryftrant, die gehalte van die blanke verse, die verhouding tussen prosa en vers, die gebruik van rym, die retoriese eienskap van die stuk as geheel en die gebrek aan onnatuurlike geforseerdhede en teenstellings ondersteun die eksterne en die ander interne bewyse dat *Twaalfde nag* gedurende hierdie periode (1599-1601/2) geskryf moet gewees het.[2]

Daar is nog twee verdere verwysings wat al gebruik is om te bevestig dat *Twaalfde nag* vóór 1599 geskryf is. Op sigself dra hulle nie veel gewig nie, maar Shakespeare kon wel van hierdie motiewe gebruik gemaak het toe hy die stuk geskryf het nádat hierdie publikasies verskyn het:

a. Steevens[3] sê dat Ben Jonson in sy *Every man out of his humour*, wat in 1599 in die Globe opgevoer is, met *Twaalfde nag* gespot het as Mitis in III.i. sê: 'That the argument of his comedy might have been of some other nature, as of a duke to be in love with a countess, and that countess to be in love with the duke's son, and the son to love the lady's waitingmaid; some such cross-wooing, with a clown to their serving-man, better to be thus near, and familiarly allied to the time'. Behalwe dat daar in *Twaalfde nag* geen gravin op 'n hertog se seun verlief is en ook geen hertog se seun op 'n diensmeisie nie, was dramas en verhale met 'n 'cross-wooing' as tema in hierdie tyd baie gewild. Plautus en

---

1. Ainger. English illustrated magazine, March 1884, p. 372.
   Duffin. Shakespeare.*Twelfth night*, p. xii.
   Innes. The Warwick Shakespeare.*Twelfth night*, p. 9.
   Hudson. The new Hudson Shakespeare, p. xxiii.
2. Furnivall. Introduction to the Leopold Shakspere. In 'The order of Shakspere's plays', het hy in die Tweede Periode (?1595-1601) *Twaalfde nag* saam met *Much ado about nothing* en *As you like it* in die Derde Groep van 'Sunny-or-Sweettime Comedies' geplaas. Hudson: '... a notable trilogy of joyous comedy', p. xxiv.
3. Vgl. Furness. The new Variorum Shakespeare, p. vii.

Menander het al daarvan gebruik gemaak.

b. In 1599 het Harsnet se *Discovery of the fraudulent practices of John Darrel* verskyn. Hierdie wanpraktyke het bestaan uit die uitdrywing van duiwels wat die huishouding van Nicholas Starkey of Starchy geteister het, deur vermaning en gebed. Wanneer die Bybel ingebring is, het die kinders aanhoudend en spottend geskree: 'Bible-bable, Bible-bable!' Hierin het Hunter[1] twee verwantskappe met *Twaalfde nag* gesien. Wanneer Sir Topas die gees van die 'mal' Malvolio besweer, sê hy: '... and leave thy vaine bibble babble' (IV.ii.98). In II.v.40 praat Malvolio van 'The Lady of the *Strachy*, married the yeoman of the wardrobe'. Hierdie lady Strachy het aan die ontleders van *Twaalfde nag* al baie hoofbrekens gegee, want niemand kon nog vasstel wie of wat sy was nie, en Hunter se bespiegeling is so goed of so swak as al die ander s'n.

Dit wil voorkom asof ons stellig kan aanvaar dat Shakespeare sy *Twaalfde nag* in 1600 of 1601 geskryf het. Met die feite tot ons beskikking is dit onmoontlik om 'n nader datum te bepaal. Hotson meen dat *Twaalfde nag* in opdrag van koningin Elizabeth geskryf is om op 6 Januarie 1600/1 ter ere van haar Italiaanse gas, Don Virginio Orsino, Hertog van Bracciano in Toskane, aan haar hof in die Grootsaal van Whitehall opgevoer te word.[2] Hierdie Orsino was 28 jaar oud en hy het 'n tweelingseun en -dogter gehad.[3] Sy grootste vyande was die Turke, en Shakespeare het Antonio heel moontlik as 'n Turk voorgestel.[4]

Op 26 Desember 1600 (St. Stefansdag) het Shakespeare en sy geselskap koningin Elizabeth se Duitse gas, Wolfgang Wilhelm, met 'n aanbieding (naam onbekend) onthaal.[5] Hierna het koningin Elizabeth via die Lord-Kamerheer (lord Hunsdon) bogenoemde opdrag aan Shakespeare en die Chamberlain's Men gegee.[6]

Hotson beweer dus dat Shakespeare sy *Twelfth night* binne elf dae geskryf, ingestudeer en opgevoer het.[7] Hy beweer verder dat Shakespeare die bekende

---

1. Hunter in Furness. Ibid., p. 322.
2. Hotson. The first night of *Twelfth night*, p. 16.
3. Ibid., p. 40.
4. Ibid., p. 37.
5. Ibid., pp. 28-9.
6 Ibid., p. 30.
7. Ibid., pp. 78 en 98.

Italiaanse storie gekies het omdat dit aan Virginio Orsino, wat geen kennis van Engels gehad het nie, bekend was.[1] Om dieselfde rede is daar so baie van danse, sang en musiek gebruik gemaak. Hulle moes dit vir die Italianer aanskoulik en verstaanbaar maak en terselfdertyd die Engelse se vaardigheid in hierdie kunste ten toon stel.[2]

Voor die ontdekking van Manningham se dagboek in 1831 het die kritici die ontstaan van *Twaalfde nag* op 'n baie later datum gestel: Theobald 1604, Malone (1821) 1607, Chalmers 1613, Tyrwhitt, Steevens, Rann,Malone (1790) en Harness 1614.[3] Die interne bewyse wat hulle gebruik om hulle bewerings te staaf, kan miskien as bewyse van heropvoerings geld waar toevoegings tot die oorspronklike teks gedoen is.

2. Moontlike bronne vir die intrige van *Twaalfde nag*

Oorspronklikheid van intrige is 'n saak waaroor Shakespeare en sy tydgenote hulle nie veel bekommer het nie. Dit is 'n welbekende feit dat al Shakespeare se werke op 'n reeds bestaande storie, drama of gedig gebaseer is. Die vae buitelyne van so 'n storie was egter al wat oorgebly het in die nuwe drama wat Shakespeare daaruit geskep het.[4]

Intriges met vergissings en misverstande as gevolg van identiteitsverwarring as gevolg van identiese tweelinge of die ooreenkoms tussen 'n broer en 'n suster wat soos 'n man aantrek; 'n ingewikkelde oor en weer hofmakery wat daaruit spruit dat 'n heldin, vermom soos 'n hofknaap, verlief raak op haar meester en dan die liefde wen van die dame wat haar meester bemin, was baie gewild in die tyd van Shakespeare, ook in die ander lande en tale. Heel party sulke stories, met kleinere afwykings, is ontdek. Shakespeare kon een of almal gelees het:

a. Reeds in 1691 het Gerard Langbaine in sy *An account of the English dramatick poets* opgemerk: 'I know not whence this Play (*Twelfth night*) was taken; but the Resemblance of *Sebastian* to his Sister *Viola*, and her change of Habit, occasioning so many mistakes, was doubtless first

---

1. Ibid., p. 120.
2. Ibid., p. 121.
3. Furness. The new Variorum Shakespeare. *Twelfth night*, p. 326.
4. Ibid., p. xxii.

borrowed (not only by *Shakespear*, but all our succeeding Poets) from *Plautus*, who has made use of it in several Plays, as *Amphitruo*, *Maenechmi* ...'[1] Shakespeare het al voor *Twaalfde nag* verskeie komedies geskryf waarin een of meer van bogenoemde elemente voorkom: *The two gentlemen of Verona*, *The merchant of Venice* en *As you like it*. *The comedy of errors* is gebaseer op die *Menaechmi* van Plautus. Albei hierdie komedies het vir Manningham aan *Twaalfde nag* herinner. Plautus het weer die motief uit die Griekse komedies gekry.

b. In 1531 is 'n komedie *Gl'Ingannati* ('Die gefopte') geskryf en opgevoer in Siënna deur 'n geselskap genaamd die *Gl'Intronati* ('Die oorbluftes'). 'n Lys van meer as vyfhonderd sulke geselskappe uit hierdie tyd, almal met sulke fantastiese name, het bewaar gebly. Die *Gl'Ingannati* is saamgevat in 'n bundel genaamd *Il Sacrificio, Comedia de gl' Intronati* en het bestaan uit 'n reeks offerandes wat gedoen is voordat die komedie *Gl'Ingannati* begin het. Een van die karakters hierin is 'n Messer Agnol Malevolti, wat 'n beeldjie van Kupido offer. Dit is in 1537, 1538 en 1550 en heel waarskynlik nog baie kere daarna herdruk.

Die verhaal lui kortliks soos volg: Fabrizio (Sebastian?) en Lelia (Viola?) 'n broer en suster, raak geskei tydens die verwoesing van Rome in Mei 1527. Lelia word deur haar vader na Modena geneem, waar Flaminio (Orsino?) gewoon het, wat voorheen aan haar verbind was maar haar nou vergeet het en verlief is op Isabella (Olivia?), die dogter van Gherardo. Lelia, wat in die sorg van 'n tante, Camilla, gelaat is, vermom haar as 'n hofknaap, Fabio (Cesario?), om naby Flaminio, op wie sy nog steeds verlief is, te kon wees. In Flaminio se diens word sy spoedig as boodskapper, in wit geklee, na Isabella gestuur. Isabella raak verlief op Fabio, en as Fabrizio skielik in Modena aankom, sien sy hom aan vir Lelia. Uiteindelik herken hulle mekaar, en Fabrizio trou met Isabella en Flaminio met die getroue Lelia.[2] In die proloog[3] word daarop aanspraak gemaak dat '... the story is new, never before either seen or read, nor drawn from any other source save from their industrious pates,

---

1. Langbaine. An account of the English dramatick poets, p. 466.
2. 'n Verkorte Engelse vertaling van die komedie deur T.L. Peacock, met die byvoeging van 'n paar verhoogaanwysings, is opgeneem in Furness. Ibid., pp. 341-356.
3. Furness. Ibid., p. xx.

just as you draw your lots on Twelfth Night (la Notte di Beffano)'.

Aangesien daar geen dramaturg genoem word nie behalwe die 'harspanne' van die Intronati, wil dit lyk asof hierdie komedie ontwikkel het uit 'n scenario waarvandaan daar geïmproviseer is soos die gebruik van die bekende Comedia dell' Arte van Italië in hierdie tyd was.

'n Italiaanse toneelgeselskap onder leiding van Drousiano het in 1577 en 1578 voor koningin Elizabeth in Windsor opgetree.[1] Hulle sou heel waarskynlik hierdie komedie, wat by hulle so bekend en gewild was, gekies het om op te voer.

c. Onder die titel *Les Abusés* is 'n Franse vertaling van *Gl'Ingannati* deur Charles Estienne in 1543 in Lyon gedruk.

d. *Laelia,* 'n Latynse weergawe van *Gl'Ingannati,* is in 1590 en 1598 in Queen's College, Cambridge opgevoer.

e. Alhoewel die name en die karakters verander is, is die tema van *Gl'Ingannati* essensieel dieselfde as die van 'n verhaal in prosa deur die Italianer Bandello, gepubliseer as een van sy *Novelle* in 1554.[2]

Die verhaal lui kortliks soos volg: Nicuola en Paola Nanni, 'n identiese tweeling, raak geskei tydens die verwoesting van Rome in Mei 1527. Nicuola en Lattanzio Puccini, 'n ryk jongeling in Ancona, waarheen sy deur haar pa geneem word, raak verlief op mekaar, maar Nicuola se pa, wat verplig was om na Rome terug te keer, laat haar in 'n klooster in die sorg van 'n non, Camilla. Lattanzio, wat nie bewus van hierdie reëling was nie, raak verlief op Catella. Toe sy dit hoor, het Nicuola met die hulp van 'n ou voedster by Lattanzio diens aanvaar as hofknaap, onder die naam Romolo. Sy word spoedig as boodskapper, in wit geklee, na Catella gestuur, wat op Romolo verlief raak. Toe sy weer met 'n boodskap op pad is, sien sy haar pa en sy vriend Gherardo en vlug na die ou voedster, wat haar aanraai om weer haar vroueklere aan te trek. Lattanzio, op soek na Romolo, gaan na die huis van die ou voedster, wat hom vertel dat Nicuola nog op hom verlief is, waarop die twee verloof raak. Intussen het Paola

---

1. Ibid., p. xxi.
2. Dent. The new Clarendon Shakespeare, p. 9. Dent beweer dat hierdie novelle reeds in 1534 gepubliseer is. Ongelukkig vermeld hy geen bronne nie.

in wit geklee, ook opgedaag, vir Catella ontmoet, is deur haar vir Romolo aangesien en oorgehaal om aan haar verloof te raak. Die verhaal eindig met die dubbele huwelik.[1)]

Baie sinsnedes in hierdie verhaal kom ooreen met sinsnedes wat Shakespeare in *Twaalfde nag* gebruik het:

i. Shakespeare: 'After the last enchantment you did heare' (III.i.114).

Bandello: 'I know not what thou hast done to me; methinks thou must have bewitched me!'

ii. Shakespeare: 'We men may say more, sweare more, but indeed
Our shewes are more then will: for still we prove
Much in our vowes, but little in our love' (II.iv. 124-6).

Bandello: 'More by token that I have many a time heard say that girls, in their first loves, love far more tenderly and with much greater fervour than do men.'

Mev. Charlotte Lennox het in 1753 'n onvolledige Engelse vertaling van hierdie novelle gepubliseer. Volgens haar is daar skaars 'n insident wat nie kunstiger deur Bandello as deur Shakespeare gehanteer is nie. Sy verwonder haar dat laasgenoemde 'should borrow so many incidents, and yet task his invention to make those incidents unnatural and absurd ... Twelfth Night is full of absurdities (as the devotion of Antonio to Sebastian) which might have been avoided had the characters as well as the action been the same with the novel'.[2)]

f. Lope de Rueda het hierdie verhaal van Bandello in 1556 in Spaans vertaal, maar dit is eers in 1567 gedruk as *Los Engaños*.

g. Dit is ook deur Belle-Forest in Frans verwerk en in 1570 in die vierde boek van die *Histoires tragiques* gepubliseer. Shakespeare het van die stof uit laasgenoemde publikasies vir *Romeo and Juliet*, *Much ado about nothing* en *Hamlet* gebruik gemaak. Shakespeare het dus na alle waarskynlikheid Belle-Forest se verwerking gelees.

h. 'n Weergawe van die verhaal met betekenisvolle detailveranderinge word gevind in die agste novelle van die vyfde dekade van die *Hecatommithi* van Cinthio. In hierdie werk, gepubliseer in 1565 en in 1583 deur

---

1. Lennox in Furness. Ibid., p. xv.
2. Ibid., p. 326.

Chappuys in Frans vertaal , word die skipbreukepisode geskilder, en daar is interessante suggesties van die Illirië-inkleding van *Twaalfde nag*. Die *Hecatommithi* is ook direk of indirek verantwoordelik vir die tema van *Othello*.

i. Die verhaal van *Apolonius en Silla* het in 'n versamelbundel verskyn waarvan die volledige titel is: *Riche his Farewell to Militarie profession: conteining verie pleasaunt discourses fit for a peaceable tyme. Gathered together for the onely delight of the courteous Gentlewomen bothe of England and Irelande, For whose onely pleasure thei were collected together, And unto whom thei are directed and dedicated by Barnabe Riche, Gentleman.* Imprinted at London by Robart Walley, 1581. Uit hierdie titel kan afgelei word dat Barnabe Riche slegs die versamelaar van hierdie 'pleasaunt discourses' was en nie die skrywer daarvan nie. Vir *Apolonius en Silla* het Riche hoofsaaklik gebruik gemaak van die Franse vertaling van Belle-Forest van Bandello se novelle en van Cinthio se weergawe, alhoewel hy al die name verander het en Olivia (Julina) as 'n weduwee voorgestel het. (Dit is belangrik om te onthou dat Manningham ook van Olivia as 'n weduwee gepraat het. In die oorspronklike teks van Shakespeare is dit heel moontlik dat hy Olivia as 'n weduwee voorgestel het.) Alhoewel hierdie verhaal deur die meeste kritici as die belangrikste bron vir *Twaalfde nag* beskou word, hoofsaaklik omdat dit in Engels en in Shakespeare se tyd geskryf is, is die weergawe daarvan (so reg na die aard van die Elizabethane) baie ru. Baie van die Victoriaanse aanbidders[1)] van Shakespeare wil gevolglik nie eers daaraan dink dat hy dit sou gelees het nie, laat staan nog gebruik het, en hulle is baie haastig om die verskille tussen die twee werke te beklemtoon. Dit is waar dat Shakespeare se karakteriserings van veral Viola en Olivia baie meer verfynd en edel is as die van Silla en Julina, en indien dit waar is dat dit sy enigste bron was, verdien hy net lof vir die kunswerk wat hy van 'n platvloerse en onverfynde storie gemaak het. Baie frases in die twee werke kom ooreen:

   i. Shakespeare: 'Marry I saw your Neece do more favours to the Counts Serving-man, then ever she bestow'd upon mee:' (III.ii.7-8).

      Riche: '... that he never saw his lady and mistresse, use so good countenance to the duke himself, as she had done to Silvo his man.'

---

1. Furness. Op. cit., p. xvii.

ii. Shakespeare: 'And laid mine honour too unchary on't' (III.iv. 200).

Riche: '... That have so charely preserved myne honour.'

iii. Shakespeare: 'Feare not *Cesario*, take thy fortunes up,
Be that thou know'st thou art, and then thou art
As great as that thou fear'st.' (V.i.157-159).

Riche: 'Fear not, my Silvio, to keepe your faith and promise whiche you have made unto me, and as for the reste, I doubte not thynges will so fall out as you shall have no maner cause to complaine.'

Die verhaal volg hier kortliks: Silla en Silvio, wat baie na mekaar lyk, is broer en suster, kinders van hertog Pontus van Ciprus. Silla ontmoet hertog Apolonius van Konstantinopel as hy haar vader besoek en maak hom vurig die hof, maar hy verwerp haar liefdesbetuiginge en ver= trek. Silla besluit om hom te volg. Die seekaptein probeer om haar te verkrag, die boot sink en sy bereik die land deur aan 'n kis vas te hou. Hierin vind sy mansklere, wat sy aantrek, en as die hofknaap, Silvio, tree sy in diens van Apolonius. Hier word sy spoedig met liefdesboodskappe na 'n ryk weduwee, Julina, gestuur, en dié raak op haar verlief. Silvio kom ook in Konstantinopel aan, word deur Julina ontmoet, en nadat hy deur haar 'onthaal' is, verlaat hy weer die stad. Apolonius hoor wat Julina gedoen het, en laat Silla in die gevangenis gooi. Julina pleit vir haar, haar identiteit word bekend gemaak en haar verlowing aan Apolonius volg. Silvio keer terug, betyds om Julina se eer te red en met haar te trou. 'And thus, Silvio havyng attained a noble wife, and Silla, his sister, her desired housband, thei passed the residue of their daies with suche delight as those that have accomplished the perfection of their felicities.'[1)]

j. Manningham het in sy *Dagboek* gesê dat *Twaalfde nag* hom herinner aan die Italiaanse drama *Inganni* ('Die bedrieers'). Dit is geskryf deur Nicolo Secchi of Secco en is in 1547 in Milaan opgevoer en in 1562 in Florence gedruk en in 1582 herdruk. Die verhaal lui kortliks soos volg: Daar is 'n broer en suster, 'n tweeling, van hulle vader geskei deur seero= wers. Die dogter, Genevra, is aangetrek soos 'n seun en word Ruberto

---

1. Die verhaal van *Apolonius en Silla* van Riche verskyn, met die weglating van Riche se onsmaaklike opmerkings en ander onbehoorlikhede, volledig in Furness. Op. cit., pp. 328-339.

genoem. Aan die begin van die stuk ken hulle mekaar en hulle woon in Napels in dieselfde straat. Die seun, Fortunato, is 'n bediende van die courtisane, Dorotea, en Ruberto is 'n bediende van 'n meester wat 'n seun, Gostanzo, en 'n dogter, Portia, het. Ruberto is verlief op Gostanzo, wat weer op Dorotea verlief is; Portia is verlief op Ruberto. Gostanzo stuur Ruberto na Dorotea met liefdesboodskappe, maar *Dorotea raak nie op die boodskapper verlief nie.* Ruberto genees Gostanzo van sy liefde vir Dorotea, gooi haar vermomming af en wen sy liefde vir haarself. Die ryk vader keer op die regte tydstip terug, en Genevra trou met Gostanzo en Fortunato met Portia.[1)]

Daar is 'n klein stukkie dialoog wat sterk herinner aan 'n toneel uit *Twaalfde nag* (II.iv.30-34). Dit is waar Ruberto (Cesario/Viola) vir Gostanzo (Orsino) vertel dat sy 'n meisie ken wat op hom verlief is.

Gostanzo: Where is she? *Ruberto:* Near you. *G*: How shall I get to her? *R*: As you would come to me. *G*: How do you know that she loves me? *R*: Because she often talks to me of her love. *G*: Do I know her? *R*: As well as you know me. *G*: Is she young? *R*: Of my age. *G*: And loves me? *R*: Adores you. *G*: Have I ever seen her? *R*: As often as you have seen me.'

Die *Inganni* kom ooreen en dele is omtrent direk vertaal uit die *Asinaria* van Plautus.[2)]

k. Daar bestaan nog 'n Italiaanse komedie met dieselfde titel deur Curzio (Curtio) Gonzaga. Sy *Inganni* is in 1592 in Venesië gedruk. Dit verskil nie veel van Secchi se *Inganni* nie. Wat hier van belang is, is dat die naam wat die meisie aanneem as sy haar soos 'n man vermom, Cesare is, en dit kon aanleiding gegee het tot Shakespeare se Cesario in *Twaalfde nag*.

1. Die *Diana Enamorada* (1542) van Jorge de Montemayor, een van die belangrike bronne van *The two gentlemen of Verona*, bevat stof wat sterk ooreenkom met sekere situasies in *Twaalfde nag*, byvoorbeeld die lokaliteit van Illirië en die passie van Celia vir die vermomde Felismena. 'n Engelse

---

1. Die proloog en 'n stukkie van die dialoog is gepubliseer in Furness. Op. cit., p. 339.
2. Ibid., p. 340.

kopie van Bartholomew Yonge is in 1598 gepubliseer, maar die manuskrip was al van 1582 af in sirkulasie.

m. 'n Komedie, *Tugend- und Liebesstreit*, wat in 1608 deur 'n Engelse toneel=geselskap in Graz opgevoer is, is heel moontlik 'n Duitse weergawe van 'n verlore Engelse komedie gebaseer op die verhaal van Apolonius en Silla.

n. Hudson[1] noem ook sir Philip Sidney se *Arcadia* as 'n moontlike bron vir sekere elemente in *Twaalfde nag*.

Shakespeare het gewis een of meer van bogenoemde werke gelees of selfs opge=voer gesien, en alhoewel die Engelse tekste die waarskynlikste is, is dié in ander tale nie uitgesluit nie. Hy het Grieks en Latyn geken en kon Frans lees en praat. Aangesien Italië op hierdie tydstip die kultuursentrum was en Italiaans 'n wêreldtaal en daar baie Italiaanse literatuur in Engeland in omloop was, is dit baie onwaarskynlik dat Shakespeare hierdie taal nie sou kon lees nie.

Shakespeare se eintlike bron was die mense en menslike gebeure rondom hom. Die karakters wat hy geskep het, kom nie uit 'n boek nie maar uit die lewe. Hy mag bekende situasies geneem het om sy karakters in te plaas, want dit is nie die intriges wat Shakespeare se werk onsterflik gemaak het nie maar die karakters wat hy geskep het, en dié was heeltemal sy eie. Sy newe-intriges, selfs die verhaal van die newe-intriges, is geheel en al oorspronklik, eie skeppinge.

3. Die titel

In die Elizabethaanse Engeland het feesvieringe twaalf dae na Kersfees aange=hou en gekulmineer in die groot fees van die Twaalfde nag, wanneer sosiale welvoeglikheid plek gemaak het vir vryheid, uitgelatenheid en tergery. Shake=speare se *Twaalfde nag*, waarin die mees aristokratiese karakters vir die gek gehou word, was 'n baie geskikte stuk vir daardie fees wanneer bediendes vry was om vir hulle meesters te lag,[2] en is ongetwyfeld spesiaal geskryf om by so 'n fees opgevoer te word. *A midsummer night's dream* het ook sy titel te danke aan die feit dat dit geskryf is vir die opvoering op midsomernag en die tradisionele assosiasies met daardie fees bevat.

---

1. Hudson. Op. cit., p. xvii.
2. Davis. The Kennet Shakespeare. *Twelfth night*, p. 9.

'Noem dit net wat julle wil,' het Shakespeare heel moontlik gesê, 'the play is the thing,' en die tweede titel bygevoeg: *Wat julle wil.* In hierdie lighartige bui het Shakespeare nog twee komedies geskryf: *Much ado about nothing* en *As you like it* - 'take-it-or-leave-it titles', noem Oldendorf en Arguile[1] dit. Hierdie titels wys wat hulle skepper gedink het hulle is: vrolike, amper ligsinnige komedies, geskryf vir eie genot en vir die vermaak van die destydse gehore. Dit is verhale van mense wat lag en liefhet en nie aan die dag van môre dink nie:

> 'What is love, tis not heereafter,
> Present mirth, hath present laughter:
> What's to come, is still unsure.
> In delay there lies no plentie,
> Then come kisse me sweet and twentie:
> Youths a stuffe will not endure.' (II.iii.50-55).

Shakespeare het moontlik gereken hy gee vir sy gehoor 'n groot verskeidenheid van vermaak, van hoë komedie tot dolle klug, en elkeen kan daaruit neem wat hy wil, elkeen 'may take the work in what sense he will'.[2]

Verskeie kritici meen dat Shakespeare heel moontlik gesê of gedink het:

'Maak daarvan wat julle wil, 'n tragedie of 'n komedie,[3] (of 'n liefdesverhaal-romanse).'[4]

'As julle nie van die titel *Twaalfde nag* hou nie, noem dit dan wat julle wil. Ek gee nie om nie.'[5]

'Hier is wat julle wil hê. Aanvaar dit soos dit is. Ek is klaar met komedies.'[6]

'Hierin is alles wat gevra en verwag kan word van 'n komedie - alles wat julle wil hê.'

---

1. Shakespeare. *Twelfth night,* p. 1.
2. Hudson. The new Hudson Shakespeare. *Twelfth night,* p. xxxiv.
3. Duffin. Shakespeare. *Twelfth night,* p. xxxi.
4. Verity. *Twelfth night,* p. xi.
5. Hunter. New illustrations of Shakespeare, dl. 1, p. 396, soos aangehaal in Furness. Op. cit., p. 322.
6. Hudson. Op. cit., p. xxxvi.

'Ek dink self *Twaalfde nag* is nie 'n baie gepaste titel nie. Noem dit *Twaalfde nag* of enigiets anders - dit maak nie saak nie. Net wat julle wil.'

'Dit is wat julle almal wil uit die lewe hê - romanse, drome ens.'[1)]

Ek weet nie wat om dit te noem nie. 'Call it "a masquerade, a Twelfth Night , or "Whatever you Like".'[2)]

Hotson meen dat die raaisel se oplossing opgesluit lê in hierdie woorde uit Ben Jonson se *Time vindicated:*

> 'O, we shall have his Saturnalia, his days of feast and liberty again: where men might do, and talk all that they list - slaves of their lords, the servants of their masters ... Time's come about, and promiseth all liberty - nay, licence. We shall do what we list!'[3)]

Hotson sê verder:

> 'Here we find ourselves at the very door of Gargantua's House of Will or Pleasure, the Abbey of Theleme, if not already inside it, among the enviable Thelemites, in whose rule was but this clause - *Fay ce que vouldras:* What you will!' 3)

4. Driekoningedag

Driekoningedag (Eng. *epiphany* Gr. *epiphaneia,* "openbaring") op 6 Januarie, twaalf dae na Kersfees, beëindig die Kerstyd. Dit is een van die drie be= langrikste en oudste feesdae van die Christelike kerk, die ander twee is Pase en Pinkster. Dit herdenk die eerste openbaring van die Here Jesus Christus aan die nie-Jode in die persoon(e) van die wyse manne uit die Ooste en die openbaring van sy goddelikheid soos dit plaasgevind het by sy doop in die Jordaan en by sy eerste wonderwerk op Kana in Galilea.

Kersfees is die eerste keer in Rome op 25 Desember gevier in die tweede kwart van die vierde eeu, maar hulle het nie 'n Driekoningedag geken nie. Die oostelike deel van die Romeinse Ryk het weer op 6 Januarie 'n fees gevier waar hulle die manifestasie van hulle geloof in God gevier het en sowel die

---

1. Ulrici. Shakespeare's dramatic art, dl. 2, p. 5, soos aangehaal in Furness. Op. cit., p. 402.
2. Conrad. 'n Artikel in die *Preussische Jahrbücher,* Julie 1887, p. 35. Soos aangehaal in Furness. Op. cit., p. 7.
3. Hotson. The first night of *Twelfth night,* p. 158.

geboorte as die doop van Jesus herdenk het. Hulle het weer geen Kersfees gevier nie. Later het hulle ook begin om Kersfees te vier maar het die Driekoningedag behou om die doop van Christus te herdenk. Die westelike deel van die Ryk het later ook die Driekoningedag ingestel, maar hulle het die besoek van die wyse manne aan Jesus op hierdie dag herdenk.

In Rome is 25 Desember eers gevier as die geboortedag van die onoorwonne son - wanneer die son na die wintersonstilstand weer 'n sterker lig begin gee het. Die Christene herdenk die geboorte van Christus - die Son van geregtigheid. In Egipte is op 6 Januarie die fees van die ligte gevier. Die Christene herdenk die doop van Christus - die ware Lig. In Rome is die Saturnusfees (17-24 Desember) met uitbundige pret, vrolikheid en die oor en weer gee van geskenke gevier. Op 1 Januarie is die Romeinse Nuwe Jaar gevier deur huise te versier met groen takke (die simbool van voortbestaan), baie ligte en vure (simbole van warmte en ewige lewe) en is daar geskenke gegee aan die kinders en die armes. Toe die Germane Middel-Europa, Gallië en Brittanje binnegedring het, het hulle hulle eie tradisionele Kersrites ('Yulerites') en gebruike saamgebring en by die reeds bestaandes gevoeg. Spesiale disse, wellewendheid, die joelblok, Kerskoeke, dennebome, fuifpartye, geskenke en goeie wense was hulle bydrae tot die feesvieringe. Hulle het die fees op 6 Januarie die Fees van die Drie Heilige Konings genoem.

Die doop van Christus en die eerste wonderwerk op Kana is herdenk met die tradisionele gebruik om op die vooraand van Driekoningedag die doopwater te heilig. Die riviere, mere en seë is geseën deur 'n kruis in die waters te dompel.[1)]

Die Elizabethane het, soos 'n mens kan verwag, vasgesteek en gekonsentreer op daardie deel van die gebeure waar die water in wyn verander is.

5. Illirië

Deur *Twaalfde nag* in Illirië te laat plaasvind verplaas Shakespeare die gebeure onmiddellik weg van die werklikheid en gee dit 'n romantiese kleur en agtergrond, want Illirië was vir die Elizabethane wat die Hawaiïse eilande vandag vir ons is: 'n plek van drome en ontvlugting met 'n blou, blou see, palmbome, 'n warm son, dae van niksdoen gevul met lomerige rondluier, blomme,

---

1. Encyclopaedia Britannica (1971), dl. 8, p. 648.

wyn, musiek en baie liefde. Shakespeare het 'n idilliese, soetklinkende naam gekies, 'n naam wat romantiese beelde van vervloë dae se wilde lewe van wetteloosheid, dronkenskap en seerowery by die Elizabethane opgetower het. Die milieu, die gebeure, die mense, die beeldspraak in *Twaalfde nag* is Elizabethaans. Daar is geen poging aangewend om 'n realistiese prentjie van die werklike Illirië op te roep nie.

'n Groot deel van die werklike Illirië was in Shakespeare se tyd deel van die Turkse Ryk, maar die bewoners van Shakespeare se Illirië is beslis nie Turke nie. Die deel van Illirië aan die Adriatiese kus was onder Venesiaanse regering en is vandag deel van Joego-Slawië. Orsino se hertogdom is onafhanklik, die atmosfeer is kosmopolities, daar is geen Slawiese milieu nie en baie min van Italië.

Shakespeare het net soos in sy hantering van tyd ook hier sy verbeelding vrye teuels gegee en 'n ruimte geskep weg van die werklikheid, wat met geografiese feite niks te make het nie.

Hy het vir sy gehore pragtige dames en elegante jongmanne in paleise en tuine gegee om hulle sug na romanse te bevredig; hy het hulle hansworse en dronklappe, 'n simpel ridder en 'n edele poetsbakster gegee om hulle te laat lag. Hy het sy stuk begin en geëindig met die musiek wat hulle liefgehad het. Die menslike element, die lewe en die gees van die stuk is al wat saak gemaak het.

6. Die duur van die handeling

Wanneer dit om die toepassing van die tydsfaktor gaan, is Shakespeare 'n meester. Omdat hy in die eerste plek dramaturg is, moet 'n mens nie wetenskaplike akkuraatheid verwag as dit om sy hantering van tyd en ruimte gaan nie. Die kunstenaar het 'n skeppende verbeeldingskrag waarmee by die waardebepaling van sy werk rekening gehou moet word. Wat Shakespeare betref, verdwyn oënskynlike teenstrydighede op papier wanneer dit op die verhoog vergestalt word.

Terwyl 'n mens na 'n opvoering van *Twaalfde nag* kyk, sien jy hoe Viola se liefde vir Orsino dag na dag groei, en dit voel asof jy baie aande lank saam met Sir Tobie jolyt gehou het en asof Sir Andries sy vertrek week na week uitstel. Malvolio dring gedurig sy afkeer van enige vrolikheid aan jou op; jy moet elke middag na Orsino se ontboeseminge luister; Viola het al duisend maal aan Orsino gesê sy sal nooit 'n vrou bemin soos sy hom bemin nie, en

môre moet jy weer luister na die liedjie wat Feste gisteraand gesing het. Daarom glo en aanvaar jy dit as Orsino sê dat Viola al drie maande in sy diens is. Jy aanvaar sonder meer dat Sir Tobie binne twee uur 'n tweede geveg met Sebastiaan gehad het, 'n dokter gesoek het om sy wonde te verpleeg, uiters dronk geword het en op die koqp toe ook nog met Maria getrou het! As jy na twee uur uit die teater stap, voel dit asof jy hierdie mense al maande lank baie intiem ken.

As jy egter met die boek voor jou sit en begin ontleed, dan besef jy dat al hierdie dinge net een maal op die verhoog gebeur het of gesê is en dat alles binne drie dae afgespeel het.

Dag 1: Die eerste drie tonele van Bedryf I. (Die gebeurtenisse is veronder= stel om gelyktydig in drie verskillende dele van Illirië af te speel.)

Tussenpose van drie dae (wat drie maande verteenwoordig): Dit word afgelei uit Valentino se opmerking aan Cesario (I.iv.3). Dit word aanvaar dat Viola aan die einde van Dag 1 by Orsino in diens getree het.

Dag 2: Die laaste twee tonele van Bedryf I en die eerste drie van Bedryf II. I.v vind plaas in die oggend en II.ii volg onmiddellik daarop, terwyl II.iii laat die aand van dieselfde dag plaasvind. Die ge= sprek tussen Sebastiaan en Antonio in II.i vind gelyktydig plaas.

Dag 3: Die laaste twee tonele van Bedryf II en Bedrywe III, IV, en V.

7. Die dramatiese konstruksie van *Twaalfde nag*

Die verhaal

Die verhaal speel af in Illirië, 'n idilliese landstreek uit 'n romantiese tydperk. Daar is 'n diepblou see, palmbome, baie wyn en seerowers. Hier regeer Orsino, 'n hertog wat smoorverlief is op sy mooi, ryk buurvrou, die gravin Olivia. Maar sy wil niks met hom te doen hê nie en as verskoning voer sy aan dat sy 'n eed afgelê het om haar vir sewe jaar van die wêreld (en van mans!) te onttrek om oor die dood van haar broer te rou ...

Dis ook op hierdie strand dat Viola en 'n klompie matrose gered is nadat hulle skip vergaan het. Viola glo dat haar tweelingbroer, Sebastiaan, wat presies soos sy lyk, verdrink het. Viola het besluit om haar as 'n seun te vermom en die hertog, Orsino, as hofknaap te gaan dien. Intussen is Sebastiaan (wat

weer dink dat Viola verdrink het) ook op pad na die hof van Orsino ...

In Olivia se somber huishouding is daar Feste, die nar, wat graag by Orsino se bediendes gaan kuier, want dáár sing en dans hulle altyd. Daar is Olivia se oom, Sir Tobie Wynvat, altyd aan die fuif met sy 'vriend' Sir Andries Bibberbakkies, 'n skatryk maar eenvoudige, lafhartige ridder wat in die naby=heid rondluier onder die waan dat hy 'n kans staan om Olivia se hand te wen. Maria, die diensmeisie, wat daarop uit is om die strop om Sir Tobie se nek te kry, is die voorbok as Malvolio, die egoïstiese hofmeester, 'n poets gebak moet word ...

Viola, vermom as Cesario, raak verlief op Orsino. Hy stuur sy nuwe hofknaap egter na Olivia met vurige liefdesboodskappe. Olivia ontmoet vir 'Cesario' en raak smoorverlief op 'hom'. Dit maak Sir Andries nydig van jaloesie ...

Olivia keer vir Sebastiaan vas en trou met hom in die waan dat dit Viola (Cesario) is. Sebastiaan, baie verdwaas, laat hom dit tog welgeval. Na baie bloed, trane, vuis- en swaardgevegte kom Viola en Sebastiaan uiteindelik by mekaar uit en word ou knope ontrafel en nuwe knope geknoop ...

Die intriges

Shakespeare het met die skryf van *Twaalfde nag* volgens die praktyk van sy tyd twee intriges gebruik. Die meer verhewe intrige is 'n sentimentele liefdes=verhaal van die meer verhewe karakters in verhewe poësie. Die newe-intrige speel af om die newekarakters met aardse en onromantiese emosies wat sorg vir die komiese in die stuk. Hierdie intrige is hoofsaaklik in prosa geskryf. Die twee groepe kan egter nie van mekaar geskei word nie. Die twee dele van die stuk is nou aan mekaar verbonde, en dit is die kontras wat daar geskep word wat die stuk so vermaaklik en so 'n goeie drama maak. Maar die hoof- en newe-intrige vorm nie slegs 'n teenstelling met mekaar nie. Hulle vloei in mekaar in. Maria en Feste is net so op hulle gemak by Olivia as by Sir Tobie en Sir Andries. Feste verbind die twee huishoudings met mekaar. Malvolio is gedurig in kontak met sy meesteres en met haar bediendes en met haar be=soekers. Viola het te doen met albei partye, en as Sir Andries haar tot 'n tweegeveg uitdaag, word die twee intriges nog hegter saamgesnoer.

Die agtergrond

Olivia se vader en broer is oorlede. Onder gewone omstandighede sou haar rou=tydperk al verby gewees het, maar nou gebruik sy dit om die baie vryers weg te hou. Sy is in 'n posisie gelaat waar sy self kan kies met wie sy wil trou, en hierdie gulde kans gaan sy nie laat verbygaan nie. In die Elizabethaanse tydperk het die ouers of 'n voog die huweliksmaats vir die kinders gekies. Sir Tobie beskou homself as hierdie voog, en hy het Sir Andries gekies as haar toekomstige man - dit sal natuurlik tot sy voordeel strek, want hy 'beheer' Sir Andries. Sir Andries word oortuig dat hy 'n kans staan, want hy besluit om nog 'n maand langer te bly. Malvolio is ook verwaand genoeg om hom te verbeel dat Olivia dalk met hom sal trou. Orsino is al meer as 'n maand be=sig om haar sonder enige vordering die hof te maak. Valentino is juis nou weer deur Orsino op 'n sending na Olivia gestuur. Maria is vasbeslote om Sir Tobie vas te trek en met hom te trou - hy is die beste hoop wat sy in die om=gewing het.

Die dramatiese bou

I. i 'n Vertrek in die hertog se paleis

Die Hertog van Illirië, *Orsino*, is smoorverlief op die gravin *Olivia*, maar sy het 'n eed afgelê om haar vir sewe jaar van die wêreld te ont=trek om oor die dood van haar broer te rou.

I. ii Die seekus van Illirië

Viola dink haar tweelingbroer, *Sebastiaan*, het in die see verdrink na=dat hulle skip vergaan het. Sy vermom haarself, met die kaptein se hulp, as man en besluit om in die diens van *Orsino* te tree.

I. iii 'n Vertrek in Olivia se woning

Sir Tobie Wynvat word deur *Maria* oor sy losse gedrag geroskam. *Sir Tobie* is egter meer bekommerd om soveel moontlik uit *Sir Andries Bibberbakkies* uit te suig. *Sir Andries* is 'n ryk maar eenvoudige ridder wat in *Sir Tobie* se nabyheid rondluier onder die waan dat hy 'n kans het om *Olivia* se hand te wen.

I. iv 'n Vertrek in die hertog se paleis

Viola, vermom as *Cesario*, het op *Orsino* verlief geraak. Laasgenoemde stuur sy nuwe hofknaap na *Olivia* met liefdesboodskappe.

I. v 'n Vertrek in Olivia se woning

Maria skrobbeer vir *Feste* omdat hy so lank weg was van die huis af en waarsku hom teen *Olivia* se woede. *Feste* is vasberade om dit met sy narremanewales uit die weg te ruim. Hy slaag sô goed dat alhoewel *Olivia* met haar binnekoms streng wou wees, sy ingee en daardeur veroorsaak dat *Malvolio* sy ontevredenheid met *Feste* te kenne gee. *Maria* kondig die aankoms van *Cesario* van hertog *Orsino* af aan. *Olivia* ontmoet vir *Cesario* (Viola) en raak hopeloos verlief op 'hom' en stuur *Malvolio* met 'n ring na 'hom' toe waaromtrent sy voorgee dat 'hy' dit vergeet het.

II. i Die seekus van Illirië

Sebastiaan is op pad na die hof van *Orsino*, 'n plek baie gevaarlik vir *Antonio*, 'n seekaptein (wat hom gered het), as gevolg van baie vyande. *Sebastiaan* vertel vir *Antonio* van sy suster, *Viola*, en hoe baie hulle na mekaar lyk. Hy dink sy is dood. *Antonio* verklaar sy gehegtheid aan *Sebastiaan*; en nadat laasgenoemde weg is, kondig *Antonio* aan dat hy hom gaan volg.

II. ii 'n Straat

Malvolio haal *Viola* in en gee haar *Olivia* se ring. *Viola* begryp wat gebeur het en is vol twyfel oor die onvoorsiene gevolge van haar vermomming.

II.iii 'n Vertrek in Olivia se woning

Sir Tobie, *Sir Andries* en *Feste* word in hulle vrolikheid deur *Malvolio* onderbreek, wie se skrobbering hulle so kwaad maak dat hulle onder aanvoering van *Maria* besluit om *Malvolio* in 'n val te lok en deur middel van 'n brief wat veronderstel is om deur *Olivia* geskryf te wees, hom te laat dink dat sy meesteres op hom verlief is.

II. iv 'n Vertrek in die hertog se paleis

Orsino vind in sy jong hofknapie, *Cesario* (Viola), 'n sonderlinge simpatie in sake betreffende die liefde. *Feste* sing sy lied, en die musiek se uitwerking op *Orsino* en *Viola* is dat *Orsino* sy bode weer eens na *Olivia* toe wil stuur met 'n hartstogtelike boodskap van sy liefde. *Viola* verklap amper die geheim van haar eie liefde vir *Orsino*. Sy maak vinnig haar woorde van toepassing op haar suster.

II. v Olivia se tuin

Sir Tobie, *Sir Andries* en *Fabio* kruip agter 'n heining in *Olivia* se tuin weg en kyk hoe *Malvolio* die brief wat *Maria* in sy pad laat val het, optel en geniet die spektakel van hoogmoed wat tot 'n val kom. *Malvolio* glo dat die brief met sy instruksies vir gedrag en drag eg is en is vasbeslote om daardie instruksies uit te voer.

III. i Olivia se tuin

Viola, weer eens op pad na *Olivia*, ontmoet eers vir *Feste* en toe vir *Sir Tobie* en *Sir Andries*. *Olivia* sluit by hulle aan, en *Sir Andries* is ontstoke oor die lofuitinge van *Viola* aan *Olivia*. *Olivia* lê 'n hartstogtelike verklaring van haar liefde aan *Viola* af en word vanselfsprekend van die hand gewys.

III. ii 'n Vertrek in Olivia se woning

Sir Andries laat hom deur *Sir Tobie* en *Fabio* 'n gat in die kop praat wat hom oortuig dat *Olivia* se aandag aan *Viola* bedoel is om hom jaloers te maak. Hy besluit om *Viola* tot 'n tweegeveg uit te daag.

III. iii 'n Straat

Antonio het weer by *Sebastiaan* aangesluit en ons hoor dat *Antonio Orsino* eenmaal in 'n seegeveg teengestaan het, met die gevolg dat hy nie kan waag om in die strate van die stad te verskyn nie, omdat hy as vyand beskou word. So groot is sy verknogtheid aan *Sebastiaan* dat hy besluit om dit te waag. Hy gee aan *Sebastiaan* sy beurs en reël om hom by 'Die olifant' in die suidelike voorstede te ontmoet.

III. iv 1-202 'n Vertrek in Olivia se woning

Malvolio, met geel kouse en gekruiste kousbande, verskyn glimlaggend voor *Olivia*, wat dink dat hy mal is. Haar aandag word deur die koms van *Cesario* afgetrek, en sy laat *Malvolio* aan die genade van *Sir Tobie*, *Maria* en *Fabio* oor. Hulle besluit om hom in 'n donker kamer op te sluit asof hy mal is. *Sir Andries* kom met sy brief van uitdaging aan *Viola* binne. Dit is egter so eenvoudig dat *Sir Tobie* besluit om dit nie af te lewer nie. Dit verskaf *Sir Tobie* geleentheid om die uitdaging mondeling aan *Viola* oor te dra, met 'n heeltemal vals prentjie van *Sir Andries* as 'n dapper man. *Sir Andries* verlaat die verhoog, en *Olivia* en *Viola* kom binne. *Olivia*

neem van *Viola* afskeid en *Viola* beweeg na die voorverhoog. Die tuingordyn trek toe.

III. iv 203-383 Olivia se tuin

Viola bevind haar alleen met *Sir Tobie* en *Fabio* en is heeltemal verskrik deur die verslag van *Sir Tobie* van haar vreeslike teenstander. Sy stuur *Sir Tobie* om 'n vredesooreenkoms met *Sir Andries* te sluit. *Sir Tobie* hou *Viola* aan *Sir Andries* as 'n vuurvreter voor, sodat wanneer aanvaller en teenstander mekaar 'n rukkie later ontmoet, hulle so bang vir mekaar is dat hulle skaars na mekaar wil kyk. *Antonio* kom binne, sien *Viola* vir *Sebastiaan* aan en neem ook deel aan die swaardgeveg. Twee offisiere daag op en arresteer *Antonio* as 'n vyand van *Orsino*. *Antonio* vra vir *Viola* sy beurs wat hy aan *Sebastiaan* gegee het. *Viola* is so verdwaas en verbaas dat *Sir Andries* besluit dat sy 'n lafaard is. Hy volg haar 'heldhaftig' om die tweegeveg voort te sit.

IV. i Die straat voor Olivia se woning

Sebastiaan ontmoet vir *Feste*, wat dink dat hy *Viola* is. *Sir Andries* maak dieselfde fout, want hy klap hom onmiddellik. *Sir Tobie* en *Fabio* baklei en *Olivia* kom binne, en weer word *Sebastiaan* vir *Viola* aangesien. *Sebastiaan* gaan saam met *Olivia*, verwilderd maar hoogs tevrede.

IV. ii 'n Vertrek in Olivia se woning

Feste, vermom as 'n priester, tempteer *Malvolio* in sy donker kamer maar gee uiteindelik vir hom die benodigdhede om 'n brief na *Olivia* te stuur.

IV. iii Olivia se tuin

Sebastiaan sweer sy trou aan *Olivia* voor 'n priester.

V. i 1-332 Die straat voor Olivia se woning

Die knoop word ontrafel. *Orsino*, met *Viola* in sy gevolg, ontmoet vir *Antonio*, wat na haar wys en sy verbintenis met *Sebastiaan* verduidelik. *Olivia* kom binne en weier weer eens *Orsino* se liefde en maak hom jaloers op *Cesario*. *Orsino* sien in '*Cesario*' die teenstander wat gekry het wat hy, *Orsino*, wou gehad het. *Viola* is maar te gewillig om by hom te bly, al beteken dit ook haar dood as

gevolg van sy jaloesie. *Olivia* meen dat haar minnaar besig is om haar te verraai, en die priester word ingeroep om te kom getuig van die ewige trou wat '*Cesario*' aan haar gesweer het. *Sir Andries* verskyn met 'n oopgekloofde kop, gevolg deur *Sir Tobie* in dieselfde toestand en dra by tot die algemene verwarring wat daar heers, as hulle *Viola* aansien as die aanvaller wat vir hulle wonde verantwoordelik is. *Sebastiaan* maak sy opwagting, en die reünie tussen broer en suster word deur verduidelikings en versoenings gevolg. *Olivia* is tevrede en gelukkig om *Sebastiaan* as haar verloofde te behou, en die hertog plaas sy aanbidding op *Viola* oor. *Feste* verskyn met *Malvolio* se brief, en *Maria* se poets word ontbloot. Sy word vergewe, omdat sy en *Sir Tobie* intussen getroud is. Die tuingordyn skuif oop, en almal beweeg opgewonde en vrolik na *Olivia* se huis.

V. i 333-426 'n Vertrek in Olivia se huis

Malvolio maak sy verskyning as 'n simbool van veronregting. Hy sweer wraak op almal en verdwyn onmiddellik van die toneel van liefde en geluk. Die seegordyn trek toe, en *Feste* sing sy liedjie ter afskeid aan die gehoor.

8. Dramatis personae

In *The first night of Twelfth night* (1955) sorg Hotson vir 'n fris en vars benadering van die verskillende karakters in Shakespeare se *Twelfth night*. Hy het die literêre ontledings links laat lê en elke karakter uit 'n teatermatige, dramatiese en praktiese oogpunt geanaliseer. Heelwat van sy gevolgtrekkings en afleidings is onakademies en gebaseer op gissings en hipoteses, maar dit is van onskatbare waarde vir die regisseur deur wie hierdie werk en karakters lewendig op die verhoog vergestalt moet word. Sy ontledings is tweërlei van aard:

a. Hy aanvaar dat die name wat Shakespeare in sy werke aan die karakters gee, gelaai is met betekenis en omtrent 'n volledige prentjie van die spesifieke karakter optower, en

b. hy aanvaar dat van die karakters gebaseer is op lewende voorbeelde van persone uit Shakespeare se eie tyd. Laasgenoemde afleiding maak hy na aanleiding van sir Carr Scrope, wat in 1677-8 geskryf het:

When Shakespeare, Jonson, Fletcher ruled the stage,
They took so bold a freedom with the age
That there was scarce a knave or fool in town
Of any note but had his picture shown. 1)

Shakespeare het ook by die skep van sy karakters die akteurs wat die rolle sou vertolk, in gedagte gehou. Hulle fisieke voorkoms en speelvermoë sal ook 'n invloed, hoe gering ook al, op Shakespeare se skeppingswerk uitgeoefen het.[2)]

Volgens Watkins (en Baldwin) was die rolverdeling van die oorspronklike *Twelfth night* (1600)-aanbieding soos volg:[3)]

Malvolio	Augustine Phillips ('lean and hungry look')[4)]
Orsino	Richard Burba(d)ge ('a master of subtle speech-music, wit and decorative conceit')[5)]
Sir Toby	Thomas Pope ('the fat Knight with the great belly doublet')[6)]
Antonio	Condell (Cundall)
Fabian	John Heminges (?)[7)]
Sebastian	William Sly ('stressing youth, romantic or soldierly, calculating or impulsive')[8)]
Sea-captain	William Shakespeare
Feste	Robert Armin ('a doctrinaire - he uses his folly like a stalkinghorse, and under the presentation of that he shoots his wit')[9)]
Sir Andrew	Richard Cowley ('a thin-faced knave')[10)]

---

1. Aangehaal deur Hotson. The first night of *Twelfth night*, p. 118.
2. Watkins. On producing Shakespeare, p. 155.
3. Ibid., p. 323.
4. Ibid., p. 155.
5. Ibid., p. 156.
6. Ibid., p. 158.
7. Dat Watkins ook die 'feit' bevraagteken of Heminges wel Fabian gespeel het (p. 157) bevestig ook my teorie. Vgl. p. 237-8.
8. Ibid., p. 159.
9. Ibid., p. 160.
10. Ibid., p. 161.

Olivia	Gilburne	('boy actors')[1]
Viola	Ned Shakespeare	
Maria	Crosse	

'n Akteur wat 'n sekere rol vertolk, bring ook onvermydelik eienskappe van sy eie persoonlikheid in die karakter op die voorgrond. Die siening van die regisseur van die plek van 'n karakter in 'n drama beïnvloed ook noodwendig die aanbieding van 'n werk. Indien hierdie sienings gebaseer is op 'n eerlike vertolking van die karakters wat die dramaturg geskep het, kan dit net 'n positiewe bydrae tot die 'herskepping' van die drama op die verhoog lewer.

Aangesien Shakespeare se genialiteit die beste na vore kom in die karakters wat hy geskep het, moet 'n regisseur besondere aandag hieraan wy. Die bron van inligting waarop hierdie karaktersketse gebaseer word, moet steeds Shakespeare se teks self bly. As gevolg van ons Victoriaanse agtergrond onderskryf ons nog baie beskouinge van die negentiende-eeuse kritici en word hulle waardebepalings as outentiek aanvaar. Die siening dat Feste 'n melankoliese en Malvolio 'n tragiese karakter is, dateer uit die negentiende eeu en nie uit Shakespeare se tyd nie.

Met al die bogenoemde punte in gedagte is die volgende afleidings deur die regisseuse van hierdie aanbieding aangaande die *dramatis personae* van Shakespeare se *Twelfth night* gemaak:

Hertog Orsino regeer in Illirië. Hy is aantreklik volgens die Elizabethaanse idioom. Olivia sê van hom:

> Tog weet ek hy's 'n man van deug, hy's edel,
> Welvarend, jonk, opreg en sonder vlek;
> Almal praat van hom goed, mild, kloek, geleerd;
> En in sy voorkoms en sy hele aard
> Die ene grasie ... (I.v.248-252).

Orsino is Olivia se sosiale meerdere. Hy is die regeerder en hy het 'n groter landgoed, maar hy is beslis nie haar baas nie. Sir Tobie sê aan Sir Andries: 'Sy wil niks van hom weet nie. Sy's nie van plan om bo haar stand wat wêreldsgoed, jare en geestelike vermoë betref, te trou nie. Ek het haar dit hoor sweer' (I.iii.103-105).

---

1. Ibid., p. 164.

As 'n edelman is Orsino verplig om Olivia die hof te maak totdat sy 'n man kies, en hy doen dit dan ook op eg-Elizabethaanse wyse. Hy gaan nie persoonlik nie, hy stuur boodskappers met sy vurige liefdesverklarings. Hy verwag glad nie dat sy hom moet aanvaar nie. (Om die waarheid te sê, ek dink hy sou hom lam geskrik het as sy hom wel die jawoord gegee het! Van al die hubare jongmanne in Elizabeth se hof is verwag om aan haar liefdespoësie en liefdesboodskappe te stuur - dit was 'n blote hoflikheidsgebaar.) Natuurlik geniet Orsino hierdie Elizabethaanse modesiekte: liefdesmelankolie, en hy speel sy rol volgens die voorgeskrewe etiketreëls. Hy het lief

> Met 'n verafgoding, met baie trane,
> Met kreune wat van liefde dawer, sugte vuur (I.v.245-246).

Hierdie ongeveer 25 jaar oue edelman vertoon al die simptome van hierdie 'siekte': Hy vermy raserige geselskap, hy soek die eensaamheid van die natuur op en omring homself met musiek. Hy droom en fantaseer in 'n romantiese taal. Hy is wispelturig, onrealisties, sentimenteel, liries, dramaties en dwalend. Hy geniet dit om melankolies te wees, en hy geniet ook sy onbeantwoorde liefde. Hy is verlief op die liefde en op homself, en hy verveel sy hele hofhouding met sy egoïstiese ontboeseminge in die warm weer. Orsino verpersoonlik koningin Elizabeth se belangrike Italiaanse besoeker, Don Virginio Orsino, Duca di Bracciano - 'the most brilliant nobleman of his day'[1] - op die verhoog. In houding, spraak, gebare, drag en optrede laat Shakespeare Orsino, Hertog van Illirië, die nuutste Italiaanse modes navolg, om Orsino, Hertog van Bracciano, te komplimenteer.

Olivia laat alles in *Twaalfde nag* gebeur. Sy is die spil waarom alles draai. Sy is jonk, mooi en ryk maar eensaam. Die hoofintrige van *Twaalfde nag* is gebaseer op haar vermoë om vryers te lok, hetsy deur haar mooi voorkoms, hetsy deur haar geld en status. Sy moet 'n sterk eie wil en 'n onafhanklike gees hê om so 'n voortreflike vryer soos Orsino te weier terwyl haar pa en haar broer se beskerming haar ontneem is. Sy is wys, baie skerpsinnig maar baie onstabiel, soms veral in haar wrede weiering van Orsino se liefde. Sy verleng haar routyd om Orsino te ontduik. Sy wil nie op 'n afstand bemin en begeer word nie. Sy soek nie woorde nie, sy soek dade. Sy is ewewigtig en waardig, statig en selfversekerd, maar as sy verlief raak, raak haar emosies met haar op hol. Sy gee haarself onmiddellik, onvoorwaardelik en intens aan

---

1. Hotson. The first night of *Twelfth night*, p. 13.

die liefde oor: 'Laat kom wat wil!' (I.v.292-293). Sy is impulsief as dit om die liefde gaan - sy laat vaar alle terughoudendheid en bied haar pleitend vir Cesario aan. Sy is soms gefrustreerd en geïrriteerd en haal dit op Feste, Malvolio en veral Sir Tobie uit. 'n Mens kan haar dit nie verkwalik nie, want wie kan huishou met so 'n familielid en sulke bediendes. Sy móét streng optree. Verbeel jou 'n beerbytery in haar tuin! Sebastiaan sê bewonderend:

> En tog, dan kon
> Sy nie haar huis en dienaars so regeer,
> Bevele gee en hul laat uitvoer met
> So 'n gemak, beskeie selfversekerdheid
> Wat ek in haar gewaar (IV.iii.16-20).

Olivia is die verpersoonliking van koningin Elizabeth in haar jong dae toe sy haar vader, Hendrik VIII, en haar broer, Eduard VI, verloor het en die hele verantwoordelikheid van koningskap moes dra. Die behendige ontwyking van enige verwysing dat sy moet trou en kinders hê, die rye vryers wat sy afgewys het, haar skoonheid en wysheid wat ver buite die landsgrense bekend was, is eienskappe van sowel koningin Elizabeth as van Olivia. Dit is ook bekend dat Elizabeth maklik die plathand ingelê het as een van die bediendes haar geïrriteer het. Deur Olivia het Shakespeare die koningin subtiel gekomplimenteer. Selfs die naam, Olivia, is 'n versteekte kompliment. Spencer sê in *The shepherd's calendar:*

> Olives bene for peace ...
> Such for a Princess been principal.

Twee portrette van koningin Elizabeth wat geskilder is na die oorwinning oor die Armada, toon haar met 'n olyftakkie, die simbool van vrede, as septer. 'n Algemene kreet van die Elizabethane vir hulle koningin was: 'O live, Princess of peace. Vivat Regina!'[1)]

'n Nuwejaarswens aan Olivia van een van haar onderdane wat die hoop van haar volk verteenwoordig het, het gelui: 'But had she ... A *Caesar* to her husband, and a King to her son![2)] Shakespeare laat Olivia op *Cesario* verlief raak.

---

1. Ibid., p. 123.
2. Ibid., p. 130.

Viola herinner aan die blou blommetjie, die viooltjie, wat simbool is van getrouheid, en ook aan die snaarinstrument wat die soet klanke voortbring. Tydens die eerste kennismaking met Viola (I.ii) is ons simpatie onmiddellik met haar. Sy is alleen op die wêreld, moeg en droewig oor die vermeende dood van haar broer. Ons kry hierdie wanhopige en hartseer mensie jammer. Sy lyk verwaarloos, verwese en nat, want sy is so pas uit die see gered.

In hierdie toneel word Shakespeare se genialiteit deur middel van die karakterisering van Viola duidelik ten toon gestel. Viola groei in hierdie kort toneel van 66 reëls voor ons oë van 'n verwese, moedelose kind tot 'n vrolike, lighartige jongmeisie. (Dis 'n kenmerk van 'n goeie dramaturg dat sy karakters nooit dieselfde aan die einde van die drama as aan die begin is nie. Die verandering wat 'n karakter deur die loop van die handeling ondergaan, is dít wat die gehoor se belangstelling en aandag boei. Shakespeare doen dit in elke toneel.)

Viola is aan die begin ten volle afhanklik van die genade van die Seekaptein en die matrose, maar sy gaan nie in haar droefheid bly lê nie. Sy is positief en hoopvol: as sy gered kon word, staan haar broer dieselfde kans. Sy stel haar oop en laat dankbaar toe dat die seekaptein se bemoedigende trooswoorde haar opkikker. Sy begin belangstelling in haar omgewing toon. Die ongetroude staat van Orsino is op hierdie oomblik vir haar 'n struikelblok, en sy is onmiddellik geïnteresseerd as sy van Olivia hoor. Vitaliteit en sonnigheid straal uit haar besluit om as hofknaap na Orsino te gaan. Op hierdie oomblik is die vooruitsig om haar soos 'n man te vermom nog avontuurlik en vol kattekwaad. As ons haar weer sien (I.iv), is sy reeds ingeburger in Orsino se huishouding. Sy het haar rol as seun oortuigend gespeel, want niemand vermoed dat sy nie is wat sy voorgee om te wees nie. Haar vermomming begin egter vir haar tot las word, omdat sy op Orsino verlief geraak het. Sy sal egter uit dankbaarheid jeens Orsino, wat hom oor haar ontferm het, haar opdrag om Olivia namens hom die hof te gaan maak - al is dit tot haar eie nadeel - na die beste van haar vermoë uitvoer.

Dankbaarheid is die eienskap wat sy in enige man die meeste bewonder (III.iv. 340-4). Natuurlik beny sy vir Olivia, maar hierdie jaloersheid sal nooit die oorhand oor haar goeie natuur en geaardheid kry nie. Sy sal juis om dit te beveg haar opdrag nog beter uitvoer. Sy doen dit só goed dat Olivia op haar, as Cesario, verlief raak. Sodra sy (Viola) dit besef, is haar vermomming nie meer snaaks of 'n speletjie nie. Die ellende wat as gevolg van haar vermomming rondom haar opstapel, word vir haar, in die laaste toneel, amper

ondraaglik. Shakespeare sorg dat die gehoor weet dat daar uitkoms vir Viola gaan kom. Die gehoor is saam met haar bly as haar broer (Sebastiaan) opdaag en as hulle voorsien dat Orsino haar liefde gaan beantwoord.

Fabio. Ek het Fabio met weinig veranderings aan die teks met Feste vervang, omdat ek oortuig is dat Shakespeare nie 'n karakter met die naam Fabio geskep het nie. Die invoeging van Fabio is vir die meeste kritici 'n raaisel: miskien het Feste in hierdie toneel (II.v), waar die aandag van die gehoor op Malvolio moet wees, te veel die 'kalklig gesteel' en is daar besluit om hom met Fabio te vervang. Miskien is besluit om 'n nuwe karakter by te bring toe Viola se sangrol ook aan Feste toegesê is en sy rol te lywig geword het. Miskien ...

In II.iii.205 sê Maria uitdruklik dat die nar (Feste) in hierdie toneel (II.v) teenwoordig moet wees. Ek neem aan dat dit Shakespeare se oorspronklike bedoeling was. Om die een of ander duistere rede (kyk bo) word Feste weggelaat en word 'n nuwe karakter, Fabio, onverwags en in teenstelling met Shakespeare se gewone werkwyse, bygebring. In V.i.388-9 herhaal Feste woorde wat Malvolio in II.v.134-5 gebesig het, nl. 'party is groot gebore, party verwerf grootheid en op party word grootheid afgedwing'. Waar sou hy dit gehoor het as hy nie by was toe Malvolio 'Olivia' se brief gelees het nie? Ek meen dat Sir Tobie in II.v.1 Feste spottend as Fabio (Fabian: Fabianus) aanspreek omdat Feste ooglopend traag is om deel te hê aan hierdie poets. Feste se woorde in hierdie en die daaropvolgende tonele was heel waarskynlik met 'n F. aangedui in die teks waarvandaan die Eerste Folio gepubliseer is (Feste se woorde word deurentyd in die Eerste Folio met *Clo.* (vir *Clown*) aangedui). Die redakteurs van die Eerste Folio (of die teks waarvandaan hierdie 'fout' dan die eerste keer gemaak is) het Sir Tobie se aanspreekvorm vir Feste en die daaropvolgende F's vir 'n nuwe karakter, Fabio, aangesien.

Shakespeare gee, in teenstelling met sy ander karakters, weinig inligting oor hierdie Fabio. Iets oor sy agtergrond word vir ons in reëls 6-8 gesuggereer. Rowe (1709) was die eerste wat Fabio in sy Dramatis Personae 'n *servant* genoem het.[1)] Daarna het die meeste regisseurs (dié wat Fabio nie heeltemal weggelaat het nie) hom as 'n bediende geteken wat deur Olivia op aandrang van Malvolio in die pad gesteek is as gevolg van 'n beerbytery in haar tuin. Sommiges het hom selfs as nog 'n nar gesien; andere as 'n buurman van Olivia.

---

1. Furness. Op. cit., p. 152.

Die woorde wat Fabio sê, klink ook asof dit oorspronklik vir Feste geskryf is.

Sinjeur is 'n hoflike Italiaanse aanspreekvorm (kyk II.v.1. p. 485). Die Romein Quintus Fabius Maximus Verrucosus (oorlede 203 v.C.) het gedurende die Tweede Puniese Oorlog teen Hannibal die bynaam Sloerder of Vertrager gekry, omdat hy direkte gevegte vermy het en 'n vertragingstaktiek toegepas het om sy teenstanders se planne te verydel.[1] Dit klink vir my na 'n pragtige karakterskets van Feste, veral in hierdie toneel, en na 'n tipiese Shakespeareaanse woordspeling. Vertragingstaktiek staan in Engels as *Fabian tactics* bekend.[2]

Twaalfde nag is 23 jaar nadat dit die eerste maal opgevoer is en sewe jaar na Shakespeare se dood die eerste keer gepubliseer. Dis onwaarskynlik en wensdenkery om te verwag dat die teks deur al hierdie jare presies sou bly soos Shakespeare dit oorspronklik bedoel het. Akteurs, regisseurs, vriende, drukkers en setters kon almal hulle deel bygedra het om die teks te vermink, aangesien daar geen wet op kopiereg was wat, soos vandag, die belange van die outeur beskerm nie.

Feste word in die Eerste Folio 'n *Clown* genoem. Eers in II.iv.13 word van hom as 'Feste' gepraat. Die Cowden-Clarkes beweer dat die naam afgelei is van die Italiaans *festeggiante*, wat 'feasting, merrie, banqueting, pleasant, of good entertainment' beteken.[3] Die Latyn is *festus* wat 'cheerful, gay' beteken.

As gevolg van die liedjie 'Come away, come away, death' wat Feste volgens die Eerste Folio in II.iv.60 sing, beoordeel baie kritici en regisseurs Feste as 'n melankoliese karakter. Dit het in die Victoriaanse tyd mode geword om hiermee saam, *Twaalfde nag* as Shakespeare se 'saddest comedy' te beskryf.[4]

Indien hierdie lied nie deur Feste gesing word nie maar wel deur Viola, soos dit in hierdie aanbieding gedoen is (vgl. die motivering daarvoor in dl. III. p. 478 hierbo), verval alle afleidings dat Feste 'n melankoliese karakter is en is hy bloot wat sy naam sê dat hy is: 'n fees.

---

1. Funk & Wagnalls standard dictionary, dl. 1, p. 452.
2. 'Since then (Second Punic War) "Fabian" has come to mean any delaying or harassing tactic.' The American peoples encyclopedia, dl. 7, p. 420.
3. Furness. Op. cit., p. 3.
4. Ibid., p. 405.

Daar is 'n besliste onderskeid in die stuk gemaak tussen Feste as 'n 'fool by profession' en die 'involuntary fools'[1]: die 'natural fool', Sir Andries, en die 'deep - contemplative idiot' en 'n 'wise man folly-fallen', Malvolio.[2]

Feste is by sy volle verstand en 'wise enough to play the fool' en hy weet dat sy werk, nl. om mense te amuseer, is 'as full of labour as a wise man's art'.

Feste is lief vir musiek. Wanneer hy die geleentheid kry, ontvlug hy die somberheid van Olivia se huis en loop weg na Orsino se huishouding, waar daar altyd musiek is.

Hy bedel gedurig en skaamteloos maar op so 'n geestige wyse dat niemand hom daarvoor verkwalik nie. Hy tref op hierdie manier voorsorg vir sy onsekere toekoms en versterk sy eie onafhanklikheid en vryheid. Hy sal vir homself kan sorg indien hy die trekpas kry.

Niemand is besonder lief vir hom nie, en hy is vir niemand besonder lief nie. Hy raak nie betrokke by en verstrengel in die emosies van die mense en die gebeure rondom hom nie. Hy beskik oor 'n fyn waarnemingsvermoë en 'n diep insig. Shakespeare gebruik hom om kommentaar te lewer op die gebeure in *Twaalfde nag*. Hy weet van Maria se aspirasies om met Sir Tobie te trou en bewonder haar gladde mond. Hy is gevat en slim en speel met woorde. Hy noem homself Olivia se 'corrupter of words'. Hy gebruik met opset ingewikkelde frases om die arme Sir Andries te beïndruk en te verwar. Feste beskou Olivia se rouery as oordrewe en onthou elke woord wat Malvolio, sy vyand, hom toevoeg, sodat hy dit later teen hom kan gebruik. Hy is traag om aan die poets op Malvolio deel te neem - dis te blatant na sy smaak. Gehore lag nooit vir Feste nie, hulle lag saam met hom. Hy pas hom gemaklik aan by enige geselskap waarin hy hom bevind.

Viola gee in III.i.56-64 'n beskrywing van die soort nar of harlekyn wat Feste is:

---

1. Ibid., p. 403.
2. Oldendorf & Arguile. *Twelfth night*, p. 10.

Dié kêrel's wys genoeg om nar te speel;
Dit goed te doen, vereis 'n vlugge gees;
Hy moet goed let op hûl met wie hy skerts,
Hul stemming en hul rang, die tyd, die plek,
Net soos die valk stort af op elke voël
Wat aangevlieg kom. Ja, dis 'n praktyk
Veeleisend soos 'n wyse man se kuns,
Want gekheid wat hy wyslik wys, kan wysheid wees;
En wyses, raak hul gek, bederf hul gees.

Sir Toby Belch (Sir Tobie Wynvat). Hotson wys daarop dat 'n 'toby' 'n blaas=oppie (vis) is.[1] *Twelfth night* se Sir Toby drink soos 'n vis en lyk soos 'n blaasop - kort en dik en hy blaas gedurig af deur winde op te breek. Toby herinner ook aan die seun van Tobias of 'Tobit' van die apokriewe boek wie se huweliksnag met Sarah uitgestel is. Dat die bruidegom hom die eerste nag of nagte na die huwelik van die bruid onthou het, het in die jaar 398 'n reël van die Kerk geword. Hierdie 'Toby-night'-gebruik was welbekend onder die Eliza=bethane.[2] Koningin Elizabeth het tapisserieë met die storie van 'Thobie' in Hampton Court en Westminster opgehang. Sir Toby het in hierdie skrikkeljaar waarin *Twelfth night* geskryf is (1600), nie lank genoeg opgehou drink sodat Maria hom in die Tobienag-situasie kon kry nie - 'turn him from fish into flesh'.[3] Feste betuig ook sy meegevoel met haar as hy sê: 'If Sir Toby would leave drinking, thou wert as witty a piece of Eve's flesh as any in Illyria' (I.v.28-30).

Sir Tobie teer op die welvarendes rondom hom. Hy hou Sir Andries onder die waan dat hy 'n kans staan om Olivia se hand te wen. Sy doel is om soveel moontlik van Sir Andries se geld in te palm. Hotson sê: 'Sir Toby plans to make his fool his purse'.[4] Hy geniet die lewe en is 'n tipiese joviale Elizabethaanse 'tavern type' van omtrent 30 jaar oud.

Sir Andrew Aguecheek (Sir Andries Bibberbakkies). Hotson beweer dat Sir Andries 'n Spanjaard is omdat hy 3 000 Spaanse (Kastiliaanse) dukate per jaar verdien.[5] Sy naam is dus afgelei van die Spaans *Agu-chica* (verkorting vir *agucia chica* of *agudeza chica*), wat 'little-wit - always enjoying a joke, never understanding it' beteken. Andrew is afgelei van die Spaanse *andrajo*,

---

1. Hotson. The first night of *Twelfth night*, p. 153.
2. Ibid., p. 154.
3. Ibid.
4. Ibid., p. 115.
5. Ibid.

wat 'rag' of 'despicable person' beteken. (Vir die betekenis van die Spaanse *Aguafáce* kyk dl. III p. 398 hierbo.)

Sir Andries is maer en bleek met hoë rooi wangetjies. Die letterlike betekenis van sy naam is *Koorswange*. Sy hare hang soos vlas aan 'n paal. In hierdie aanbieding is Sir Andries van 'n paar groot uitstaande voortande voorsien - die tradisionele Engelse mond. Sir Tobie noem hom 'n 'teringgevreet' en nog baie ander verskriklike name ... Hy is omtrent 28 jaar oud.

Maria. Hotson betwis die feit dat die feestelike Feste 'the master-mind and controller of *Twelfth night*' is soos Quiller-Couch c.s. wil beweer. As dit so is, sou Feste die briljante plan teen Malvolio uitgedink en uitgevoer het, maar 'it is the quick, deviceful, strong-brained little gentlewoman, Maria, whom Shakespeare sets up as rightful ruler of the sport royal, and she richly deserves her crown at the Buttery-bar as a finder of madmen ... Inevitably Maria reigns as Lady of Misrule, and inevitably she hooks and lands her fish, Toby. Sovereign for a night, Maria receives us into her holiday realm - a land teeming with Christmas and Epiphany legend, folk custom, and traditional feasting, dance, jesting, and game. For Twelfth Night is not only the joyful Feast of Light for the returning sun, but also *Le Jour des Rois*, the anniversary of the Three Kings:

> Be merry, all that be present,
> Reges de Saba venient -
> Now is the Twelfth Day come -
> God send us good New Year!

According to Florio, the name *Maria* signifies *Illumination:* not inappropriate for the queen of the Feast of Light.'[1)]

Sebastiaan. Sy beskermengel, die Heilige Sebastiaan, 'was commonly pictured to the Renaissance as a beautiful young soldier, severely wounded with arrows. The handsome namesake is styled "my young soldier" by Sir Toby, and his fate is to be transfixed by Cupid's arrow, shot from the bow of Diana.'[2)] Hy lyk net soos sy suster, aan wie hy baie geheg is en van wie hy 'n hoë dunk het. Sebastiaan is 'n getroue vriend van Antonio. Hy is prakties en dapper.

---

1. Ibid., pp. 159-60.
2. Ibid., pp. 130-1.

Antonio is 'n ouer en ruwer karakter as Sebastiaan. Hy was 'n seekaptein wat teen die Hertog van Illirië geveg het. Hy kan dus as 'n Turk voorgestel word. 'Antonio is a warm-hearted, hot-headed sailor, ready to take an enemy's life in fair fight or to lose his own on his friend's behalf, loyal, daring to recklessness; the type of sea-dog with which all England was familiar in the days of Drake and Hawkins.'[1)]

Curio is 'n heer in diens van die hertog Orsino. Hy is 'n bediende van hoë afkoms en is aards en baie verstandig. Orsino se praatjies en filosofering oor die liefde verveel hom. Hy is baie prakties, want hy raai Orsino aan om te gaan jag om sy aandag van homself en sy gewaande verliefdheid af te lei. Curio is dus ook lief vir die buitelewe en het graag gejag. Hy is omtrent 40 jaar oud.

Valentino is 'n heer in diens van die hertog, en hy is 'n bediende van hoë afkoms. Hy vind Olivia se smart buitensporig en praat in 'n toon van droë afkeer. Hy is oud (omtrent 60), jaloers, suur en oninteressant. Hy het 'n ontevrede trek op sy gesig (soos 'n Engelse bulhond?) wat hom onaansienlik maak en iemand in wie Olivia nie belangstel nie. Hy kan as die voorloper van die tipiese Engelse 'butler' van later jare beskou word.

Malvolio. In 1600 was die belangrikste amptenare in die hofhouding van koningin Elizabeth I die Opperhofmeester (die Graaf van Nottingham), die Lord-Kamerheer (lord Hunsdon) en die Opperstalmeester (lord Worcester het na die afsetting van lord Essex in hierdie pos waargeneem). Hierna kom die Skatmeester van die hofhouding - 'n pos wat op hierdie tydstip vakant was as gevolg van die afsterwe van Roger Lord North vroeg in Desember - en die Kontroleur (sir William Knowles of Knollys). Laasgenoemde moes die voedseluitgawes aan die hof kontroleer en was ook hoof oor die honderde ander bediendes in die hofhouding. Hulle vyf het 'n wit staf gedra as simbool van hulle amp en as kierie om straf mee uit te deel. Sir Knowles was op hierdie tydstip 'n baie belangrike man aan die hof, want afgesien van die poste bokant hom wat vakant was, was lord Hunsdon siek en sir Knollys moes hulle pligte ook nakom.

Knowles en Hunsdon was neefs, en hulle ouma, Mary Bullen, was die Koningin se tante. Hy was ook die Graaf van Essex se oom en was betrokke by Essex se

---

1. Innes. The Warwick Shakespeare. *Twelfth night*, p. 21.

politieke botsing met die Koningin maar het betyds padgegee toe dinge begin warm word en het gevolglik as 'n 'time-pleaser' (vgl. II.iii.181-2) bekend gestaan. Sy vader, sir Francis Knollys, was 'n kampvegter vir die Puriteine (vgl. II.iii.175 en 181).

In 1595 het die mooi sewentienjarige Mary of Mall (vgl. I.iii.118-9: Are they like to take dust, like mistres *Mals* picture?) Fitton se vader haar as hofdame aan die hof van koningin Elizabeth onder die spesiale sorg van die 48-jarige sir William Knowles gelaat. Nieteenstaande die feit dat hy skriftelik beloof het om vir haar soos 'n vader te wees en 'to defend the innocent lamb from the wolfish cruelty and fox-like subtlety of the tame beasts'[1] aan die hof, het Knowles, wat getroud was met 'n weduwee ouer as hyself, vir Mall briewe begin skryf waarin hy haar oorlaai het met versoeke om met hom te trou sodra sy vrou te sterwe kom. 'But his inconsiderate wife persisted in living, and Mr.Controller followed his conspicuous and doting pursuit of the girl, who led her elderly suitor gently by the nose while casting her significant glances elsewhere'.[2] Sy het 'n verhouding met William Lord Herbert (later Graaf van Pembroke) aangeknoop. Met die Kersfees van 1600 was sy ses maande swanger, en aangesien Herbert geweier het om met haar te trou, moes sy die hof-houding voor die einde van Januarie in skande verlaat.

Dit het alles bygedra om die belaglike sir William Knowles tydens hierdie spe-sifieke Twaalfde nag-feesvierings van 1600/1 die spesiale voorwerp van bespot-ting te maak. Sir Tobie sê in II.iii.95: '*Malvolios* a Peg-a-ramsie, ...'. Die woorde van hierdie liedjie klink so:

> When I was a bachelor I led a merry life;
> But now I am a married man, and troubled with a wife ...
> Give me my yellow hose again, give me my yellow hose!
> For now my wife she watcheth me: see yonder where she goes![3]

Feste se liedjie wat hy in IV.ii.68-76 sing as Malvolio in die 'gevangenis' sit, is ook volkome nommer pas:

> 'My Lady is unkind, perdie! - Alas why is she so?
> She loves another.'

---

1. Hotson. The first night of *Twelfth night*, p. 103.
2. Ibid.
3. Ibid., p. 106.

Sir Knowles het in 'n poging om sy ouderdom te verbloem sy baard gekleur en 'produced the inevitable parti-coloured result - white at the roots where it grew, yellow in the middle, and black at the point: so conspicuously, indeed, as to earn him the derisive nickname of "Party Beard",' wat aanleiding gegee het tot 'n verdere liedjie:

> Party beard, party beard ...
> ... the white hind was crossed:
> Brave Pembroke struck her down
> And took her from the clown
> Like a good woodman.[1)]

Maria maak melding van die kleur van Malvolio se baard in II.iii.191.

In 1916 het sir Edmund Chambers dit al 'n versoeking gevind om 'the pompous and besotted old Comptroller' met Malvolio van Shakespeare se *Twelfth night* te vergelyk na aanleiding van 'n anekdote wat in 'n grapboek van L'Estrange van 1650 verskyn het:

'The Lord Knolls, in Queen Elizabeth's time, had his lodging at Court, where some of the Ladyes and Maydes of Honour us'd to friske and hey about in the next roome, to his extreame disquiete a nights, though he had often warned them of it; at last he getts one to bolt theire owne backe doore, when they were all in one night at their revells, stripps off to his shirt, and so with a payre of spectacles on his nose, and Aretine in his hand, comes marching in at a posterne doore of his owne chamber, reading very gravely, full upon the faces of them. Now let the reader judge what a sadd spec= tacle and pittiful sight these poor creatures endur'd, for he fac'd them and often traverst the roome in this posture above an houre.'[2)] (Vgl. met II.iii. 109-159.)

Hotson het hierdie leidrade opgevolg en tot die gevolgtrekking gekom dat Shakespeare wel vir sir Knowles as voorbeeld vir Malvolio gebruik het:

'It would be folly to think that we can recover more than a portion of the delicious topical spice with which Shakespeare seasoned his take-off of Mr. Controller. We today can never see what the Twelfth Night revellers saw - a player got up as the image of the Controller, beard, white staff and all,

---

1. Ibid., p. 107.
2. Ibid., p. 109.

mimicking the familiar Knollys mannerisms to the life; but certainly we can now join them in savouring a good deal more of the "close mocks and flouts" than ever we could before.'[1)]

Hotson beweer verder dat *Mala-voglia* 'Ill will' of 'Evil Concupiscence' beteken en dat *'Mal'-voglio* die konnotasie 'I want Mall' oproep.[2)] Die feit dat Maria hom as 'Monsieur' aanspreek (II.iii.168) 'merely classes him with the contemptible French'.[3)]

In *Il Sacrificio* offer een van die karakters, Messer Agnol Malevolti, 'n beeldjie van Kupido (kyk p. 214 hierbo) wat hy verkwalik vir 'the loss of those joys which he had foretold him, and recalls the fair promises given by his mistress when she made him this present; and how bitterly those promises had failed'.[4)] Hoewel Furness sê: 'There is nothing whatsoever in Malevolti's madrigal which corresponds to the character which Shakespeare gives to Malvolio', kan dit nie verhelp word as 'n prentjie voor die gees geroep word van Malvolio wat aan die einde Olivia se brief in klein stukkies skeur en dit (by gebrek aan 'n vuur!) in die wind strooi nie.

Malvolio voer nie een enkele plig wat Olivia hom oplê, na behore uit nie. Olivia (as die verpersoonliking van koningin Elizabeth I) besef die waarde van hierdie koue, weersinwekkende en streng hofmeester van haar. Hy balanseer die skaal teenoor die ander uitbundige en joviale karakters in haar huishouding. Sy hanteer hom (net soos Elizabeth) met diplomasie en takt, hoewel sy self 'n afkeer van sy verwaandheid en selfliefde het.

Die Victoriaanse kritici met hulle blinde verering vir Shakespeare het Malvolio in 'n tragiese figuur omgeskep omdat hulle geglo het dat Shakespeare nooit iemand so vir die gek sal hou nie. Shakespeare het 'n meerderwaardige en selfvoldane karakter wat tot 'n val kom, geteken. Om hierdie val so hard moontlik te maak moes Malvolio so hooghartig moontlik geteken word om in sy doel te slaag. Malvolio is van die begin af bestem om die voorwerp van bespotting te wees in hierdie Twaalfde nag-feesvierings. Die Elizabethane wat misvormde dwergies of idiote aangehou het om hulle mee te vermaak, sou

---

1. Ibid., pp. 109-110.
2. Ibid., p. 108.
3. Ibid., p. 114.
4. Furness. Op. cit., pp. 2-3.

geensins enige meegevoel vir 'n normale mens gevoel of betoon het wat hom deur sy eie toedoen so belaglik maak nie.[1)]

Malvolio het slegs sy eie voordeel en bevordering in gedagte as hy sy minderes betig of as hy Olivia die hof maak. Dis nie liefde of werklike pligsbesef wat sy optrede regverdig nie. Dis hierdie eiewaan wat van hom 'n onsimpatieke karakter maak waarvan 'n mens die goeie eienskappe wat daar kan wees, nie raaksien nie of laat verby kyk.

Shakespeare het al die negatiewe eienskappe van die Puriteine in Malvolio saamgetrek; daarom sê Maria 'he is sometimes a kind of Puritan' (II.iii. 175). Die feit dat hy Sir Tobie en sy trawante tot orde roep, is heeltemal geregverdig en dit word van hom as hofmeester van Olivia se huishouding verwag. Dit is die gesindheid en die manier waarop hy dit doen wat die probleme veroorsaak en aan Maria die stok verskaf om hom mee te slaan. William Archer (1884) sê: 'He (Malvolio) has no sense of humour, - that is the head and front of his offending. That his punishment, strictly considered, is excessive, to the point of barbarity, cannot, I think, be doubted...'[2)]; en sir Edward Russell (1884): 'The gaunt and sombre steward is not, and is not likely to be, a purely amusing character. Even his tormentors at one point relent a little at the thought that they may carry their cruel joke too far, and for the nineteenth century it is carried too far to be entirely funny.'[3)]

Sylvan Barnet (1954) het beswaar aangeteken teen die tradisie wat Charles Lamb in 1822 begin het, naamlik om Malvolio as 'n tragiese figuur te beskou. Laasgenoemde het gesê: 'I confess that I never saw the catastrophe of this character, while Bensley played it (1796), without a kind of tragic interest'.[4)] Hierdie siening van Lamb het ander kritici (Duffin, Hudson, Verity ens.) beïnvloed. Duffin (1912) sê byvoorbeeld: 'As the central figure of the comic under-plot Malvolio is generally the object of much misplaced laughter. Harassed in the midst of his irresponsible tormentors, he towers above them, and should win our sympathy';[5)] en Barnet sê: 'Malvolio is potentially tragic, for he finds that past modes of behavior are no longer

---

1. Goldsmith. Wise fools in Shakespeare, p. 5.
2. Furness. Op. cit., p. 400.
3. Ibid., pp. 400-1.
4. Ibid., p. 397.
5. Duffin. Shakespeare. *Twelfth night*, p. xxvi.

suitable, no longer meaningful in his present relationship with the world. His self-love is no longer adequate. In tragedy, the protagonist comes to some such realization, and by a heroic, and exhausting, endeavor, readjusts the balance. But in *Twelfth Night* Malvolio rejects the challenge to alter himself, and grotesquely continues to defy his antagonists, who are not villains of great power, but jovial tipplers. The struggle is unworthy as well as unheroic. Our sympathies are all with Malvolio's foes, who represent a way of life which gains, at least within the playhouse, our approval.'[1)]

9. Besondere eienskappe van *Twaalfde nag*

a. Die tema

1 Kor. 3:18: 'Laat niemand homself mislei nie: as iemand meen dat hy wys is onder julle in hierdie wêreld, laat hom dwaas word, sodat hy wys kan word.' Shakespeare plaas hierdie woorde van Paulus in die mond van Feste, die nar (I.v.34-38). Die 'wyses' in *Twaalfde nag* blyk dan ook op die ou end die 'dwases' te wees: Sir Andries, Malvolio, selfs Olivia en Orsino kan hieronder geklassifiseer word. Die 'dwase' nar Feste is die enigste wat 'wyse' dinge kwytraak. Almal in die stuk doen hulle voor vir wat hulle nie is nie: Orsino gee voor hy is verlief op Olivia, maar hy is eintlik verlief op homself of op die liefde, terwyl Olivia voorgee dat sy oor die dood van haar broer rou; Viola gee voor dat sy 'n hofknaap is, Sir Andries dat hy vier tale vlot ken, en dan kan hy nie eers Viola se groet in Frans beantwoord nie. Malvolio gee hom uit vir 'n bekwame hofmeester en kan nie een enkele taak wat hom in die stuk opgelê word, na behore uitvoer nie! Feste demonstreer hoe maklik dit is om jou voor te doen as iets of iemand wat jy nie is nie: die toneel waarin hy hom as priester vermom en sê: 'Was ek maar die eerste wat ooit in priestersdrag geveins het ...'

Die stuk berus op die verwarring van verkeerde identiteite: niemand weet wie is wie nie ...

b. Die komiese

Vrolikheid is die sleutel tot hierdie stuk. Die hele komedie borrel oor van pret en plesier. Dit is vrolik, joviaal en pittig. Die persone wat ons laat lag, is nooit marionette wat in belaglike situasies geplaas word om

---

1. King. Twentieth century interpretarions of *Twelfth night*, p. 56.

sodoende 'n lag uit te lok nie. Die bekoring van *Twaalfde nag* lê hoofsaaklik in die koppeling van die komiese met romanse in vermaaklike handeling tesame met meesterlike karakterisering.

Daar is die voor die hand liggende geestigheid in die tonele waar Malvolio 'n poets gebak word; in die drinktonele waar Sir Andries die spit moet afbyt; die tweegeveg; die verwarring wat ontstaan as gevolg van die broer en suster wat so eenders lyk. Maar dan is daar ook die dieper liggende humor: Orsino, wat 'n ewigdurende liefde vir Olivia sweer en dan daardie liefde net so op Viola oorplaas - met Olivia se goedkeuring! Olivia wat sweer dat sy vir sewe somers lank haar broer se dood gaan gedenk deur haarself weg te steek soos 'n non en dan verlief raak op die eerste aantreklike man wat sy teëkom, en daar word nooit weer van die gestorwe broer gehoor nie! Die vermetelheid van Sir Andries om die gravin die hof te wil maak! Sebastiaan se kalme aanvaarding van Olivia as 'n vrou en sy gemaklike selfvertroue in sy liefdeservarings - so anders as die kastydinge en treurmares wat deur Olivia, Orsino en Viola deurgemaak word!

c. Die romanse

In hierdie werk word die verhaal van drie pare verliefdes vertel. Liefde in verskillende vorms vorm 'n groot deel van *Twaalfde nag*. Orsino is verlief op die liefde, Viola se sentimentele liefde vir die hertog, Malvolio se liefde vir homself, die verliefdheid van Olivia, Viola se liefde vir haar broer, Antonio se gehegtheid aan Sebastiaan, Maria wat met Sir Tobie wil trou, Sir Tobie se liefde vir die bottel, ens.

d. Die ongerymdhede

Daar is baie ongerymdhede in Shakespeare se werk, maar niemand gee blykbaar om nie. Dat Viola en Sebastiaan so baie na mekaar lyk dat niemand hulle uit mekaar kan ken nie, is hoogs onwaarskynlik. En die verskil in hulle klere moes hulle tog verraai het, want hulle kon onmoontlik eenders aangetrek gewees het. Dat belangrike huwelike gereël kon word tussen mense wat mekaar nou net ontmoet het, is net so onwaarskynlik, veral Sir Tobie se troue. Hy is dronk bed toe gevat met 'n oopgekloofde kop, en omtrent onmiddellik daarna kondig Fabio aan dat hy met Maria getroud is.

Orsino, wat soms 'graaf' en soms 'hertog' genoem word sê op die vierde dag nadat Viola in Illirië geland het, dat sy al drie maande in sy diens is.

Antonio sê ook dat Sebastiaan drie maande sy gesel was, terwyl die hele handeling van die stuk maar twee dae duur. Malvolio lees Maria se brief en herken Olivia se C en P, terwyl die brief wat hy lees, nie een van bogenoemde letters bevat nie.

Natuurlik is die hele lokale inkleding verkeerd. Die meeste van die name mag Illiries wees, maar Sir Toby Belch het 'n naam so Engels as wat hy self is. Dieselfde geld van Sir Andrew Aguecheek.

In hierdie stuk, in Illirië gesitueer, vind ons gedurige verwysing na dinge wat deel is van die lewe in die Elizabethaanse Engeland: Puriteine, Browniste, psalmsingende 'weavers', skerm, dans en die beerbytery wat die Puriteine so gehaat het, die liedere van die tyd, die modes, gekruiste kousbande, 'gaskins', die hofmeester se diensketting, die roep van die Teemse roeiers, ens. ens. Wat maak dit saak? 'The play's the thing'.

e. Die identiteitsverwarringe

In albei dele van die stuk maak Shakespeare gebruik van ewebeelde en verkeerde identiteite. Die hele verhaal berus natuurlik op die ooreenkoms tussen broer en suster. Viola, vermom as 'n man, word vir een aangesien deur Olivia en Orsino en die ander karakters. Sebastiaan word aangesien vir Cesario en Cesario vir Sebastiaan, en in Bedryf V dink Olivia en Sir Andries dat die Cesario wat hulle sien, dieselfde Cesario van Bedryf IV is. Stem en handskrif word gebruik om verwarring te veroorsaak; Feste praat met Malvolio as Sir Topaas, die priester; Maria se handskrif word deur Malvolio vir Olivia s'n aangesien. Dis nie al middele wat Shakespeare gebruik om sy gehore te laat lag nie. Die tonele waarin Sir Tobie en Sir Andries dronknes hou; waarin Malvolio sy houding en optrede met sy eie skaduwee oefen; waarin die nagemaakte tweegeveg plaasvind; die skerp tong van Maria; die grappe en woordspelings en die verkeerde gebruik van woorde waarvan die stuk vol is - al hierdie dinge dra by tot die vrolikheid van die geheel. Amper twee derdes van *Twaalfde nag* is in prosa geskryf as gevolg van die komiese tonele van die newe-intrige. Die Hertog en Olivia en Viola praat met mekaar in digvorm; al drie praat met die bediendes in prosa. Olivia praat met Sir Tobie in digvorm as sy baie kwaad is, en selfs Malvolio is ontsteld genoeg om in Bedryf V die digvorm te gebruik. Maar of die taal nou in digvorm is of nie, dit pas altyd by die toneel. Natuurlik verwag 'n mens nie in 'n komedie soos hierdie die poëtiese taal van die tragedie nie, maar Viola sê 'n paar onvergeetlike sinne en die stuk is vol pittige frases en liedere.

f. Die taal en prosodie

Oor hierdie onderwerp gaan die vertaler van *Twaalfde nag*, Uys Krige, self praat:

'In hierdie, na my mening, beste blyspel van Shakespeare verander die stemming van die stuk voortdurend; en met elke verandering van stemming verander ook die taal. Daar is die romantiese welsprekende taal, byvoorbeeld, van die verliefde Hertog van Orsino; en daar is die selfs nog meer romantiese en welsprekender taal van die verruklike Viola omdat sy *werklik* liefhet ... En hierdie romantiese welsprekendheid word vir ons vertolk in 'n poësie wat sonder twyfel moet tel onder die soetvloeiendste en mees musikale rymlose verse wat nog geskrywe is.

'En wat 'n kontras tussen hierdie poësie en die gesoute, aardse, pittige, lewendige prosa van die ewig fuifende, op drank en jolyt versotte Sir Tobie (*sic*) Belch - Sir Tobie Wynvat in Afrikaans - en van sy lawwe maar tog nooit onsimpatieke ou drinkebroer, Sir Andrew Aguecheek (Sir Andries Bibberbakkies), die prosa van daardie "youngest wren of nine", die onbedwingbare Maria, van Feste, die nar, en al die ander! Ook die taal van Malvolio, hy wat so "gruwelik veronreg" is, is welsprekend - maar hier is dit 'n ietwat pedantiese welsprekendheid, formeel, strak en streng soos dié taal Malvolio se swartrokkigheid en Puritanisme weerspieël.

'Ek sou 'n halwe boekie kon skrywe oor al die probleme wat *Twelfth Night* die vertaler bied. Die eerste dag kon ek geen vordering hoegenaamd maak nie, is ek in die wiele gery en tot 'n onmiddellike stop gebring deur wat heel waarskynlik die mees poëtiese openingsreël is van enige toneelstuk in die Engelse letterkunde:

If music be the food of love, play on ...'[1)]

Uys Krige het amper moed opgegee, maar hy het gou weer op stryk gekom nadat hy besluit het om Shakespeare se 'vyfvoetige reël met twee sillabes te verleng en so 'n soort Franse rymlose aleksandryn te skrywe' ten einde die 'densiteit en bondigheid van Shakespeare se taal die hoof te bied ... dit was nie lank nie of ek vind ek het, heeltemal onbewus, oorgeslaan na Shakespeare se rymlose versreël van tien sillabes - wat ek toe, met weinig uitsonderings, volgehou

---

1. Uys Krige. *Twaalfde nag*, p. 8.

het tot die einde toe'. Krige voel dat sekere reëls (byvoorbeeld die openingsreël) onvertaalbaar is omdat dit 'alles so direk, eenvoudig en onvermydelik' is.[1)]

'Laat ek slegs nog net iets sê omtrent *Twelfth Night* se prosagedeeltes en die vraagstuk van woordspelings - hoe het Shakespeare tog nie daarvan gehou om met woorde te speel, hulle op hul kop te sit, hul allerhande fratse te laat uithaal nie! - van "aktualiteite", tydgenootlike verwysings, sinspelings, toespelings, en so meer.

'Ek het my heelwat meer vryhede met Shakespeare se prosa veroorloof as met sy poësie' - omdat 'Shakespeare se blanke verse jou (dus) glad nie die speelruimte gee wat sy prosa jou bied nie' en 'omdat al die groot komiese tonele in prosa tussen sir Tobie, Sir Andries, Feste, Maria en hul maats - hulle is van die beroemdste in die Engelse toneelletterkunde - iets in hul wese los en vry en ongebonde het, en hulle hulle derhalwe makliker leen tot 'n minder gestremde of stiptelike vertolking as die meer formele poësietonele ...'[2)]

'En wat maak 'n mens met Shakespeare se talle woordspelinge veral in sy komiese tonele? ... Daarby kom nog dat sekere Shakespeare-kenners die invloed van die Commedia Dell' Arte op Shakespeare, en veral op sy blyspele, bespeur het ... Dit kon skaars anders gewees het ... want een van die baie skakeringe van Shakespeare se reusagtige talent was juis sy genie vir improvisasie. Hierdie improvisasie-element is merkbaar, meen ek, in *Twelfth Night*.'[3)]

---

1. Ibid., p. 9.
2. Ibid., pp. 10-11.
3. Ibid., p. 12.

DEEL II

DIE ENSCENERING EN AANBIEDING

Voorblad: 'n Verkleining van die plakkaat wat gebruik is om die aanbieding te adverteer. Die oorspronklike grootte was ongeveer 100 cm. x 80 cm.

Program: Dit was oorspronklik ± 40 cm. x 25 cm. groot maar is verklein om hier in te pas. Dit was opgerol en met rooi seëlwas verseël en is so aan die toeskouers verkoop.

TWAALFDE NAG

WILLIAM SHAKESPEARE

vertaal deur UYS KRIGE

regie: ELIZE SCHEEPERS

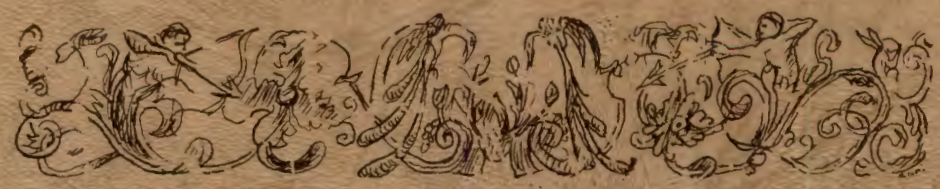
Departement Spraakleer en Drama, P.U. vir C.H.O.

Totiussaal 2–5 Mei 1973



Die handeling vind plaas in 'n stad in Illirië

en die seekus daar naby



DRAMATIS PERSONÆ

ORSINO, Hertog van Illirië ..... Paul Schutte

CURIO hare in diens van die hertog Paula du Toit
VALENTINO Walter Dugmore
VIOLA, (Cesario), verlief op die hertog Mariaan Kalp
SEEKAPTEIN, vriend van Viola ... Dawie du Toit

SIR TOBIE WYNUAT, Olivia se oom ...
.. Peet van Rensburg

MARIA, Olivia se diensmeisie .. Mariaan Conradie

SIR ANDRIES BIBBERBAKKIES
"vriend" van Sir Tobie . Henk Wybenga

FESTE, Olivia se nar ... Pieter de Jager

OLIVIA, 'n ryk gravin ... Elize Nel

MALVOLIO, Olivia se hofmeester ... Bet Botha

ANTONIO, 'n seekaptein en vriend van Sebastiaan.
.. Annelise Posch

SEBASTIAAN, Viola, se tweelingbroer ..
. Dawie du Toit

BEDIENDE, in diens van Olivia Elsabé Jacobson

Eerste OFFISIER ... Kobus Strydom

Tweede OFFISIER ... Riaan Roux

PRIESTER ... David Barnard

HOFKNAPE, in diens van Orsino .. Linda Malan
Rika Meintjes

MUSIKANTE van Orsino . Marianne van Zyl
Tillie Kotzé
Madelaine Steenkamp

EDELMAN, in diens van Orsino.
. Engela le Roux

MATROSE ... Kobus Strydom
Riaan Roux

HOFDAME, in diens van Olivia . Isabeau du Toit

ONTWERPERS.

DEKOR, grimering, program, plakkaat ..
Abri le Roux

KOSTUMERING ... Die Huis van
Cronjé Lemmer

BELIGTING ... Lappies Labuschagné

KLANK ... Cassie Steenkamp

MUSIEK versorg deur ... Peet van Rensburg

BEWEGINGS versorg deur Brenda Potgieter

Die TEGNIESE VERSORGING

is gedoen deur die volgende persone in samewerking met die Toneelkunde II-studente o.l.v. Marianne van Zyl as regie-assistente.

Uerhoogbestuur en Rekwisiete ... Lizbeth Fourie

Reklame ... Peet van Rensburg

Loketorganisasie ... Bet Botha

Plekbesprekings ... Pro Rege

Dekor gebou deur ... Johann Fourie

Dekor geverf deur studente o.l.v. Abri le Roux

Hartlikke dank aan ALMAL wat gehelp het om hierdie opvoering moontlik te maak.

Daar sal EEN pouse van 15 minute wees.

Moet asb nie in die saal rook nie.

'N REGISSEUSE-NOTA

Daar is getrag om met die dekor, kostuums, grimering, rekwisiete, musiek en beligting die teater van Shakespeare voor die gees te roep - nie so seer fi= sies as psigies nie. Daar is gepoog om die gees en die atmosfeer van die Elizabethaanse era in hierdie elemente vas te vang eerder as om 'n histories korrekte weergawe van Shakespeare en sy tyd te gee.

Deur die aanbieding in hierdie periode te hou onderstreep ons die romantiek en fantasie wat in die stuk self verweef is. Die moderne nugtere en gejaagde mens het 'n behoefte aan romanse en drome, en daarom wou die regisseuse hulle met *Twaalfde nag* na 'n tyd lank, lank gelede terug verplaas. Shakespeare se doel met die skryf van hierdie opgewekte en vrolike komedie was sekerlik om sy ge= hore van die builepes, onwelriekendheid en onaangename dinge buite in die strate van Londen te laat vergeet. Daarom het hy *Twaalfde nag* se gebeure in die idilliese landstreek van Illirië laat plaasvind. Daar is kwinkslae, mu= siek, sang, danse, swaardgevegte en fuifpartye - kortom, iets vir elke smaak, vir oud en jonk.

'Komedie' is die vakkie waarin ons moderne letterkundige kritici hierdie stuk= kie heerlike romantiek plaas. Ek glo nie Shakespeare het hom deur die bena= ming laat bind toe hy dit geskryf het nie, want daar is tog ernstige momente sowel as baie klugtige tonele in *Twaalfde nag*, wat hom nie sommer in die bena= ming 'komedie' laat vasvat nie. Shakespeare sê immers self: 'Noem dit wat jy wil!'

Ek wil beweer dat Shakespeare se *Twelfth night* vir die Engelse van sy tyd was wat Adam Leslie se *Hair! Hair!* vandag vir die moderne gehore is. Laasgenoem= de is 'n revue ('n soort musikale komedie, sonder intrige of dramatiese opeen= volging van gebeurtenisse, gekarakteriseer deur liedere en danse en deur 'n reeks parodieë wat in skimpskrif of deur burlesk, kontemporêre mense en ge= beure aanval, hekel of bespot) geskryf vir die kommersiële teater (dit wil sê dit het 'n geldelike gewin as doelstelling).

Reeds in die titel het Leslie die berugte kaalbastoneelstuk van Londen, *Hair*, wat sulke opslae in die koerante gemaak het, geparodieer. Hy het eietydse gebeure, prominente openbare persoonlikhede, die politiek en politieke figure gehekel - soms in gekruide taal en onfatsoenlike uitbeeldings. Dit was egter

'n eerlike prentjie van die gees van die moderne tyd, of ons nou gehou het van wat ons gesien het, of nie. Te oordeel na die reaksie van die gehore en die resensies in die koerante is dit deur die deursnee-publiek ongetwyfeld hoog aangeslaan.

Shakespeare se *Twelfth night* het wel 'n intrige, maar dit speel 'n onderge= skikte rol - soos tewens al die intriges in sy werk. Shakespeare was 'n jo= viale, aardse, gewone *mens* (hoewel 'n genie) met die menslike strewe na roem, eer en rykdom. Hy het genot uit sy werk op die verhoog geput en dit geniet om sy gehore te vermaak. Hy het baie skunnige en onwelvoeglike dinge kwyt= geraak, alhoewel die aanbidders van Shakespeare dit wil ignoreer deur dit uit moderne en skooluitgawes van sy werk te verwyder.[1)] Wat hy op die verhoog laat sê het, sal geen moderne dramaturg waag om te skryf nie - dit sal nie by die Suid-Afrikaanse sensors verbykom nie. Gelukkig is *Twaalfde nag* taamlik vry van hierdie stuitighede, en Feste is uniek onder die 'fools' van Shake= speare in die opsig dat hy taamlik skoonbekkig is. Tye verander (daarom ver= skil Leslie en Shakespeare se werk ten opsigte van die inhoudelike), maar mense verander nie, en ons herken nog al hierdie mense wat Shakespeare geskep het, in onsself en in die mense rondom ons, al het ons leefwyse verander. Adam Leslie se werk mag ook van hoë letterkundige standaard wees - niemand sal droom om dit te analiseer nie. Shakespeare se gehore het ook beslis nie sy werk gedissekteer nie.

In Shakespeare se tyd het net mans op die verhoog verskyn - ook in die vroue= rolle. Vandag is die posisie net andersom. Om een of ander obskure rede beskou vandag se mans dit benede hulle waardigheid om toneel te speel. Mis= kien omdat leke wat nie weet wat agter die skerms aangaan nie, werklik die me= ning toegedaan is dat daar 'gespeel' word en dat dit gevolglik aan die verwyf= des oorgelaat moet word. Die waarheid is egter dat slegs die fikse mans met stamina die paal haal. Om in 'n verhoogloopbaan te slaag vereis 'n baie wakker brein, 'n uiters soepele liggaam en 'n geoefende stem. Dit geld te meer as jy reg wil laat geskied aan 'n stuk soos *Twaalfde nag:* die Elizabe= thane was ongelooflik energiek, almal moes kon sing, dans en 'n musiekinstru= ment bespeel en ten minste vier tale ken om enigsins van aansien te wees.

---

1. Burgess sê in Shakespeare, p. 56: 'The Victorians worshipped the Bard as 'n Christian philosopher and a moral guide (after, that is, Thomas Bowdler had bowdlerised all the indecencies out of the works and turned them into the "Family Shakespeare")'.

Vandag, 374 jaar later, het ons beskawing en kultuur so 'vooruitgegaan' (sic!) dat daar nie meer mans is wat in die dinge belangstel nie en moet die dames die mans se rolle vertolk - *ook* op die verhoog!

Ons is elke dag besig om Shakespeare in ons klaskamers te vermoor. Ek is daarvan oortuig dat Shakespeare 'n goeie aanbieding van sy werk op die verhoog - een wat die gehoor sal geniet en bevredig - meer sou gewaardeer het as al hierdie swaarwigtige heldevererende behandeling wat sy werk vandag te beurt val.

Die Elizabethane was energieke mense, daarvan getuig hulle vinnige danse in die swaar en stywe Elizabethaanse klere. Hulle het in die teaters gesels, gelag en lemoene verkoop en geëet. Daar was dus geen orde en aanbidding ter= wyl Shakespeare se 'poësie' op die verhoog 'voorgedra' is nie. Hulle het met hulle oë geniet, en die akteurs moes die woord demonstreer. Dit moes aanskou= lik wees, anders sou die spelers met lemoenskille toegetakel word. Die Elizabethane was ekstroverte wat ten alle tye aan hulle emosies uiting gegee het.

Die Victoriaanse Engelsman met sy puriteinse lewensfilosofie het hom effens geskaam vir hierdie uitbundige voorgeslagte van hom en wou hulle uitvoerproduk - Shakespeare - tem deur sy opgewekte en lighartige komedies (en tragedies!) aan te bied en voor te stel as realistiese melodrama. Dit het 'n Italianer by name Franco Zeffirelli gekos om die moderne mens te dwing tot 'n nuwe, vars siening van Shakespeare en sy werk. Die manier waarop hy *Romeo and Juliet* op die silwerdoek uitgebeeld het, was so verfrissend na die melodramas van die voorafgaande eeu dat dit mens gedwing het om jou Shakespeare af te stof en met 'n nuwe oog daarna te kyk.

Dit is op hierdie lees dat die onderhawige aanbieding van *Twaalfde nag* geskoei is. Shakespeare se karakters was jonk en vol lewenslus en het energiek hulle uiterste gedoen om die gehoor te vermaak.

1. DEKOR

Beplanning wat aan die ontwerper voorgelê is

Die Totiussaal se verhoog moet in 'n 'moderne' weergawe van die Shakespeareaan=se verhoog omgeskep word. Voorstelle hiertoe:

1. Die voorgordyne van die Totiussaal-verhoog moet permanent oopbly om 'n 'muur' van die Elizabethaanse 'tiring-house' te vorm. Weerskante van hierdie 'muur' moet twee openinge gelaat word vir in- en uitgange waar=deur die spelers die voorverhoog kan bereik as die agterdoeke toegetrek is.

2. 'n Bykomende platform van middelmatige grootte moet voor die verhoog, regoor die opening wat deur die saal se voorgordyne gelaat is, aangebring word.

3. Die verhoog agter die voorgordyn moet twee speelvlakke vir die binnens=huise tonele verteenwoordig:

   i) 'n vertrek in Orsino se paleis,
   ii) 'n vertrek in Olivia se woning.

4. Die platform- of voorverhoog (voorskoot) moet vir die buitenshuise tonele gebruik kan word.

5. Drie beskilderde agterdoeke moet soos gordyne wat kan oop- en toetrek, in die opening wat deur die saal se voorgordyne gelaat word, gehang word:

   i) 'n seetoneel,
   ii) 'n straattoneel,
   iii) 'n tuintoneel.

6. Die vertrek in Orsino se paleis moet 'n dagbed bevat waarop Orsino moet lê. Dit moet ook 'n rostrum hê waarop die drie orkeslede kan plaasneem.

7. Die vertrek in Olivia se huis moet 'n gemakstoel (praalstoel) bevat waar=op Olivia moet sit.

8. Die tuintoneel benodig 'n swaai of 'n tuinstoel waarop Malvolio moet sit.

9. Die toneelveranderings moet so vinnig en geluidloos moontlik kan plaas= vind, aangesien die hele stuk sonder enige onderbrekings (op een pouse na) gaan plaasvind.

10. In Olivia se huis moet 'n donker kamer wees waarin Sir Tobie en sy tra= wante Malvolio gaan opsluit as hy 'mal' is (IV.ii).

11. Die vertrek in Orsino se paleis en die vertrek in Olivia se huis moet van minstens vier ingange voorsien word. Hierdie ingange moet op verskil= lende vlakke wees, sodat die regisseuse 'n speling kan hê met betrekking tot die plasing en groepering van spelers op verskillende hoogtes met die oog op 'n bevredigende visuele effek.

12. Simmetrie was 'n kenmerk van die Elizabethaanse boustyl. Die fisiese kenmerke van die Elizabethaanse verhoog en argitektuur moet psigies in die dekor en meubels gestalte kry.

Die verslag van die dekorontwerper

Die verhoog agter die voorgordyn is basies soos volg ingerig:

Die agtermuur met drie nisse is volgens die Elizabethaanse verhoog se drie deure in die agtermuur op 'n deurlopende rostrum aangebring. Die middelste nis het ekstra rostrums bevat waarop die musikante in die tonele wat in Orsino se paleis afspeel, plaasgeneem het. Voor hierdie nis is 'n groot en somber tapisserie gehang tydens die tonele wat in Olivia se woning afspeel. Die enigste ander dekorverskuiwing wat nodig was om die twee vertrekke te onder= skei, was dat die dagbed in Orsino se paleis vervang is met die stoel in Olivia se woning. In Orsino se paleis is ook los pastelkleurige kussings 'sorgeloos' op die verhoog 'rondgestrooi'. Die onderskeid tussen die twee vertrekke is met 'n verandering van beligting verder beklemtoon.

Van die ander twee nisse af het twee trappies tot op die verhoog gelei. Agter die nisse het die saal se eie agtergordyn gesorg vir 'n indruk van diepte wat deur beligting verskerp is.

Malvolio se 'donkerkamer' is deur 'n balkon bokant ingang c gesuggereer (kyk sketse).

Die beskilderde agterdoeke is om praktiese redes (om tyd, koste en ruimte op die verhoog te bespaar) beperk tot:

i) 'n seetoneel,

ii) 'n tuintoneel.

Aangesien daar vier tonele in 'n straat afspeel, is die probleem soos volg op=gelos: Bedryf III, toneel iii is teen die seegordyn afgespeel. Die ander straattonele (II.ii; IV.i en V.i) is teen die tuingordyn (sonder die tuin=stoel) afgespeel. Aangesien die toneelindeling tog nie oorspronklik deur Shakespeare gedoen is nie (vgl. hoofstuk 3), sou dit niemand kon hinder nie, aangesien Shakespeare self nie daardeur geskaad is nie.

Vir verdere besonderhede aangaande die dekor (afmetings en kleurgebruik) kyk die meegaande sketse:

p. 261 Vooraansig met afmetings

p. 263 Vloerplan volgens skaal

p. 265 Tuingordyn toegetrek

p. 267 Orsino se paleis

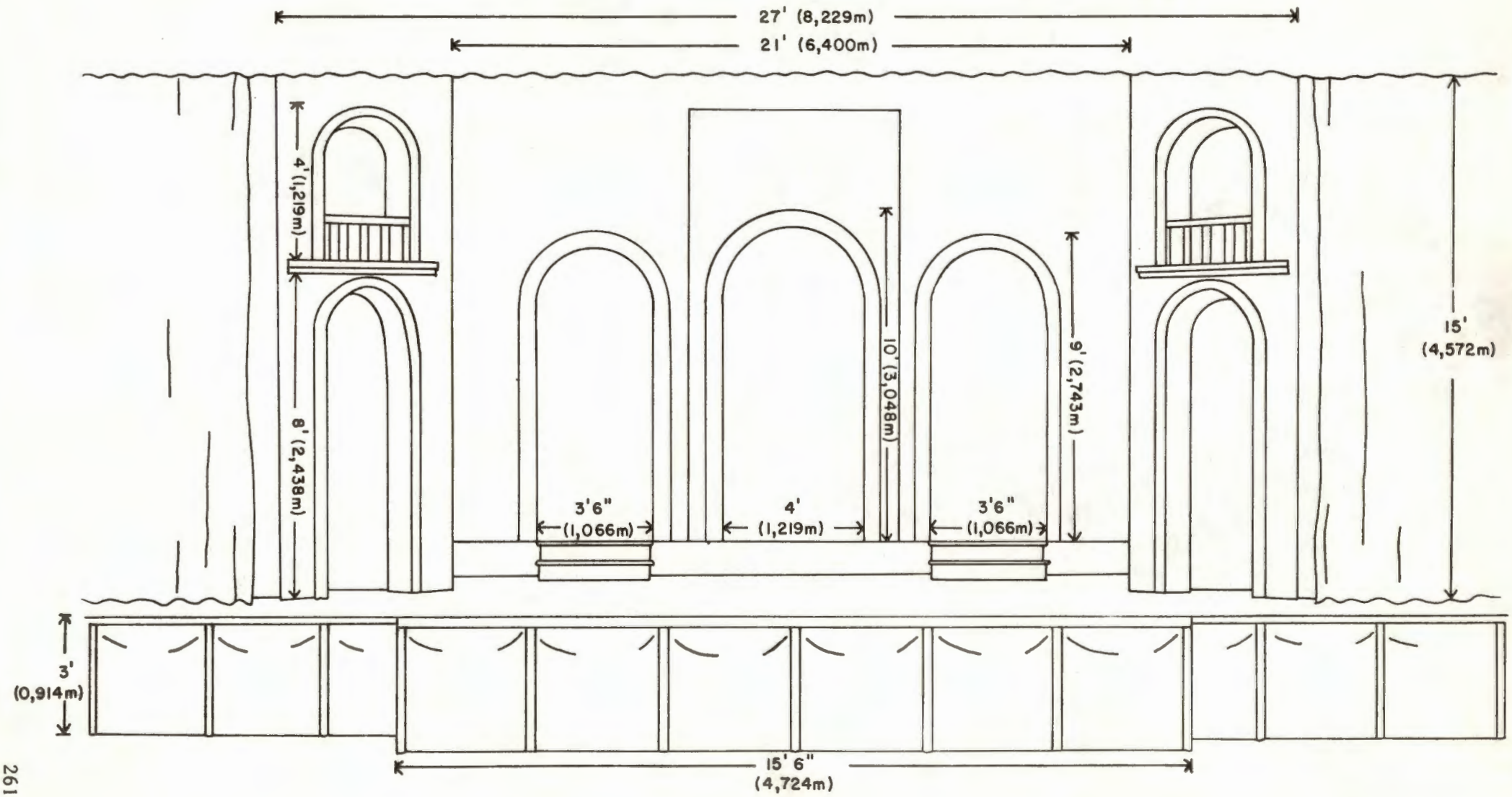
Olivia se woning

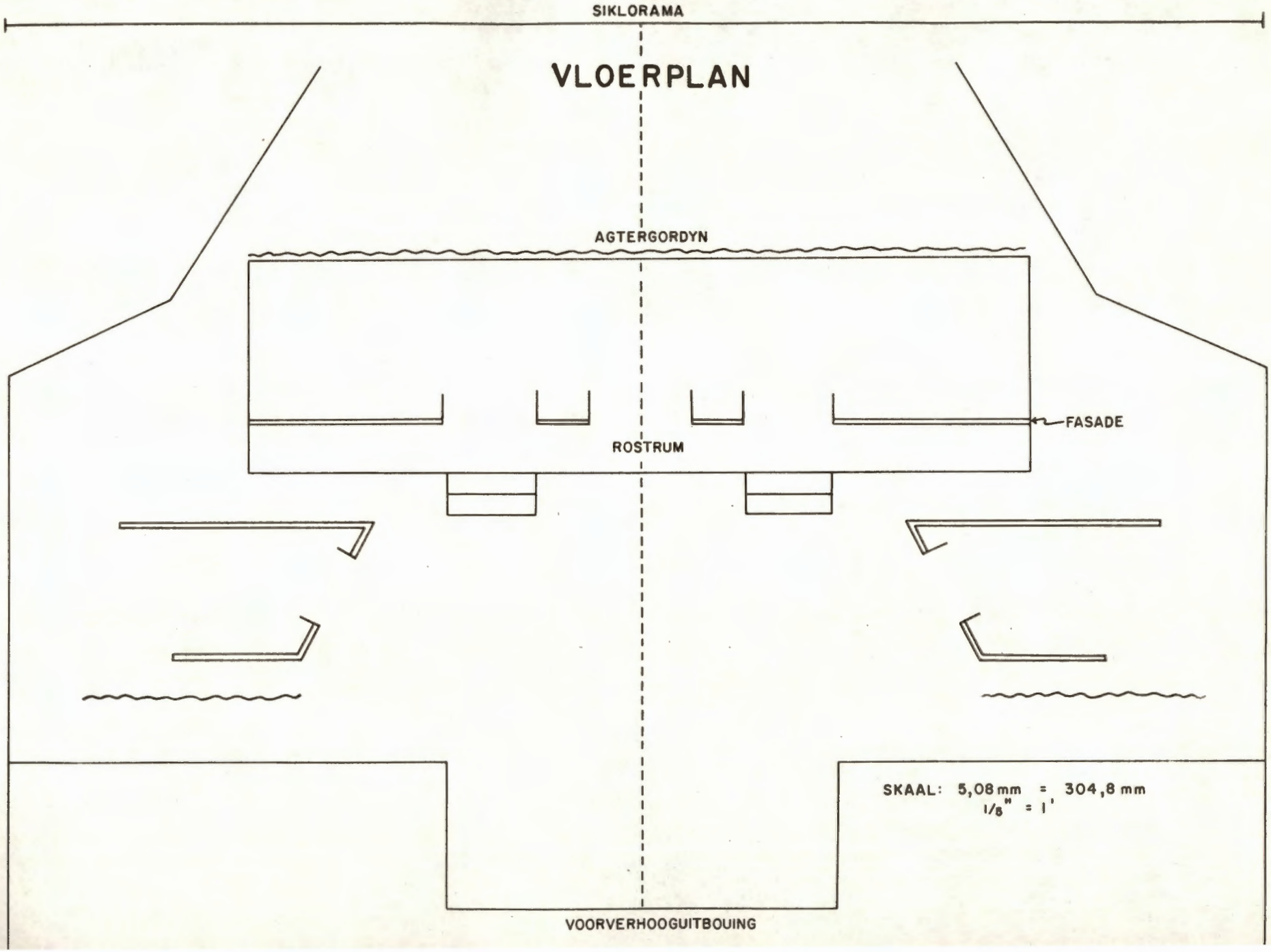
p. 269 Tuintoneel

Seetoneel

"TWAALFDE NAG" BASIESE STEL ONTWERP
VIR DIE TOTIUSSAAL – VERHOOG, P.U vir C.H.O

VOORAANSIG




SIKLORAMA
VLOERPLAN
AGTERGORDYN
FASADE
ROSTRUM
SKAAL: 5,08 mm = 304,8 mm
1/6" = 1'
VOORVERHOOGUITBOUING

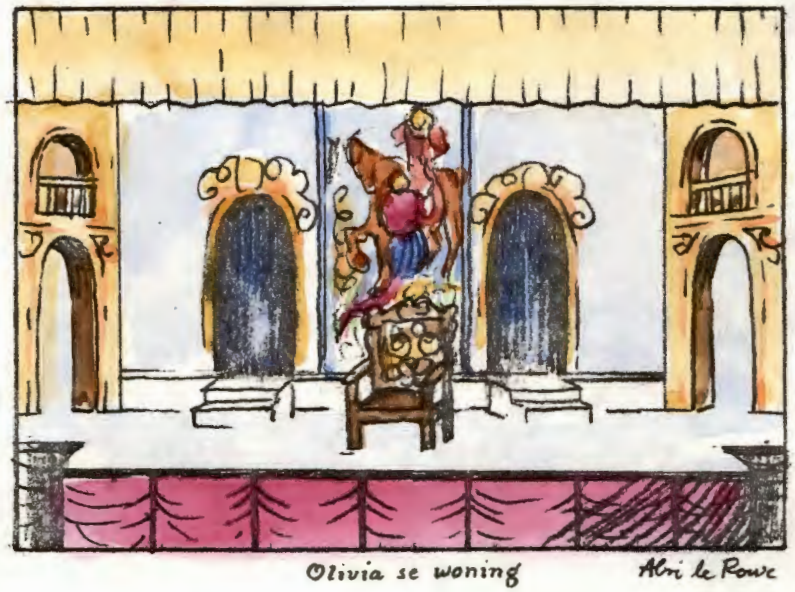
DEKOR MET TUINGORDYN TOEGETREK





Orsino se paleis — Alvi le Roux

Bedrywe	Jonele
I	i, iv
II	iv



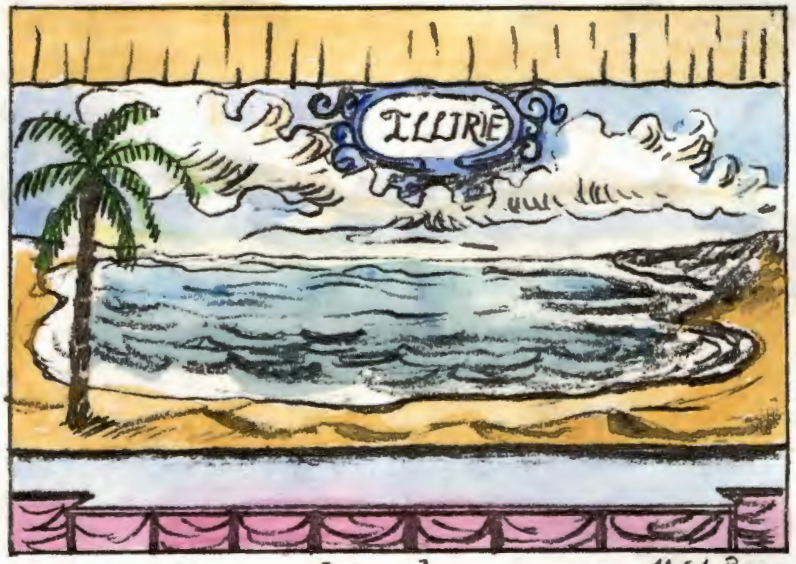
Olivia se woning — Alvi le Roux

Bedrywe	Jonele
I	iii, v
II	iii
III	ii, iv(a)
IV	ii
V	i(b)



Tuintoneel — Alvi le Roux

Bedrywe	Tonele
II	v
III	i, iii, iv b
IV	i, iii
V	i (a)



Seetoneel — Alvi le Roux

Bedrywe	Tonele
Begin	
I	ii
II	i, ii

2. KOSTUMERING

Beplanning wat aan die ontwerper voorgelê is

Die eienskappe van elke karakter en hulle ouderdomme is met die ontwerper be=spreek. Die ander aspekte van die aanbieding, soos die dekor, grimering, re=kwisiete, musiek en beligting, is ook bespreek, en die ontwerpers is aangeraai om onderling te skakel met betrekking tot die kleurgebruik, atmosfeer wat ge=skep moet word, en die styl.

'n Lys met die rolverdeling is ook aan die kostuumontwerper oorhandig, sodat hy sou weet vir watter speler hy 'n sekere kostuum ontwerp.[1)]

Spesiale punte waarop gelet moes word:

1. Die mans dra almal swaarde. Daar moes dus in hulle kostuums voorsiening vir skedes gemaak word

2. Hooftooisels en hoede

3. Juwele

4. Skoeisel

5. Bybehore soos sakdoeke, beursies, waaiers ens.

6. Binne-in sy paleis moet Orsino 'n gemaklike, lui en ontspanne voorkoms hê. Sy wit kanthemp met valletjies om die nek en polse is dan voor sorgeloos oopgeknoop om sy borshare te vertoon en om sy 'wellustigheid' te onder=streep. Hierby dra hy dan 'n goue ketting om sy nek, met 'n familieme=daljon wat op sy kaal borskas lê. Om sy romantiese agtergrond te beklem=toon dra hy net een enkele goue oorring.[2)] Hy het ook 'n opaalring (II.iv.76-82) aan sy vinger. Sy hande moet 'n baie goed versorgde voorkoms hê. Sy mantel en baret dra hy net in Bedryf V, die buitenshuise

---

1. 'A Sunday Times magazine guide to Shakespeare's characters' se drie plak=kate is vir idees vir die kostuums en grimering gebruik, t.w. nr. 12 (Viola), 33 (Sir Toby) en 34 (Malvolio).

2. Vgl. *Plays and players* van Julie 1972, p. 65.

toneel.

Voorgestelde kleurgebruik

Kleurindeling volgens die huishoudings:

ORSINO	OLIVIA	NEUTRAAL
Sonligkleure	Somber kleure	Taan-kleure
Curio	Sir Tobie	Kaptein
Valentino	Maria	Twee matrose
Twee hofknape	Sir Andries	Antonio
Drie musikante	Feste	Twee offisiere
Edelman	Malvolio	Priester
Viola	Bediende	
	Hofdame	
	Sebastiaan	

Kleurindeling volgens die hoofintrige en die newe-intrige

Newe-intrige		Intrige
Sonligkleure		Volgens emosionele inhoud
Sir Tobie Sir Andries Maria Malvolio	FESTE as bindende faktor	Al die ander karakters

Kleurindeling volgens my persoonlike smaak en aanvoeling

Ek het gemeen dat die sonligkleure - skakeringe van geel, oranje en rooi - helder en warm kleure, die hele verhoog moes oorheers. Dit moes wees asof die hele verhoog in sonlig gebaai is, asof die son glimlaggend en knipogend opkom as die karakters op die verhoog kom (veral dié van die newe-intrige). Die effek moes stimulerend, verfrissend, vrolik en vermaaklik wees en lewenslus by die gehoor opwek. Ek sou Sir Andries in oranjerooi klee om die toeskouer te irriteer. Ek sou Orsino in wit en silwer (miskien goud vir sonlig?) hul. Ek sou Viola se rok op die einde viooltjieblou maak.

Sir Tobie sou ek in bruin met 'n songeel onderbaadjie (aards) klee,

Maria in swart met 'n titsel rooi,

Malvolio in swart met 'n spatseltjie geel (die geel kouse?)[1)]

Dis asof die son wil-wil deurbreek in Olivia se huishouding maar kunsmatig on= derdruk word totdat Viola en haar gevolg uit Orsino se huishouding die sonlig indra sodra sy oor Olivia se drumpel stap. Dan breek dit in al sy felle kleure oop en oortref dit dié in Orsino se huis, waar dit sagter en subtieler aangewend word.

Met ander woorde die moordendste eis is 'n GEORDENDE WARBOEL van kleur!!!

Soos ek dit het, moes die PARE aan die einde met mekaar versmelt - harmonie na al die gerondskarrel en verwarring:

1. Orsino/Viola : Sebastiaan/Olivia
2. Sir Tobie/Maria/(Sir Andries)
3. Curio/Valentino
4. Edelman/Hofdame
5. Die musikante
6. Kaptein/Matrose/Antonio
7. Hofknape / Offisiere/Bediendes/Priester

Een groot harmoniese geheel aan die einde - samesmelting van alle elemente van die drama:
Malvolio in sy swart,
Feste in sy groen,
Sir Andries in sy rooi
bly enkelinge en staan uit - die drie 'gekke' van die stuk!!!

Olivia se huishouding sou dus net swart en somber wees tot aan die einde van die eerste bedryf. Daarna kom al hoe meer spatsels sonlig by, totdat die son in die laaste bedryf in al sy glorie deurbreek.

Die stuk speel buitendien in die SOMER af.

Verslag van die kostuumontwerper

Die bygaande sketse met hulle byskrifte[2)] gee die volledige besonderhede wat betref die kleurgebruik, die tekstuur van die materiaal, die bykomstighede en die voorkoms van al die kostuums:

---

1. Die geel kouse en gekruiste kousbande was uit die mode. Elizabeth het haar howelinge verbied om geel te dra. Geel kouse is ook deur 'n voor= nemende bruidegom gedra. Vir die korrekte manier om die kousbande te kruis, vgl. die skets in Morse. Elizabethan pageantry, p. 34.

2. Die terminologie by al die sketse is dié van die ontwerpers self.

p. 275 Orsino
p. 277 Olivia (eerste uitrusting)
p. 279 Olivia (tweede uitrusting)
p. 281 Viola
p. 283 Malvolio
p. 285 Feste en die priester
p. 287 Maria en die hofdame
p. 289 Sir Tobie
p. 291 Sir Andries
p. 293 Cesario, Sebastiaan, die offisiere en die hofknape
p. 295 Curio, die edelman, Valentino, Antonio en die musikante
p. 297 Die seekaptein, die matrose en die bediende



Twaalfde Nag"

Orsino.

Mantel in rooi goudlyn-
materiaal met goud kleur
koord versiering. Kraag met
draad versiering. Baret van
dieselfde materiaal.
Doublet lig afwit goudlynstof
Broek en insetsels van
doublet in lig pienk
Kafka materiaal.
Tights lig pienk. Baret veer-
afwit. Kuit stikke -. lig pienk
lint. Viooltjies.



"Twaalfde Nag"

Olivia.

Eerste uitrusting.
Swart crepe met tiriel-en-kant voorpaneel.
Swart nylek kraag met draad versiersid. Voorpaneel herborduur met pêrels, asook rek versiering.
Hoofbloasel versier met pêrels — simbool van toegeeflikheid en nog belang in huwelik —.
Twille en mouw én as sluier gebruik.
Kant sakdoek. Swart tights



'Twaalfde Nag'

Olivia.

Tweede uitrusting.

Groen-goud spantung met goud gordyn insetsel en pofmoue.
Ook gebruik vir stook versiering.
Pêrel-borduur op voorpant en stook.
Hoofstisel van goud gordyn.



"Twaalfde Nag"

Viola.

Lig pers uitrusting in regina satyn met bruin gordyn insetsel en pofmoue.

Viola.

~~Mantel~~ met "hood" in bruin ~~linne~~. Hand operinge. Oud gemaak.

Sarie Kemmer.



"Twaalfde Nag"

Malvolio

Totale uitrusting in swart. Snit beklemtoon met koordafwerking in swart-en-silwer.
Wit kraag en wou-valle, van tricel.
Uitrusting in swart crepe.
Nagrok in geel tetrex. Uitrustings word afgerond met in hofmeesters-ketting.

Kousbande van onder die voet af oor-en-weer getruis opgeloop.
Swart nylon lint – 2 meter per been.

Tanya Kemmer.



"Twaalfde Nag."

Feste

Groen-bont motley.
Jas met los mou en los paneel in groen-bont stoffeer-materiaal.
Mou en reg-voor inlas in groen-en-wit gordyn-materiaal. Asook los flappe en bont broek.
Hoed met eselore afgewerk.
Groen tights.

Priester.

Totale jurk met punt-kappie in blou linne
Goodel met halssie en kruis vorraal drié uitrusting af.
Swart Tights.



"Twaalfde Nag"

Maria

Oorwegend swart in uitrusting.
Rooi paneel regvoor. Wit voorskoot tipeer of lyfbediende.
Jake-insetsel kan afgehaal word met bypassende oor-rok in "Java-print", om voor-inlas te komplimenteer.
Twee hoofdoisels. met sluier en ander gewoon band.

Hofdame.

Totaal swart met peerel versiering.
Wit valle om net en mou.
Swart sluier.
Ander versiering op mou en voorpand in koor
Swart tights.



"Twaalfde Nag"

Sir Tobie.

Oordsdlewe.
Bruin doublet met wit
insetsel en mouw.
Groen broek met rek
Bruin skewels en bo-flappe.
Swaard gordel as bykomstigheid.
Bruin velt hoed met vere in
geel, oranje + bruin.



"Twaalfde Nag"
Sir Andries

Mantel en rompie in swar
cloque met romp-omboorsel
broek, krawat en kuitflapp
in vooi vegina-satyn.
Hemp in wit tricel en kvc
in deursien-materiaal.
Tights - wit.
Hoed - swart velt met ro
stakerings volstruis-vere.
Skoene - swart met voo
strik. Enigste skoen met h
in dié opvoering.
Ander afwerkings op mante
en hoed in silwer koord.
Vir toevoeging: in vooi
swaardbelt, en vere waaie



"Twaalfde Nag"

Cesario en Sebastiaa

Koningskleure. Wynrooi
mantel (handoek stof) m
goue baard-afwerking.
Doublet in blou sjantung
met wit tricel moue e
insetsel voor
Broek in blou-en-pers
gestreepte sjantung.
Goud kleurige tights.
Wynrooi swaardgordels
Baret van die selfde as
mantel met vere tooisel

Offisiere

Selfde basiese uitrustin
Doublet en broek in
ligblou regina satyn me
wit satyn onderpant var
baadjie. Wit baret en
blou sjantung swaard-b
rand uitrusting af.
Blou tights
Kenteken aan halssnoer

Hofknape.

Blou sjantung vir volledige kostuum..
Silwer afwerking en swart tights.
Wit tricel moue.

Gayle Lemmer.



Twaalfde Nag.

A. Curio en Edelman.

Doublet van gordynstof. Ivoor-blou. Broek in blou sjantung, met bypassende baret. Wit tricot moue. Wit tights.

B. Valentino.

Gestreepte sjantung met die stiepe ingestik vir pyp-effek van broek. Verder soos basiese doublet.

C. Antonio en Musikante.

Basiese doublet met versierings kraag. Tricot moue. Musikante soos skets A.

Tanya Lemmer.



"Twaalfde Nag."

See kaptein.

Jurk en broek uitrusting!
Ligbruin linne met
rooi satyn afwerking op
sone. Kapdoek rooi satyn.
Gordel met fluitjie tipeer
hom as kaptein.
Kaal voet.

Matrose.

Soortgelyk as
kaptein met
kleiu verskil en
sonder gordel.
Bykomstighede,
pyp. + kaalvoet.

Bediende.

Jurk en broek e
grys en swart.
Broek bo knie
gebind met grys
lint.
Grys crepe en
swart cloque.
Swart tights.

Tanya Lemmer.

3. GRIMERING

Beplanning wat aan die ontwerper voorgelê is

Die eienskappe van elke karakter en hulle leeftye is met die ontwerper be=spreek. 'n Lys met die rolverdeling is ook aan die grimeerontwerper oorhan=dig, sodat hy sou weet vir watter speler hy 'n sekere karakter se grimering ontwerp. Die probleme van dames wat mansrolle moes vertolk en Viola en Se=bastiaan wat na mekaar moes lyk, is uitgepluis.

Die mans se hare: Die lengte is net 'n bietjie langer as wat aan die PU vir CHO toegelaat word. Die spelers kon dus hulle hare 'n bietjie langer laat groei, sodat pruike nie nodig sou wees nie. Die ouer mans en Malvolio sou hul=le hare 'n weinig langer dra, soos dit in die tyd van Hendrik VIII die gebruik was. Sir Andries sou 'n strooikleurige pruik met lang reguit toutjieshare dra wat soos vlas aan 'n paal hang (I.iii.96) om reg aan die karakter te laat geskied. Die indruk wat geskep moes word, is dat Sir Andries probeer om sy hare in lokke en krulle (die latere mode in die tyd van Jakobus I) te kry maar natuurlik sonder welslae. Die hare was agteroor geborsel sonder 'n paadjie. Die ander mans sou dus kon volstaan met 'n netjiese moderne haar=styl. Elke man se haarstyl, snor en baard sou natuurlik aanpas by die per=soonlikheid, karakter, beroep, rang, status en geaardheid van die draer. Hulle sou nie almal eenders lyk nie, net so min as mans vandag eenders lyk al volg hulle dieselfde mode na. Die spelers wat die rolle vertolk, en die ma=nier waarop hulle dit vertolk, sou ook in aanmerking geneem word.

Die dames se hare: Dit sou afhang van die soort hooftooisel wat hulle dra. Dit moes pas sowel by die speler as by die karakter wat sy vertolk. Grime=ring is tot die verontwaardiging van die Puriteine, algemeen gebruik. Die strewe was 'n ligte, vleklose gelaatskleur.

Verslag van die grimeerontwerper

As uitgangspunt vir die grimering is portret- en miniatuurskildery-afdrukke uit die Elizabethaanse periode gebruik. Klem is gelê op natuurlikheid en op die kontras tussen die bleek, binnenshuise karakters, soos Olivia, Malvolio, Feste, Bibberbakkies, en die ruwe, buitelugkarakters, soos die Matrose,

Seekaptein e.a.

Omdat karaktergrimering 'n noodsaaklike vereiste vir die aanbieding was, is Leichner- sowel as Max Factor-produkte gebruik. Die basis asook die skaduwee en hoogsels, was deurgaans 'Max Factor-pancake' of '-stick', maar vir plooie is in sommige gevalle Leichner (nr. 16 en 'crimson lake' gemeng) aangewend.

Die studente se eie beenstruktuur is deur middel van lig- en skaduwee-effekte uitgebou om by hulle onderskeie karakters aan te pas. Die klem het meer op vlak- as plooigrimering geval.

Die ontwerpe is in kleur geteken en aan die spelers oorhandig, waarna hulle die grimering as 't ware 'ingestudeer' het met die raad en bystand van die ontwerper.

Deur middel van lig en skaduwee is sommige dames se gesigstruktuur verander om hulle die voorkoms van mans te gee.

Sebastiaan: Die speler het die gelaatstrekke van Viola bestudeer en sy eie gesig deur middel van lig en skaduwee so nâ moontlik aan hare geboetseer.
Paul Schutte as Orsino het 'n blonde pruik gedra, omdat sy eie hare te kort was.
Sir Tobie het 'n wilde boskasie, baard en snor gedra, wat by sy geaardheid pas. Opwaartse lagplooie is beklemtoon om sy goedige geaardheid en sy genot in die lewe na vore te bring.
Malvolio se tande is verrot. Swart tandemalje is gebruik om daaraan 'n ver= weerde voorkoms te gee.[1)]
Sir Andries en Sir Tobie verskyn die laaste keer op die verhoog met snye aan hulle koppe (V.i.187-8).

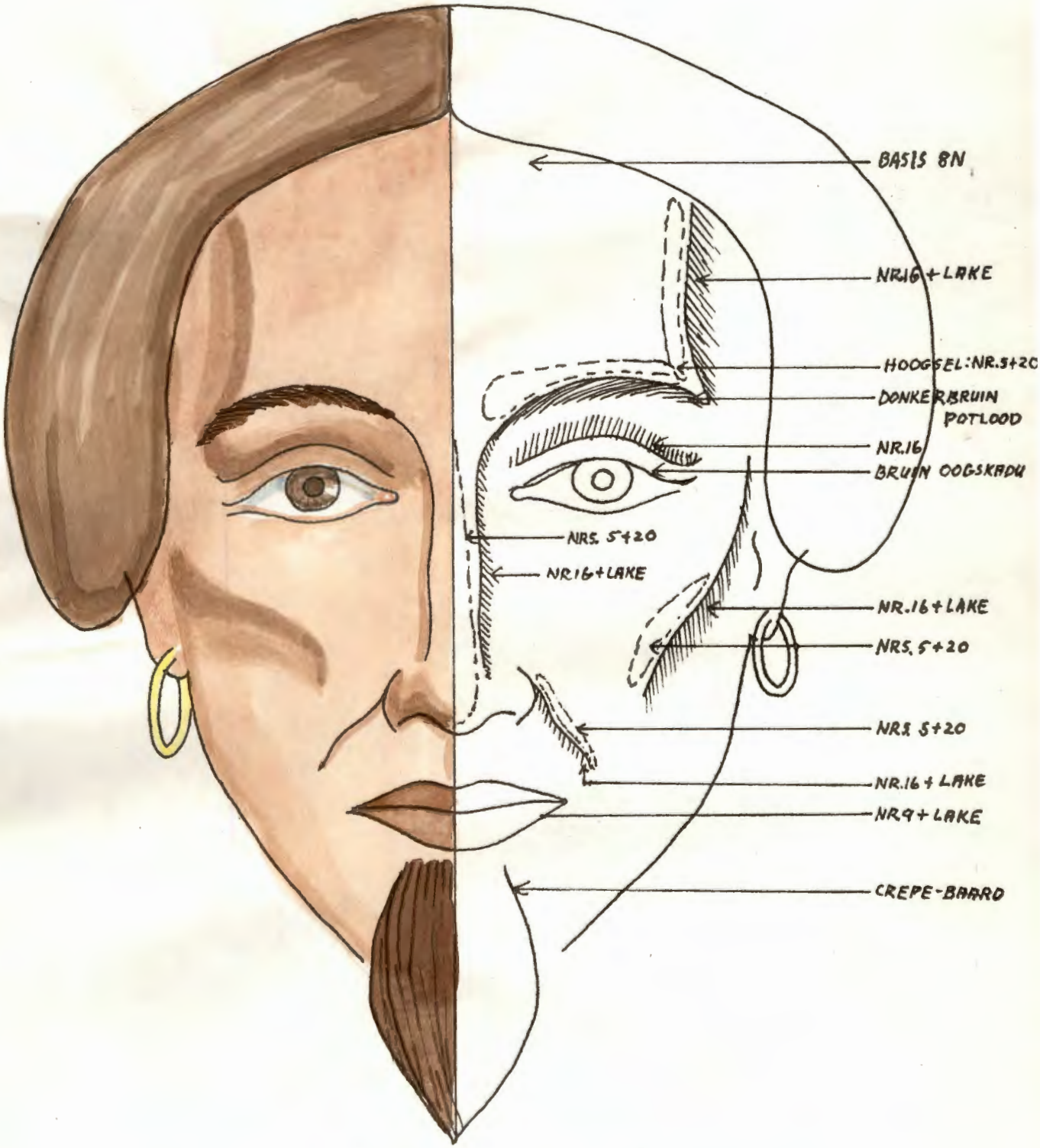
Op bygaande sketse word die besonderhede van elke karakter se grimering ten volle aangedui:

---

1. Hentzner sê in sy Travels (1598): 'her (Queen Elizabeth's) lips narrow, and her teeth black (a defect the English seem subject to, from their too great use of sugar)' soos aangehaal in Morse. Elizabethan pageantry, p. 9.

p. 303 Orsino
p. 305 Olivia en die hofdame
p. 307 Viola, Sebastiaan, die hofknape, die musikante en Curio
p. 309 Malvolio en die edelman
p. 311 Feste en die offisiere
p. 313 Maria en die bediende
p. 315 Sir Tobie Wynvat
p. 317 Sir Andries Bibberbakkies
p. 319 Antonio en Valentino
p. 321 Die seekaptein en die matrose
p. 323 Die priester.

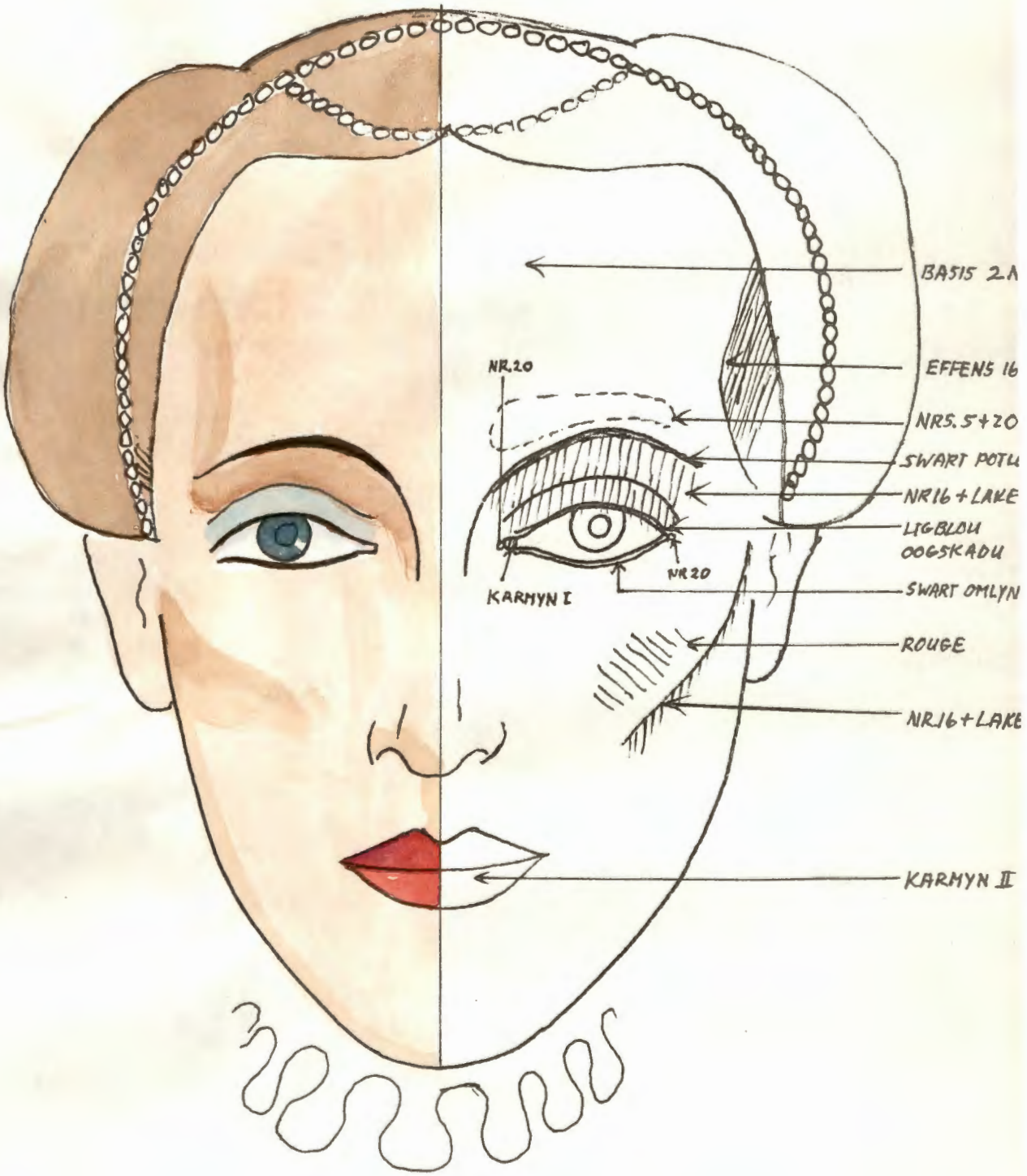
ORSINO



Skaduwees en hoogsels: Leichner onder basis.
Basis: 8N pancake Max Factor liggies aangewend met spons.
Normale skaduwees en hoogsels op wange, slape en neus.
Lippe so natuurlik as moontlik met 'n mengsel van Nrs. 9+Lake.

OLIVIA

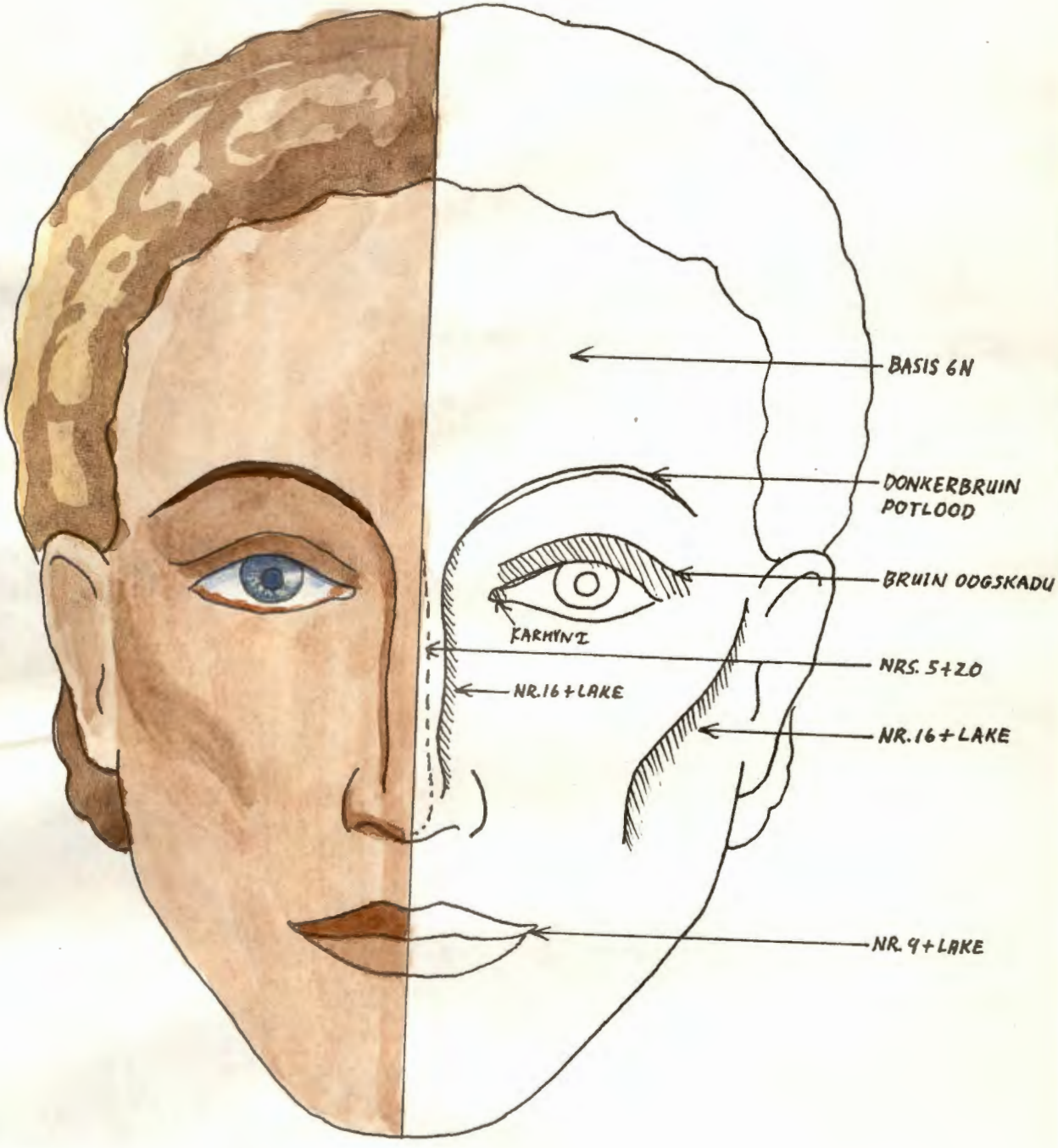
HOFDAME



Skaduwees lig aangewend onder basis (Leichner)
Basis : 2N pancake Max Factor met spons (baie bleek)
Rouge: Karmyn II + Nr. 9 op wange.
Lippe: Karmyn II - volg natuurlike liplyn.

VIOLA en SEBASTIAAN

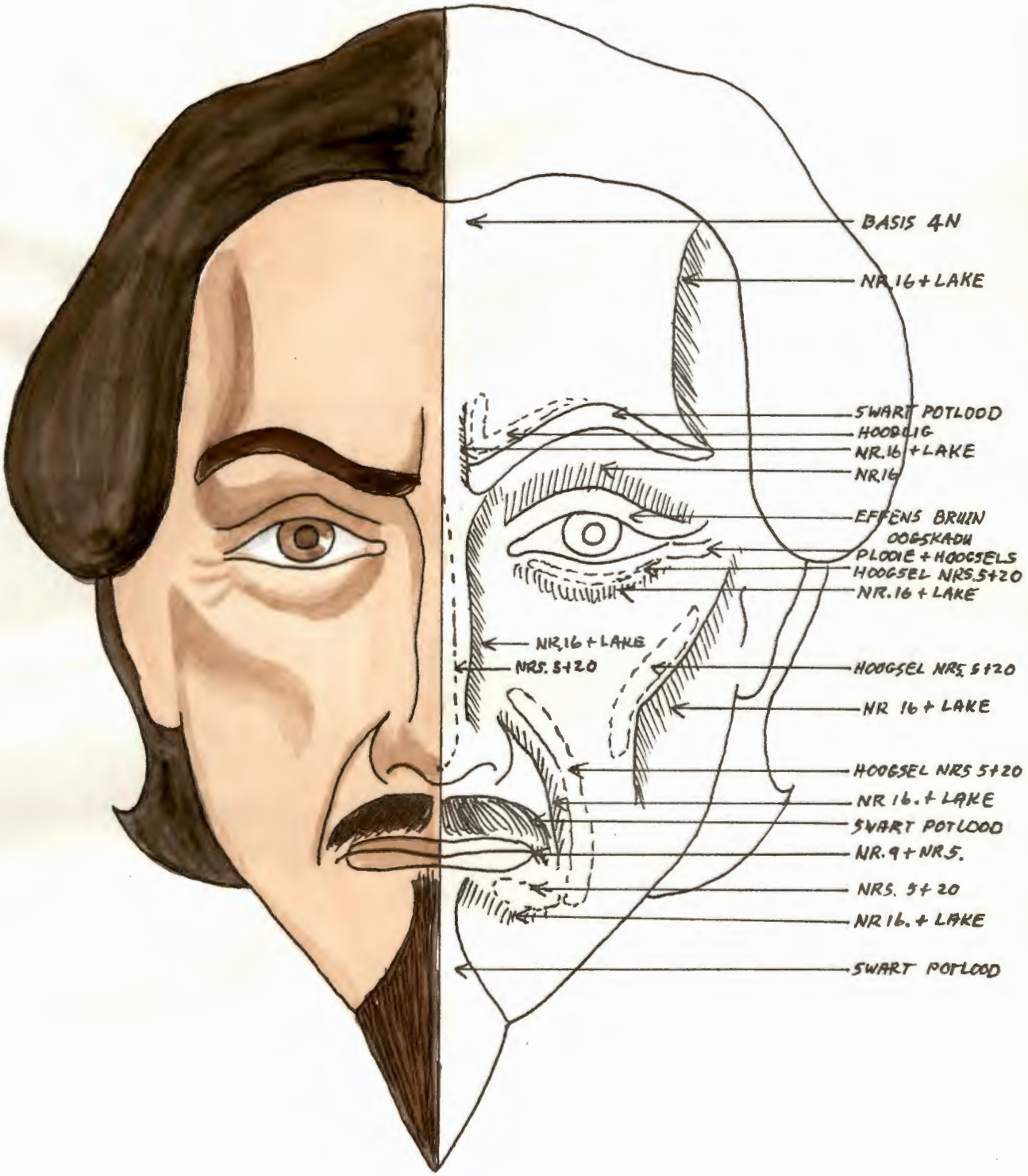
HOFKNAPE en MUSIKANTE
CURIO



Skaduwees en hoogsels: Leichner onder basis.
Wang- en neusskaduwees baie liggies.
Bruin oogskadu op boonste ooglid.
Lippe: nr. 9+Lake so natuurlik moontlik.
Basis: werd liggies aan met spons.

MALVOLIO

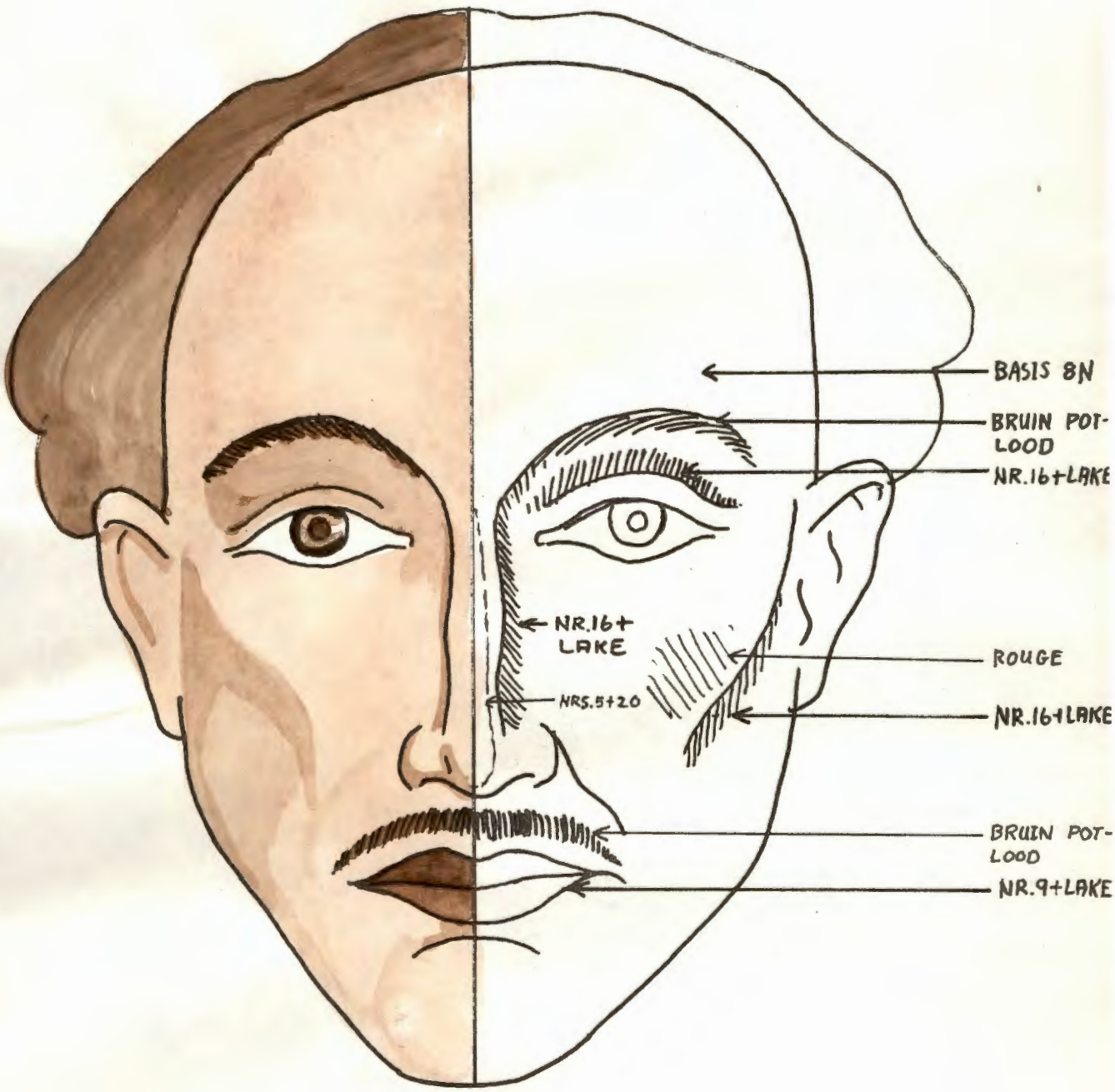
EDELMAN (sonder baard)



Skaduwees en hoogsels: Leichner, onder basis.
Basis: 4N pancake Max Factor liggies aangewend met spons.
Regterwenkbrou effens laer.
Ouderdom gesuggereer met diep skaduwees en hoogsels en rakkie onder oë + plooie.
Neus: prominent geaksentueer met hoogsel en skaduwee.
Lippe: dun en bleek.

FESTE

OFFISIERE



Alle skaduwees: Leichner „lake" + nr. 16. Wend onder basis aan.

Effens hoogsels met Leichner nrs. 5 + 20. op neus

Basis liggies bo-oor met spons: 8N - pancake Max Factor.

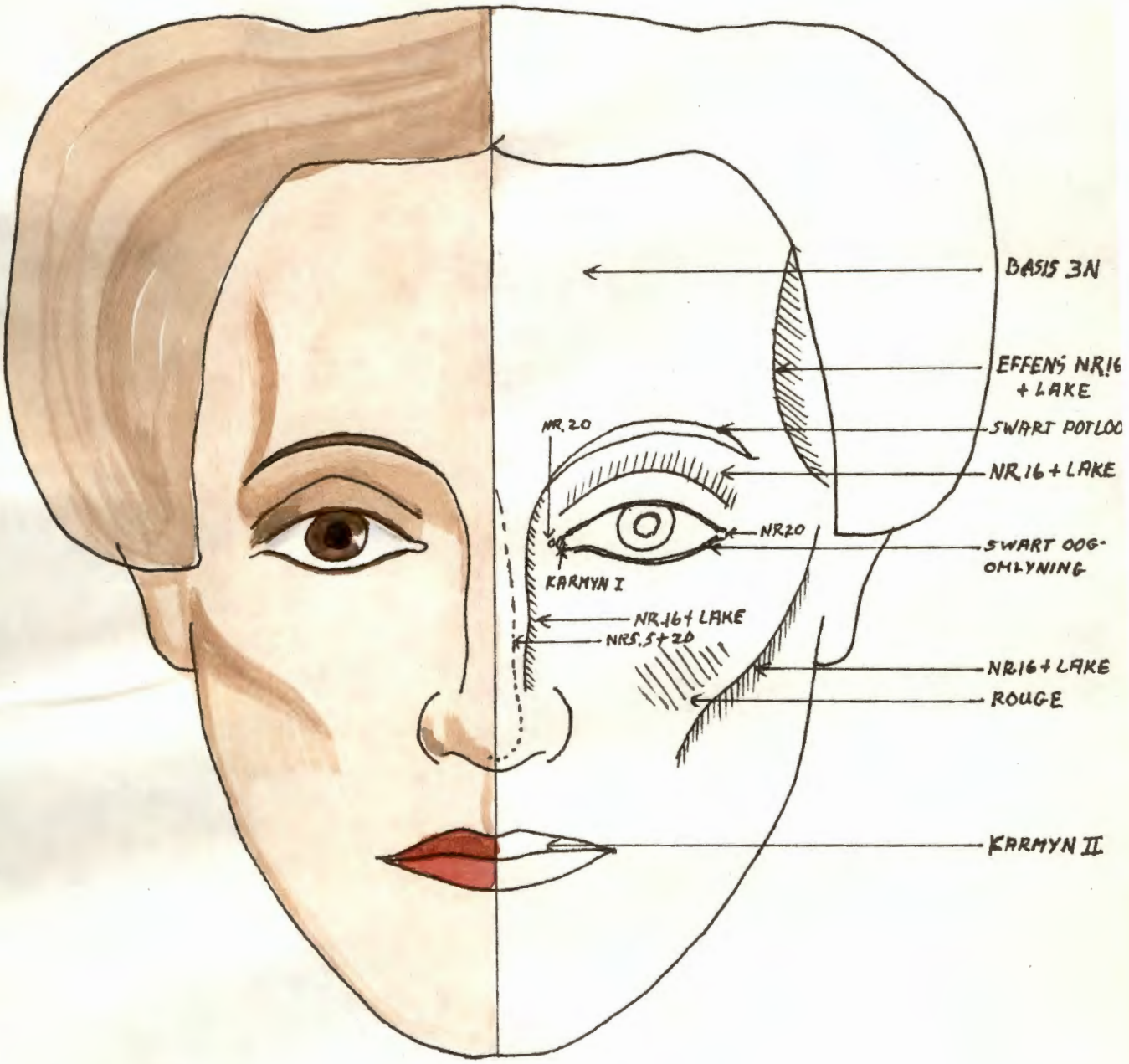
Geen oogomlyning. Effens skadu bokant oogbal.

Neus effens geaksentueer met skadu en hoogsels.

Effens rouge op wange. Lippe so vleeskleurig as moontlik.

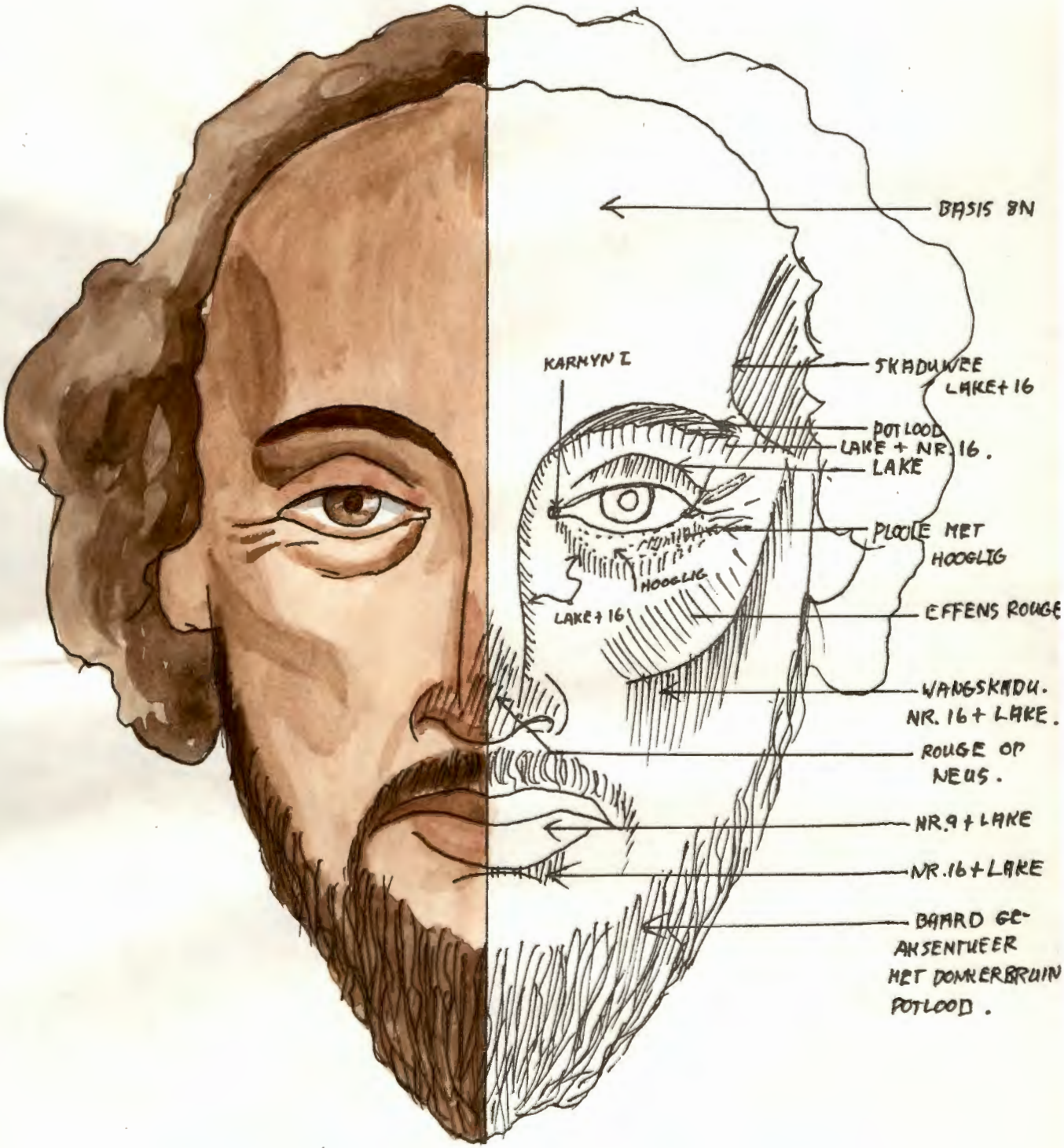
MARIA

BEDIENDE



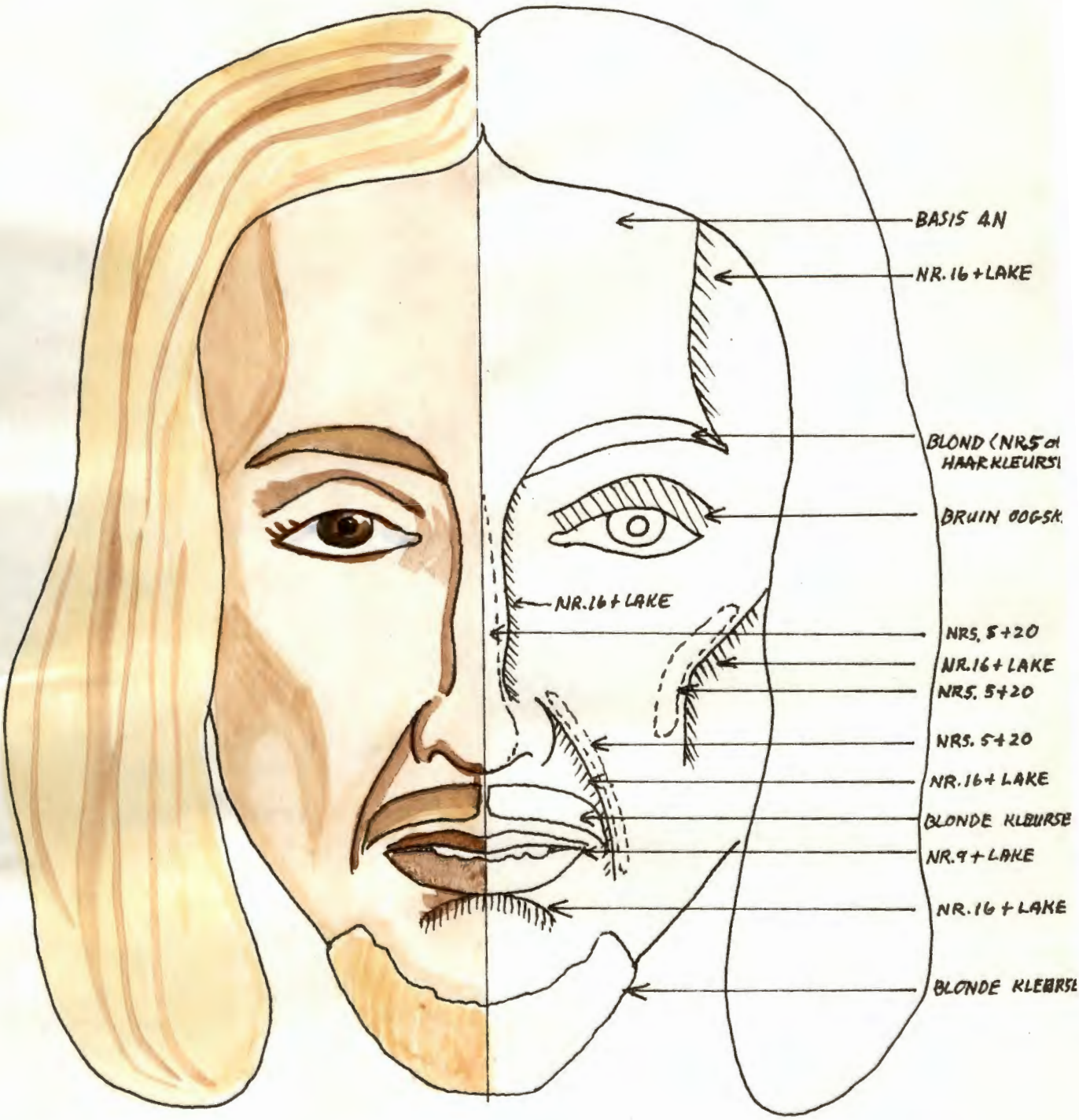
Skaduwees: Leichner onder basis
Basis: 3N pancake Max Factor
Effens skadu bokant oogbal
Effense oogomlyning. Wit- en karmynkolletjies in hoeke.
Rouge: effens karmyn II + nr. 9 of droë rouge
Lippe: Karmyn II - volg natuurlike lyn van lippe.

SIR TOBIE WYNVAT



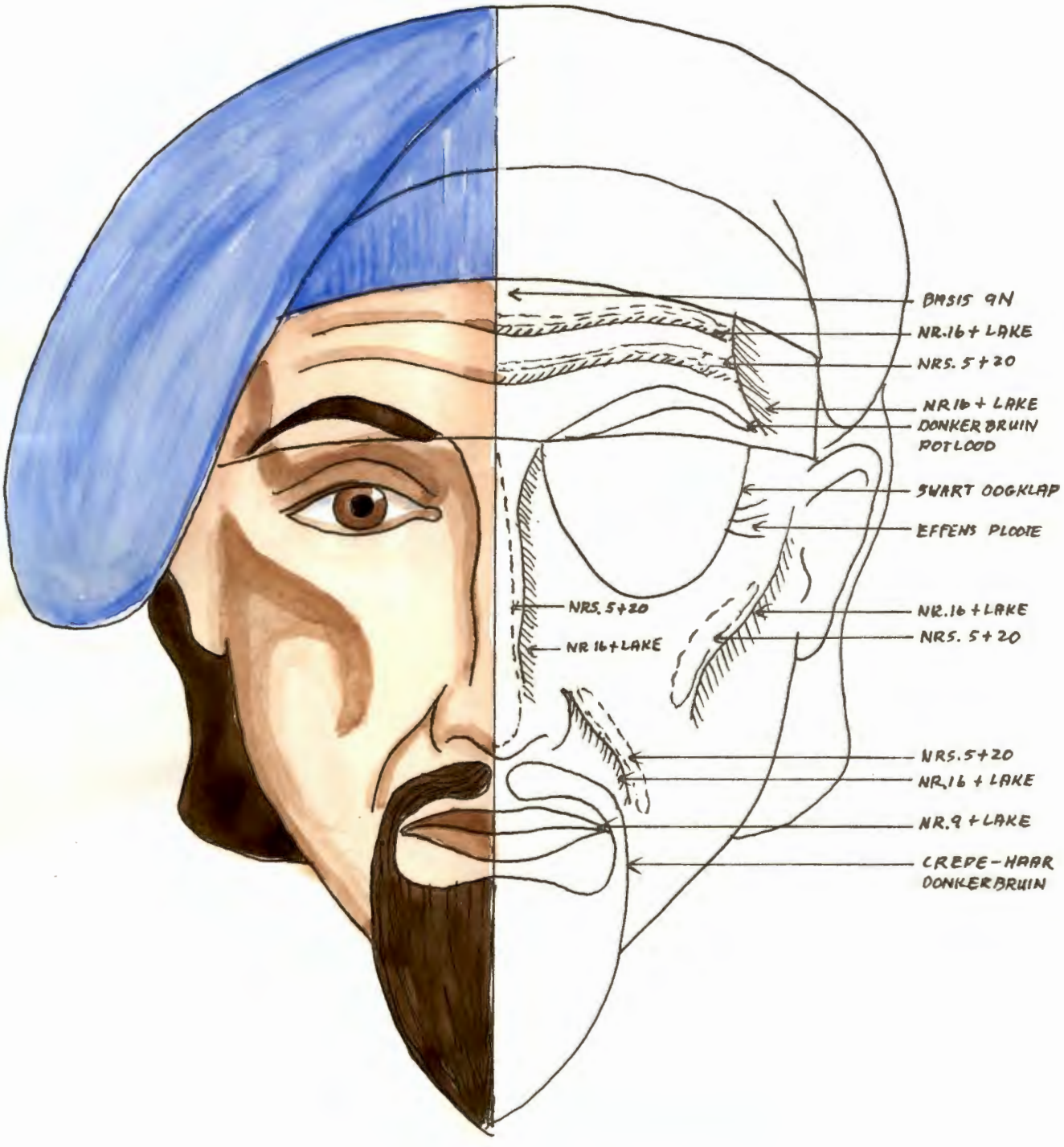
Alle skaduwees en hoogsels onder basis – Leichner
Basis: BN pancake Max Factor liggies aangewend met spons
Oë: Lake-oogskadu asook binnerand van onderste ooglid.
Rouge bestaande uit Karmyn II + Lake op wange en neuspunt.
Lippe prominent en dik met Nr. 9 + Lake.
Algemene besope voorkoms.

SIR ANDRIES BIBBERBAKKIES



Skaduwees en hooglig: Leichner onder basis.
Basis: 4N pancake Max Factor liggies aangewend met spons.
Neus, voorkop en neus-mond-plooi effens skaduwees en hoogsels.
Lippe: dun en natuurlik, amper bleek (Nr. 5 indien nodig).
Valstande wat effens uitsteek.
Skaduwee onder onderlip.
Neus effens knopperige voorkoms deur ronde hoogsel.

ANTONIO
VALENTINO



Skaduwees en hoogsels : Leichner, onder basis.
Basis: 9N pancake Max Factor, liggies met spons.
Neus: sterk geaksentueer met skaduwees en hoogsel.
Oë: geen omlyning, slegs effens bruin oogskadu op ooglid.
Baard aangewend met „spiritus-gom".

4. REKWISIETE

Baie min van die rekwisiete is vooraf op die verhoog geplaas. Die meeste is handrekwisiete wat deur die spelers self op- en afgedra is.

Hier volg 'n lys van die rekwisiete soos hulle vir elke toneel benodig was:

I. i. a) Drie blokfluite vir die musikante
b) Verewaaier (op g geplaas)
c) Drie dobbelstene
d) Bossie kunsviooltjies
e) Seèpbelvloeistofhouer en -blaser (op trap f geplaas)
f) Twee gordynstokke

ii. a) Kleretrommel
b) Twee pype
c) Beurs met muntstukke vir Viola
d) Kaptein se fluitjie

iii. a) Drinkbeker

iv. a) Feste se luit

v. a) Feste se narrestok ('bauble')
b) Feste se geld en beurs
c) Malvolio se hofmeesterstaf
d) Malvolio se hofmeestersketting
e) Beurs en muntstukke vir Olivia
f) Olivia se ring

II. i. -

ii. -

iii. a) Drie blakers en kerse
b) Leë wynkan (geplaas op n)

iv. a) Beurs en geldstukke vir Sir Andries
b) Beurs en geldstukke vir Orsino
c) Halssnoer van Orsino aan Olivia
d) 'n Skaakstel

v. a) Brief
b) Horlosie vir Malvolio

III. i. a) Feste se tamboertjie en fluit
b) Aantekeningboekie en veerpen vir Sir Andries
c) 'n Klok [1]
ii. -
iii. a. Antonio se beurs

iv. a) Sir Andries se brief aan Cesario
b) Olivia se hangertjie met haar skilderytjie

IV. i. a) Feste se veelkleurige lapbal
b) Feste se houtdolk ('slap-stick')
ii. -

iii. a) Olivia se pêrelhanger om Sebastiaan se nek

V. i. a) Die brief wat Malvolio geskryf het
b) Feste se klimtol ('yo-yo')
c) Die priester se horlosie
d) Strooihalms wat aan Malvolio vassit as hy verskyn
e) Wynglase, rooi koeldrank, silwerskinkborde en papierlinte

Sien bygaande sketse.

---

1. 'n Ou skoolklok kan gebruik word (pouse en III.i.130). Kyk prentjie in Taylor. Elizabethans, p. 9 en Pearson. Elizabethans at home, p. 516. 'Then, at night, the bellman who acted as watchman announced the death with that of others who had died during the day' (Pearson. Op. cit., p. 473).



Veerewaaier



Bekers



Seepbelubeistof-houer



Brief



Pype



Blaker en ters



Veerpen.



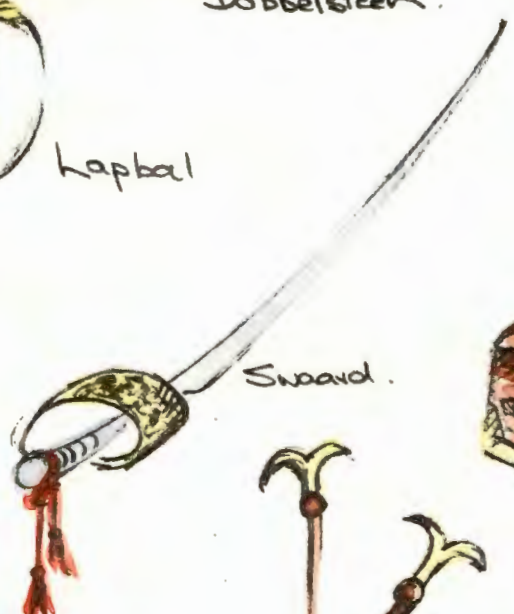
Dobbelsteen.



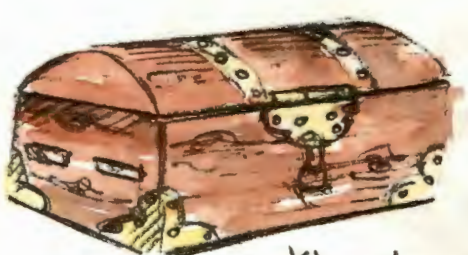
Lapbal



Wynkan



Swaard.



Klereteommel



Gordynstokke

Jaap Kemner



Luit

Blokfluit



Fluitjie



Bewus



Munte



Tamboertjie



"Bauble"
(Jeste)



Hofmeesterketting en -staf





Horlosie

Juwele,
ringe, kenlekens ens.



5. MUSIEK

In ooreenstemming met die gees en die atmosfeer van die res van die aanbieding is hier net gebruik gemaak van klank wat heel waarskynlik op die Elizabethaanse verhoog gebruik sou gewees het.

Alle musiek is op band opgeneem. Die luidsprekers was in nis g versteek, sodat die klank oënskynlik van die verskillende instrumente wat op die verhoog bespeel is, afkomstig was.

Tien minute voordat die stuk 'n aanvang geneem het, is Elizabethaanse musiek in die foyer en ouditorium oor die saal se luidsprekers gespeel. Die musiek hiervoor is op band opgeneem van twee plate af: *Music of Shakespeare's time*, Volume 1 en 2.[1] Die volgende snitte is gebruik:

Vol. 1. Kant 1: a. Pieces for viols
b. Pieces for recorders (Greensleeves)[2]
Kant 2: a. Pieces for recorders
b. Virginals solos
Vol. 2. Kant 1: a. Pieces for viols and lute
b. Pieces for two lutes
Kant 2: a. Pieces for viols
b. Pieces for recorders

I.i. Voordat die seegordyn deur die hofknape oopgetrek is, is die musiek van Orsino se drie musikante gehoor. Hulle het die Ouverture (Bladmusiek I) op drie blokfluite gespeel (versterker op volume 7½). Nadat die gordyn oopgeskuif het, het die musiek harder geword en aan die einde stadig weggesterf.
Einde van reël 3: Die Ouverture is herhaal.
Einde van reël 4: Die Ouverture is herhaal.
Reël 8: Na 'Genoeg!': Die klank is onmiddellik deur middel van die monitorskakelaar gedoof.

---

1. His Master's voice, Mono: CLP 1633 (1) en CLP 1634 (2), 33^{1}/3 RPM. Langspeelplaat.
2. Hierdie Elizabethaanse liedjie het gesinspeel op Mal Fitton (vgl. p. 243) en ander jongdames wat hulle minnaars in die veld ontmoet en in die gras 'gerol' het sodat die moue van hulle rokke groen gevlek was!

I.iv. Tydens hierdie hele toneel het Orsino se musikante die temalied saggies in die agtergrond gespeel.

II.iii.50 Feste het homself op die luit begelei terwyl hy die liedjie gesing het.

II.iv.53 Feste het Viola (eerste strofe) en Orsino, Viola en homself by die sing van die liedjie begelei.

V.i. Feste het homself op 'n fluit en 'n tamboertjie begelei terwyl hy die kotteljons gedans het.[1)]

Feste se slotliedjie is met fluit- en luitbegeleiding (oor die saal se luid=sprekers) gesing.

Op die volgende bladsye is die bladmusiek van die musiek wat gebruik is:

I *The Lord Salisbury his pavin.* Orlando Gibbons.
Long. Shakespeare's use of music, dl. 1, pp. 166-167.
Naylor. Shakespeare and music, pp. 10-11.
(Oorspronklike: *Parthenia* (1611)

II *O mistress mine.* (Waar swerf jy, skat, waar bly jy dwaal?)
Long. Shakespeare's use of music, dl. 1, pp. 170-171.
Chappell. Old English popular music, pp. 103-105.
The first booke of consort lessons, T. Morley, 1599.
The Fitzwilliam Virginal Book, No. 66.
Bridge. Shakespearean music in the plays and early operas, p. 77.
Vincent. Fifty Shakspere Songs, pp. 27-28 (William Byrd).

III *Hold thy peace.* (Hou jou smoel)
Long. Shakespeare's use of music, dl. 1, p. 173.
Vincent. Fifty Shakspere Songs, p. 29.

IV *Three merry men be we.* (Ons is drie vrolike rakkers)
Davis. The Juta Kennet Shakespeare, p. 68.
Long. Shakespeare's use of music, dl. 1, p. 174.
Chappel. Old English Popular music, p. 197.

---

1. His Master's voice. Vol. 1, Kant 1, Band 3: 'Nobody's jig'.

Peele. Old wive-s tale (1595).
Playford. The English dancing master (1650).
Naylor. Shakespeare and music, p. 182.

V The ballad of constant Susanna: *There dwelt a man in Babylon.* (Daar woon 'n man in Babilon) ('n Variasie op *Greensleeves)*
Davis. The Juta Kennet Shakespeare, p. 70.
Long. Shakespeare's use of music, dl. 1, p. 174.
Naylor. Shakespeare and music, pp. 182-183.

VI Daphne: *O! the twelfth day of December.* (O! die twaalfde dag van Desember)
Chappell. Old English popular music, p. 150.
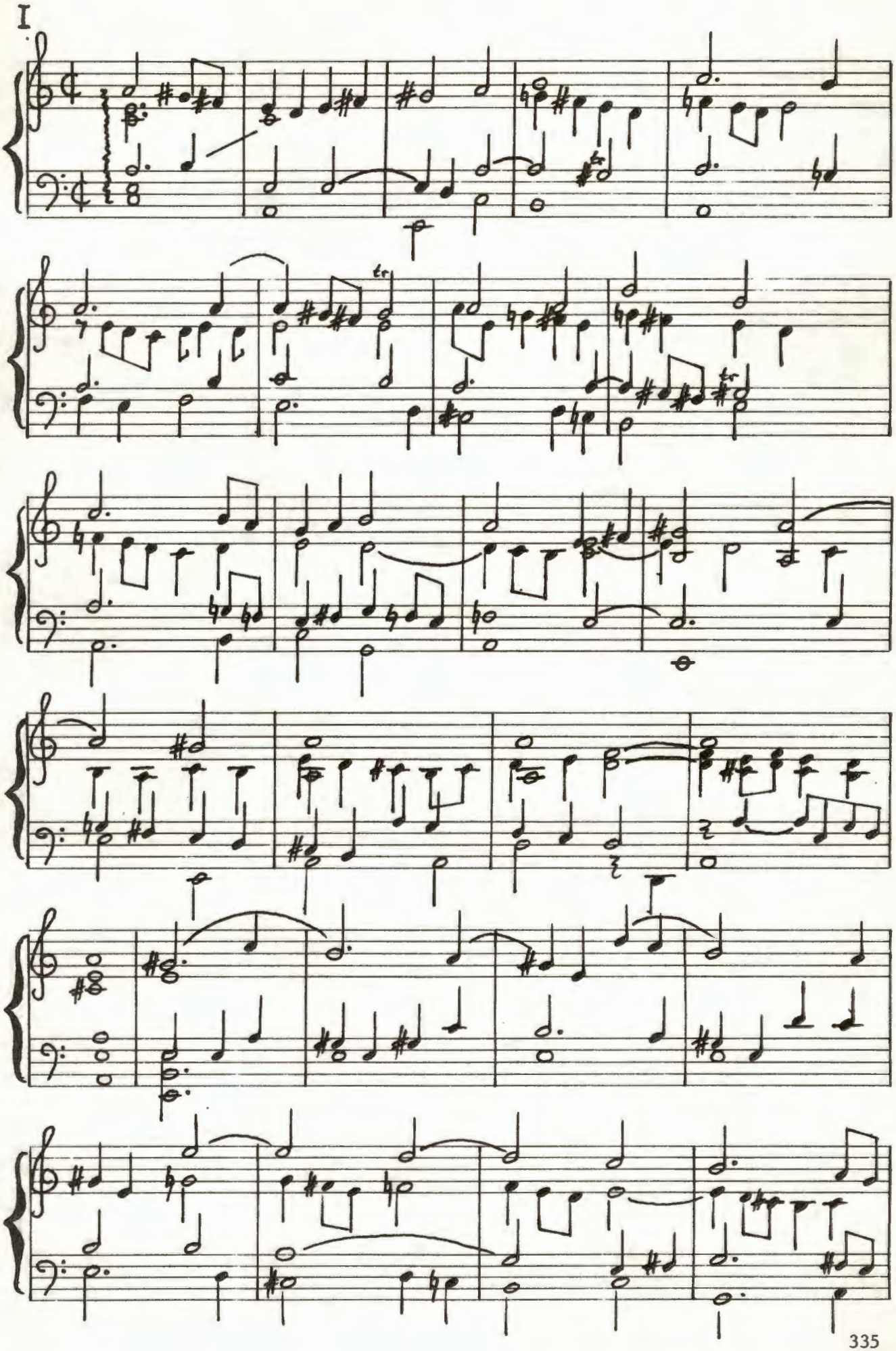
VII *Farewell, dear love.* (Vaarwel, my skat)
Jones. Ayres Books 1-5 (1600-10), pp. 24-25.
Long. Shakespeare's use of music, dl. 1, p. 175.
Fellowes. The English school of lutenist song writers.
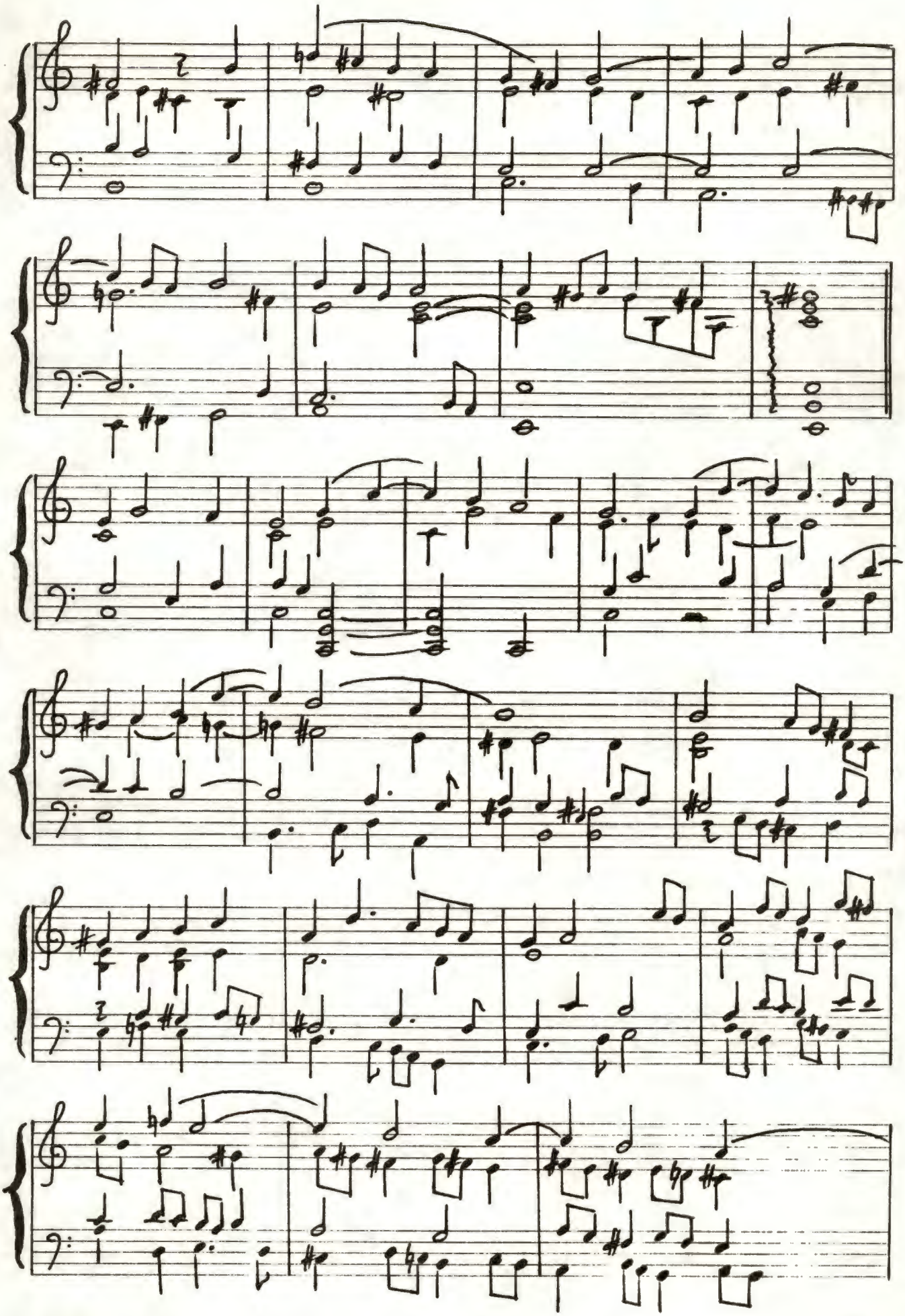
VIII Heart's-ease: *Come away, come away death.* (Kom hier, kom hier, Dood)
Long. Shakespeare's use of music, dl. 1, p. 178.
Chappell. Old English popular music, pp. 97-98.
Verwerk deur Paul Schutte.
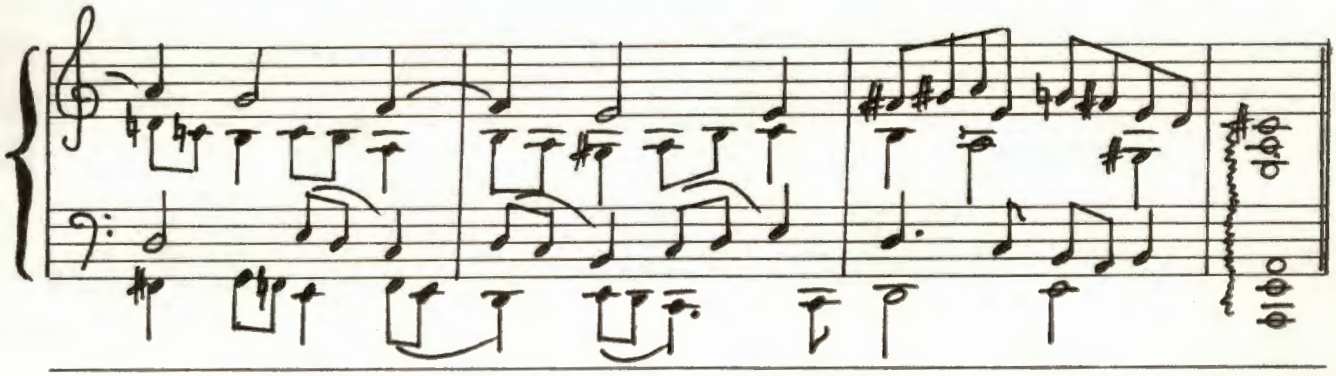
IX *Hey Robin.* (Haai Jannie)
Davis. The Juta Kennet Shakespeare, p. 154.
Long. Shakespeare's use of music, dl. 1, p. 179.
Naylor. Shakespeare and music, p. 184.

X *I'm gone, sir, and anon, sir.* (Ek gaan nou, heer)
Davis. The Juta Kennet Shakespeare, p. 156.

XI *When that I was a little tine boy.* (Toe ek 'n klein, klein seuntjie was)
Long. Shakespeare's use of music, dl. 1, p. 182.


I.





II

Waar swerf jy, skat, waar bly jy dwaal? O luis - ter na
Wat's lief- de tog? Nie iëts vir la - ter. Van blyd - skap moet

my lief- des taal, Ek wat nou sing en sing so soet.
ons nou kan ska- ter; want wat sal kom is on- se- kuur:

Rits nie meer rond, klein trip- pel voet; Elk wy- se man
In af- stel is geen heil te vind; Kom soen my,

weet al- te goed Dat min- naars op die end ont- moet.
dier- ba- re kind, Die jeug's 'n stof wat nie sal duur

Dat min- naars op die end ont- moet.
Die jeug's 'n stof wat nie sal duur.
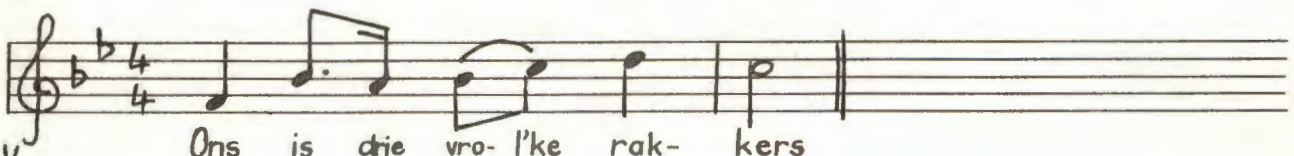
III

Hou jou smoel en ek smeek jou hou jou smoel
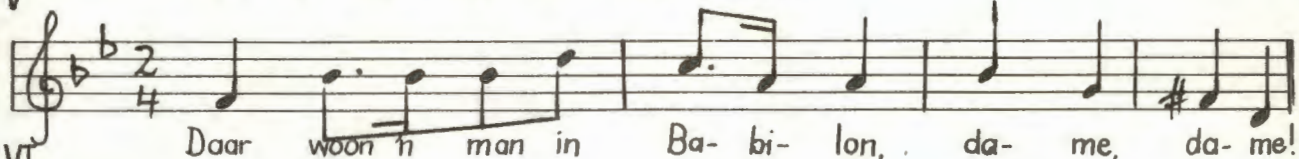
jou skelm Hou jou smoel jou skelm

Jou skelm

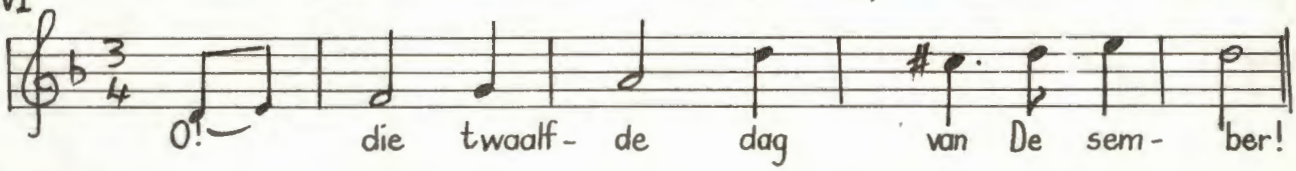
IV.
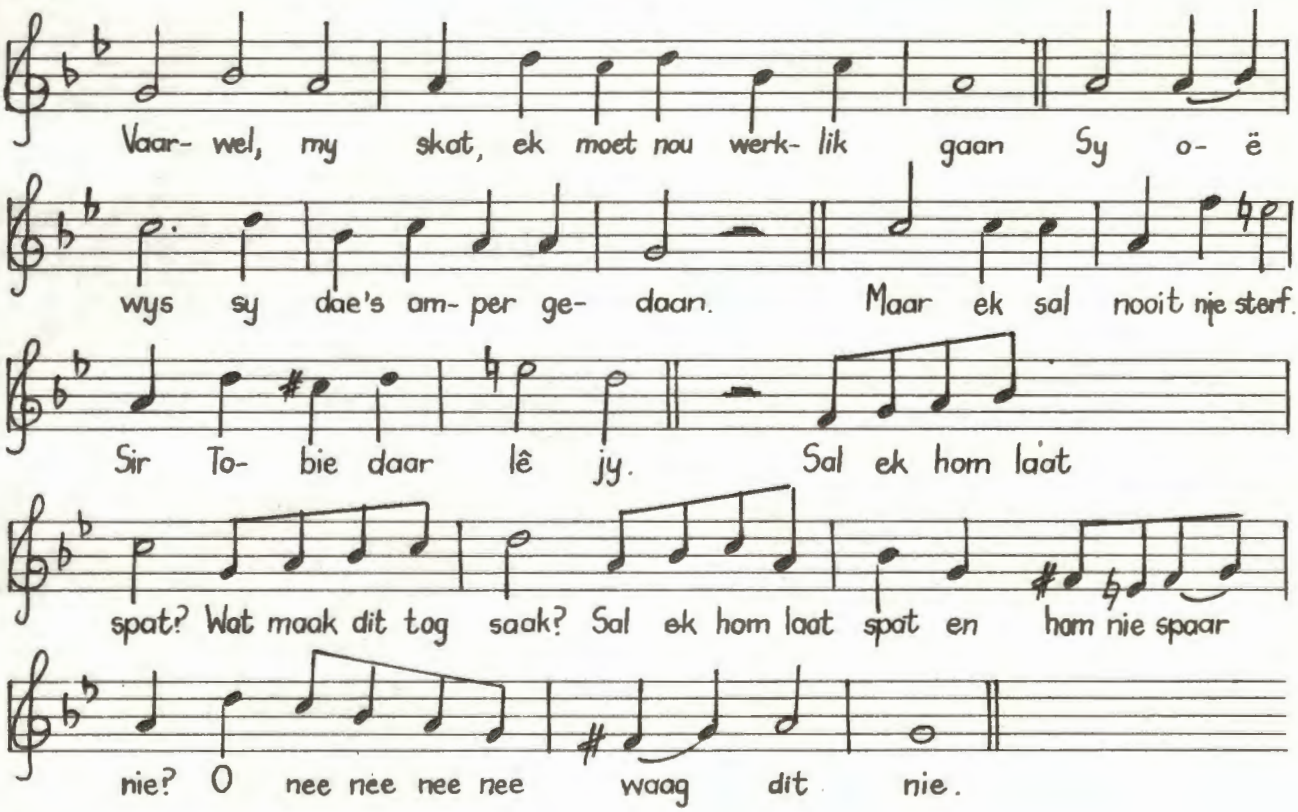


V
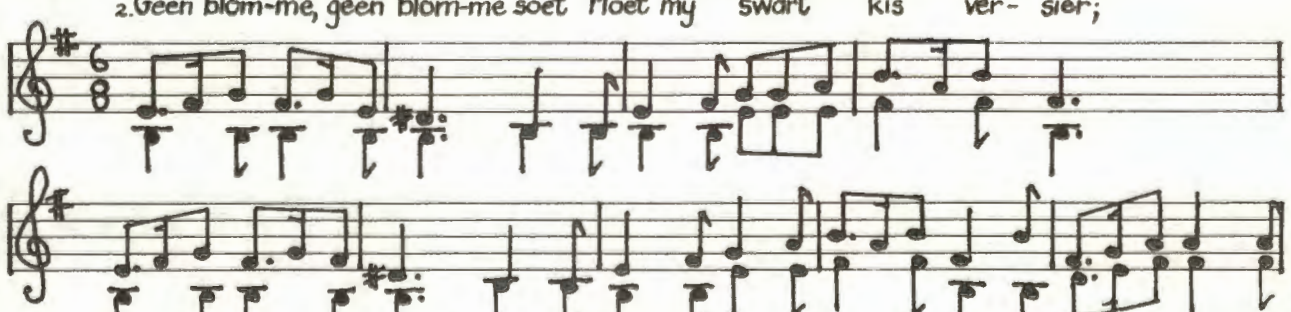


VI



VII



VIII 1. Kom hier, kom hier, Dood, Rus wil ek tussen si- pres- se daar:
2. Geen blom-me, geen blom-me soet Moet my swart kis ver- sier;



1. mar- mer-steen, Be- rei hul voor! Het ooit 'n min- naar

2. slegs die wind Die stil- te steur; Geen min- naar droef my

1. so val- leen Hom in die dood ver- loor?
2. graf sal vind Om daar te treur:

IX

Haai Jan- nie, jo- li- ge Jan, Sê hoe gaan dit

met jou skat? Sy is on-vrien-de-lik, man: Hoe- kom, is sy 'n kat? Sy't 'n an- der lief.

X

1. Ek gaan nou, ek gaan nou, heer, Maar ek kom weer; me- neer,
2. In 'n kits soos die ou klits Hý sal jou be- hoe- de

3. Wat met hout- dolk en roe- de In sy toorn en woe- de
4. Ba- klei met die dui- wel Soos 'n mal man
5. Slyp jou naels dan Vaar- wel, ou- baas Sa- tan.

XI

Toe ek 'n klein, klein seuntjie was, met 'n haai en die wind en die reën
Maar toe ek kom tot man-lik-heid,

Het ek ge- speel met 'n ka-le bas want dit reën en reën al- dag aan-een. Met 'n
Was ge- slo- te deu-re die be-leid

(ens.)

haai en die wind en die reën want dit reën en reën al- dag aan- een.

6. BELIGTING

Beplanning wat aan die ontwerper voorgelê is

Hierdie aanbieding word gedoen in die Elizabethaanse milieu en moet 'n beslis= te Shakespeariaanse atmosfeer uitstraal. Daar moet onthou word dat die op= voerings in die Elizabethaanse tyd in die namiddae in 'n opelugteater plaasge= vind het - dus in die sonlig. Dit was vir die Elizabethaanse gehore heelte= mal duidelik dat dit nag is as die akteurs met 'n kers op die verhoog verskyn het. Verder het Shakespeare die tyd van die dag in sy dialoog, dus deur mid= del van 'woorddekor', geskep. 'n Goeie voorbeeld hiervan is II.iii.1-9.

Alhoewel ek die fisiese tydsindeling hier onder aandui soos Shakespeare dit aangee, moet dit slegs as leidraad dien by die ontwerp van die beligting. Geen realistiese weergawe van byvoorbeeld oggend-, aand- of reëntonele is ver= wag nie. Die skep van 'n gepaste psigiese atmosfeer is uiters belangrik. Die beligting moet die kleur van die kostuums en die dekor beklemtoon en die atmosfeer met behulp van lig en skadu help skep. Al die speelvlakke moet be= hoorlik belig word.

Twaalfde nag het 'n dubbele tydskema: drie maande vir die ontwikkeling en voltooiing van die handeling en twee agtereenvolgende dae vir die opeenvolging van tonele. Om dus te probeer om ons moderne beligtingsapparaat realisties in te span waar ons poog om 'n Shakespeare-atmosfeer te skep, sou nie net fa= taal wees nie maar ook onnodige moeilikheid en moeite meebring. Die belig= ting is so eenvoudig moontlik gehou, en die moderne apparaat het nie 'n hin= dernis vir die skep van truuks geword nie. Geen beligtingsveranderinge of effekte is gedurende 'n toneel aangebring nie.

Terwyl die gehoor die ouditorium binnekom, kon hulle reeds deur die regte be= ligting op die voorgordyn met die seetoneel in die regte stemming gebring word. Geen ander ligte in die ouditorium moes brand nie: *dis 'n romantiese komedie wat afspeel in 'n idilliese landstreek waar die liefde hoogty vier.*

Daar sou dus vyf basiese beligtingsontwerpe wees:

a. *'n Vertrek in Orsino se paleis.*

b. *'n Vertrek in Olivia se woning.*

c. *Die seekus:* Blou. Hierdie tonele word teen die seegordyn afgespeel.

d. *Die straat:* Sonlig. Hierdie tonele word soms teen die seegordyn maar meestal teen die tuingordyn afgespeel.

e. *Die tuin:* Hierdie tonele word teen die tuingordyn afgespeel met 'n tuin= stoel op u.

Verslag van die beligtingsontwerper

By die ontwerp van die beligting vir *Twaalfde nag* was die basiese uitgangspunt dat die beligting nie bedoel was om realisties te wees nie.

Dit moes eerstens help om die illusie te skep van twee verskillende vertrekke wat teen dieselfde basiese dekorstel afspeel. Aangesien die bewegings en die spel in albei vertrekke die hele vloerruimte van die vertrek beslaan het, kon die verandering nie teweeggebring word deur in die een vertrek byvoorbeeld slegs 'n gedeelte van die vertrek en dekor te belig nie, maar dit moes met 'n kleur= verandering gedoen word. Hiertoe het die aard van die drama hom gelukkig ge= leen.

Orsino was die verliefde in wie se huis daar nostalgiese liedjies gesing is - dus 'n romantiese atmosfeer deur middel van 'n pienkerige kleur in die lig.

Olivia het wel in rou verkeer, maar in haar huis het die meeste komiese tonele afgespeel; daarom was die lig daar neutraler - wit met 'n effens blouerige skynsel en met 'n helderder intensiteit.

Die bestaande verhooglat (F.X.-balk) van die betrokke verhoog was prakties nie bruikbaar vir beligting op die speelgebied nie, aangesien die verhoog na voor, na die ouditoriumkant, uitgebou was en daar gevolglik net 'n klein gedeelte van die werklike verhoog vir speldoeleindes gebruik is. Alle beligting op die speelgebied is dus van die oudirotiumlat (F.O.H.-balk) af gedoen.

Die verskillende soorte ligte wat op die O.-lat gebruik is, word duidelik op die bygaande sketse aangedui. Die sketse toon ook aan vir watter speelge= biede op die verhoog watter ligte gebruik is. Die rede vir die swakker gloeilampe op speelvlakke A, B, C en D is dat daar gedurende tonele wat in die twee huise afgespeel het, baie min van laasgenoemde vier gebiede gebruik ge= maak is, en daarom kon die lig daar ook veel dowwer wees, sodat dit nie die aandag van die sentrale speelgebied sou aftrek nie.

Vir die romantiese atmosfeer in Orsino se huis is die intensiteit van die lig= te met nr. 3- en 17-kleurskyfies in, gestel op 6/10 van die volle intensiteit, en die ander op volsterkte sodat die ligte salmkleur en ligte blou oorheers het.

Vir die tonele in Olivia se huis is net die omgekeerde van bogenoemde gedoen. Vir die straattonele was die intensiteit van al die ligte gelyk, maar vir die seetonele het die blou oorheers en vir die tuintonele die strooi en ligte blou.

Vir die see-, tuin- en straattonele is beskilderde gordyne aangebring wat speelgebiede E, F, G, H en M afgesluit het, sodat daar net op die voorver= hoog gespeel is. In hierdie gevalle is al die ligte behalwe op gebiede E en F gebruik, maar die sterker ligte van die middelste gebiede is dowwer gemaak, sodat hulle by die swakker ligte aan die kante kon aanpas.

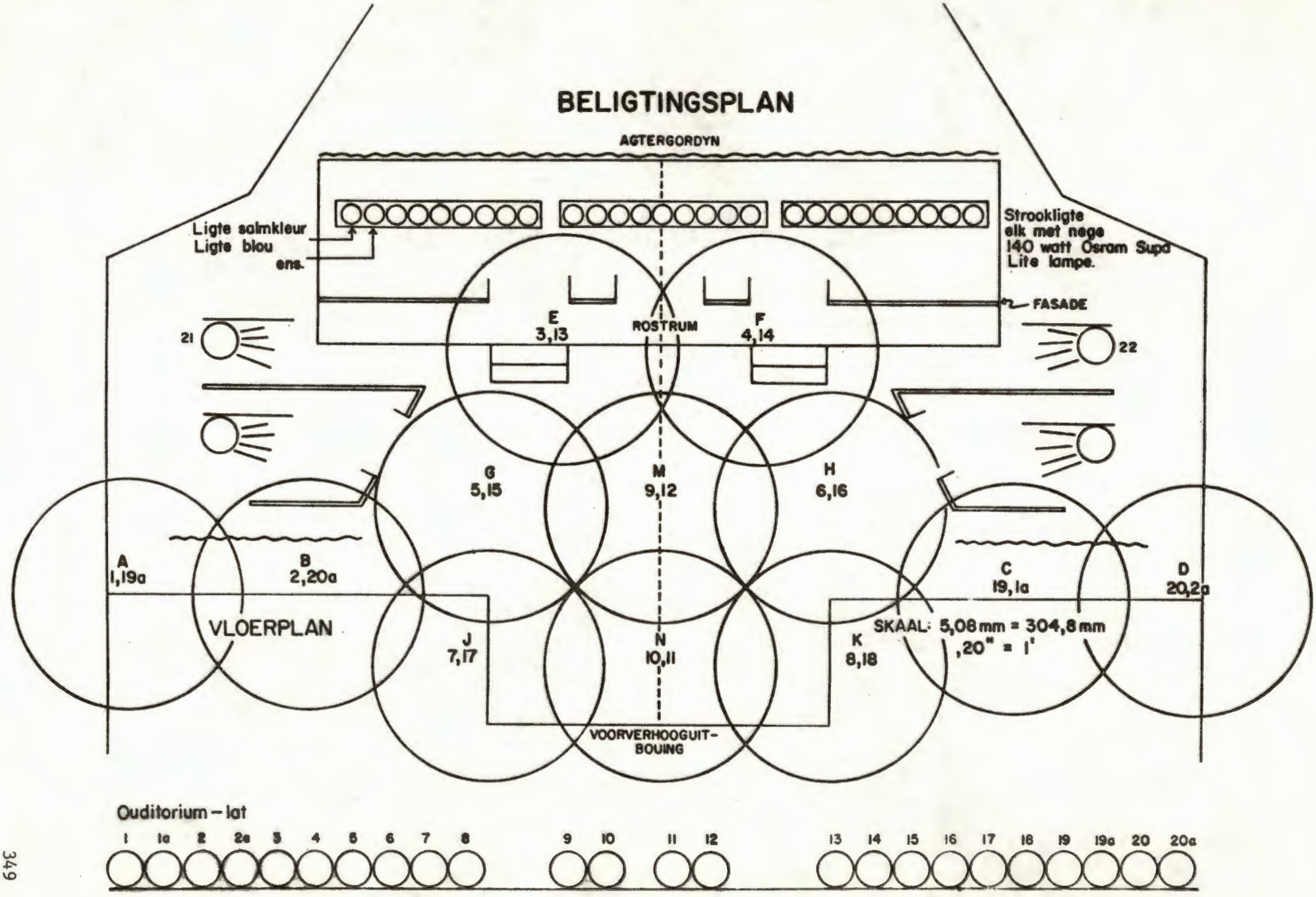
Net twee ligte, een van elke kant, is gebruik om elke speelgebied te belig, terwyl daar normaalweg twee aan elke kant gebruik word. Die rede was 'n ge= brek aan genoegsame tipe 264 kolligte, maar hiervoor is gekompenseer deur tipe 233 Fresnelligte vir die middelgebiede te gebruik, wat verspreide lig gee wat eintlik oor die hele verhoog val.

Plekke waar nog donker kolle gevind is, is uitgeskakel deur middel van Verw. 123 'Fresnel'-kolligte. Laasgenoemde ligte word nie verder in die bespreking genoem nie, aangesien hulle 'n minder belangrike rol gespeel het.

Die twee 'Fresnel'-kolligte is deurgaans op 'n intensiteit van 7/10 gebruik. Die ligte blou en die ligte salmkleur in die strookligte is afwisselend, die een kleur op 7/10 en die ander volsterkte, en dan weer omgekeerd vir die tone= le in die twee verskillende huise gebruik - die blou sterker in Olivia se huis en die pienk sterker in Orsino se paleis.

Die enigste afwyking van die beligting wat tot dusver bespreek is, was gedu= rende die nagtoneel (II.iii), waar slegs nr. 9 tot 20a plus nr. 2 van die dekorbeligting asook die strookligte gebruik is op 'n intensiteit van 6/10. Saam met bogenoemde het daar ook 'n spesiale kollig deur ingang C geskyn.

Sien bygaande sketse.


BELIGTINGSPLAN
AGTERGORDYN
Ligte salmkleur
Ligte blou
ens.
Strookligte
elk met nege
140 watt Osram Supa
Lite lampe.
FASADE
E
3,13
ROSTRUM
F
4,14
21
22
G
5,15
M
9,12
H
6,16
A
1,19a
B
2,20a
C
19,1a
D
20,2a
VLOERPLAN
J
7,17
N
10,11
K
8,18
SKAAL: 5,08 mm = 304,8 mm
,20" = 1'
VOORVERHOOGUIT-
BOUING
Ouditorium – lat
1 1a 2 2a 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 19a 20 20a

Monsters van CINEMOID gelatien-kleurfilters wat gebruik is



Nr. 3 Strooi
O-lat: 1, 5, 9, 13, 17.



Nr. 17 Staalblou
O-lat: 2, 6, 10, 14, 18.

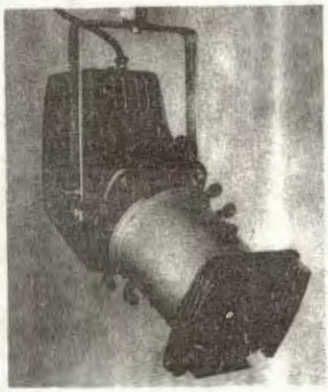


Nr. 53 Ligte salmkleur
O-lat: 3, 7, 11, 15, 19.



Nr. 40 Ligte blou
O-lat: 4, 8, 12, 16, 20.

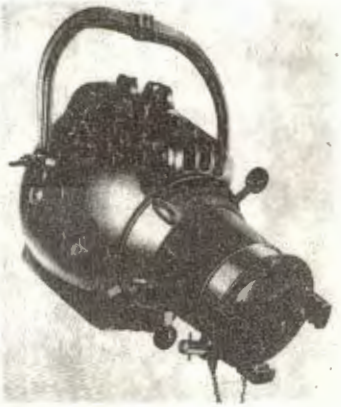
GEC-AEI-Verhoogligte wat gebruik is



Verw. 264 'Bi-Focal' kollig
O-lat: 3-8 en 13-18



Verw. 223 'Fresnel' kollig
O-lat: 9-12



Verw. 23 Mk Profiel kollig
O-lat: 1-2 en 19-20



Verw. 243 'Fresnel' kollig
Ligte 21 en 22 op plan



Verw. 123 'Fresnel' kollig
Aanvullend gebruik

7. REPETISIES

Distribusie van spraakreëls

I. i.	'n Vertrek in die Hertog se paleis				
	Orsino	32	Hofknape	-	
	Curio	2	Musikante	-	
	Valentino	9	Edelman	-	(43)
ii.	Aan die seekus				
	Viola	34	Matrose	-	
	Kaptein	32			(66)
iii.	'n Vertrek in Olivia se woning				
	Sir Tobie	59	Sir Andries	43	
	Maria	28			(130)
iv.	'n Vertrek in die Hertog se paleis				
	Valentino	4	Curio	-	
	Viola	13	Hofknape	-	
	Orsino	27	Edelman	-	
	Feste	-	Musikante	-	(44)
v.	'n Vertrek in Olivia se woning				
	Maria	18	Hofdame	-	
	Feste	62	Bediende	-	
	Olivia	113	Curio	-	
	Malvolio	31	Edelman	-	
	Sir Tobie	6	Hofknape	-	
	Viola	72			(302)
II. i.	Die seekus				
	Antonio	13	Sebastiaan	31	(44)
ii.	'n Straat				
	Malvolio	12	Viola	27	(39)

II.iii. 'n Vertrek in Olivia se woning

Sir Tobie	54	Sir Andries	43	
Feste	32	Maria	35	
Malvolio	19			(183)

iv. 'n Vertrek in die Hertog se paleis

Orsino	57	Valentino	-	
Curio	-	Hofknape	-	
Viola	46	Musikante	-	
Feste	-	Edelman	-	(103)

v. Olivia se tuin

Sir Tobie	36	Maria	16	
Feste	26	Malvolio	101	
Sir Andries	12			(191)

POUSE

III. i. Olivia se tuin

Viola	35	Olivia	54	
Sir Tobie	5	Maria	-	
Sir Andries	8			(102)

ii. 'n Vertrek in Olivia se woning

Sir Andries	11	Feste	22	
Sir Tobie	27	Maria	14	(74)

iii. 'n Straat

Sebastiaan	20	Antonio	33	(53)

iv.a. 'n Vertrek in Olivia se woning

b. Olivia se tuin

Olivia	43	Sir Tobie	124	
Maria	22	Sir Andries	15	
Malvolio	49	Viola	51	
Bediende	3	Antonio	33	
Feste	32	Eerste offisier	6	
		Tweede offisier	4	(382)

IV. i. Die straat voor Olivia se woning

Feste	16	Sir Tobie	8	
Sebastiaan	17	Olivia	17	
Sir Andries	5			(63)

ii. 'n Vertrek in Olivia se woning

Maria	5	Sir Tobie	11	
Feste	71	Malvolio	38	(125)

iii. Olivia se tuin

Sebastiaan	23	Priester	-	
Olivia	12			(35)

V. i.a. Die straat voor Olivia se woning

b. 'n Vertrek in Olivia se woning

Feste	95	Olivia	65	
Orsino	94	Bediende	-	
Viola	46	Hofdame	-	
Curio	-	Priester	8	
Valentino	-	Sir Andries	17	
Twee hofknape	-	Sir Tobie	9	
Edelman	-	Sebastiaan	32	
Twee offisiere	6	Malvolio	18	
Antonio	29			(419)
				2398

Speeltyd: 1 uur 55 minute.

Opsomming

Rolverdeling	Reëls	Tonele
Feste	356	10
Sir Tobie	339	10
Viola	324	8
Olivia	304	6
Malvolio	268	7
Orsino	210	4
Sir Andries	154	8
Maria	138	8
Sebastiaan	123	5
Antonio	108	4
Seekaptein	32	1
Valentino	13	4
Eerste offisier	12	2
Tweede offisier	4	2
Priester	8	2
Bediende	3	3
Curio	2	5
Twee hofknape	-	5
Edelman	-	5
Drie musikante	-	3
Hofdame	-	2
Twee matrose	-	1

VERSLAG

Voor 20 Maart 1973 kon ek die praatrolspelers uiters drie maal een periode per week gedurende die dag te sien kry, aangesien die meeste van hulle nog by an= der opvoerings betrokke was. Gedurende hierdie tyd is die karakters wat hul= le sou speel, bespreek en ontleed. Aandag is aan die stemgebruik en inter= pretasie van die reëls gegee. Die veranderings aan die teks wat hulle sleu= tel- en eie woorde betref, is ook aangebring. Met hierdie periodes is volge= hou (soos nodig gevind) tot tydens die finale kleedrepetisies.

Van 20 tot 23 Maart is die (vier) aande gebruik vir tafelrondes oor die stuk. Gedurende die vorige jaar (Junie 1972) is uittreksels van *Twaalfde nag* (vyf tonele) in die Kleinteater met van hierdie spelers aangebied. Van hulle het ook die drama vir matriek voorgeskryf gehad. Die meeste het dus teen hierdie tyd 'n taamlik goeie begrip van die stuk (intrige en karakters) gehad. Onge= lukkig was dit ook op hierdie tydstip dat die speler wat die rol van Feste sou vertolk, sy been op 'n trampolien gebreek het, en daar moes inderhaas na 'n plaasvervanger buite die departement gesoek word.

Op Dinsdagaand, 27 Maart (vyfde aand), is die eerste tonele geblok (d.w.s. die bewegings - hoofsaaklik vloerpatrone - is aan die spelers gegee; hulle het dit afgeskryf en ingerepeteer): I.iii en ii; II.i en ii. Woensdagmiddag en -aand is I.i en v geblok, terwyl die musikante saam met die band- en bladmu= siek die musiek gerepeteer het. (Dit is dwarsdeur die repetisietyd gedoen.)
Van Donderdag, 29 Maart, tot Maandag, 9 April (tien dae), kon die repetisies as gevolg van die universiteitsvakansie in die oggend, middag en aand plaas= vind. Gedurende die dag is gewoonlik geblok, terwyl die aande gebruik is om die dag se werk af te rond.
Donderdag, 29 Maart: Blok I.iv en II.iii.
Op Vrydag en Saterdag, 30 en 31 Maart, is die week se werk weer deurgerepeteer en bespreek, die musiek, liedjies en dansies geoefen en die kostuums aangepas en bespreek.
Maandag, 2 April: Blok II.iv en v.
Dinsdag, 3 April: Blok III.i en ii.
Woensdag, 4 April: Blok III.iii en iv.
Donderdag, 5 April: Blok IV.ii en iii en V.i.
Vrydag, 6 April: Blok IV.i.
Saterdag en Maandag, 7 en 9 April. Rond af.
Van Dinsdag, 10 April, tot Dinsdag, 1 Mei (13 aande), is die stuk elke aand

deurgespeel terwyl die studente hulle kostuums, grimering en rekwisiete ge=toets het. Van 19 April af het lig en klank bygekom. Die studente het tussenin self die dekor geverf, die rekwisiete gemaak, ens. Tyd is ook in beslag geneem deur die neem van foto's, ens. (Maandagaande het die studente klas gehad en kon daar dus nie gerepeteer word nie.)

Dinsdagaand, 1 Mei, was die finale kleedrepetisie, en op Woensdag, 2 Mei, het die stuk in die Totiussaal geopen. Die werk is dus binne 'n tydsbestek van tien dae en 19 aande (met afskeeptydjies tussenin) ingestudeer en aangebied.

Twaalfde nag is as 'n Toneelkunde II-eksamenprojek aangebied. Die gebrek aan manspelers en die feit dat al die dames moes optree, is die oorsaak dat van die dames mansrolle moes vertolk.

Dit was egter nie die grootste probleem wat te bowe gekom moes word nie. Tweedejaarstudente is 'n moeilike groep om mee te werk. Oortuigingswerk was nodig om hulle te laat glo dat Shakespeare nie 'n god is nie. Party wou hulle nie laat oortuig nie, en gemoedere het soms hoog geloop as gevolg van spanning wat veroorsaak is deur die spoed waarteen gewerk moes word. Die spelers was rou maar baie gewillig om hard te werk om die aanbieding te laat slaag. Omdat al die studente opgetree het, kon niemand uitgesonder word om met die tegniese aspekte te help nie. Gelukkig was die aanbieding nie ten volle afhanklik van beligting en klank nie.

Die verhoogbestuurders het eers aan die einde bygekom en kon hulle nooit in die gees en atmosfeer waarna gestrewe is, inleef nie, omdat hulle nie van die begin af saam met die stuk gegroei het nie. Dit het amper die stuk veronge=luk.

'Kritici' wat die studente beïnvloed het met beskouinge dat ons besig is om 'n 'klug' van die verhewe Shakespeare se verhewe komedie te maak, was 'n ander negatiewe invloed wat teengewerk moes word.

Die departementshoof en sy gade was tydens die repetisietyd afwesig as gevolg van 'n motorongeluk, en die regisseuse het niemand gehad met wie sy haar pro=bleme kon bespreek nie. 'n Buitestaander sal hom die katastrofale van so 'n gebeurtenis miskien nie kan indink nie!

Gedurende die vakansie het Kuesta 'n saamtrek op die kampus gehad en moes ons groot dele van die dag by repetisies uitspan om na die feeskomitee se aankon=digings en die 'Kalfiewals' oor die luidsprekers te luister. Wanneer die

luidsprekers stil was, het ons Cachet se treinfluite as agtergrondmusiek gehad waarteen Orsino sy poëtiese liefdesontboeseminge in die onpersoonlike Totius-saal kon uitsnik.

Die waardering van die gehore het egter al hierdie onaangename dinge en pro-bleme laat vervaag. Die reaksie van die gehore was spontaan, hartlik en po-sitief. Verskeie letterkundige kritici wat skepties kom kyk het, het na 'n rukkie ontdooi en die aanbieding onbevange geniet - soos hulle latere geluk-wensings, gewaardeerde woorde, briewe en resensies getuig het. Skoolhoofde wat kinders gebring het, het hul spyt uitgespreek dat hulle nie groter groepe gebring het nie.

Vir my as regisseuse (en toneelkundedosent) was die werk aan hierdie aanbie-ding van onskatbare waarde. Die geleenthede wat aan elke student en dosent in hierdie departement gebied word om hom ten volle uit te leef, te skep en te werk is nie te onderskat nie. Dit is aangenaam om op so 'n manier jou brood in die sweet van jou aangesig te eet.

8. BEGROTING

Dekor: Materiaal, boukoste ens.	R500
Kostuums: Ontwerpe, materiaal en maakloon	600
Rekwisiete, bykomstighede, juwele, grimering ens.	95
Foto's	53
Blomme vir foyer	12
Drukkoste (strooibiljette, programme, kaartjies ens.)	196
	R1456

9. INKOMSTE-EN-UITGAWEREKENING

Inkomste		Uitgawe		Produksiekoste
Opvoerings	R1 354,05	Kostuums	R619,12	R1 217,58
Programme	156,20	Dekor	496,60	
Advertensies	362,50	Rekwisiete	90,62	
		Grimering	11,24	
		Diverse	70,50	(Vertaalregte ens.)
		Foto's	50,00	
		Drukkoste	222,50	
			1 560,58	
		Oorskot	312,17	
	R1 872,75		R1 872,75	

Wins R312,17

Aantal opvoerings: 8

Datums van opvoerings: 1-5 Mei 1973

Bywoningsyfer: 2 382

Gemiddelde bywoning per aand: 300

10. 'n FOTOBEELD VAN *TWAALFDE NAG*

I I.i.1: Die openingstoneel.
Valentino, Edelman, Curio, Orsino, Musikante, Hofknape.

II I.ii.55: Viola: 'Help my om my so te vermom dat ek my plan kan uit= voer straks ...'
Seekaptein, Viola, matrose.

III I.v.75: Olivia: 'Wat dink jy van dié nar, Malvolio? Verbeter hy nie?'
Bediende, Hofdame, Olivia, Malvolio, Feste.

IV I.v.100: Maria: 'Madam, daar is 'n jonge heer by die deur wat u graag wil spreek.'
Olivia, Feste, Maria.

V II.iii.149: Sir Tobie: 'Waag dit nie?! Jou liedjie's vals, vent, jy lieg!'
Malvolio, Sir Tobie, Feste, Sir Andries.

VI II.iii.181: Maria: 'Hy's g'n Puritein of enigiets standvastigs nie, hy's 'n weerhaan en 'n gewinsoeker ...'
Sir Tobie, Maria, Sir Andries.

VII II.v.64: Malvolio: 'Aldus strek ek my hand na hom uit, terwyl ek my bekende glimlag temper met 'n strenge blik van beheersde gesag.'
Feste, Sir Tobie, Malvolio, Sir Andries.

VIII XI X III.iv.295: Die swaardgeveg.

XI IV.ii.24: Feste: 'Uit! Baldadige bose gees!'

XII IV.ii.114: Feste: 'Ek gaan nou, ek gaan nou, heer ...'

XIII II.iii.1: Sir Tobie: 'Staan nader, sir Andries.'

XIV III.iv.17: Malvolio: 'Lieflike edelvrou, ha, ha!'

XV V.i.141: Olivia: 'Waar gaan Cesario heen?'

XVI V.i.168: Priester: 'Die sluit van 'n verbond van ewige liefde.'

XVII V.i.267: Viola: 'Omhels my nie tot elke omstandigheid van plek, tyd, toeval, klop, klinkklaar bewys dat ek Viola is.'



II



III



IV



V



VI



VII



VIII



IX



X



XI



XII

XIII



XIV





XV



XVI



XVII

RAPPORT, 6 Mei 1973

Vrolike 12de Nag — maar Pukke moet nog leer praat

DIE dramadepartement van die Potchefstroomse Universiteit het vandeesweek daar Uys Krige se Afrikaanse vertaling van Shakespeare se Twelfth Night skouspelagtig opgevoer.

Uys Krige se taal het heerlik gevloei, die dekor en veral die kostumering (Cronjé-Lemmer) was deurdag, funksioneel, goed afgewerk en oor die algemeen heel aanskoulik. Dit het die plesierige atmosfeer help skep wat die regisseuse, Elize Scheepers, klaarblyklik beoog het met haar klugtige siening van die blyspel.

Die regisseuse het, as 'n mens die beskikbare fasiliteite en talent in gedagte hou, 'n ontsaglike taak aangepak. Die produksie in sy geheel strek haar tot eer.

Die studente kan daaruit veel neem van die regie-kuns, veral waar 'n mens met groot groepe spelers op 'n eenvoudige en kleinerige verhoog moet werk, en, bowenal, met 'n Shakespeare-blyspel wat seker nie meer maklik die sosiaal-kritiese, realistiese en meer humanisties georiënteerde gehore aantrek wat deesdae die ingeligste en getrouste deel van die Noordelike Afrikaanse toneelpubliek uitmaak nie.

Oor die siening van die hertog Orsino (Paul Schutte) het 'n mens bedenkinge. Wie gaan glo dat die nugtere, sterk, intelligente Viola wat haar planne met soveel sukses en grasie deurvoer, verlief gaan raak op so 'n opgekampte fief wat erger koer as die glibberigste diplomaat?

En van Feste (Pieter de Jager), die nar, verwag 'n mens dat hy hom onderskei van die gekke en die pretensieuse karakters. Dis tog die nar wat die ander aan die kaak stel met sy insig in die dwaasheid van die mens en wys hoe mense voorgee om te wees wat hulle nie is nie. Maar hier lyk en gedra hy hom meestal as maar net nog 'n trawant van sir Tobie, sir Andries en kie.

Met spel en spraak kom Viola (Mariaan Kalp) die beste daarvan af. Henk Wijbenga as sir Andries Bibberbakkies is 'n plesierige klugspeler. Peet van Rensbug (sir Tobie Wynvat) en ook Mariaan Conradie (Maria) lewer van die beter vertolkings. Dawie du Toit met sy ryk stem en beheerste onderspeling is van die simpatiekste verhoogpersoonlikhede in die produksie.

Elize Nel as Olivia is aantreklik en het latente talent wat met goeie opleiding ontwikkel kan word, maar op die oomblik oorspeel sy lelik — ongemotiveerd, selfs in die klugtige siening van die komedie.

Malvolio as karakter maak 'n mens se knieë lam van verleentheid, maar At Botha bly ten minste konsekwent in sy stryd om die nare ou man te speel.

Die drama-mense van die Puk het 'n naam vir hul ywer en ondernemingsgees soos min ander toneelskole in die land. Hierdie opvoering toon dat hulle die regie-kuns en 'n hele paar ander dinge goed geleer word, maar 'n mens kan, in die trant van die stuk, jou hande teatraal in afgryse saamslaan: Die Puk se drama-studente kan nie p-r-a-a-t nie!

Spraak- en stemontwikkeling is 'n ding wat hulle in alle erns moet aanpak as hulle as beroepsmense wil toetree tot die goeie teater. Hulle sal bepaald geen radio-spelerstoets slaag soos dit nou daar klink nie, en die gehoor hoor sommer baie van die dinge nie wat hulle op die verhoog sê, bloot omdat die studente se stemtegniek nie naastenby ontwikkel is nie.

Gaan luister wat die voortreflike beroepsmense hier op jul drumpel — Truk en ook Sukovs — met hul stemme op die verhoog en oor die radio verrig. Leer die waarde van artikulasie, resonans, wisseling in toongehalte en toonhoogte, bowenal wisseling in tempo en wisseling in stem-intensiteit. (En dit het asseblief tog niks te make met Victoriaanse elokusie-estetika nie!)

Dan kan julle jul plek vol staan as gesonde voedingsbron vir die florerende beroepstoneel van die Noorde. — COENIE SLABBER.

„Twaalfde Nag skitterend aangebied" — prof. Cloete

DIE P.U.-KANER VRYDAG, 8 JUNIE 1973

(Bydrae gelewer deur prof. T. T. Cloete)

VAN 2 tot 5 Mei het die departement Spraakleer en Drama van die P.U. vir C.H.O. Shakespeare se TWAALFDE NAG in die Totiussaal opgevoer, in die Afrikaanse vertaling van Uys Krige, 'n baie goeie vertaling waarvoor hy met reg in 1969 die Akademie se prys vir vertaalde werk gekry het (hierdie skrywer wat, ironies tog, vir sy vertaalde werk meer eer ontvang het as vir sy soveel knapper oorspronklike werk!).

Dit doen 'n mens tog goed om te sien dat Krige so 'n mooi Afrikaanse teaterstuk van Shakespeare gemaak het — en dan bedoel ek: deur die Afrikaans wat die karakters praat.

Elize Scheepers het die regie waargeneem. Sy het die spel nie alleen op die ingewikkelde intrige afgespeel nie, maar die grappige en lagwekkende daarvan uitgebuit en ook meer gemaak van die pretmakers as van die ernstige figure. Die rolbesetting het haar dit natuurlik toegelaat. Die drie pretmakers of eintlik genieters van die hele situasie, Henk Wijbenga as Sir Andries Brobberbakkies, Peet van Rensburg as Sir Tobie Wynvat en Pieter de Jager as Veste was werklik goed. Die eerste twee hiervan was wat hulle name sê hulle moet wees, hulle was hulle name. Daarby kom die vierde figuur, nie 'n genieter van die pret nie, maar wel ook 'n pretmaker, At Botha as Malvolio, ewe goed. Die eerste drie van hierdie vier het, jammer genoeg, soms te vinnig gepraat, of hulle eie dialoog doodgelag, maar ek dink nie dat daarmee te veel verlore kon gaan nie. Ernstiger is die beswaar dat hulle die skunnige en skabreuse van Shakespeare taamlik grof gehanteer het.

TALENT

Van die vier figure wat die erns moes speel (in alle erns, en nie as valse erns soos dié van Malvolio nie) het drie gelukkige tot hulle reg gekom teenoor die vier wat die lag gesteel het, danksy hulle goeie toneeltalent: Paul Schutte as Orsino, Elize Nel as Olivia en veral Mariaan Kalp as Viola. Paul Schutte is al 'n ervare speler en hy kan, so kom dit voor, hom in 'n groot verskeidenheid rolle handhaaf. Minder ervare, meen ek, is Elize Nel, en daarom was haar spel des te meer verrassend. Dit is jammer dat Sebastiaan nie opgeweeg het teen die vorige spelers nie — en dit is so onvermydelik dat hy in die spel gekonfronteer word met die sterk spel van Viola. Vir 'n stuk met so 'n groot rolbesetting soos hierdie, moet natuurlik uit 'n beperkte aantal studente gerekruteer word, maar in ander gevalle, soos waar die damestudent Annelise Bosch, die manlike rol van die seekaptein Antonio moes speel, het dit tog geslaag.

BAIE ROLLE

Hierdie drama het nie alleen die moeilike halvering van vier ernstige teenoor vier vrolike rolle nie, maar dit het bowendien 'n groot aantal onderkeskikte rolle, méér in getal selfs as die agt hierbo genoem. Party van die swygende figurante het goed gespeel, alleen deur liggaamshouding en allure.

Twaalfde nag is 'n moeilike stuk, een van die moeilikste komedies om op te voer. nie te onderskat nie— die „comedy of errors" loop nie altyd op koeëllaers nie. Dit in ag geneem, ook in ag geneem dat ons hier met studente te doen het wat hulle eksamen speel en die beoerkte moontlikheid van rekrytering, was dit 'n goeie opvoering, alhoewel dit seker so is dat Elize Scheepers se vroeëre opvoering van Moliere se Scapino beter was. Maar Scapino stel nie die probleme wat Twaalfde nag stel nie.

Die dekor was nie so goed soos gewoonlik nie, maar die kostumering was uitstekend, ook die grimering. Die goeie werk van Brenda Potgieter wat die bewegings versorg het, was duidelik merkbaar. Beweging, dans, musiek, sang, dialoog, al die gelag, al die misplaaste erns en die misplaaste liefde het 'n geheel geword, danksy 'n knap vertaling, goeie regie en 'n aantal sterk spelers.

DIE TRANSVALER, DINSDAG 8 MEI 1973

TWAALFDE NAG

PUIK VERTOLK OP POTCH

Potchefstroomse Universiteit

Dramadepartement: Twaalfde Nag (Shakespeare)

'n Puik opvoering is die Twaalfde Nag van Shakespeare wat deur die dramastudente van die Potchefstroomse Universiteit op die planke gebring is. Die Afrikaanse vertaling van Uys Krige voorsien skreeu-snaakse sêgoed wat ewe snaaks en doeltreffend deur die studente vertolk word.

Hier verdien regisseuse Elize Scheepers sekerlik 'n hartlike klop op die skouer. Uit die paar stukke waarvan sy al die regie waargeneem het, is Twaalfde Nag sekerlik haar beste. Veral as in aanmerking geneem word dat die Totius-Saal ook maar sy tekortkominge het en haar materiaal hoofsaaklik uit tweedejaar studente bestaan.

Twaalfde Nag is 'n spieëlbeeld van haar opvatting van Shakespeare, naamlik dat sy stukke nie ernstig opgeneem word nie, selfs nie sy tragedies nie. Opvallend is dat die komplotte van die twee huise pragtig duidelik uitgebeeld word.

Met 'n hap van Alfred Doolittle se lewensbeskouing het Peet van Rensburg as sir Tobie Wyngat gou die toeskouers se harte gesteel. Kort op sy hakke is Henk Wynbinga as sir Andries Bibberbakkies, „gebore met al die goeie gawes van die natuur"!

Roset

As daar iewers 'n rooi roset met linte aangesteek word, dan sou hierdie twee die sterkste aanspraakmakers wees.

Bibberbakkies het telkens 'n groot geskater ontlok.

In een van die komieklikste tonele, in Malvonio se alleenspraak tydens die swaardgeveg, was dit miskien bietjie te lawaaierig en dis jammer dat die toeskouers van die middel van die saal na agter hier totaal in die duister gelaat is. Vyftig persent van die gehoor is tog nie doof nie!

Feste, die nar, het nie oortuig nie.

Paul Schutte as die Hertog Orsino se vertoning het somtyds gehap- hap aan die some van irritasie.

Viola (Mariaan Kalp) alias Cesiro. **Haar spel was duidelik en kalm.**

Hier sal 'n ekstra pluim in die hoef van Cronjé Lemmer seker nie onvanpas wees nie. Hy het die kostumering behartig wat deur die bank kleurryk, goedafgewerk en deurdag is. So ook die dekor, sprekend in die fynste detail.

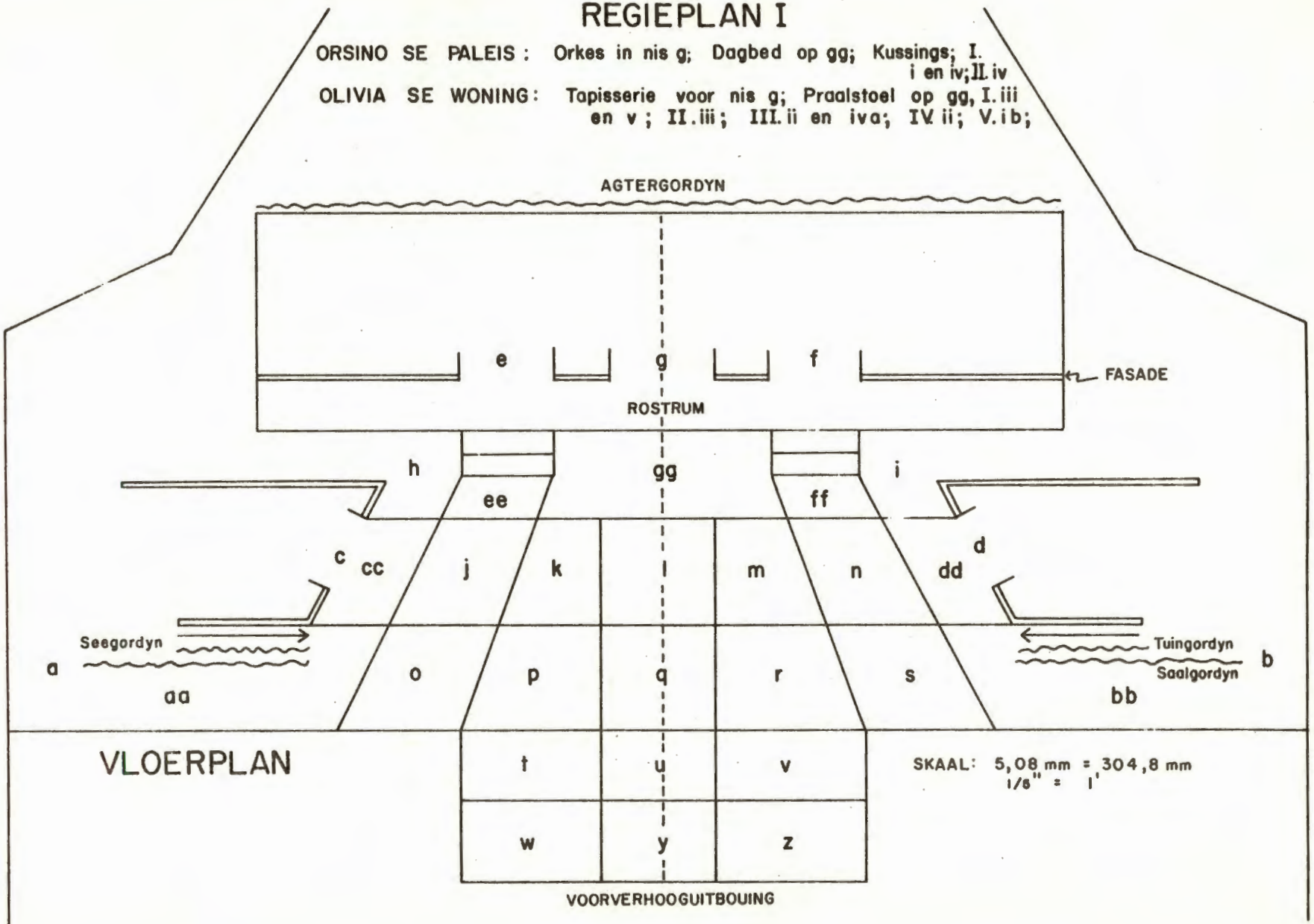
DEEL III

TEKSONTLEDING EN REGIE

REGIEPLAN I

ORSINO SE PALEIS : Orkes in nis g; Dagbed op gg; Kussings; I. i en iv; II. iv

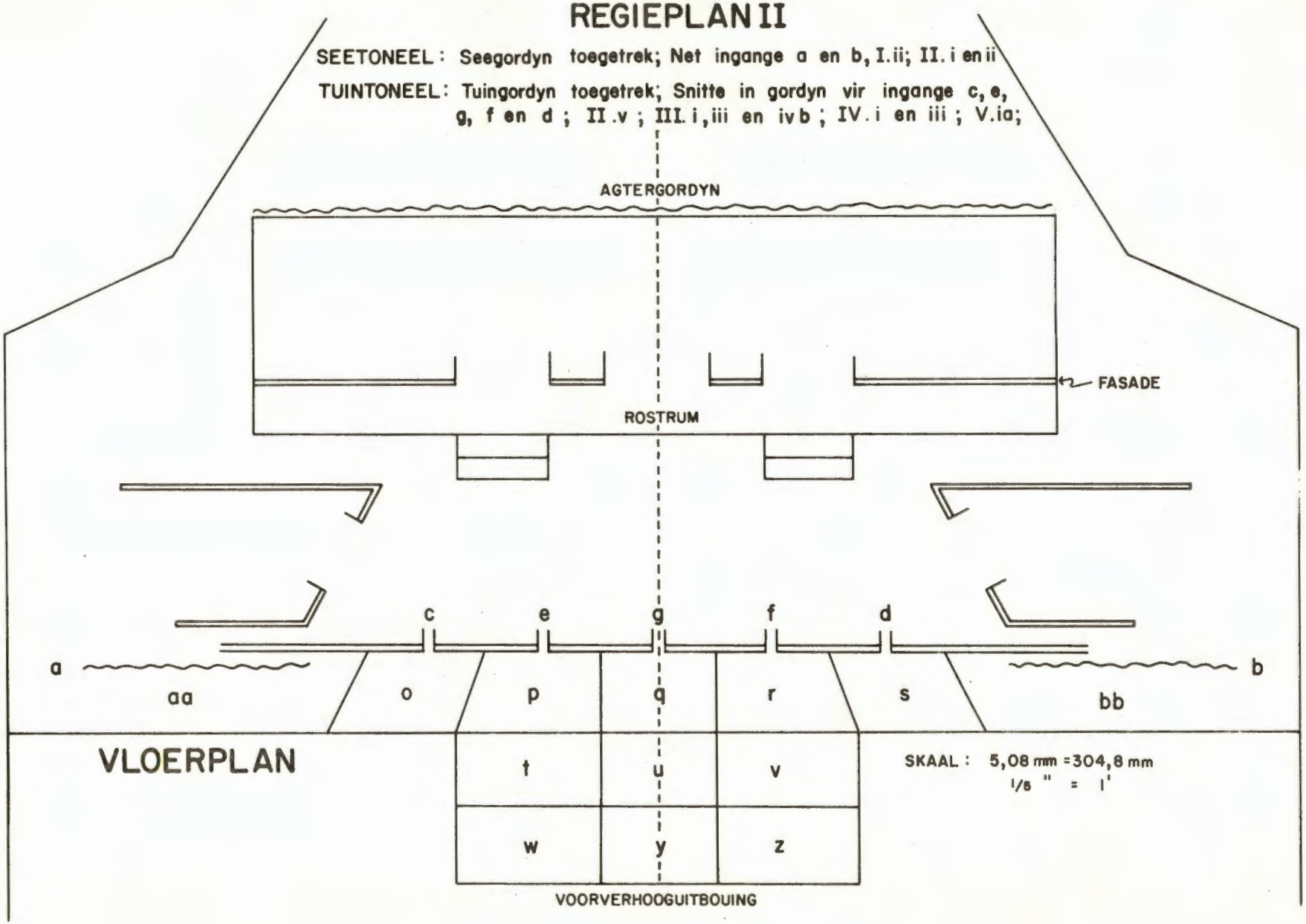
OLIVIA SE WONING: Tapisserie voor nis g; Praalstoel op gg, I. iii en v ; II. iii ; III. ii en iva; IV. ii; V. i b;



REGIEPLAN II

SEETONEEL : Seegordyn toegetrek; Net ingange a en b, I.ii; II. i en ii

TUINTONEEL: Tuingordyn toegetrek; Snitte in gordyn vir ingange c, e, g, f en d ; II .v ; III. i , iii en iv b ; IV. i en iii ; V. ia;



DIE SLEUTEL TOT DIE REGIEPLANNE

Die verskillende ingange is gemerk van a tot g.

Die speelvlak is ingedeel in blokke van h tot z.

R Regs

L Links

H Hand

A Arm

V Voet (LV beteken dus linkervoet)

Elke toneel se reëls is genommer van 5 af in veelvoude van 5.

Die aanhalings in Engels kom uit die oorspronklike Folio van 1623, soos dit verskyn in Furness. *The new Variorum Shakespeare. Twelfth night.*

Die verklarings in Engels kom hoofsaaklik uit Davis. *The Kennet Shakespeare. Twelfth night.*

DIE SLEUTEL TOT DIE VERTOLKING


Suspenderende pouse


Asempouse


Pouse


Pouse van ± 2 tellings


Lang pouse


Stygende infleksie

Dalende infleksie

Klem


Die reël loop oor in die volgende


Assimilasie

R verskyn die volledige teks van Uys Krige. Veranderings aan die vertaling, die frasering en die vertolking is in die teks aangedui.

L verskyn verklarende aantekeninge wat die teks, vertaling en vertolking toelig. Die groeperings, gebare en bewegings word net daar onder aangestip.

DIE BEGIN

Die seegordyn is toegetrek en word met 'n sagte blou lig bestraal.
Geen ander ligte brand in die ouditorium nie.
Die musiek begin.
Die twee hofknape kom van agter uit die saal met die middelste paadjie tot by die voorverhoog in gelid aangestap.
Hulle plaas gelyktydig hulle gordynstokke op die voorverhoog, klim op, tel weer die stokke op en beweeg na o en s onderskeidelik.
Hulle gee drie harde stampe met hulle stokke op die vloer (tradisioneel: 'touch wood for luck'), en die hofknaap by o skuif met sy stok die seegordyn oop tot by s, waar die verhoogbestuurder (buite gesig) die stokke ontvang. Die belig=ting verander (vgl. beligting: Orsino se paleis). Die eerste hofknaap be=weeg na g, waar hy die verewaaier optel om Orsino daarmee koel te waai (dis somer). Die tweede hofknaap gaan sit op die trap voor nis f en seepbelle blaas (dis Illirië). Die musikante (wat oënskynlik die musiek verskaf) is in nis g gerangskik. Kleurvolle kussings is, by die trappe en op die dagbed, sorgloos gerangskik. Curio en die edelman sit op die trap voor nis e en dobbelsteentjies gooi (vgl. foto I op p. 363).
Orsino sit-lê op sy dagbed, een been grasieus opgetrek, en luister na die mu=siek. Almal behalwe Orsino is tot die dood toe verveeld.
Die orkes hou op met speel.

Teksontleding

1-3 Musiek en liefde staan baie nou in verband met mekaar. Net so is Orsino se liefde vir musiek en sy liefde vir Olivia met mekaar vervleg. Hy hoop dat te veel van die eerste 'n einde sal maak aan die tweede. Hier= die reëls gee onmiddellik die atmosfeer van die hele stuk asook 'n insig in die karakter van Orsino.

5 *daardie soet geluid* van 'n ligte briesie

6 Musiek word vergelyk met die geur van viooltjies. Orsino se lieflings= blom is dus violette. Ons word voorberei vir sy latere liefde vir Viola.

8 Orsino se 'smaak' begin 'siek' word, maar hy keer voordat hy oorversadig raak.

9 *how quicke* (vigorous, keen) *and fresh* (hungry for new sensations) *art thou* ... Orsino aanbid die liefde. Op die oomblik is Olivia sy voor= werp van aanbidding.

10-11 Die see is vol water, maar daar is altyd plek vir nog water deur reën en van riviere. Die see is altyd honger.

12 *Of what validity* (value), *and pitch* (excellence) *so ere* ...

15 *That it alone, is high fantasticall* (that it is unique in being highly imaginative).

1-15 Orsino praat in 'n romantiese taal wat by sy melankoliese liefde pas. Hy geniet dit om melankolies te wees en geniet ook sy onbeantwoorde lief= de. Hy is verlief op die liefde. Hy verwonder hom aan die skielike veranderings van 'n verliefde man se grille en giere en onversadigbare gees. Selfs die aantreklikste nuwighede verloor hulle bekoring in 'n oomblik.

16 Curio, baie verstandig en baie verveeld, probeer sy meester wakker skud uit sy genotsugtige en betowerende spel met idees van liefde. Jag is in die Elizabethaanse tyd as 'n kuur vir liefdesmelankolie beskou.

19 Orsino se liefdebesetenheid veroorsaak dat hy Curio opsetlik verkeerd verstaan.

20 Olivia, om wie die hooftema draai, word vlugtig bekend gestel.

21 Hy sien haar aan vir Diana, die kuise godin, wat reinigingskrag besit het, en tog, ironies genoeg, met sy eerste aanblik van haar het die plaag van liefde hom getref.

22 In die klassieke mite het die jagter, Actaeon, Diana sien baai. Onte= vrede het sy hom in 'n takbok verander en is hy in repe geskeur deur sy eie kwaai jaghonde.

Bewegings

1 Orsino sug. Hy maak 'n gebaar in die rigting van die musikante, met wie hy praat.

3 Die musiek hervat. Orsino geniet die musiek toe-oë terwyl hy tyd hou met die bossie viooltjies in sy LH.

4 Die musiek hou op na *weer*.

5 Orsino staan vinnig op en beweeg na p terwyl hy praat. Die musiek begin weer speel.

6 Hy beweeg na w. Hy maak 'n weidse gebaar met die RH met die viooltjies.

7 Hy ruik aan die viooltjies. Hy hou die viooltjies voor sy bors.

8 Hy maak 'n afwerende gebaar met sy LH in die rigting van die orkes. Die musiek hou op. Die orkeslede sit rusteloos en verveeld.

9 Hy beweeg oor na y. Oë opgeslaan en hande voor bors asof in gebed.

10-11 Arms stadig oop en op.

12-13 Arms stadig terug tot 'n krampagtige gebaar voor sy bors.

19 Beweeg vinnig oor na z. Hande op hart.

20-24 LH stadig op na bo, RH na agter - bou houding saam met spraak tot ekstaties. LV na agter.

EERSTE BEDRYF

TONEEL EEN

'n Vertrek in die Hertog se Paleis.
Hertog, Curio, Edelmanne op; vergesel van Musikante.

HERTOG

As dan musiek die liefde voed, hou aan met speel; / — Stadig en liries.
Gee my te veel daarvan sodat, met dié,
Teveel, my smaak mag siek word, en so sterf. ///
Dié wysie weer // dit draal nog, kwyn en sterwe stil . . . //
Dit het my oor verruk soos daardie soet geluid, — Vinnig en lig.
Wat wasem oor 'n veld vol violette,
En wyl hy geure steel, hul terugwaai weer. /
Genoeg! niks meer; / dis nie so soet nou soos weleer. / — Hard en kortaf.
O gees van liefde! hoe ~~lewendig~~ vurig en ~~vars~~ honger is jy, / — Begin stadig en sag-groei tot vinnig en hartstogtelik.
Hoe groot, hoe ruim net soos die see en soos die see,
Ontvang jy alles, los jy alles in jou op,
Is daar niks wat jy nie, al is dit ook hoe ~~sterk~~ waardevol,
In 'n minuut verdwerg en laat verdwyn; /
So vol gedaantes is die liefdesfantasie,
Dat hy ~~alleen fantasties ryk en skeppend is!~~ enig is in sy verbeeldingrykheid.

CURIO

Sal u nie nou gaan jag nie, heer? — Moedeloos.

HERTOG

Wat, Curio? — Sonder belangstelling

CURIO

Die hert. — Traak-my-nie-agtig.

HERTOG

Ag! Dit doen ek reeds, die edelste in my, my hart. / — Swaarmoedig.
Toe ek Olivia vir die eerste keer gewaar, — Lig en vinnig.
Het sy, dog ek, die lug gesuiwer van elk smet; /
Toe op die daad was ek 'n hert, 'n wildsbok vlug,

Teksontleding

33-4 *all this to season* (keep fresh - preserve with salt tears)
A brothers dead love, which she would keepe fresh
And lasting, in her sad remembrance.

26-34 Valentino vind Olivia se toegewyde smart buitensporig, maar dit bring Orsino in ekstase, selfs al verdoem dit hom tot sewe jaar van haar nie sien nie. Valentino is oud, jaloers en oninteressant. Dit word vir ons gesuggereer in I.iv.27-8. Hy en Curio is albei bediendes van hoë afkoms.

37 Die goue pyl van Kupido, wat liefde veroorsaak waar hy tref.

39 *When Liver, Braine, and Heart* ... Dit is vertaal met liggaam, gees en hart. 'n Moderne gehoor sou nie 'n direkte vertaling snap nie. Die Elizabethane het geglo dat die menslike emosies geregeer word deur die lewer (bron van bloed), oordeel deur die brein en sentimente deur die hart (bloed se fontein). Hierdie drie trotse trone beheer die mens se hele persoonlikheid. Vandag glo baie wetenskaplikes dat 'n mens se emosies deur die talamus, onder aan die brein, beheer word.

40-1 *These soveraigne thrones, are all supply'd and fill'd*
Her sweete perfections with one selfe king: Daar is baie meningsverskil oor die betekenis van *her sweete perfections*, daarom het ek dit hier uitgelaat. Na my mening behoort die 'voortreflikhede' aan Olivia en nie aan die trone, soos Krige dit hier vertaal het nie.

41 Orsino is seker dat hy Olivia ten volle sal verower en alleenheerser van hierdie drie trotse trone (liggaam, gees en hart) sal word.

41-43 'n Rymende koeplet rond hierdie toneel af en sluit weer by die atmos=feer van reëls 6 en 7 aan. Orsino wil alleen wees om in die tuin oor sy liefde te gaan peins. Liefdesmelankolie was 'n siekte wat mode was in die Elizabethaanse era. Die duidelike simptome was norsheid, vinnig veranderende buie en asosialiteit. Iemand wat aan die siekte gely het, was meer bekommerd oor sy eie emosies as oor die voorwerp van sy liefde.

43 *Love-thoughts lye rich* (as in a fourposter bed with rich hangings), *when canopy'd with bowres.*

Bewegings

23 Valentino verskyn by c en kug aan die einde van reël 24 om Orsino se aandag te trek.

24 Orsino swaai om en beweeg terwyl hy praat, vinnig na p.

26 Valentino tree vorentoe (cc) en maak 'n stywe, stokkerige buiging. As hy dieper buig, sal sy waardigheid knak.

30 Orsino draai stadig om na vore.

32-4 Orsino beweeg stadig na u terwyl hy luister.

35 Orsino by u. Hande op 'hart' gekruis.

37 Hy beweeg vinnig vorentoe terwyl hy praat, na y.

39 *haar liggaam:* Sierlike en grootse beweging langs sy liggaam af met sy LH.
haar gees: Sierlike en grootse beweging langs liggaam op na sy kop met sy RH.
haar hart: Altwee hande weer gekruis op sy hart.

40 Arms en hande af (om homself aan te dui) en weids op na bo.

41 *Maar laat ons gaan:* Orsino draai L om en met 'n wye swaai van die LA nooi hy almal uit om hom te volg.

42 Terwyl hy praat, beweeg hy na uitgang d.

43 Orsino en sy gevolg uit by d. Die musikante verdwyn na agter. Valenti=no draai om en gaan by c uit. Die hofknaap trek die seegordyn toe. Die beligting verander.

En my begeertes fel, soos 'n trop wrede honde,
Maak jag op my sindsdien . . .
[Valentino op.]
Toé, watter nuus van haar?

Bou tot ekstaties.

Dringend en angstig.

VALENTINO

Verskoon my, heer, sy wou my nie ontvang nie;/
Maar wat haar diensmaag my vertel, is dit:/
Die buitelug sal sewe somers lank, sê sy,
Nooit haar gelaat ooit oop en bloot aanskou;/
Pal soos 'n non sal sy 'n sluier dra,
En eenmaal elke dag daar in die kamer ween,
Haar oë skend met bitter trane, en so herdenk
Haar liefde vir 'n vroeggestorwe broer ~~bewaar~~
Vars, ewigdurende in haar hartseer herinnering. //

Gekrenk uit die hoogte.

Stadig en afgemete. 'n Toon van droë afkeur.

HERTOG

Hoe teer tog, hoe gevoelig, wat 'n edel hart
Om so 'n skat van liefde aan 'n broer te wy!/
Hoe sal sy tog nie liefhê as die goue pyl
Elk ander liefdesdrang of -drif wat in haar leef
Gedood het en haar liggaam en haar gees, haar hart,
Dié trotse trone ~~en al hul voortreflikhede,~~
Gevul word deur één enkel vors!/Maar laat ons gaan,
Weg, weg na lelies lieflik op hul stele;/
Hoe ryk my drome onder roospriële . . .
Almal af.

Bewonderend

Begin stadig met verlange en bou tot vervulling.

Opgewonde, optimisties.

TONEEL TWEE

Viola, Kaptein en Matrose op.

VIOLA

Vriend, watter land is dit?

Droewig, moeg, verlate.

KAPTEIN

Illirië, jonkvrou.

Trots.

Teksontleding

4 *Elisium* beteken hemel. Viola eggo die klank van Illirië. Viola treur oor die dood van haar broer, want sy dink hy het verdrink. (Vergelyk Viola se reaksie met dié van Olivia. Altwee het 'n broer verloor.) 1)

6 *It is perchance that you your selfe were saved.*

7 *O my poore brother, and so perchance may he be.*

8-13 *True Madam, and to comfort you with chance* (a possibility of good for=tune),
Assure your selfe, after our ship did split,
When you, and those poore number saved with you,
Hung on our driving (storm-driven) *boate: I saw your brother*
Most provident in perill, binde himselfe,
(Courage and hope both teaching him the practise) (way to do it)

15 *Arion,* 'n musikant in 'n Griekse legende, wat oorboord gespring het om nie vermoor te word nie. Hy is deur 'n dolfyn gered en het op die dolfyn se rug veilig oor die branders gery tot by die kus, terwyl hy hulle (die dolfyn en die branders) met sy sang betower het.

22-3 *I Madam well, for I was bred and borne*
Not three houres travaile from this very place.

25 'n Siening van Orsino.

Bewegings

Sodra die seegordyn toe is, verskyn Viola by a. Die Kaptein volg haar en daar=na die twee matrose wat 'n seekis dra. 2) Hulle beweeg langs aa. Hulle is drenkelinge. Hulle klere is vuil en geskeur, en hulle is moeg.

1 Viola by o terwyl sy verslae rondkyk. Die matrose kom agter hulle ver=by en sit die kis by v neer. Een gaan sit voor die kis en een R terwyl hulle pyp rook en rus.

3 Viola beweeg vinnig tot agter die kis.

4 Sy haal Sebastiaan se mantel en hoed uit die kis en druk haar gesig in sy klere.

6 Die kaptein beweeg tot by u.

9 Die kaptein sit sy LH bemoedigend op Viola se skouer.

11 Viola kyk verras en hoopvol op.

12 Die kaptein los Viola en draai na vore.

13 Hy kyk terug na Viola.

14-7 Die kaptein, weggevoer deur sy eie vertelling, beweeg na t.

18 Viola beweeg vinnig nader aan die kaptein. Sy bied hom geld aan uit haar beursie. Die kaptein bedank goedig met 'n hoofskudding.

21 Viola beweeg opgewonde na w, en die kaptein retireer na u, terwyl hy haar glimlaggend dophou.

---

1. G.B. Harrison (editor of texts for The Shakespeare recording society) op die plaatomslag van *Twelfth night:* 'It may be merely coincidence that a few months before the play was written there had been a very remarkable case of the love of a sister for her brother in high life. Margaret Ratcliffe, one of the Queen's Maids of Honour, was notoriously devoted to her brother, Sir Alexander Ratcliffe. He was killed in Ireland in the summer of 1599. Hearing the news she pined away and died of a broken heart six months later. She was buried in Westminster Abbey and her pathetic death was much talked of.'

2. 'n Tradisionele gebruik soos beskryf in Sprague. Op.cit., pp. 3-4.

VIOLA

Wat soek ek in Illirië ~~nou~~? /// — Wanhopig. Afgemete.
My broer, helaas, leef in Elisium?// — Hartseer.
Hy't moontlik nie verdrink . . . wat dink jul le mans? — Bekommerd.

KAPTEIN

Ú redding in dié woeste see was ~~moontlik~~. bloot geluk. — Wees dankbaar!

VIOLA

~~O was't maar moontlik ook vir hom, my broer!~~
O my arme broer! Mag hy ook so gelukkig wees. — Hoopvol.

KAPTEIN

Die ~~toeval~~ geluk het so baie moontlikhede./ — Bemoedigend
Skep moed, want ~~toe~~ na ons skip vergaan het en u
En ons ~~paar drenkelinge klou vas~~ vasgeklou het aan — Vertroostend en vertellend
Ons dobberende bootjie, ~~sien ek u broer~~ het ek u broer gesien,
Rats en bedrewe in gevaar, ~~hom bind~~ het hy hom vasgebind
—~~Sy~~ moed en hoop gee hom dié krag en kennis— — Tussenwerpsel
Aan 'n sterk mas wat dryf op daardie see; — Vertellend.
Waar hy, soos Arion op die dolfyn
Se rug, geselskap met die golwe hou
So lank soos ek kon sien.

VIOLA

[*Terwyl sy hom geld gee.*]

Vir daardie woorde, vriend, neem hierdie goud./ — Dankbaar
Dat ék gered is, gee my hoop vir hom, — Vol hoop!
En jy praat met gesag, jy kén die see.//
Mag ook hý leef!//Ken jy dié vreemde land? — i: Met verwagting
ii: Belangstellend

KAPTEIN

Maar alte goed, ek is gebore ~~en~~ skaars — Verlig - haar aandag is afgelei.
~~Getoë~~ drie uur se landsreis hiervandaan.

VIOLA

En wie regeer hier? — Nuuskierig

KAPTEIN

'n Hertog, edel soos sy naam. — Stelling

Teksontleding

21-35 Viola, uitgespoel op 'n vreemde strand, probeer bepaal wat sy moet doen en waar sy 'n heenkome gaan vind. 'n Getroude regeerder se huishouding sou gepas het, maar aangesien Orsino ongetroud is, dink sy liewer aan Olivia.

36 Shakespeare maak nie 'n onderskeid tussen *graaf* (count) en *hertog* (duke) nie. Olivia se vader het dieselfde rang as Orsino gehad. Daar word na hulle verwys deur albei titels. Koningin Elizabeth I is ook bekend as die 'maagdelike' koningin. Hier word dus weer een van haar eienskappe aan Olivia toegedig.

40-1 ... *for whose deere love*
(They say) she hath abiur'd the sight
And company of men.

42-5 Miskien voel Viola aangetrokke tot Olivia deur hul verlies (altwee is sonder ouers en het 'n broer verloor) en die gevolglike begeerte na afsondering. Hulle wil graag alleen wees. Viola sal haar aristokratiese afkoms geheim hou as sy in diens geneem word.

48 Orsino is Olivia se sosiale meerdere. Hy het 'n groter landgoed as sy en is die regeerder van Illirië. Maar hy is nie haar baas nie. Sy het 'n sterk eie wil. Sy is sonder 'n pa of 'n broer se beskerming en weier nog so 'n voortreflike vryer.

Bewegings

Gedurende die hele gesprek bly Viola op w en die kaptein op u, terwyl die matrose belangstellend luister.

26 Belangstellend.

28-9 Viola draai om na die gehoor terwyl sy terugdink.

33 Met 'n laggie.

35 Nuuskierig. Sy kyk na die kaptein.

42 Viola draai weer terug na die gehoor.

VIOLA

Wat is sy naam?

KAPTEIN

Orsino.

VIOLA

Orsino!/Ja, ek het my vader soms,
Sy naam hoor noem./Toe was hy ongetroud. — Verras / Dinkend. Dromend.

KAPTEIN

So is hy steeds, of was hy onlangs nog./
Toe ek 'n maand gelede weg is hier,
Het almal oral rond begin vertel
—Hoe klets die kleintjies oor wat grotes doen— — Vertellend / Tussenwerpsel
Dat hy verlief is op die mooi Olivia.

VIOLA

Wie's sy?

KAPTEIN

'n Reine maagd, die dogter van 'n graaf./
Twaalf maande terug toe hy op sterwe lê,
Het hy haar aan sy seun, haar broer, vertrou./
Dié broer is kort daarna ook dood; en sy's
So diep bedroef, sê hul, ~~sy treur aaneen~~ dat sy
~~En wil geen omgang hê met wie ook al.~~
geen man wil hoor of sien. — Vertellend

VIOLA

O dat ek haar kon dien,/
Dat niemand hier te lande my mag eien
Tot die geleentheid vir my gunstig is
My naam en stand te noem! — Opgewonde

KAPTEIN

Maar dit sou moeilik wees,
Want sy wil niemand sien of spreek, jonkvrou,
Selfs nie Orsino nie. — Aarselend

Teksontleding

49 Viola peins oor sy woorde. Sy laat haar nie deur die kaptein se pessimisme stuit nie. Sy besluit om Orsino te nader maar om liewer haar geslag weg te steek. Haar vermomming sou op Shakespeare se verhoog ten volle oortuig het, aangesien die rolle van meisies en vroue deur seuns vertolk is.

50-1 Viola is verstandig genoeg om haar nie deur die uiterlike voorkoms te laat bedrieg nie.

57 *Dié hertog wil ek dien:* Shakespeare lui een van die onderliggende temas van die stuk in.

58 *Thou shalt present me as an Eunuch to him*
'n Eunug is 'n gekastreerde of ontmande (kapater-) man wie se hoë stem baie ooreenkom met die van 'n meisie.

59 Jy sal goed betaal word.

60 Musiek was 'n hofontspanning wat alle Elizabethaanse edelmanne moes kon beoefen. *Twaalfde nag* is Shakespeare se mees musikale komedie, en die openingstoneel toon Orsino as 'n aanhanger en beskermheer van musiek. Viola is bewus van hierdie feit.

64-5 Viola se plan amuseer die kaptein en die matrose. 'n Eunug was dikwels stom (veral aan die Oosterse howe), omdat sy tong uitgeruk is sodat hy nie geheime kon verklap nie. Soms is hulle oë uitgesteek, sodat hulle nie kon oorvertel wat hulle sien nie.

Bewegings

Shakespeare het ritme behendig gebruik om betekenis en emosie oor te dra. Sy vers moet eenvoudig en vinnig gepraat word, dan skep dit 'n musikale effek wat strelend vir die oor en esteties bevredigend is.

49 Viola beweeg na die kaptein toe. Sy gaan staan L van hom. Sy bekyk hom peinsend.

54 Sy klap op haar beurs.

57 Na *straks:* Sy gooi Sebastiaan se mantel oor haar skouers (vgl. foto II op p. 365). Sy maak 'n diep buiging en sê in haar 'Cesario'-stem: *Dié hertog wil ek dien.* Baie ernstig en regop. Net daarna 'n lekker lag.

58 Na *Stel my as:* Sy sit Sebastiaan se hoed op haar kop.
Op *jonkman:* 'n Diep buiging.

59 Vat weer aan haar beurs.

62 Die matrose staan laggend op en gaan met die seekis by b uit.

64 Die kaptein sit weer sy LH laggend op haar skouer.

66 Viola hardloop laggend af by b. Die kaptein volg haar.

Die seegordyn word weggetrek, en ons bevind ons nou in Olivia se woning. (Beligting) Sir Tobie sit met 'n beker in die hand, sy bene uitgestrek voor hom, op Olivia se stoel. Hy het net sy kouse aan, waarin daar groot gate is. Hy neem groot slukke uit die beker en praat met 'n swaar tong. Maria staan in nis e vir hom en kyk. Sy het Sir Tobie se kapstewels in haar LH.

VIOLA

Jou houding en jou voorkoms staan my aan;
Ek weet dat die natuur met 'n mooi wand
Soms veel bedorwenheid omsluit, tog glo
Ek vas, kaptein, jou oop innemende gelaat
Weerspieël slegs jou ware gees en aard./
Ek bid jou—en ek sal jou gul vergoed—
Verklap my nie, hou my geheim, help my
Om my so te vermom dat ek my plan
Kan uitvoer straks./Dié hertog wil ek dien./
Stel my as jonkman aan hom voor;
Dis dalk jou moeite werd; want ek kan sing,
Sal hom met soet musiek en sang kan streel
Wat my my loon ruimskoots sal laat verdien./
Wat mag gebeur, laat ons oor aan die tyd;/
Maar staan my by, vriend, met jou swygsaamheid.

Peinsend
Vleiend
Pleitend. Belowend.
Vinnig en opgewonde.
Vasberade. Ernstig.
Lughartig.
Speels
Ernstiger

KAPTEIN

Wees u sy seun, ek soos die graf so stom;
Sou my tong klets, laat blindheid oor my kom.

Geamuseerd

VIOLA

Ek dank u. Laat ons gaan . . .
Almal af.

Laggend. Vrolik.

TONEEL DRIE

'n Vertrek in Olivia se Woning.
Sir Tobie Wynvat en Maria op.

SIR TOBIE

Wat die joos makeer my niggie dat sy die dood van haar broer so aantrek? Daar's een ding seker: met kommer en treur bring 'n mens jou deur.

MARIA

Op dees aarde, sir Tobie, maar jy moet vroeër huistoe kom snags.

Teksontleding

1-3 Sir Tobie, laat terug na 'n aand uit, toon sy karakter in 'n paar woorde. Hy is die derde hoofkarakter wat Shakespeare gebruik om Olivia se gedrag te skets.

4 Maria, in diens van die hertogin Olivia, is van goeie afkoms. Sy is ge=regtig om in Olivia se familie in te trou. Sy beywer haar dan ook om die strop om Sir Tobie se nek te kry.

7 *Why let her except* (accept a suitor), *before excepted* (before she takes exception). Sir Tobie gebruik 'n bekende wetsterm om sy ongeërgdheid uit te druk. Die Elizabethane het baie van woord- en sinspelinge gehou, en as dit reg gebruik word, kan 'n moderne gehoor ook nog baie genot daaruit put. Ek het die woordspeling op *toom* en *perk* probeer behou.

8 *I, but you must confine your selfe within the modest limits of order.* Maria antwoord Sir Tobie met 'n verdere wetsterm. Hulle probeer mekaar gedurig met woorde uitoorlê.

11 *Confine? Ile confine my selfe no finer* (slenderer; also, smarter) *then I am:* Sy klere perk hom in. Sir Tobie is te groot vir sy klere.

16-8 Sir Tobie wil hê sy ryk vriend, Sir Andries, moet naby Olivia se huis rondhang en geld voorsien vir drank en ander plesiertjies. Net 'n gek, soos Sir Andries, sou die vrystorie ernstig opgeneem het.

21 *He's as tall* (gallant) *a man as any's in Illyria.* Maria weet wat Sir Tobie bedoel, maar sy skeer met hom, op eie vlak, die gek en neem dit letterlik op: wat het sy lengte daarmee te doen?

22 *What's that to th' purpose?* Ek het die vertaling verander na 'n bekende Afrikaanse uitdrukking wat op die geld in die volgende reël sinspeel.

23 *Why he ha's three thousand ducates a yeare.* 'n Dukaat is 'n goue geld=stuk wat in Elizabethaanse Engeland 6s 8d werd was. Sir Andries se in=komste van £1 000 'n jaar (meer as tien maal soveel werd vandag) is sy grootste bate vir Sir Tobie. Dit sal natuurlik baie probleme vir Sir Tobie oplos indien Olivia met Sir Andries sou trou. Hy sal immers ver=seker wees dat hy kan voortgaan met die sorgelose lewe van laat aande en baie drank, wat hy nou voer.

Bewegings

1 Sir Tobie praat met 'n sleeptong. Hy is (halfpad) dronk.

4 Sir Tobie, wat besig was om te sluk toe Maria so skielik hier agter hom praat, verstik amper soos hy skrik. Maria kom af met trap e en sit die stewels R van die stoel neer.

5 Sy vat die L-stewel, loop agter om sy stoel, kniel by sy LV en trek dit vir hom aan.

8 Maria kom orent.

11 Hy pluk sy klere heen en weer asof dit hom benoud maak.

12 Hy slaan op sy maag en daar walm 'n stofwolk uit sy klere.

13 Hy gryp die stewel langs hom, gooi wyn daarin uit sy beker en neem 'n sluk.

14 Hy gooi die stewel vir Maria, wat dit vang.

15 Maria loop weer agter om die stoel, kniel by sy RV en trek die stewel vir hom aan terwyl sy praat.

20 Maria staan op en stof haar hande langs haar rok af.

22 Maria plaas haar hande in haar sye.

Jou niggie, die gravin, neem dit jou baie kwalik dat jy saâns so laat rondflenter.

SIR TOBIE

~~Ek kan kwalik verstaan wat sy my kan kwalik neem.~~ Sy wil nie die toom om haar nek hê nie; nou wil sy dit om myne sit.

MARIA

Maar jy moet jou in toom hou, man, binne ~~die grense van die betaamlikheid.~~ perke.

SIR TOBIE

~~Die grense van die betaamlikheid! Dis om van te grens, vrou.~~ My in toom hou! Ek sal my nie verder inperk as wat ek reeds is nie. ~~Maar wat's verkeerd met die toom waarin ek uitgetooi is~~? Hierdie klere's goed genoeg om in te drink en dié kapstewels ook. En as hulle nie goed genoeg is nie, laat hulle hulle ophang, vervlaks, in hul eie veters!

MARIA

Jou ewige gefuif en ~~gepolmesarie~~ gesuipery sal jou nog verniel. Gister het my jonkvrou daarvan gepraat; en van daardie gekke heertjie met wie jy een aand hier aangesit gekom het om by haar vlerk te sleep.

SIR TOBIE

Wie? Sir Andries Bibberbakkies?

MARIA

Die einste.

SIR TOBIE

Hy's so ~~dapper~~ "groot" as wie ook al in Illirië.

MARIA

~~En watter hond maak dit by my haaraf?~~ En wat het dit met die prys van eiers te doen?

SIR TOBIE

Wat, maar hy't 'n duisend pond in die jaar!

Teksontleding

26 *dat jy so lelik van hom praat* word geïmpliseer deur die handeling en is nie nodig om gesê te word nie.

27-8 Sir Tobie maak asof hy ernstig is. Hy weet dis onsin, maar hy terg vir Maria. Dronk Sir Tobie en koketterige Maria speel 'n speletjie deur me= kaar opsetlik verkeerd te verstaan. Die hele toneeltjie is lighartig, vrolik en tergerig.

35 *They that adde moreovr, hee's drunke nightly* (toespeling op 'knight') *in your company.*

41-2 *What wench? Castiliano vulgo:* ('n Uitroep wat ryker in klank is as in betekenis. Direk vertaal is dit: Gewilde Spanjaard! Dit kan beteken: Sit 'n ernstige gesig op! Of soos Krige dit het: Bly in jou pasoppens! Sir Tobie en Maria word in 'n ligte flirtasie betrap.) *for here coms Sir Andrew Agueface. Agueface* beteken letterlik 'maer gesig'. In Spaans beteken dit 'pisgesig'. Hulle reageer soos twee stout kinders wat in hul kattekwaad op heterdaad betrap is. Krige se gebruik hier van *Bibberboudjies* is baie gepas en baie snaaks.

Bewegings

24 Maria beweeg vorentoe tot op p.
Op *net 'n jaar:* Steek die L-wysvinger op.

25 Op *verjaar:* Vee met die RH se palm oor die LH se palm.
Op *platsak:* Klap met albei hande op haar heupe.
Op *gekker as gek:* Draai die L-wysvinger teen haar slaap.
Op *mors met geld:* Vryf middelvingers teen duime.

26 Sir Tobie slaan gemaak ernstig met sy RH op die armleuning van sy stoel.

27 Hy 'speel' basviool, steek sy RH se vier vingers op in die lug en veran= der dan sy hande in bakleivuiste (op *vuis* in 28).

28 Op *goeie gawes:* Hy swaai sy LH slap en suggestief voor hom op sy skoot.

29-32 Maria staan hande in die sye, skuins, sodat sy met die gehoor en Sir Tobie praat.

33 Sir Tobie sukkel kamtig verontwaardig uit die stoel uit regop en wil som= mer die 'hulle' met sy vuiste bydam. Hy is besope en spreek die *s*'e uit as *sj*. Hy breek 'n wind op voor reël 34. 1)

35 Maria kom vermakerig en heupswaaiend tot by Sir Tobie.
Op *jou:* Sy gee hom 'n ligte, speelse stampie op die bors met 'n plat hand.

37 Sir Tobie hou sy beker triomfantlik omhoog.

38 Hy drink, gryp Maria om die skouers en laat haar ook drink.

40 Hulle draai onvas op hulle voete in die rondte in 'n lomp omhelsing.

41 Sir Tobie breek winde op na *lafaard* en *lae lak*. Sir Tobie sak uitgeput op sy stoel terug en trek Maria op sy skoot neer. Net as hy haar wil soen, hoor ons Sir Andries aankom. Hy roep af van die verhoog by e na Sir Tobie Wynvat. Maria vlieg met 'n draaibeweging van Sir Tobie se skoot af en staan nou L van sy stoel op m. Hulle trek hulle klere reg en lyk heeltemal onskuldig as Sir Andries in nis e verskyn.

43 Sir Andries maak 'n swierige buiging. Maria antwoord met 'n koggelende kniebuiging.

44 Met groot gebaar, baie joviaal en vreeslik verras!

---

1. Waar die emosie, vertolking en frasering op hierdie bladsy (L) aangedui word, herhaal ek dit nie weer op die teenoorstaande bladsy (R) nie.

MARIA

Erfgeld is swerfgeld. Gee hom net 'n jaar, dan't al daai los pond-
jies verjaar, is hy platsak. Hy's gekker as gek en hy mors met geld.

SIR TOBIE

Skaam jou ~~dat jy so lelik van hom praat~~! Hy speel vir jou 'n barshou op die basviool, praat vier tale woord vir woord sommer uit die vuis en hy's gebore met al die goeie gawes van die natuur.

MARIA

Natuurlik en baie natuurlik ook. Want hy's 'n gebore gek. En 'n skoorsoeker-honderd. En was dit nie vir die gawe wat hy as lafaard het om sy bakleikoors blitsvinnig te laat sak nie, sou hy al lankal, meen verstandige mense, die gawe gehad het van die graf.

SIR TOBIE

So waar as Griet, hul's skurke en belasteraars wat dit van hom sê.
Wie's hulle?

MARIA

Hulle wat ~~bylas, bowendien~~ sê, wat meer is, hy's dag en nag ridderlik geswael in jou geselskap.

SIR TOBIE

Ja, net om op die gesondheid van my niggie te drink. Daarop sal ek drink en klink so lank ek 'n keelgat het en daar genoeg drank is in Illirië. Hy wat nie op die gesondheid van my niggie wil drink nie tot sy harsings soos 'n tol rondomtalie in sy harspan, is 'n lafaard en 'n lae lak. Pst! Stil, vroumens, *Castiliano vulgo!* Trap in jou pasoppens want hier kom sir Andries Bibberboudjies.

[*Sir Andries Bibberbakkies op.*]

SIR ANDRIES

[Sir Tobie Wynvat!] Hoe gaan dit, sir Tobie Wynvat?

SIR TOBIE

Beste sir Andries!

Teksontleding

45 *Blesse you faire Shrew.* Die gebruik van die Here se naam op die verhoog moet vermy word, veral in 'n komedie. Dit is hier beslis onnodig en oorbodig. Bowendien staan dit nie in die grondteks nie, en Engels *God blesse you* is veel gemoedeliker as Afrikaans *God seën jou/u.*
fair: Dit kan 'blond' en 'mooi' beteken.
Shrew: Sir Andries bedoel nie om ongepoets te wees nie. Hy gebruik die onvleiende woord deur onkunde: hy is nie 'n aristokraat nie. Miskien het hy net skrams gesien dat Maria op Sir Tobie se skoot sit. In Afrikaans kan dit met *wyf, kyfagtig* of *wys vrou, duiwelin, rissie* (wat myns insiens die beste by Maria pas), *gifpyl* of *raasbek* vertaal word. Die lelike woord 'feeks' is onnodig. 'n Moderne Sir Andries sal heel waarskynlik sê: 'Hallo, jou mooi ding!', terwyl hy haar aan die boud knyp.

47 *Accost Sir Andrew, accost.* Sir Tobie gebruik 'n hofmaakwoord wat in Shakespeare se tyd in die mode was. Die woord 'aanklamp' sal nie net vir Sir Andries verwar nie maar ook die hele gehoor.

48 Die onnosele Sir Andries raak heeltemal verward deur die ander twee se gekskeerdery. Hy kom nie eers agter hulle is besig om met hom die draak te steek nie.

54-5 Sir Tobie stel voor dat Sir Andries op Maria moet oefen ter voorbereiding vir sy hofmakery by Olivia. Sir Andries dink Sir Tobie is ernstig.

56 *By my troth I would not undertake her in this company.* Hy sou Sir Tobie se bevel uitgevoer het as die gehoor nie teenwoordig was nie.

Bewegings

45 Sir Andries beweeg agter om Sir Tobie se stoel en maak 'n diep buiging vir Maria.

46 Maria kniebuig koketterig. Sy wil Sir Andries nie openlik in die gesig vat nie, want dan gaan sy Sir Tobie se gramskap haar op die hals haal.

47 Sydelings fluisterend vir Sir Andries.

48 Sir Andries skuif nader aan Sir Tobie maar hou Maria dop.

49 Hard. Hy stel Maria met groot gebaar aan Sir Andries voor.

50 Sir Andries beweeg nader aan Maria en maak weer 'n swierige buiging.

52 Maria giggel, probeer dit wegsteek en draai na die gehoor. Kniebuig.

53 Sir Andries maak weer 'n swierige buiging.

54-5 Sir Tobie praat sydelings en fluisterend. Maria moet kamtig nie hoor nie.

56 Sir Andries retireer tot langs Sir Tobie en fluister in sy oor terwyl hy vreesbevange na die gehoor kyk.

58 Maria kniebuig snipperig, swaai om en stap heupswaaiend na f. Op met die trappe.

SIR ANDRIES

[*Aan Maria.*]

~~God seën u, my fraaie feeks.~~
Geseënd, Rissiepit!

MARIA

U ook, heer.

SIR TOBIE

Keer vas trek vas
~~Aanklamp,~~ sir Andries, ~~aanklamp~~!

SIR ANDRIES

Wat's dit?

SIR TOBIE

My niggie se kamerjuffer.

Vaskeer SIR ANDRIES

Liewe mejuffrou ~~Aanklamp~~, ek sou baie graag nader kennis met u wil maak.

MARIA

My naam is Marie, heer.

SIR ANDRIES

Liewe mejuffrou Marie ~~Aanklamp~~ — Vastrek —

„Vastrek" SIR TOBIE

Jy dwaal, kêrel. „~~Aanklamp~~" beteken trotseer haar, dam haar by, vry haar, val haar aan.

SIR ANDRIES

By my siel, haar pak hier voor die gehoor. ~~in jou teenwoordigheid.~~ Is dit die betekenis van „~~aanklamp~~"?
„vaskeer"

MARIA

Totsiens, here!

Teksontleding

59-60 Sir Tobie gee vir Sir Andries 'n les in lewenskuns. Hy leer hom wat van 'n ridder verwag word. Sir Tobie praat liefderik met sy mindere as= of met 'n klein kindjie.

61-2 Sir Andries brabbel verbouereerd agterna sonder om te weet wat hy sê. Hy neem Sir Tobie se woorde letterlik op. Maria lag hom natuurlik uit.

64 As ek u hand vasgehou het, sou ek 'n gek byderhand gehad het!

66 *Now sir, thought is free:* Maria verwys na *dink* in reël 62. Sy kan dink wat sy wil, maak nie saak wat sy sê nie. *I pray you bring your hand to'th Buttry barre* ('n *buttery-bar* is 'n luik in die wynkelder waar drank bedien word), *and let it drinke.* Die uitdrukking, wat 'n kroeg= meisie sal gebruik, beteken letterlik: Gee my 'n soen en 'n fooi.

69 *It's dry sir.* Hy het nie gereageer op reël 66 nie, dus is sy hand droog, bedoelende hy is suinig, want hy wil nie vir haar geld gee nie. *Droog* beteken hier ook sonder passie: 'n minnaar se hand was tradisioneel klam. Vir Maria en Sir Tobie is haar woordspeling prettig, maar Sir Andries snap dit nie.

74 Die grappie is vir Sir Andries droog, want hy verstaan dit nie.

Bewegings

61 Sir Andries volg haar vinnig tot langs die trap. Maria swaai om en staan nou bo-op trap f. Sy kyk neer op Sir Andries.

62-3 Sir Andries is baie verontwaardig as Maria lag, want hy weet nie waaroor dit gaan nie.

64 Maria kniebuig met haar RH toevallig uitgestrek na Sir Andries, en sy praat uit die hoogte.

65 Sir Andries gryp Maria se uitgestrekte hand.

66 Maria slaan haar oë desperaat hemelwaarts. Sy wil van hom ontslae raak - gee my hand 'n soen en kry klaar - en ek het 'n fooi verdien vir die guns wat ek jou bewys.

68 Skaapagtig. Sir Andries besef glad nie wat aangaan nie.

69 Maria sinspeel op sy hand wat nog steeds hare vashou.

72 Sir Andries doen moeite as hy Maria se hand soen om nie sy papnat soen op sy eie hand te druk nie.

73 Hy laat haar hand val en kyk verontwaardig na die ander twee, wat skreeu van die lag.

74 Terwyl sy Sir Andries se soen van haar hand aan haar rok afvee.

SIR TOBIE

As jy haar sommer so laat weggaan, sir Andries, mag jy nooit weer jou swaard uittrek nie!

SIR ANDRIES

As u sommer so weggaan, mejuffrou, ~~sou~~ mag ek ~~self~~ nooit weer my swaard ~~wil~~ uittrek nie./Skone dame, dink u dalk u het hier twee gekke byderhand?

MARIA

Ek het u nie by die hand nie, heer.

SIR ANDRIES

Deug, maar u sal; hier's my hand daarop.

MARIA

Om te dink is vry. Ek smeek u, heer, gee my 'n soen en 'n fooi.
~~Maar u ruik skoon handuit. Die gedagte mag vry wees maar die hand behoort minder vryerig te wees.~~

Hoekom, hartjie? SIR ANDRIES

~~Maar waarop sinspeel jy, skapie?~~ Wat's ~~jou bedoeling?~~ in jou kop?

MARIA

Dis droog, meneer.
~~Ek is g'n vrou wat sommer wegsmelt nie. Ja, my bedoeling's droog —net soos jou hand.~~

SIR ANDRIES

Maar natuurlik, ek is nie so 'n esel dat ek my hand nie hoog en droog kan hou nie. ~~[*Hy lig haar hand hoog in die lug op.*]~~ ~~Wat vir 'n grappie is dit?~~ Maar wat is die grap?

MARIA

Dis 'n droë grappie, heer.

SIR ANDRIES

Is jy van hulle vol?

Teksontleding

76 *I Sir, I have them at my fingers ends* (ready): *marry now I let go your hand, I am barren* (unable to make jests). *'... dan is ek droog van alle verdere grappe'* word geïmpliseer deur die handeling - dis nie nodig om dit te sê nie. Solank sy dus aan Sir Andries raak, is sy vol droë grappies.

78 *O knight, thou lack'st a cup of Canarie:* Sir Tobie verwys spottenderwys na Sir Andries se ridderskap. Dalk help die kanariewyn vir Sir Andries se 'droogheid'! Kanariewyn is 'n ligte soet wyn van die Kanarie-eilande.

81-3 Daar is geglo dat die eet van beesvleis 'n mens dom maak. (Die Franse noem die Engelse *Beefeaters*. 1) Sir Andries vermoed hy het nie veel verstand nie en skryf dit aan hierdie feit toe.

83 *be-kaf* teenoor *bek-af* in reëls 79 en 80.

85 As ek seker was dit gaan my verstand verbeter, dan gaan ek nie meer beesvleis eet nie.

87 *Pourquoi* beteken: Waarom dan? Die ruiter sinspeel op die *knight* in skaakspel. Sir Andries is 'n ridder (op 'n wit perd!) wat skaakmat gesit is deur Maria en Sir Tobie.

88-9 Dit sê nie veel vir die taalkundige wat in reël 27 deur Sir Tobie beskryf word nie. Ons het nou uitgevind dat Sir Andries nie tale ken nie; later sal ons nog agterkom dat hy ook nie veel van skerm of dans weet nie. Beergevegte was 'n gewilde tydverdryf in Shakespeare se tyd.

89 *I would I had bestowed that time in the tongues* (uitgespreek as 'tongs' lei tot Sir Tobie se sinspeling op krultang in reël 91).

90 *O had I but followed the Arts.* In die lig van bogenoemde het ek *krulwerk en prulwerk* ingevoeg, anders maak reël 91 nie sin nie.

93 Sir Andries sal enige raad volg in sy desperate poging om beter te lyk.

Bewegings

76-7 Op *tot aan my vingerpunte:* Maria raak doelbewus aan Sir Andries se hand met haar RH se vingerpunte. Sy loer skalks om te sien of Sir Tobie die grap snap. Sy trek haar hand terug.
Na *Noudat ek ...:* Sy kniebuig spottend, swaai om en hardloop laggend af by f en laat Sir Andries bedroë agter.

78-9 Sir Tobie staan op en kom staan langs Sir Andries met sy LH vertroostend op Sir Andries se R-skouer. Hy bied sy beker vir Sir Andries aan, wat afgetrokke 'n sluk neem.

80 Sir Andries gee die beker terug.

81-3 Hy tree vorentoe tot op m en praat amper huilend.

84 Sir Tobie stem volmondig saam en gee Sir Andries 'n instemmende klop op die skouer.

85-6 Sir Andries beweeg na d asof hy wil gaan.

87 Sir Tobie keer hom, hand op die skouer en stoot hom vorentoe na r.

88-90 Sir Andries gee nog 'n tree vorentoe en praat met die gehoor. Hy bejammer homself nog steeds.

91 Sir Tobie gee Sir Andries se hare 'n pluk.

93 Die beesvleis doen Sir Andries se verstand beslis nie goed nie, en die kanariewyn het ook nie veel aan sy 'droogheid' verander nie! Dit gee hom net dronkverdriet.

---

1. Funk & Wagnalls. Op.cit., dl. 1, p. 126: An eater of beef; hence, an Englishman (so called by the French), or a well-fed servant.

MARIA

A-ha, meneer... ~~Nie altemit nie~~ . . . tot aan my vingerpunte! Noudat ek laat ~~Ek moet net~~ jou hand los ~~dan is ek droog van alle verdere grappe~~. het, het ek opgedroog!

[*Maria af.*]

SIR TOBIE

~~Maar~~ Jy't 'n glas kanariewyn nodig, ~~jonker~~ fidder. Wanneer het ek jou laas so bek-af gesien?

SIR ANDRIES

Nog nooit in jou dag des levens behalwe wanneer ek bek-af was van te veel kanariewyn. Soms lyk dit vir my ek het nie meer verstand as 'n Christen of 'n gewone mens nie; maar ek is 'n groot liefhebber van beesvleis en beesvleis ~~verinneweer~~ be-kat glo my verstand.

SIR TOBIE

Ongetwyfeld.

SIR ANDRIES

As ek daarvan seker was, sou ek dit afsweer. Môre ry ek huistoe, sir Tobie.

SIR TOBIE

Pourquoi, my liewe ruiter?

SIR ANDRIES

Wat is *pourquoi?* Doen of nie doen nie? Het ek maar al die tyd aan tale gewy wat ek aan skerm, dans en beergevegte bestee het! Ja, waarom het ek my tog nie op die kunste, krulwerk en prulwerk toegelê nie?

SIR TOBIE

[*Wys na sy lang, toiingrige hare.*]

Dan sou 'n krullebol daardie klapperdop van jou mooi toegelê het.

SIR ANDRIES

Maar sou dit miskien my hare verbeter het?

Teksontleding

94 Iets wat alle ouers aan hul kinders wat nie groente wil eet nie, sê. *Pampoen* het ook nog 'n verdere betekenis, naamlik stommerik, uilskuiken, plaasjapie ens.

97-8 ... *see a huswife take thee between her legs, and spin it off.* Sir Tobie hoop hy sien Sir Andries nog eendag veilig getroud. Hy spreek hierdie hoop in kru terme uit. Spinwerk was vrouenswerk wat hulle tra= disioneel by die huis gedoen het.

99 Sir Andries dink nou skielik weer aan Olivia en aan die rede hoekom hy eintlik in haar huis is.

103-4 Orsino is Olivia se meerdere in elke opsig. Olivia het haar onafhank= likheid verklaar. Sy sal nie aan 'n dominerende man toegee nie.

105 *Tut there's life in't man.* (Where *there's life* there's hope.) Sir Andries staan dus 'n kans, want hy is Olivia se mindere. Sir Tobie be= ledig Sir Andries eintlik sonder dat hy dit besef. Dit is Sir Tobie wat Sir Andries aanpor om Olivia die hof te maak, want op wie sal Sir Tobie teer as Sir Andries nie daar is nie?

106-7 Sir Andries, met sy beesvleisverstand, is 'n bron van naïewe verwonde= ring vir homself. Om te dink dat hy nou in sulke dinge kan belangstel! Twaalfdenagvierings was die aangewese tyd vir sulke tydverdrywe. 1)

109-10 Sir Andries probeer Sir Tobie se woorde van reëls 103-4 herhaal, maar dit is bo sy vuurmaakplek.

110-11 Sir Andries wend 'n lompe poging aan om Sir Tobie te vlei.

112 Die vertaling is hier verander om beter te pas by die passies wat hulle uitvoer. 'n 'Galliard' (vertaal met *kotiljons*) is 'n vinnige en lewen= dige dans in drietyd met 'n bokkesprong ('caper') daarin.

Bewegings

95 Sir Andries vat trots aan sy hare. Spoggerig. Hy wag vir 'n kompliment.

99-102 Sir Andries kry homself skielik weer baie jammer.

105 Sir Tobie gee Sir Andries 'n bemoedigende klop op die skouer.

106 Sir Andries gee Sir Tobie 'n klop op die skouer en giggel verlig.

108 Na *hierdie:* Sir Tobie maak 'n paar bokkespronge tot by p.
Na *as ek nie:* Sir Andries probeer Sir Tobie se spronge naboots. Hy vorder sukkelend tot by p.
Die seegordyn word agter hulle toegetrek. (Beligting)

112 Hulle arms is nou om mekaar se nekke. Hulle gee 'n paar passies in die rondte tot by u.

---

1. *kicke-chawses* (kickshawses): Frans: 'quelquechose' - met 'n 'pun' op *kick*(?).

SIR TOBIE

As jy pampoen eet in plaas van beesvleis, sal jou hare ~~Sonder twyfel; want jy sien mos hulle krul nie vanselwers nie.~~ ten minste krul!

SIR ANDRIES

Maar hulle staan my goed, nie waar nie?

SIR TOBIE

Uitmuntend. Dit hang soos vlas aan 'n paal en ek hoop ek sien nog eendag hoe 'n ~~huis~~vrou ~~jou tussen haar bene neem en die boskasie afspin.~~ haarself toespin daarin.

SIR ANDRIES

Waaragtig, môre gaan ek huistoe, sir Tobie. Jou niggie kan ek nie te sien kry nie; of, as sy te siene is, is dit tien teen een sy wil niks van my weet nie. Die hertog homself hier digby maak haar die hof.

SIR TOBIE

Sy wil niks van hom weet nie. Sy's nie van plan om bo haar stand wat wêreldsgoed, jare en geestelike vermoë betref, te trou nie. Ek het haar dit hoor sweer. Nonsies, man, jy staan nog 'n kans. Waar daar lewe is, is daar hoop, man!

SIR ANDRIES

Ek bly 'n maand langer. Ek is die snaaksste man op aarde; ek is gek na maskerspele en fuifpartye soms sommer almal tegelyk.

SIR TOBIE

En is jy gekonfyt in al hierdie stokperdjies, my ou perd?

SIR ANDRIES

Soos enigiemand in Illirië, wie hy ook al mag wees, van geen hoër ~~rang~~ stand as ek nie. Maar ek kan nie kers vashou met 'n ou kalant in al dié kunsies nie.

SIR TOBIE

~~Munt jy miskien uit, heer ridder, in die kotteljons~~?
Hoe goed is jy met die kotteljons, ridder?

Teksontleding

113 *Faith, I can cut a caper.* 'n 'Caper' (bokkesprong, kapriol of kaperjol) kan ook 'n kappertjie (blom) beteken. Kappertjiesous, bedien saam met gekookte skaapvleis, is die enigste soort 'caper' wat van Sir Andries verwag kan word om 'uit te kap', daarom antwoord Sir Tobie hom dan ook met:

114 *And I can cut the Mutton too't.* Krige het hier 'n woordspeling gemaak tussen *bokkespronge* en *bok se boud.*

118 *Are they like to take dust, like mistris Mals picture?* Shakespeare ge= bruik 'n eietydse verwysing wat ons nie verstaan nie en wat Krige tereg uitlaat. Ek het verkies om die vergelyking in sy geheel uit te laat.

126 In hierdie aanbieding het Sir Andries wit kouse gedra.

128 Die Elizabethane het geglo dat die tekens van die diereriem die ver= skillende dele van die liggaam beheer. Die Stier regeer die nek en die keel. Sir Tobie en die hele Elizabethaanse gehoor weet dit - almal, behalwe Sir Andries. Hulle het geglo dat die Boogskutter die dye, die Waterdraer die bene en die Leeu die sye en die hart beheer.

131 Sir Tobie spot met Sir Andries se onkunde.

Bewegings

113 Sir Andries maak 'n paar bokkespronge na v en terug na u. Hy maak kap= bewegings met sy arms en hande.

114 Sir Tobie doen dieselfde na t en terug na u.

115-6 Sir Andries draai om en dans agteruit en val amper van die verhoog af by y. (Hy kan hier sy swaard gebruik - *back-trick.)*

117 Sir Tobie gryp hom net betyds voor die bors met sy LH.

118 Sir Tobie tel Sir Andries se rompie op met sy RH.

119 Sir Tobie maak 'n paar huppelpassies na t.

120 Sir Tobie trippel terug na Sir Andries by u.

121 Sir Tobie draai springend om sy eie as met die RA omhoog.

122 Sir Tobie spring met gekruiste bene na y en weer terug na u.

123 Sir Tobie wil weer Sir Andries se rompie oplig. Sir Andries klap sy hand verontwaardig weg.

124-5 Sir Tobie verander die gebaar en toon met albei hande die 'pragtige' bou van Sir Andries se bene aan.

126-7 Sir Andries staan 'beskeie' terug met sy gewig op sy agterbeen (RB), sodat ons sy witgekousde been kan bewonder.

128-9 Sir Tobie klop Sir Andries met die LH op die skouer terwyl hy met groot gebaar uit die beker in sy RH drink. (Die Stier beheer die keel!)

130 Sir Andries lag lekker en klap met sy hande op sy sye voordat hy hulle, baie in sy skik met homself, oor sy hart vou.

131-3 Sir Tobie draai Sir Andries sodat hy na uitgang b kyk, klap hom op die dy en stoot hom al dansende af by b.

Die seegordyn skuif oop. (Beligting)

SIR ANDRIES

~~Land, maar daar kap ek darem vir jou bokkesprongе uit~~!
Glo my! Ek kan dit uitkap!

SIR TOBIE

~~En ek kap liewer die bok se boud uit~~! Wingerdloot!

SIR ANDRIES

En daardie passies agteruit, aaitsa, ek draf hulle af vlotter as watter danster-van-sy-amp ook in Illirië! [*Hy dans.*]

SIR TOBIE

Waarom word dié dinge weggesteek? Waarom hang daar 'n gordyntjie voor hierdie gawes? ~~Sal hulle dalk stof versamel soos 'n kosbare doek~~? Waarom huppel jy nie kerktoe in 'n kotteljoŋs en kom huistoe teruggetrippel in 'n Franse vastrap nie? My einste stap sou 'n horrelpyp wees; en op die maat van 'n Skotse riel sou ek die kleinhuisie inskoffel. / Wat bedoel jy hiermee? / Is dit 'n onder 'n maatemmer
wêreld om jou talente ~~in~~ weg te steek? Ek het gedink, om te oordeel na die pragtige bou van jou been, dis gevorm onder die ~~gesternte~~ van die kotteljoŋs.

SIR ANDRIES

Juistemint, en dit lyk nogal goed in hierdie ~~vlamrooi~~ spierwit kous. Sal oŋs met oŋs sportsmakery begin?

SIR TOBIE

Hoe dan nie, my ou sportsmaker? Is oŋs nie onder die Stier gebore nie?

SIR ANDRIES

Die Stier! dis die sye en die hart natuurlik.

SIR TOBIE

Nee, kêrel, dis bene en dye. Laat ons sien hoe jy bokspring. [*Sir Andries dans weer.*] Op, hoër! Op, op, hopsasa! Pragtig, pragtig!

Albei, dansende, af.

Teksontleding

1-3 Valentino is jaloers en praat uit die hoogte met Viola.
4-6 Viola is geamuseerd.
7 Valentino is sarkasties. Hy dink wel Orsino is onbestendig.
14 Na Olivia.
15 Nie geweier word soos Valentino nie.

Bewegings

Die musikante sit in nis g. Feste sit voor hulle op die rostrum met sy luit. Valentino staan onder op trap f, en Viola staan by hom met haar rug na ingang c.

8 Na *Ek dank u:* Viola maak 'n buiging en hoor dan vir Orsino en sy gevolg aankom. Hulle lag en gesels hard buite ingang c. Viola draai vinnig om as sy Orsino se stem hoor. Curio en die edelman, gevolg deur die hofknape, kom al geselsend by c in. Hulle versper die ingang.
9 Orsino roep hard van buite ingang c af.
10 Viola tree nader tot by q en maak 'n diep buiging.
11 Orsino kom in. Hy baan vir hom 'n pad tussen sy gevolg deur terwyl hy praat. 'n Hofknaap en Curio staan nou L van c. Hulle front na die gehoor. Die ander hofknaap en die edelman staan R van c met hulle rûe teen die muur.
12 Orsino neem Viola aan haar skouer en stuur haar weg van die ander tot by u.

TONEEL VIER

'n Vertrek in die Hertog se Paleis.
Valentino op, vergesel van Viola in mansdrag.

VALENTINO

As die hertog so aanhou met sy gunste aan u, Cesario, gaan u waarskynlik dit nog ver bring. Hy ken u skaars drie dae, en reeds is u geen vreemdeling meer nie.

VIOLA

U vrees òf sy grille òf my nalatigheid waar u nou die duursaamheid van sy geneentheid in twyfel trek. Is hy onbestendig, heer, in sy gunste?

VALENTINO

Nee, glo my, glad nie.

VIOLA

Ek dank u. Hier kom die hertog.
[*Hertog, Curio en Gevolg op.*]

HERTOG

Het iemand Cesario gesien?

VIOLA

Hier, tot u diens bereid, my vors.

HERTOG

[*Aan sy Gevolg.*] Toe staan 'n bietjie terug. [*Aan Viola.*] Cesario,
Jy weet tog alles; ja, aan jou het ek
Ontsluit die boek van my geheime siel.
Daarom, jongman, gaan nou meteens na haar;
Laat hul jou toegang skenk, staan voor haar deur,
Sê hul dáár sal ~~jou voet al vaster groei~~ jy wortelskiet
Tot hulle jou ontvang.

Teksontleding

25 *Surprize* (overwhelm) *her with discourse of my deere faith.*
27-28 Die ou en ernstige boodskapper is Valentino.
32 Diana, die kuise godin, wie se lippe nog nooit gesoen is nie.
34-35 Die gehoor is geamuseerd oor iets wat hulle en Viola weet, maar waarvan die spelers op die verhoog nie bewus is nie.

Bewegings

28 Almal kyk na Valentino.
31 Orsino kom nader aan Viola en sit sy LH op haar skouer.
35 Orsino besef hy is besig om met 'n man te praat.
36 Hy los haar skouer en staan 'n tree terug. Praat met gesag.
37 'n Weidse gebaar wat aan sy volgelinge wys om Viola by b uit te volg.
Feste gaan af by b.
38 Valentino gaan uit by f.
Curio, hofknape en Edelman volg Feste af by b.
40 Albei hande na voor en op, 'n draaibeweging agtertoe, gaan lê op sy dagbed.
42 Viola buig.
Die seegordyn trek toe. (Beligting)
43 Viola tree vorentoe tot by y.
44 Sy hardloop vinnig af by b.

VIOLA

Maar, edele heer,
As sy so oorgegee is aan haar smart,
Soos almal sê, sal sy my nie wil spreek.

HERTOG

Wees bars, luidrugtig, ongepoets eerder,
As onverrigtersake terug te keer.

VIOLA

Sê nou ek praat met haar, my vors, wat dan?

ORSINO

Ontvou vir haar die passie van my hart;
Oorweldig
~~Verras~~ haar met jou loflied op my trou;
Wees jý my smart se tolk, dit sal jou pas;
Na jou fris jeug sou sy wil luister liewer,
As na 'n boodskapper met strenger blik.

VIOLA

Ek dink nie so nie, heer.

HERTOG

Sy sal, my seun;
Want hulle sondig teen jou tere jare,
Wat sê jy is 'n man; Dianas lippe is,
Nie gladder, rooier nie; en jou yl stem,
Is soos 'n maagd s'n, fyn en soet; en alles,
In jou herinner aan 'n vrou se aard./
Dít weet ek, jou gesternte staan reg vir
Dié saak./[*Aan sy Volgelinge.*] Laat vier of vyf hom vergesel . . .
~~Of~~ almal, as jul wil; want ek verkies
Al lank die eensaamheid. Laat my saak bloei,
Dan sal jy vry leef soos jou vors om sy
Fortuin te deel.

VIOLA

Ek sal my bes doen haar,

Teksontleding

1 Feste was by Orsino se paleis, waar daar musiek en sang is.

4-16 Clo. *Let her hang me: hee that is well hang'de* (handsomely furnished or adorned with virility) *in this world, needs to feare no colours* (no deception or foes).
Ma. *Make that good*(prove that statement in a decent sense).
Clo. *He shall see none to feare.*
Ma. *A good lenton* (thin and dry, just adequate for the season of fasting) *answer* (Feste draai hom so maklik uit die moeilikheid uit as wat 'n goëlaar 'n hasie uit sy hoed kan optower): *I can tell thee where that saying was borne, of I feare no colours* (puns on choler - anger, and collar - the hangman's noose). Gebare bring die betekenis van die woordspelings uit.
Clo. *Where good mistris Mary?*
Ma. *In the warrs, and that may you be bolde to say in your foolerie.* (*Colours* kan ook sinspeel op 'vlag'.)
Clo. *Well, God give them wisedome that have it: and those that are fooles, let them use their talents* (hangings!).

11 Daar gaan oorlog wees ('in the wars') as Olivia nou opdaag.

14 Feste verkies om op sy eie wysheid staat te maak - die wapens van 'n 'fool'. Hy verwys na die gelykenis van die talente in Matt.25:14-30 en sinspeel op *kloue* ('talons').

Bewegings

Sodra Viola af is by b, loer Feste deur die opening by a. Hy sluip met groot, versigtige treë al langs aa. Sodra hy regoor die seegordyn kom, begin dié ooptrek. Maria staan in nis e die hele petalje met hande in die sye en be= trag. Die gordyn beweeg saam met Feste tot by r en trek dan die laaste entjie vinnig oop. (Beligting) Feste kom regop, RB gekruis oor LB en kyk hulpsoe= kend na die gehoor, sy lippe styf op mekaar gepers. Maria kom tot bo-op trap e terwyl sy praat.

4 Feste beweeg na Maria met vinnige groot, ligte treë. Hy staan langs die trap(L) in kenmerkende houding en kyk na die gehoor.
Na *goed* swaai hy sy narrestaf voor tussen sy bene heen en weer.

5 Feste maak 'n wye draaibeweging om trap e. Hy staan nou R van die trap.

7 Maria wys met haar R-wysvinger na Feste.

9 Feste maak 'n beweging met sy hand om sy nek om 'n galgtou te impliseer, dop sy oë om en steek sy tong uit.

14 Voor *wysheid*: Wys met sy narrestok na sy kop.
Op *diensknegte*: Hand op bors.

16 Voor *talente*: Swaai weer narrestok voor tussen bene.

Te wen.// [*Tersy.*] O wat 'n stryd hier in my gees!/
Al wen ek wie, sý vrou sou ek wil wees.
Almal af.

TONEEL VYF

'n Vertrek in Olivia se Woning.
Maria en Feste, die Nar, op.

MARIA

~~Nee, man,~~ sê my waar jy was of ek sal nie my mond 'n haarbreedtetjie oopmaak om vir jou verskoning te vra nie. Die gravin sal jou ophang omdat jy weer ~~opsêt~~ weg was.

FESTE

Laat haar my maar ophang. Hy wat goed ~~op~~gehang is, sal nooit in hierdie wêreld
weer vir iets hoef bang te wees nie. ~~soos 'n haas vir 'n skoot bokhael.~~

MARIA

~~Hoe maak?~~ Bewys dit, ~~verduidelik.~~ . . . ordentlik!

FESTE

~~Nie so haastig nie, mej. Hasebedas! Ek bedoel: is jy eers Bokveldtoe, is daar geen bokhael meer vir mens of haas~~ Hy sal niks sien om voor bang te wees nie.

MARIA

Goed genoog paashasie, maar ek sal sien of jy nog sê 'daar's 'n ~~Duidelike~~ antwoord, ~~bokkie, maar wat duideliker is as daglig, is: so gou daar werk op jou wag, kies jy die hasepad. Waar was jy?~~ niks om voor bang te wees', as ons gravin nou hier opdaag!

FESTE

Wel, hy wat die wysheid het, sal nog ontvang en diegene wat diensknegte ~~Besig om my narreberoep hier in my gees te beoefen. Hulle wat narre is, moet hul narretalent naarstiglik ontwikkel. Dis hul heilige plig.~~ is, laat hulle hul talente gebruik.

Teksontleding

21 *and for turning away, let summer beare it out.* Die nar se lang jas is ook 'n *summer* genoem.[1] Ons neem aan die stuk speel af in die somer en Feste steur hom min aan die dag van môre.

25 Maria kom goed klaar met Feste omdat sy so spitsvondig is.

27-30 Sir Tobie en Maria trou toe regtig later. Feste het gesien van watter kant die wind waai, en hy kan nie nalaat om Maria so 'n bietjie te terg nie.

31 Maria maak Feste vinnig stil - bang dat iemand dalk kan hoor wat hy te sê het.

32 Vra *mooi* om verskoning: moet liewer nie probeer snaaks wees nie.

33 Feste bid tot die godin van Wysheid vir sukses om Olivia te amuseer.

37 *Quinapalus:* Feste skep die filosoof se naam en epigrammeer en parodieer geleerde mense wat altyd outoriteite siteer. Hy hanteer sy narrestok asof dit Quinapalus is. [2]

34-38 Feste ken 1 Kor. 3:18: 'Laat niemand homself mislei nie: as iemand meen dat hy wys is onder julle in hierdie wêreld, laat hom dwaas word, sodat hy wys kan word.'

Bewegings

17 Op *ophang*: Maria vat Feste agter sy nek vas met haar RH en lig hom op sy tone.

18 Op *in die pad*: Maria gee vir Feste 'n skop op sy agterstewe. Hy beweeg vorentoe, en sy kom met die trap af.

20 Na *gehang*: Swaai weer narrestok voor tussen bene.

21-2 Feste sit sy narrestok oor sy L-skouer en stap lui-lui tot by p.

23 Maria vorentoe, R van Feste.

24 Trek sy skouers op.
Na *maar*: Steek twee vingers van sy RH op vir Maria.

25 Maria mimeer met albei hande dat Feste se R-kruisband van sy broek van sy skouer afval.
Na *Maar*: Sy beweeg agter om Feste.

26 Sy herhaal die beweging van 25 aan die L-kant. Op *broek:* Sy wil sy broek met albei hande aftrek.

27 Feste gryp sy broek voor vas.

28 Na *Wel:* Feste gee vir Maria 'n klappie op die boud. Sy beweeg giggelend weg na r.

31 Maria swaai verontwaardig en benoud om.
Na *oorgenoeg:* Ons hoor Olivia en haar gevolg gesels by nis e.

32 Maria kniebuig en vinnig af by d.

33 Feste beweeg vorentoe tot by w. Hy val op sy knieë, biddend. Olivia verskyn in nis e, gevolg deur die hofdame en Malvolio. Sy kyk uit die hoogte neer op die patetiese figuurtjie van Feste, kom af met die trappe, beweeg stadig en statig met 'n wye draai tot by haar praalstoel en gaan sit. Malvolio draai links by die nis en loop op die rostrum tot L agter Olivia se stoel. Die hofdame kom af met die trappe, draai R en gaan sit langs die trappe op die rostrum. Die Bediende kom agter haar aan en gaan staan R van haar.

39 Feste kruip vinnig tot R voor Olivia en lê op die vloer in 'n diep buiging.

---

1. In navolging van Will Summers (Hendrik VIII se hofnar) se narrejas?

2. *Quintilianus* (35?-95?) 'n Romeinse retorikus wie se leerstellinge ('life, and school alike demand that schooling be derived from life and lead back into it again') deur o.a. Ascham aangehang is (The scholemaster, p. 151).

MARIA

Tog sál hulle jou ophang, ~~nare nár, vir jou lang afwesigheid~~ omdat jy so lank weg was. Of, steek hulle jou dalk in die pad, is dit nie ewe goed hulle hang jou op nie?

FESTE

Word jy goed ~~op~~gehang, verhoed dit dat jy sleg trou. En wat die in die padstekery betref, dis somer, somer elke liewe lange dag— en die wapad is my woning.

MARIA

Jy's dus vasberade?

FESTE

So, so, los en vas . . . maar in twee verbande is ek vasbeslote.

MARIA

Dat as die een band breek, sal die ander band hou. Maar breek albei bande, val jou broek af.

FESTE

Broekskoot, in die kol! Watter kruisband sou bestand wees teen so 'n kruisvuur van gevatheid? Wel, ~~gaan jou gang.~~ weg is jy. As sir Tobie maar net van die bottel kon afsien, sou jy vir hom so 'n gevatte stukkie Evas vlees wees as waffer vrou ook in Illirië.

MARIA

Stil, nou, karnallie, dis oorgenoeg. Hier kom my jonkvrou; vra mooi om verskoning, dit sou beter vir jou wees. [*Maria af.*]

FESTE

O ~~gees~~ Minerva, indien dit jou gediend is, laat my nou die geestigheid self wees! Groot geeste wat dink hulle het jou in pag, blyk dikwels slegs dwase te wees; terwyl ek wat maar alte goed weet ek besit jou nie, wel vir 'n wyse man kan deurgaan; want daardie deurlugtige denker, Quinapalus, sê mos: „Liewer 'n wyse dwaas as 'n dwase wyse."

[*Olivia, Malvolio en haar Gevolg op.*]

~~God seën u,~~ Geseënd, jonkvrou!

Teksontleding

41 Om Olivia 'n dwaas te noem is verregaande, maar hofnarre het die voorreg om teenoor hulle werkgewers die onaangename maar heilsame waarheid te praat.
42 *droë* kan hier ook beteken: sonder die trane van 'n roubeklaer.
42-43 *Go too, y'are a dry foole: Ile no more of you: besides you grow dis-honest.* Olivia verwys na sy lang afwesigheid (reël 17).
48-50 Feste is begerig om 'n kontakpunt te bewerkstellig tussen sy sonde en Olivia se deug. Hulle is tog maar altwee gelap - nie volmaakte wesens nie.
50-53 *If that this simple Sillogisme will serve, so: if it will not, what remedy? As there is no true Cuckold but calamity* (one is never faithfully wedded to grief for long), *so beauties a flower* (beauty fades as swiftly as a flower does). Feste betig Olivia omdat sy haar jeug vermors in koppige afsondering om Orsino te ontduik.
57 *Misprision* (mistaken arrest) *in the highest degree.*
58 'n Spreekwoord wat sê dat die voorkoms bedrieglik is.
61 Olivia is geïnteresseerd en Feste se saak is halfpad gewonne.

Bewegings

40 Olivia kyk weg na L en maak 'n gebaar met haar RH vir Malvolio om Feste te verwyder.
41 Feste spring op. Staan R van Olivia se stoel in kenmerkende houding. Feste kyk weg na R en maak dieselfde gebaar as Olivia met sy LH.
42-3 Olivia is verontwaardig en praat streng. Haar elmboog rus op die L-armleuning van haar stoel.
44 Feste steek twee vingers van sy LH op.
45 Op *drank*: 'n Gebaar met sy RH asof hy drink.
Op *droog*: Klap met sy RH op sy boud.
46 Op *ontroue*: Altwee hande op sy bors (ek).
47 Op *verbeter*: Trek sy skouers op.
Op *ontrou*: Hande van die bors af uit na buite. Beweeg dan agter om Olivia se stoel na L.
48 Op *lap*: Gryp Olivia se sakdoek uit haar LH.
49 Op *sonde*: Hou die sakdoek met albei hande oop voor sy gulp.
50 Op *deug*: Swaai die sakdoek in die rondte met sy LH.
53 Op *blom*: Hou die sakdoek omhoog met sy RH en laat dit affladder op Olivia se skoot. Hy draai sy rug na hulle en staan weer in kenmerkende houding.
54 Maak dieselfde gebaar as by 41, nou net na R, vir Malvolio.
57 Feste draai verontwaardig na vore.
Op *Jonkvrou* draai hy na Olivia en staan 'n tree terug.
58-59 Op *die py*: Met 'n oop hand- en armgebaar (RH) dui hy Malvolio se klere aan van sy skoene tot by sy hoed (op *monnik*).
Op *my brein*: Bring sy RH, wat na Malvolio se hoed wys, terug sodat dit na sy eie kop wys.
Op *so bont soos my narrepak*: Dui sy eie klere aan tot by sy skoene, d.w.s. die hele gebaar vorm 'n sirkel.
60 Op sy L-knie skuins L voor Olivia.

OLIVIA

Neem die nar weg.

FESTE

[*aan haar Volgelinge.*]
Hoor julle dan nie, kêrels? Neem die jonkvrou weg.

OLIVIA

Gaan weg,
~~Moenie onsin praat nie~~, jy's 'n droë nar. Ek is klaar met jou.
Bowendien, jy word ~~oneerlik~~. onbetroubaar.

FESTE

Twee gebreke, madonna, wat drank en goeie raad sal verbeter.
Want gee die droë nar drank, dan is die nar nie meer droog nie;
beveel die ~~oneerlike~~ troue man om homself te verbeter; en as hy hom-
self verbeter, is hy nie langer ~~oneerlik~~ trou nie; en as hy nie kan nie,
laat die kleremaker hom lap. Alles wat verbeter word, is tog maar
gelap; deug wat oor die spore trap, is maar met sonde gelap; en
sonde wat hom verbeter, is maar met deug gelap. As hierdie
eenvoudige ~~gevolgtrekking~~ redenasie kan help, goed; so nie, wat staan ons
te doen? Niemand is ooit getrou, getroud met smart vir lank nie.
~~Soos daar geen ware raadgewer is behalwe die onheil~~,
Skoonheid vergaan so vinnig soos 'n blom,
~~is die skoonheid soos 'n blom, moet alles vergaan.~~ Die jonkvrou
het beveel: neem weg die nar; daarom, sê ek weer, neem háár
weg.

OLIVIA

Meneer, ek het beveel hulle moet *jou* wegneem.

FESTE

Misarrestasie
~~Wanbegrip~~ en smaad in die allerhoogste graad! Jonkvrou, *cucullus non facit monachum*, die py maak nie die monnik nie: dit wil sê, my brein is glad nie so bont soos my narrepak nie. Goeie madonna, gee my verlof om u te bewys u is 'n nar.

OLIVIA

Kan jy dit doen?

Teksontleding

-

Bewegings

62 Feste spring regop, kyk na vore en staan in kenmerkende houding.
63 Hy maak 'n draaibeweging tot R van stoel.
64 Na *madonna:* Olivia knik 'ja' met haar kop. Feste kniel op sy R-knie skuins R van Olivia. Hy plaas sy L-wang op haar RH, wat op die stoel se armleuning lê; terwyl hy praat, skuif hy sy wang liefderik oor haar arm tot bo en tot hy regop staan. Terwyl hy dit doen, hou hy Malvolio vermakerig dop.
68 Voordat hy praat, beweeg hy vinnig agter om haar stoel sodat hy weer L van haar stoel is.
70 Beweeg heeltemal weg tot by s. Hy staan met sy rug na haar toe in sy kenmerkende houding en wag vir haar antwoord.
72 Swaai vinnig om en gaan tot by haar.
73 Voor *Neem:* Draai terug en staan soos by en met dieselfde gebaar as by 54.
75 Vgl. foto III op p. 365.
76 Feste staan 'n tree terug en kyk na Malvolio.

FESTE

En baie handig ook, goeie madonna.

OLIVIA

Bewys dit dan.

FESTE

Ek moet u daarvoor katkiseer, madonna; my liewe skaam veld-
muisie van deugsaamheid, antwoord my. Flikflooierig

OLIVIA

Wel, meneer, omdat ek geen ander tydverdryf het nie, wag ek op
jou bewyse. Verveeld

FESTE

Goeie madonna, waarom treur u?

OLIVIA

Goeie nar, om my broer se dood. Treurig

FESTE

Ek dink sy siel is in die hel, madonna.

OLIVIA

Ek weet sy siel is in die hemel, nar. Verontwaardig

FESTE

Maar wat 'n narre-sotheid tog, madonna, om te treur oor 'n broer se siel wat in die hemel is. [*Aan haar Volgelinge.*] Neem die nar weg, here!

OLIVIA

Wat dink jy van dié nar, Malvolio? Verbeter hy nie? Laggend

MALVOLIO

Ja, dit sal hy doen tot die dood se stuiptrekkings hom laat bibber; Stadig met klem
ouderdom wat die wyse agteruit laat gaan, maak van die nar Uit die hoogte
altyd 'n groter gek. Neerhalend

Teksontleding

80 Malvolio se geslepenheid het deurgeskemer in sy agterbakse pogings om Feste afgedank te kry. Sir Tobie het sy vermoedens aan Feste oorgedra. Deur sy knoeiery maak Malvolio homself net belaglik. Hoe ouer hoe gek=ker, meen Feste, is Malvolio se voorland. 1)

84-91 Malvolio kan dit nie verdra dat Feste hom belaglik maak en Olivia dit nog boonop geniet ook nie. Hy betig haar vermetel en is snedig teenoor Feste. Malvolio stam moontlik uit die burgerstand. Hy is in elk geval nie 'n edelman ('gentleman') nie, want sy opmerking teenoor sy werkgeef=ster is kru.

84 Met hierdie woorde verbeur Malvolio Olivia se simpatie en onderteken hy sy eie ondergang. Alhoewel Feste nou niks sê nie, onthou hy Malvolio se beskuldigings en siteer hulle in V.i.392-394.

85 *'n doodgewone nar* is 'n derderangse nar wat in 'n publieke eethuis op=tree. Malvolio beledig Feste se professionele kundigheid as 'n hofnar.

92-3 Olivia antwoord vererg en skerp op Malvolio se aanval. Sy ontbloot Malvolio se boesemsonde aan die gehoor.

95 *'n erkende nar (an allow'd foole:* he is allowed to be it) was bevoorreg om te skel sonder betigting deur sy werkgewer, wat nuttige lesse mag leer uit daardie waarhede wat niemand anders ongestraf mag uit nie.

96-7 Sy praat ironies van Malvolio, wat graag aan homself sal wil dink as 'n man bekend vir sy goeie oordeel.

98-9 Aangesien Olivia narre verdedig het, bid Feste geestig die god van leuenaars en diewe (Mercurius) om haar met 'n leuenagtige tong te seën, want sy het dit nodig indien sy wil voortgaan om dié professie te verde=dig.

Bewegings

79 Feste strek sy RA met die narrestok uit na Malvolio.

80 Hy retireer tot by n, en op *jakkals* maak hy 'n gebukkende draai in die rondte op dieselfde plek.

81 Voor *gek*: skud die narrestok sodat die klokkies lui.

83 Olivia draai om en kyk geamuseerd na Malvolio. Sy verwag dat hy ook sal lag.

85 Malvolio beweeg baie statig, hooghartig en meerderwaardig op die rostrum langs, af met trap e tot by j.

86 Na *bring*: Feste draai sy rug op Malvolio en gaan sit met kruisbene plat op die vloer op ff. Hy laat sy kop sak.

92 Olivia staan verontwaardig op en kyk Malvolio bestraffend aan.

93 *Om* ... Sy beweeg nader aan Feste en praat sagter en liefderyker.

94 *Om* ... Sy swaai L om tot agter haar stoel, en op *wat jy* plaas sy albei hande op die stoel se rugleuning. Sy kyk na en praat kwaai met Malvolio.

95 Haar LH met die sakdoek maak 'n ligte, liefdevolle gebaar na Feste. Hy lig sy kop op.

96 Haar R-wysvinger beskuldigend op Malvolio gerig.

98 Feste swaai uit die kruisbeensit om in 'n knielposisie op sy L-knie. Albei arms en gesig opgehef na bo (na Mercurius) RA effe hoër as LA.

99 Bring sy arms af in die rigting van Olivia.

100 Maria verskyn by d. Kniebuig. Feste verander uit sy knielposisie in 'n sit op die onderste trappie f (vgl. foto IV op p. 365).

---

1. Feste was die akteur Armin, dus 'an ermine' ('n hermelyn) en nie 'n jakkals nie (Walter, p. 42).

FESTE

Mag ~~God, heer,~~ u 'n spoedige oudag ~~stuur~~ vir die grotere ver-
meerdering van u gekheid./Sir Tobie sou sweer ek is geen jakkals
nie, maar hy sal geen dubbeltjie daarop wed dat u nie 'n gek is
nie.

OLIVIA

Wat het jy daarop te sê, Malvolio?

MALVOLIO

Ek verwonder my dat u edelheid behae skep in so 'n leë vabond;/
nou die dag het ek gesien hoe 'n doodgewone nar met soveel
harsings soos 'n klip hom skoon van stryk bring. Kyk net 'n
bietjie, hy's noual uit die veld geslaan. As 'n mens nie hardop lag
en hierdie grapjas 'n kans gee vir sy lawwe grappies nie, staan hy
daar met 'n bek vol tande. Ek gee dit u as my sienswyse, ek sien
hierdie wyse manne wat almelewe so skaterlag vir dié soort narre,
vir niks beters aan nie as slegs dié narre se hansworse.

OLIVIA

O maar jy's siek van eieliefde, Malvolio, en jy proe alles met 'n
galserige smaak. Wie vrygewig is, onskuldig en van 'n liewe ge-
aardheid, beskou as veerpyltjies ~~die dinge~~ wat jy vir kanonballe
aansien. Daar is geen laster in 'n erkende nar al doen hy niks
anders as net skel nie; en geen geskel in 'n erkende verstandige
man al doen hy niks anders as berispe nie.

FESTE

Mag Mercurius, god van alle leuenaars, u nou die gawe skenk
van ~~die leuen~~, want hier praat u nou goed van narre!

[*Maria kom weer binne.*]

MARIA

Madam, daar is 'n jonge heer by die deur wat u graag wil spreek.

OLIVIA

Van hertog Orsino, nie waar nie?

Teksontleding

103 *Who of my people hold him in delay* (look after him while he waits)?
105 Olivia is geïrriteer deur Sir Tobie se inmenging.
107 *If it be a suit* (plea) *from the Count, ... huweliksaansoek* kon vervang gewees het met *pleidooi.*
111-4 *Thou hast spoke for us (Madona) as if thy eldest sonne should be a foole: whose scull, Jove cramme with braines, for heere he comes. One of thy kin has a most weake Pia-mater.*
Dit word gesê dat wyse ouers onverstandige kinders het. Omdat Olivia wyshede kwytgeraak het, bid Feste nou tot Jupiter (die hoofgod en die god van wysheid) om Olivia se oudste seun met 'n goeie verstand te bedeel, want ... Hy kan nie verder praat nie, want Sir Tobie val hom in die rede met 'n reeks winde wat hy opbreek. Ons hoor hom, saam met Feste, aankom. Feste merk lakoniek teenoor Olivia op dat alhoewel sy wys is, een van haar familielede (Sir Tobie) se kop net vol drank is in plaas van harsings!
119 Sir Tobie skryf die winde, wat hy nou net opgebreek het, toe aan die sout pekelharders wat hy geëet het. Dis onverteerbaar maar stimuleer die dors.
120 Sir Tobie noem Feste 'n sot (dronklap)! Alhoewel Olivia hom in reël 115 beskryf as *half dronk*, is Sir Tobie nie in staat om enigiets oor die heer te sê nie.

Bewegings

102 Maria kniebuig weer van opgewondenheid.
105 Olivia beweeg geïrriteerd weg agter die stoel na R. *Dat hy hom nie skaam nie!* Sy sê dit vinnig, asof tot haarself, na vore. Maria kniebuig en af by d.
106 Olivia beweeg nader aan Malvolio. Hy maak hom gereed (baie vernaam) om te gaan. Hy bly in 'n belaglike posisie, met een voet in die lug, staan as Olivia verder praat.
108 Malvolio beweeg na d in sy kenmerkende, vername manier van stap. As hy voor Feste verbykom, pootjie dié hom 'per ongeluk' met sy narrestok. Malvolio struikel, herwin sy waardigheid en kyk met 'n laaste verplette= rende blik na Feste, om en uit by d. Almal glimlag.
109 Olivia beweeg simpatiek na Feste.
111 Feste gaan uit sy sitposisie in 'n knielhouding op sy L-knie en gryp haar LH met albei sy hande vas.
112 Na *want*: Feste (en die gehoor) hoor Sir Tobie aankom. Hy breek 'n reeks winde op.
113 Feste los Olivia se hand en kruip agter om haar sodat hy R van haar op sy knieë sit. Sir Tobie verskyn by d. Hy het die gebruiklike beker in sy RH en is onvas op sy voete. Sy klere is slordig en sy hoed sit skeef agter op sy kop.
115 Olivia maak 'n afwerende gebaar en draai haar kop weg na R.
117 Sir Tobie breek weer 'n wind op voordat hy praat. L van Olivia.
119 'n Slap gebaar met die LH in die rigting van d. Terwyl hy winde op= breek (~), beweeg hy agter om Olivia tot agter Feste. Hy draai stadig en vertraag sodat hy na die gehoor kyk.
120 Hy gee Feste 'n skop op die agterstewe. Feste slaan bolmakiesie tot by u. Sir Tobie beweeg na c.

MARIA

Ek weet nie, madam. Dis 'n mooi jong man met 'n deftige gevolg. Ingenome

OLIVIA

Wie van my mense ~~hou hom terug?~~ sien na hom om?

MARIA

Sir Tobie, madam, u oom.

OLIVIA

Vat hom daar weg; sir Tobie praat nes 'n mal man. Dat hy hom nie skaam nie! [*Maria af.*] Gaan, Malvolio; as dit weer 'n huweliksaansoek is van die Hertog, sê ek is siek, of nie tuis nie, net wat jy wil, maar raak van hom ontslae./[*Malvolio af. Aan Feste.*] Nou sien jy self, meneer, hoe jou narrery verouderd raak, en die mense daarvan moeg word. Geïrriteerd / Simpatiek

FESTE

U het vir ons hofnarre opgekom, madonna, asof u oudste seun self 'n nar ~~is~~ gaan wees mag. Jupiter sy skedel vol harsings prop, want hier kom hy... Een van u familiejede het maar 'n baie swak harsingsvliesie... ~~'n lid van u familie wat het.~~ Dankbaar / Lakoniek

[Sir Tobie op]

OLIVIA

Op dees aarde, half dronk! [*Aan sir Tobie.*] Wie's daar by die deur, Oom? Afkeurend

SIR TOBIE

'n Heer.

OLIVIA

'n Heer! Watter soort heer? Ongeduldig

SIR TOBIE

Daar is 'n heer hier hierdie pestlike pekelharders darern, ~~dat hulle my so laat hik!~~ [*Aan Feste.*] En toe, wat soek jy, sot? Dronk

Teksontleding

123 Hierdie gedurige gekuier by Olivia herinner hom dat daar alweer 'n *hitsige* vent voor die deur staan. Hy hoor die woord *bitsigheid* verkeerd omdat hy dronk is (*lechery* vir *lethargy*; *sinful lust* vir *dull intoxication*).

125-6 Sterk my in die geloof om die duiwel te trotseer.

131 In die ou dae was 'n bevelvoerder nodig vir die verdediging van 'n kasteel. Olivia gee hier te kenne dat Sir Tobie 'n dekadente, uitgediende vorm van so 'n beskermheer is.

136 Malvolio faal in sy opdrag. Hy kan die saak nie hanteer nie!

Bewegings

122 Olivia beweeg nader aan Sir Tobie.

123 Sir Tobie beweeg verder na c. Hy maak weer 'n slap handgebaar (LH) in die rigting van d.

125 Sir Tobie staan stil (onvas) terwyl hy moeisaam praat.

126 Hy maak 'n groot Roomse kruis op sy bors (RH) en beweeg uit by c.

127 Olivia beweeg terug na Feste tot by q.

128 Op *nar*: Feste bolmakiesie na vore tot by y. Sy bene hang voor van die verhoog af.
Op *mal*: Hy maak 'n draaibeweging met altwee wysvingers teen sy slape.
Op *drenkeling*: Hy gly van die verhoog af tot op die grond en spring dadelik weer regop.
Op *teug*: Hy maak 'n drinkbeweging na sy mond toe met sy RH.

129 Op *nar*: Hy bolmakiesie terug tot voor Olivia se voete.

130 Op *mal*: Hy sit kruisbeen reg voor Olivia en herhaal die draaibeweging met sy wysvinger teen sy slape.
Op *versuip*: Hy lê plat op sy rug - kop na r en voete na p.

131 Olivia lê-buig af na Feste, vat hom aan die skouer (haar LH op sy R-skouer) en lig hom op.

132 Sy lig hom heeltemal op en gee hom 'n ligte stootjie in die rigting van c.

134 Op *mal*: Feste maak 'n draaibeweging in die rigting van c.
Op *nar*: Hy skud sy narrestok sodat die klokkies lui.

135 Op *mal*: Hy maak weer 'n draaibeweging met 'n buiging en uit by c.
Malvolio verskyn by d en maak 'n stywe buiging. Sy staf is in sy RH.

136 Op *daar*: Hy wys met sy L-duim na d.

FESTE

Beste sir Tobie! Verontwaardig

OLIVIA

Oom, Oom, vanwaar so vroeg in die môre hierdie bitsigheid? Vermanend

SIR TOBIE

Hitsigheid! Ek verfoei die hitsigheid. Daar's iemand by die deur.

OLIVIA

Goed, goed, ek weet. Maar wie is hy? Ongeduldig

SIR TOBIE

Laat hy ook die duiwel wees as hy wil, dit traak my nie; sterk my in die geloof, sê ek. Vir die res, is dit vir my om't ewe.

[*Sir Tobie af.*]

OLIVIA

Met wie kan ons 'n dronk man vergelyk, nar? Moedeloos

FESTE

Met 'n nar, 'n mal man en 'n drenkeling. Een teug meer as wat sy dors nodig het, maak van hom 'n nar, die tweede maak hom mal, en die derde versuip hom.

OLIVIA

Gaan haal die lykskouer dat hy uitspraak lewer op my oom; want hy's in die derde graad van drank, hy't klaar versuip. Toe, gaan, en sorg vir hom.

FESTE

Hy's nou nog maar net mal, madonna; en die nar sal sorg vir die mal man.

[*Feste af. Malvolio kom weer op.*]

MALVOLIO

Madam, die jongman daar dring daarop aan hy wil u spreek. Ek het hom verwittig dat u siek is; hy beweer hy wis dit reeds en juis

Teksontleding

136-9 en 143-5 Viola gehoorsaam Orsino se instruksies van I.iv.15-17 en 21-2.
141 Malvolio toon nie die eienskappe wat nodig is vir 'n hofmeester in be= heer van 'n huishouding nie. Hy het geen eie inisiatief nie.
146 Olivia begin belangstel in hierdie buitengewoon vasberade jongman.
147-56 Malvolio maak 'n paar flou grappies om die feit dat die situasie buite sy beheer is, te verdoesel. Die grappies amuseer Olivia nie maar vir Malvolio wel.
157 Olivia besluit sy móét hierdie jongman sien - al is dit net om haar nuuskierigheid te bevredig en afleiding te verskaf.

Bewegings

149 Na *onaardig*: Hy werp 'n verwonderde blik oor sy L-skouer na d.
150 Olivia beweeg 'n tree nader aan Malvolio.
154 Malvolio kyk weer oor sy L-skouer na d.

daarom kom hy om u te spreek. Ek het hom vertel u slaap; en ook hiervan blyk hy reeds kennis te dra en juis daarom kom hy u spreek. Wat moet nou aan hom gesê word, gravin? Hy's gewapen teen elke weiering.

Afkeurend

OLIVIA

Sê aan hom hy sal my nie kan spreek nie.

Beslis Vanselfsprekend

MALVOLIO

Dis aan hom meegedeel; maar hy verklaar hy sal met u spreek al bly hy ook voor u deur staan soos 'n stoepbank of die balju se bulhond.

OLIVIA

Watter soort mens is hy?

Begin belangstel.

MALVOLIO

Van die mensesoort.

OLIVIA

Maar van watter aard?

MALVOLIO

Baie onaardig; hy sal u spreek of u wil of nie.

OLIVIA

Hoe lyk hy en hoe oud is hy?

Nuuskierig

MALVOLIO

Nog nie oud genoeg vir 'n man en nie jonk genoeg vir 'n seun nie; soos 'n ertjiedop voor dit ryp is, of 'n groen appel wanneer dit nog 'n amper-appel is; dis met hom soos die gety tussen eb en vloed, tussen die boom en die bas, tussen seun en man. Hy's mooigeskape, praat met so 'n fyn stemmetjie; 'n mens sou sê hy's so pas gespeen.

Beskrywend

OLIVIA

Laat hom inkom. En roep my kamerjuffer.

Besluit

Teksontleding

161 Viola praat hard en met gesag; onmanierlik (vgl. reël 207). Behalwe dat sy meer na 'n man wil klink, gehoorsaam sy weer eens Orsino se bevele van I.iv.21. Dit is baie ongepoets van haar om te maak asof sy Olivia nie van haar bediende en hofdame kan onderskei nie. Hulle is nou wel almal gesluier, maar Olivia sit, soos dit 'n meesteres betaam, en haar rok is baie mooier as die ander twee s'n. Bowendien behoort sy uitgeken te kan word net aan haar houding! Tog is hierdie ongepoetsheid een van die dinge wat Olivia aangetrokke laat voel tot Viola. 'Hy' is anders as al die mans (Orsino inkluis) met wie sy tot nou toe te doen gehad het.

163 Orsino het immers gesê: *Oorweldig haar met jou loflied* (I.iv.25), en dis presies wat Viola nou doen. Sy laat vaar egter die geforseerde styl van komplimentering om Olivia weer eens te beledig.

165 Viola wil Olivia graag ongesluier sien.

166 Sy toespraak verspil op Olivia? Afgesien miskien van die nar, Feste, het niemand dit nog ooit gewaag om haar so in die gesig te vat nie.

168 Viola skeer al drie dames oor dieselfde kam.

173 *'n aanduidinkie*: Ontsluiering sal genoeg wees. Watter vrou wil nie graag haar teenstander se gesig sien nie?

176 Olivia sê dit na aanleiding van die teatrale aanhef, Viola se kamtige onvermoë om haar uit te ken, die toespraak wat van buite geleer is, die *studeer* en die *rol*.

Bewegings

158 Malvolio draai kortom en verplaas sy staf na sy LH. Maria kom op by d en druk haar R-wysvinger in Malvolio se maag. (Olivia sien dit nie.) Sy giggel en beweeg L verby Malvolio. Malvolio herwin sy waardigheid en gaan af by d.

159 Olivia gaan sit op haar stoel.

160 Maria beweeg na L en die hofdame na R van Olivia se stoel. Maria rangskik die sluier oor Olivia se gesig, en dan versluier hulle ook hulle self.

161 Viola kom op by d.
Haar gevolg volg haar en rangskik hulle in 'n skuins lyn: Curio op die boonste trap by f; die Edelman op die tweede trap en die hofknape by ff.

163 Viola beweeg nader aan Olivia en maak 'n diep buiging. Die gevolg maak 'n ligter buiging.
Na *weerga*: Viola kom regop en praat uit die hoogte.

167 Maria en die hofdame giggel geamuseerd. Olivia glimlag.

168 *roep gou iemand tot verantwoording*: Viola dreig Maria met haar swaard. Maria gee giggelend tot agter die stoel pad.

173 Viola wys met haar RH dat sy wil hê Olivia moet ontsluier word.

MALVOLIO

Juffrou Maria, die jonkvrou roep.

[*Malvolio af. Maria kom weer op.*]

OLIVIA

Gee my my sluier; kom, dek my gelaat.

Ons sal weer luister na Orsinos bode.

[*Viola en haar Gevolg op.*]

VIOLA

Die edele meesteres van hierdie huis, wie is sy?

OLIVIA

Rig u na my; ek sal vir haar antwoord. Wat verlang u?

VIOLA

O stralende, verruklike skoonheid sonder weerga . . . Verskoon my, maar sê my asseblief of dit die meesteres is van hierdie huis, want ek het haar nog nooit gesien nie. Ek sou nie graag my toespraak wil verspil nie; want behalwe die feit dat dit meesterlik geskryf is, het ek my veel moeite getroos om dit van buite te leer. Skone dames, moenie vir my lag nie; ek is fyngevoelig, roep gou iemand tot verantwoording al gee hy my ook in die geringste mate aanstoot.

OLIVIA

Van waar kom u, heer?

VIOLA

Ek kan weinig meer sê as wat ek studeer het, en dié vraag val buite my rol. Goeie liewe dame, gee my slegs 'n aanduidinkie dat u die meesteres is van die huis sodat ek my toespraak kan voortsit.

OLIVIA

Is u 'n toneelspeler?

Teksontleding

177 Viola bewonder Olivia se skerpsinnigheid, en alhoewel Olivia se raai= skoot nie heeltemal in die kol is nie, is haar vraag tog wyser as wat sy self besef.

178 Viola sê hierdie woorde skertsend.

180 *If I do not usurp my selfe* (counterfeit), *I am.* Vgl. V.i.242. *But this my masculine usurpt* (put on without right) *attyre.* Olivia kan ook sê: *As ek myself nie aanmatig nie, is ek.* Dan reageer sy sarkasties op die feit dat Viola haar kwansuis nie kon eien nie. Ek het verkies om die werklikheidsfeit dat sy gesluier is, hier te gebruik. Olivia bedoel sy versteek haarself agter die sluier. Viola bedoel sy moet haar nie vir Orsino (en ander vryers) wegsteek nie.

181 Olivia versteek haarself in haar huis met haar buitensporige gerouery. Sy verberg haar skoonheid, wat sy met die wêreld behoort te deel.

182 Olivia het die reg om haar hart aan Orsino (of wie ook al) weg te gee, maar sy het nie die reg (of die mag) om dit terug te hou nie.

183 Viola besef sy is besig om haar eie liefde (Orsino) aan Olivia uit te veil en bedink haar. Dit is eintlik haar hele opdrag. Maar sy sal die opdrag presies uitvoer soos Orsino haar beveel het, want dan sal Olivia nie positief daarop reageer nie. Viola is self 'n vrou, en sy weet dat sy die liefde van geen man wat dit vir haar met 'n boodskapper stuur, sal aanvaar nie. Hoe hoogdrawender hoe beter: Dis soos Orsino dit ge= doen wil hê en dit is soos dit Viola pas. Hoe meer lofbetuiginge hoe sekerder is sy dat Olivia dit nie sal aanvaar nie.

192 *If you be not mad, be gone:* Daar bestaan baie meningsverskille oor wat Shakespeare presies met hierdie frase bedoel het. Ek het verkies om in navolging van Mason die frase te verander na: *As u mal is, gaan*; Hy sê: 'The sense evidently requires that we should read: "If you be mad," etc. For the words "be mad" in the first part of the sentence, are opposed to "reason" in the second'. 1)

195 Maria wil Viola 'afwas' uit Olivia se teenwoordigheid, vandaar die woord *dekwasser* ('ɛwabber') in reël 196.

197 Viola spot met die klein Maria en haar ruwe, reusagtige frase wat sy in reël 195 gebruik. In stories word dames altyd deur reuse beskerm.

Bewegings

177 Viola draai na die gehoor en verberg so 'n glimlaggie. Sy lag dus saam met die gehoor oor iets wat net sy en hulle weet.

179 Sy draai weer terug na Olivia.

180 Olivia dui haar sluier met haar RH aan.

182 Viola maak 'n weggee-gebaar met haar LH.

183 Sy bring haar LH terug na haar bors (hart). Sy staan daarna op aandag.

190 Olivia sit agteroor in haar stoel.

192 Op *mal*: Olivia wys met haar LH vir Viola om te gaan (na d).

194 Olivia bring haar hand in kort 'trippel'-bewegings terug na haar skoot.

195 Maria skud haar voorskoot heen en weer asof sy Viola daarmee uit die vertrek wil 'wegvee' - na d.

196 Viola jaag Maria terug met haar swaard. Maria gee vinnig pad tot by j.

197 Viola gaan staan L van die stoel en kyk in die rigting van die gehoor.

---

1. Furness. Op. cit., p. 81.

VIOLA

Nee, my wyse vriendin;^en teen die einste slagtande in van die giftigste skinderbekke op aarde, sweer ek ek is nie wat ek is nie,^ Verras
Is u die meesteres van hierdie huis?

OLIVIA

As ek myself nie ~~onwettig in besit neem~~ versteek nie, is ek.

VIOLA

Sonder twyfel, as u sy is, ~~neem u u inderdaad onwettig in besit~~; versteek u uself
want wat u die reg het om weg te gee, het u nie die reg om terug te hou nie./Maar dis geen deel van my opdrag nie. Ek sal voortgaan met my toespraak tot u lof, en u dan die hart van my boodskap ontbloot.

OLIVIA

Kom tot sy kernpunt. Die lof skeld ek u vry.

VIOLA

Ai, maar ek het my ~~daaraan~~ afgesloof om dit te leer, en dit *is* poëties.

OLIVIA

Juis daarom sou dit maklik oneg kan wees;^ek bid u, verswyg u betoog./Ek het gehoor u was parmantig voor my deur, maar ek het u tog toegang verleen, eerder uit nuuskierigheid ~~om my oor u te verwonder~~ as om u aan te hoor.^As u ~~nie~~ mal is ~~nie~~, gaan;^Maar as u by u verstand is, wees bondig.^Ek is glad nie in die humeur om met u 'n gesprek te voer wat so verspot rondtrippel nie.

MARIA

Wil u u seile hys, heer?^Daar blink u skuimpad.] Parmantig

VIOLA

[*Aan Maria.*] Nee, goeie dekwasser ~~seevaarder~~; hier wil ek nog 'n rukkie met die wind saamdrywe./[*Aan Olivia.*] Paai u beskerm-reus tog 'n bietjie, sagsinnige dame.] Spottend

Teksontleding

201 *Sure you have some hiddeous matter to deliver, when the curtesie of it is so fearefull* (when your ceremonial beginning is so frightening).
204 'n Olyftakkie is die simbool van vrede.
208 *Wat ek is, en wat ek wil hê* ... Viola deel 'n geheim met die gehoor. Sy en die gehoor weet dat sy Viola en 'n vrou is en nie Cesario en 'n man, soos Olivia, Maria en die hofdame dink nie. Viola en die gehoor weet ook dat sy Orsino self wil hê.
209-10 Van 163-94 het Viola metafore van die teater gebruik om haar boodskap oor te dra. Nou, met *goddelikheid* en *heiligskennis*, verander die beeld= spraak en word dit ernstiger.
209 'n Mens bespreek nie 'n intieme saak soos 'maagdelikheid' in die open= baar nie!
215 *Waar lê u teks?* Soos 'n predikant wat oor 'n kernteks preek.
216 Bv. in die boek Génesis.
205-20 Oordadige beeldspraak word gebruik. Verwysings is in metafore van die godsdiens: teks, leerstelling, boesem, hoofstuk, kettery. Dit sal ver= veeld en verfynd gelewer word in die verhewe spraak van 'n predikant.

Bewegings

203 Met 'n blik na Maria en die hofdame wat giggel.
203-5 Viola deklameer: *geen oorlogsverklaring* - soos 'n soldaat; *huldebetuiging* - soos vir 'n koning; sy strek haar hand uit met die *olyftakkie*. Maria en die hofdame giggel vir die petalje.
207 Viola beweeg agter om Olivia se stoel terwyl sy beskuldigend na Maria kyk. Die hofdame gee pad tot langs Maria op j. Albei giggel weer.
208 *Wat ek is, en wat ek wil hê* ... Viola kyk direk vir die gehoor en glimlag.
209 *vir u ore* ... Viola fluister in Olivia se oor.
210 Viola beweeg dreigend in Maria en hofdame se rigting. Hulle gee pad tot op cc en giggel weer.
211 Olivia maak 'n teken vir Maria en die hofdame met haar RH om die vertrek te verlaat. Hulle gaan al giggelende uit by c.
213 Viola beweeg tot op k en maak 'n baie swierige buiging. Dis asof sy haarself nie so ver kan kry om Orsino se boodskap oor te dra nie.
216 Sy maak weer 'n teatrale gebaar met altwee hande op haar bors gekruis. Sy praat met 'n hoogdrawende predikantstem.

OLIVIA

Vertel my wat u op die hart het.

VIOLA

Ek is 'n boodskapper.

OLIVIA

Gewis, u moet 'n vreeslike opdrag hê om uit te voer, ~~wanneer sy beleefde formaliteit~~ so skrikwekkend is. Sê wat u sending is.

Spottend-sarkasties.

VIOLA

Dis vir u oor alleen bedoel. Ek bring geen oorlogsverklaring, geen eis om huldebetuiging; ek dra 'n olyftakkie in my hand; my woorde is ewe vol vrede as van pit.

OLIVIA

En tog het u onmanierlik begin. Wat is u? Wat wil u hê?

VIOLA

Die onmanierlikheid wat ek aan die dag gelê het, is veroorsaak deur die manier waarop ek ontvang is. Wat ek is, en wat ek wil ~~hê~~, is so geheim soos die maagdelikheid; vir u ore, goddelikheid; vir enige ander ore, heiligskennis.

OLIVIA

Laat ons alleen; dié goddelikheid sal ons nou aanhoor. [*Maria en andere af.*] Toe, heer, wat is u teks?

Ongeduldig

VIOLA

Lieflikste jonkvrou—

] Deklamerend

OLIVIA

'n Leerstelling wat troos, en veel kan daaromtrent gesê word. Waar lê u teks?

VIOLA

In Orsino se boesem.

Teksontleding

217 In watter deel van sy boesem: siel, bors of skoot? Beslis nie in sy hart nie!
218 *To answer by the method* (in terms like yours). Olivia het hierdie elaborate dialoog begin. *Om die godsdienstige styl te behou ...*
220 *dis kettery:* Dis onaanvaarbaar. Olivia wys Orsino dus weer eens af.
221 Viola wil die onderwerp verander.
223 *Nou is u u teks kwyt:* Nou het u afgedwaal - van Orsino se hart na my gesig.
224 *Looke you sir, such a one I was* (met sluier) *this* (sonder sluier) *present* (exhibit to view; display): *Ist not well done?* Weer 'n frase wat die kritici hoofbrekens besorg. Ek kon nêrens 'n verklaring vind wat geheel en al bevredigend, prakties op die verhoog toegepas kan word nie. Bogenoemde is my eie vinding. 'n Mens sou dit ook kon vertaal: *So het u my geken* (met die sluier) *dié* (sonder die sluier) *stel ten toon.* Dan sluit dit ook aan by die res van die beeldspraak, wat met skilderye te doen het.
225 *Is dit nie goed gedoen nie?* 'n Vraag wat by 'n skildery pas.
226 *Excellently done, if God did all ...*
227 *'Tis in graine sir, 'twill endure winde and weather.*
226-7 Soos die vertaling op die teks verander is, is dit op die verhoog uitgevoer. By verdere nadenke sou ek dit soos volg wou verander:
Viola: *Uitstekend gedaan, as dit natuurlik is.*
Olivia: *Dis van nature, heer, bestand teen wind en weer.*
230 *sý*: vrou
230-2 'n Bekragtiging van die argument in reël 182.
232 Indien u kinderloos sou sterf. Viola suggereer dat Olivia moet trou en kinders kry.
233 Olivia vermy dié ernstige onderwerp. Sy slaan ook sommer oor in prosa.

Bewegings

217 Na *watter:* Olivia maak 'n vraende gebaar met albei haar hande: eers na haar kop, dan bors, dan skoot... Dit loop oor in een vloeiende gebaar.
218 Viola staan regop en dui haar hart teatraal aan met haar RH. Sy gebruik die aanslag van 'n predikant. Sy doen dit soos die predikant dit sou doen.
220 Olivia maak dit af met 'n optrek van die skouers - dis ou nuus, sy het dit al gehoor. Kan jy my nie iets nuuts vertel nie?
221 Viola kniel skielik skuins R voor Olivia op haar R-knie.
222 Olivia praat nog steeds spottend.
223 Na *handel*: 'n Laggie en 'n berispende wysvinger (RH).
Na *maar*: Olivia dink 'n rukkie na en besluit dan dat sy haar sal ontsluier. (Onthou: Met hierdie besluit verbreek sy die eed waarvan ons in I.i.30 gehoor het, en dit met die eerste aantreklike man wat sy teëkom!)
224 *so*: Sy dui haar gesluierde gesig aan.
225 Na *uitgesien*: Sy ontsluier haar. Viola staar haar aan soos 'n mens na 'n skildery kyk. Sy kom stadig orent.
is dit nie goed gedoen nie? Olivia spot met haarself en met Viola.
226 *Uitstekend gedaan*: Viola is opreg beïndruk.
as dit natuurlik is ... Sy beledig Olivia weer. Sy draai weg terwyl sy praat.
227 Olivia antwoord sarkasties, vermakerig. Sy geniet hierdie tweegeveg met beelde en woorde, en sy raak net al hoe meer beïndruk en gefassineer oor Viola.
228-32 Viola onthou haar belofte aan Orsino (I.iv.42). Sy oorweldig Olivia met haar loflied (I.iv.25) en laat Orsino se 'saak bloei' (I.iv.39). Sy doen dit knielend.
233 Satiries. Sy spot met Viola se liriese loflied. Sy verstaan Viola opsetlik verkeerd.

OLIVIA

In sy boesem!/In watter hoofstuk van sy boesem?

VIOLA

Om te antwoord ~~volgens die Skrif~~ in ú terme, in die eerste hoofstuk van sy hart.

OLIVIA

O maar ek het dit gelees, dis kettery!/Het u niks meer te sê nie. ///

VIOLA

Liewe madam, laat my u gelaat sien. Verander taktiek

OLIVIA

Het u enige opdrag van u meester om met my gelaat te onderhandel?/Nou is u u teks kwyt;/maar ons sal die gordyntjie trek en u die skilderstuk laat sien./Kyk, heer; ~~presies~~ so het ek daar strakkies uitgesien; is dit nie goed gedoen nie? ~~[Sy ontsluier haarself.]~~ so lyk ek nou!

VIOLA

Uitstekend gedaan, as ~~God~~ dit ~~alles gedoen het~~. natuurlik is en nie kosmetiek nie.

OLIVIA

Dis ~~in die vel se grein self~~, heer, ~~sal wind en weer weerstaan~~. permanent sonder enige pigment.

VIOLA

Dis skoonheid meesterlik gemeng, sy rooi en wit,
Deur die Natuur se soet penseel self aangebring;/
Gravin, u is die wreedste sý wat leef,
As u al dié bevallighede graf toe voer,
En geen kopieë aan die wêreld laat.

OLIVIA

O, heer, maar so hardvogtig sal ek nie wees nie!/Ek sal verskeie inventarisse van my skoonheid laat opstel; dit sal op 'n lys kom, en elke besonderheid en voorwerp sal tot my testament toegevoeg word—soos, *Item*, ~~Twee lippe taamlik rooi; *Item*,~~ Twee grys oë

Teksontleding

236-7 Die verandering hier aan die vertaling is bloot om regiedoeleindes.
238 Het Orsino jou hierheen gestuur om my te loof en/of te evalueer? Olivia praat met bitter satire en ingehoue verontwaardiging (as gevolg van haar trots), want sy vermoed Viola se loflied (I.v.228-32) is 'n van buite geleerde toespraak (I.v.167) en dat dit deur Orsino voorgesê is. Olivia se 'trots' is 'n soort selfbeskerming om staande te bly teen almal wat haar wêreldjie bedreig.
239 *Ek sien u wat u is:* Viola sien nie dat Olivia besig is om op haar ver=lief te raak nie. Nou lag die gehoor vir Viola.
u is te trots: Te trots om Orsino te aanvaar. Viola is gefrustreerd omdat sy nie daarin slaag om Orsino se bevel na wense uit te voer nie.
240 *Maar was u ook die duiwel:* Lucifer was 'n buitengewone mooi aartsengel wat deur sy hoogmoed tot 'n val gekom het. Hy het uit die hemel geval en die duiwel geword. Gevolglik bedoel Viola: *Al verloor u ook u skoonheid ... u is skoon (you are faire):* Ek sou dit vertaal het met: *u is eerlik.* Olivia kon Orsino net sowel aanvaar het en vir haarself 'n veilige toekoms verseker het sonder om hom lief te hê.
241 Viola probeer nietemin weer eens om haar belofte van I.iv.42 na te kom.
242 *O such love/Could be but recompenc'd:* O sulke liefde kan skaars terug=betaal word. Krige se vertaling bring 'n dieper betekenis sonder om die oorspronklike teks te skaad. Viola se liefde vir Orsino is onbe=antwoord, en juis omdat sy hom liefhet, pleit sy vir hom.
243 Viola praat ironies. Al was Olivia ook mooier as wat sy is, sou Orsino haar nog liefgehad het!
244 Olivia is nog steeds sarkasties.
245 *fertill* (abundant) *teares:* Orsino se trane is juis nie vrugbaar nie.
245-6 Dit is presies soos Orsino bemin en presies wat Olivia nie wil hê nie. Dit is konvensionele liefdestaal wat aan die hof in die mode was, en dus nie opreg nie.
247 Olivia is 'n vasberade mens, eerlik en opreg. Hier is 'n pragtige op=somming van Orsino *en* Olivia se karakter. Olivia openbaar eienskappe van Elizabeth I.
259 Kyk volgende bladsy.

Bewegings

236-7 Olivia se LH begin bo en dui eers haar oë aan, dan haar lippe, dan haar ken, dan haar hals en dan in 'n vae gebaar haar borste en die res van haar liggaam. Sy doen dit skalks en spottend.
239 Viola kom vinnig orent uit haar knielende posisie.
241 Viola beweeg nader aan Olivia en pleit met nuwe ywer.
245 Viola val weer op haar knieë - teatraal en deklamerend.
247 Olivia staan vinnig en beslis op uit haar stoel. Sy praat streng.
248-52 Olivia praat peinsend, asof met haarself. Sy kan haarself nie begryp nie. Terwyl sy praat, beweeg sy voor Viola verby na p. Viola kom stadig orent terwyl sy na Olivia kyk, en beweeg na l.
253 Olivia swaai om na Viola en praat met klem.
254 Viola kom vinnig tot by Olivia. Sy praat opgewonde.
258 Met opregte belangstelling.
259 Kyk volgende bladsy.

toegerus met ooglede; *Item*, Een ~~hals~~, een ~~ken~~, en so meer./
Is u hierheen gestuur om my te prys?

VIOLA

Ek sien u wat u is; u is te trots;
Maar was u ook die duiwel, u is skoon./
My heer en vors bemin u, o dis 'n liefde
Wat slegs ú liefde kon vergoed, al was
U ook gekroon die skoonheid weergaloos.

OLIVIA

Maar hoe bemin hy my?

VIOLA

Met 'n verafgoding, met ~~vrugbare~~ baie trane,
Met kreune wat van liefde dawer, sugte vuur.

OLIVIA

U vors ken my besluit, ek kan hom nie bemin;/
Tog weet ek hy's 'n man van deug, hy's edel,
Welvarend, jonk, opreg en sonder vlek;
Almal praat van hom goed, mild, kloek, geleerd;
En in sy voorkoms en sy hele aard,
Die ene grasie; tog ek kan hom nie bemin . . .
Waarom aanvaar hy nie my antwoord nie?

VIOLA

Sou ek bemin met so 'n vlam, 'n vuur,
Met so 'n lyding, dodelike drif,
Sou ek geen sin vind in u neewoord nie;/
Ek sou dit nie verstaan.

OLIVIA

Wat sou u doen?

VIOLA

'n Wilgerhutjie bou vlak voor u deur,
Haar wat ek liefhet, roep binne-in die huis;

Teksontleding

259-67 'This passionate speech, which rises out of the dialogue like an operatic aria, gains intensity from Viola's hidden yearning for Orsino.' 1) Dit word ook dikwels beskryf as die 'willow-speech' of '-song' van Shakespeare. Viola toon aan Orsino hoe die liefdespel gespeel moet word.

259 Die wilger simboliseer verlate of onbeantwoorde liefde.

264 *And make the babling Gossip of the aire,/Cry out Olivia:* Die vertaling is baie mooi en toepaslik wanneer dit gelees word, maar op die verhoog sal die toespeling verlore raak.

266 Water, aarde, lug en vuur is beskou as die enigste *elemente*.

268 Só sou Orsino ook meer uitgerig het! Die direktheid (Viola sal nie 'n boodskapper stuur nie!), eenvoud en opregtheid (Viola dink aan Orsino) van Cesario (Viola) se liefdeslied tref Olivia en trek haar aan. *Wat is u afkoms?* Olivia besef sy is besig om op 'n blote hofknaap van wie sy niks weet nie, verlief te raak - 'n ongehoorde situasie.

270 *I am a Gentleman:* 'n 'Gentleman' is 'n man van hoë afkoms wat daarop geregtig is om wapens te dra. Dit is 'n rang onder dié van edelman.

273 Olivia wil hê Cesario moet weer kom.

279 Die gehoor vermoed reeds dat Cesario die 'man' is na wie se hart Viola onwetend verwys.

282 Alleen kan Olivia haar ware gevoelens openlik uitspreek. Sy dink met verwondering aan 'Cesario'.

286 *Do give thee five-fold blazon:* Gee jou vyfvoudig die reg tot 'n familiewapen of die reg tot die titel: heer. 'n Blasoen is 'n beskrywing in heraldiese terme van 'n familiewapen.

Bewegings

259 Viola draai stadig om en beweeg weg van Olivia na v.

261 Viola is opreg, want sy dink aan haar liefde vir Orsino. Olivia beweeg belangstellend en bewonderend nader aan Viola, tot by q.

265 Albei arms op en uit. Viola draai weer na Olivia.

267 Viola beweeg tot by Olivia en kniel met geboë hoof voor haar.

268 Olivia neem Viola se uitgestrekte RH en rig haar op.

270 Viola los Olivia se hand en draai na die gehoor.

271-76 Viola beskryf later(in II.ii.17-19)die manier waarop Olivia hier optree.

271-2 Olivia praat sag en gevoelvol met die wonder van pasontdekte liefde in haar stem. Viola gaan na d, draai om en kyk vir Olivia.

273 Olivia is onseker en ongemaklik. Sy praat vinnig en hakkelrig. Sy beweeg ook onseker agter Viola aan.

274 Na *neem*: 'n Ongemaklike pouse. Olivia 'n senuweeagtige laggie. Viola buig en draai om om te gaan.

275 Olivia soek 'n rede om haar nog langer daar te hou. Sy gaan vinnig nader aan Viola terwyl sy senuweeagtig in haar beursie vroetel.

276 Olivia oorhandig 'n muntstuk aan Viola.

277 Op *hou*: Viola maak 'n afwerende gebaar met haar RH.

280 Na *my*: Sy wou sê soos mý verlange, bedink haar en sê: *meester s'n*. RH teatraal op haar hart.

281 Viola tree agteruit, buig en af by d. Olivia weer 'n senuweeagtige laggie en trippel onseker agterna asof sy vir Viola wil terughou.

282 Olivia draai opgewonde terug en beweeg tot by m.

284 Sy draai in die rondte tot agter haar stoel. Sy beweeg ligvoets asof sy op wolke trap.

285 Sy vat met haar LH die rugleuning vas, gooi haar kop in ekstase agteroor.

286 Sy trippel weer vorentoe op m.

287 Sy dwing haarself tot kalmte.

1. Kennet. Op. cit., p. 52.

Daar liedere van versmaaide liefde skryf,
Hul sing luid in die stilte van die nag;
U naam laat galm teen die eggoënde heuwels
~~Tot selfs die speelse skinderbekkie van die lug~~
~~Uitroep:~~ „Olivia!"/O u sou glad nie rus
Tussen die elemente van lug en aarde ~~of~~ tensy
U ~~sou~~ sou my jammer kry.

OLIVIA

So mag u veel verrig./Wat is u afkoms?

VIOLA

Meer as my huidige staat, tog ek's tevrede;
Ek is 'n edelman.

OLIVIA

Gaan na u heer;/
Ek kan hom nie bemin./Laat hy geen bode stuur,
Behalwe u miskien, ja, kom maar weer
Dat u my sê hoe hy dit neem. Vaarwel;
Ek dank u vir u moeite. [*Sy gee Viola 'n sakkie geld.*]
Hier's iets vir u.

VIOLA

Ek is geen huurling, hou u beurs, gravin;
My meester moet vergoed word hier, nie ek.
Mag ú 'n man bemin en sy hart klip wees,
Ook u verlange oplaai soos my meester s'n
En dan verag word. Ek groet u, wrede skoonheid.
[*Viola af.*]

OLIVIA

„Wat is u afkoms?"/
„Meer as my huidige staat, tog ek's tevrede;
Ek is 'n edelman . . ."/Ek sweer jy is;
Jou taal, gelaat, jou liggaam, dade, gees,
~~Gee~~ Bevestig jou, vyfvoudig, ~~jou familiewapen.~~ as 'n edelman.
Maar nie te vinnig nie; bly kalm, hart!

Teksontleding

288 As Orsino tog maar Cesario was! En dan besef sy wat sy sê. Sy is heel=temal verward en oorweldig deur die intensiteit en die vreemdheid van die nuwe emosie.
289 Die plaag wat so vinnig en raak tref, is die liefde.
292 Sy kan een van haar ringe afhaal en aan haar trouvinger pas as Malvolio haar betrap, of: Sy kan die plan uitdink, die ring afhaal en Malvolio roep.
295-301 Olivia is vlug van begrip deur haar ring vir Cesario te stuur en sub=tiel in haar boodskap as sy hom nooi om weer te kom besoek aflê.
304 Ek vrees dat ek oorstelp is deur die skoonheid wat ek aanskou het.
306 Olivia swig williglik in voor die noodlot.

Bewegings

288 Olivia beweeg na d. Sy besef verskrik wat sy sê, en swaai vinnig om met haar RH voor haar lippe.
289 Haar RH beweeg af na haar hart.
290 Met haar LH dui sy Viola aan, wat by d uit is.
291 Haar hande beweeg stadig op na haar oë.
292 Na *in*: 'n Diep sug. Sy bring haar RH oor haar LH en bring albei hande stadig af tot voor haar bors. Haar mond is oop asof sy moeite het om haar asemhaling te beheer.
Laat kom wat wil: Sy draai weg, met haar rug na d tot by m terwyl sy met haar RH in 'n senuweeagtige, gespanne beweging haar ring van haar LH afstroop.
293 Malvolio kug agter haar, en sy laat met 'n skrikbeweging die ring op die grond val. Sy swaai vinnig om na Malvolio met 'n verskrikte giggelgroet.
294 Malvolio maak sy gewone niksseggende stywe buiging.
295 Olivia wend 'n poging aan om haar kalmte te herwin deur streng en ver=ontwaardig te praat.
296 Sy raap die ring van die grond af op en stop dit in Malvolio se hande.
297 Sy praat baie vinnig in haar verwardheid en beduie aan hom met haar LH om te loop en gou te maak.
298 Olivia draai om en beweeg na r weg van Malvolio.
301 Olivia swaai om en beduie hom dringend uit.
302 Malvolio buig en beweeg met sy gewone stadige en statige pas by d af.
303 Olivia is verbaas oor wat sy nou net gedoen het. Sy maak 'n hulpelose gebaar met albei hande.
304 Sy plaas weer albei hande op haar oë en verskuif dit na haar kop asof sy hoofpyn het.
305 Voor *Lot*: Sy hardloop op met trap f bang en bly tegelyk. Sy praat met opgeslane oë asof sy bid.
306 Sy draai in die rondte en na L af by f.
Die seegordyn trek toe. (Beligting)

praat ek alles?

Ag was die vors dié bode .// . Wat, ~~wat nou?~~
Dié plaag, tref hy so snel, so doodsekuur?
Dié seun in sy volmaaktheid sluip, lyk my,
Met 'n onsigbare en subtiele gang,
Diep agter in my oë in./Laat kom,
Wat wil./Malvolio, haai!
[*Malvolio op.*]

MALVOLIO

Hier tot u diens, madam.

OLIVIA

Volg daardie onbeleefde bode van
Die hertog, gou! hier't hy sy ring laat staan,
Of ek't wou hê of nie, sê hom ek weier dit;/
Dring by hom aan hy moet sy vors nie vlei,
Die vlam ~~nie voed nie van sy hoop~~ van valse hoop nie voed; ek's nie
Vir hom./Maar kom die jonkman môre weer,
Dan gee ek hom my redes./Gaan, Malvolio!

MALVOLIO

Gravin, ek gaan. [*Af.*]

OLIVIA

Ek doen ek weet nie wat, ek vrees ek vind
My oog te sterk of hy my gees verblind./
Ons heers nie oor onsself;/Lot, wys jou krag;
Wat voorbeskik is, kom; dus, kalmte, wag . . .
Olivia af.

Teksontleding

Sebastiaan se identiteit kan dadelik deur die gehoor geraai word, selfs al verskil hy en Viola fisiek, want hy is presies net soos Cesario (Viola) aangetrek. In III.iii kom ons meer van Antonio te wete. Hy het Sebastiaan, nadat hulle skip gesink het, uit die see gered. In die drie maande (V.i.99-100) wat Sebastiaan by hom gebly het, het daar 'n baie hegte vriendskap tussen die twee ontwikkel, en die afskeid is moeilik.

1-2 Antonio dra Sebastiaan se welstand op die hart, en hy is bekommerd en bevrees oor wat alles met Sebastiaan in die vreemde kan gebeur (III.iii.8-13). Hy is ook moedeloos oor Sebastiaan se koppigheid.
3-7 Sebastiaan se toekoms lyk vir homself donker. Behalwe dat hy geen geld het nie (III.iii.48-49), besef hy ook dat hy nie vir altyd van Antonio se goedheid misbruik kan maak nie. Hy moet nou sy laste self dra en vir homself 'n nuwe toekoms skep.
9-10 Sebastiaan weet self nog nie of hierdie reis die moeite werd gaan wees en of hy 'n heenkome gaan vind nie. Hy is onseker oor die toekoms.
13 Sebastiaan het homself as Roderigo aan Antonio voorgestel. Dis die enigste keer wat ons hierdie naam hoor.
14 Messalin is 'n denkbeeldige naam. 1)
13-9 Dit is onwaarskynlik dat Sebastiaan al hierdie informasie drie maande lank sou verswyg het, maar Shakespeare gebruik hierdie toneel om die informasie aan die gehoor oor te dra.

Bewegings

Sebastiaan verskyn by a en beweeg vinnig langs aa tot by p. Hy word gevolg deur Antonio.

1-2 Antonio beweeg tot by o terwyl hy vinnig en dringend praat.
3 Sebastiaan gaan staan by p.
Op *nee*: Sebastiaan draai om en kyk na Antonio.
8 Antonio tree nader aan Sebastiaan.
9-10 Sebastiaan swaai om en beweeg tot by q.
Voor *Maar:* Sebastiaan draai om na Antonio.
14 Antonio tree verbaas nader na Sebastiaan.
16-7 Met 'n snik.
18 Sebastiaan draai heeltemal weg van Antonio om sy hartseer te verberg.
20 Antonio beweeg simpatiek nader met 'n uitgestrekte LH asof hy Sebastiaan wil troos.

---

1. Indien 'n bestaande dorp bedoel was, kon dit Marseille (Massiliensis) wees.

TWEEDE BEDRYF

TONEEL EEN

Die Seekus
Antonio en Sebastiaan op.

ANTONIO

Sal jy nie langer bly nie? En jy wil ook nie hê ek moet met jou saamgaan nie? — Soebat

SEBASTIAAN

Met jou verlof, nee./My sterre skyn donker oor my; en my ongelukkige lot sal miskien joue bederf; daarom versoek ek jou dringend om my toe te laat om my laste alleen te mag dra./Dit sou 'n swak vergoeding vir jou liefde wees, om van dié laste op jou af te laai. — Swaarmoedig

ANTONIO

Sê my minstens waarheen jy gaan. — Pleitend

SEBASTIAAN

Nee, werklik, vriend, ~~die reis waarop ek besluit het~~ my voorgenome reis, is bloot 'n sweertog sonder doel./Maar omdat jy te ~~fyngevoelig~~ taktvol is om my te dwing om te sê wat ek graag sou wil verswyg, verplig die beleefdheid my om nou reguit met jou te praat./Jy moet dus weet, Antonio, dat my naam nie werklik Roderigo is nie, maar Sebastiaan. My vader was daardie Sebastiaan van Messalin van wie, weet ek, jy al gehoor het./Hy het my en 'n suster agtergelaat, albei binne 'n uur gebore./Het dit die hemele maar behaag dat ons binne dieselfde uur gesterf het!/Maar jy, vriend, het dit voorkom:/ongeveer 'n uur voor jy my uit die branding gered het, het my suster verdrink.

Doelloos / Verskonend / Vertellend / Hartseer

ANTONIO

Dat ek so 'n dag moes belewe! — Verslae

Teksontleding

32-3 *If you will not murther me for my love, let mee be your servant.* Antonio wend nog 'n poging aan om Sebastiaan by hom te hou. Sir Walter Scott verwys in *The pirate* na 'n bygeloof wat daar bestaan het: Nadat Mordaunt vir Cleveland uit die see gered het, het Bryce hom soos volg betig: 'Are you mad? you, that have lived so long in Zetland, to risk the saving of a drowning man? Wot ye not, if you bring him to life again, he will be sure to do you some capital injury?' Hierdie bygeloof is oorspronklik as verskoning gebruik om alle skipbreukelinge te laat verdrink sodat die skip 'wettiglik' beroof kon word. 1)

38-9 Hierdie besluit van Sebastiaan is nodig vir die ontwikkeling van die intrige. 'n Gevoel van afwagting word by die gehoor geskep.

41 III.iii.27-39.

Bewegings

23-5 Sebastiaan draai om na die gehoor en praat met trots.

25-7 Sebastiaan draai weer bewoë weg, met sy rug na Antonio.

28-9 Antonio plaas sy LH simpatiek op Sebastiaan se R-skouer.

30-1 Sebastiaan draai om en hulle gryp mekaar aan die elmboë vas.

32-3 Antonio omhels Sebastiaan. Sy kop rus op Sebastiaan se L-skouer.

34 Sebastiaan verbreek die omhelsing. Hulle hou mekaar aan die skouers vas.

36 Hulle arms gly af van die skouers tot weer by die elmboë.
Op *vaarwel*: Hulle hande gly af tot by mekaar se gewrigte. Hulle skud mekaar se gewrigte innig. (Hierdie tipe groet met albei hande het ontstaan uit die feit dat nie een van die twee nou 'n hand vry het om 'n swaard uit te trek nie.)
Na *vaarwel*: Sebastiaan laat Antonio los en draai vinnig om en beweeg na s om sy trane te verberg.

38-9 *Ek gaan ... Orsino*: Sebastiaan staan regop en draai om na Antonio.
Na *Orsino*: Sebastiaan beweeg vinnig tot by uitgang b. Antonio volg hom tot by s. Sebastiaan draai om, kyk vir oulaas na Antonio, sê: *Vaarwel* en gaan vinnig uit by b. Antonio wil hom volg maar steek vas.

40 Antonio roep bewoë agter Sebastiaan, wat al van die verhoog af is, aan.

41-2 Antonio sê dit met geboë skouers en kop, bekommerd, aan homself.

43 Antonio dink na en kom dan tot 'n besluit. Hy kom fier orent en praat met vasberadenheid.

44 Hy beweeg na b en uit.
Die ligte doof vinnig uit en gaan dadelik weer aan.

---

1. Furness. Op. cit , p. 98.

SEBASTIAAN

'n Meisie wat, alhoewel dit gesê is sy lyk soos ek, deur baie mense as beeldskoon beskou is./Ek sou nie so ver gaan om in my bewondering dit van haar te glo nie; tog sou ek prontuit aan wie ook al waar ook al verklaar:/sy had 'n geaardheid wat selfs die ~~Afguns~~ vyand skoon moes noem.//Sy is reeds, my vriend, in sout water verdrink; en hier lyk dit nou asof ek haar nagedagtenis opnuut verdrink in die sout van my trane.

Bewonderend

In trane

ANTONIO

Verskoon my, vriend, die slegte onthaal wat ek jou gegee het.

Simpatiek

SEBASTIAAN

O goeie Antonio! dit spyt my dat ek jou soveel moeite veroorsaak het.

ANTONIO

~~Ek het jou so lief, jy sou my nou vermoor indien jy nie toelaat dat ek jou dienaar word nie.~~ As jy my nie wil laat doodtreur nie, laat my toe om jou liefdevolle vriend te wees.

Opreg

SEBASTIAAN

As jy nie ongedaan wil maak wat jy reeds gedaan het, nie dit wil sê, hóm te dood wat jy van die dood gered het, vra dit nie van my nie./Nou op die daad vaarwel;/my gemoed is vol ~~teer gevoelens;~~ en ek staan nog ~~altyd~~ so na aan die geaardheid van my moeder dat dit nou maar min skort of my oë verklap my./Ek gaan na die hof van hertog Orsino;/vaarwel.

[*Sebastiaan af.*]

Met bravade

ANTONIO

Die guns van al die gode vergesel jou.//
Had ek nie so baie vyande in Orsinos hof,
Sou ek jou binnekort daar self ontmoet;/
Maar kom wat wil, my liefde vir jou staan
My by, gevaar sal spel lyk . . . en ek sal gaan.

Antonio af.

Roep agterna

Spytig

Vasbeslote

Teksontleding

5-8 Malvolio gee sy eie interpretasie van Olivia se woorde.
10 Viola, wat geen ring agtergelaat het nie, besef dat Olivia 'n liefdesteken aan haar probeer oordra, en sonder om te aarsel gee sy voor dat dit Orsino se ring is. Viola se insig en geredelike simpatie laat haar Malvolio bedrieg om Olivia te beskerm.
25-6 Viola se vermomming het haar nou in 'n moeilikheid laat beland wat sy nooit voorsien het nie.
27-8 Die metafoor van 'n seëlring volg hier gepas op die hele ring-episode.
30 *For such as we are made, if such we bee:* Ek sou dit wou vertaal met: Want so is ons gemaak en so is ons laat staan.
31-3 Viola som die hele ongewone liefdesdriehoeksituasie netjies op.
32 Sy is nie 'n man nie en ook nie op hierdie oomblik (in haar mansklere) 'n vrou nie - dus is sy 'n frats.

Bewegings

Viola verskyn by a. Sy stap ontspanne, buk om 'n klippie op te tel, speel daarmee tot by q. Malvolio verskyn by a, sien vir Viola, en beweeg tot by p. Hy hou sy RH uitgestrek voor hom met die gewraakte ring tussen duim en voorvinger vasgeknyp.

1 Viola het Malvolio se tyd gemors, en hy is kwaad, ongeduldig en vies.
2 Viola draai om en kyk verbaas na die verontwaardigde Malvolio.
3 Hy skud die ring ongeduldig op en af.
8-9 Na *reageer het*: Malvolio, wat nog die hele tyd ewe verspot die ring na haar uitgestrek gehou het, sien dat Viola geen poging aanwend om dit te vat nie. Om sy misnoeë te kenne te gee plaas hy die ring op die punt van sy staf en strek die staf na Viola uit.
10 Viola retireer en vat nie die ring nie.
12 Na *word*: Malvolio laat die ring van sy staf afgly tot op die grond.
14 Malvolio draai om en gaan uit by a.
15 Viola tel die ring op. Sy bekyk dit fronsend.
16 Viola kom vinnig vorentoe tot by y. Sy praat stadig en verdwaas.
17-9 Viola onthou skielik Olivia se vreemde optrede en peins daaroor.
20 *Sy het my lief*: Sy gee nog 'n tree vorentoe. Sy praat stadig en beklemtoon elke woord met wydgesperde oë by hierdie skrikwekkende ontdekking.
21 *dié brutale bode*: Sy dui Malvolio, wat by a uit is, met haar RH aan.
22 Sy praat met bittere ironie. Sy gee 'n ongelowige, senuweeagtige laggie. Sy kyk verslae na die ring in haar hand.
23 *Ek is die man*: Sy beklemtoon *ek* en *man*. Sy kan dit nog nie glo nie.
24 Sy skud haar kop verdwaas heen en weer.
25-6 Sy dui haar mansklere met albei haar hande aan.
27-30 Sy draai na L en beweeg stadig en peinsend tot by z. Sy speel afgetrokke met die ring in haar hand.
30 Sy trek haar skouers op.
31 Sy draai na die gehoor.
Op *My meester's:* Sy draai R-om en beweeg na r.
Op *dol op haar:* Sy draai L-om en kyk weer na die gehoor. Sy strek haar RA na R uit.
32 Op *ek:* Haar LH op haar bors. Op *hom:* Sy strek haar LA na L uit.
33 Op *my:* Altwee hande op haar bors.
34 Sy beweeg bekommerd na s en draai weer na die gehoor toe. Op *ek:* LH weer op haar bors.
35 LA uit na L.
36 Op *ek:* RH op haar bors. Op *Olivia:* RA uit na regs.
38 Sy lig haar arms en haar kop hulpsoekend op in 'n moedelose gebaar.
39 Viola af by b.
Die seegordyn trek oop, en ons is weer in Olivia se woning. (Beligting)

TONEEL TWEE

'n Straat.
Viola verskyn, gevolg deur Malvolio.

MALVOLIO
Was u nie ~~soëwe~~ So-ewe by die gravin Olivia nie?

VIOLA
~~Soëwe~~ So-ewe, heer; op 'n rustige pas het ek nou net tot hier ~~aan~~gekom.

MALVOLIO
Sy stuur hierdie ring, heer, aan u terug;/u kon my gerus die moeite gespaar het deur dit self saam te neem./Sy voeg origens by dat u u heer dit klinkklaar aan die verstand moet bring dat sy saak hopeloos is, sy niks van hom wil weet nie./En nogiets:^dat u dit nooit weer waag om sy aangeleenthede hier te kom bespreek nie behalwe om te vermeld hoe hy hierop reageer het./Aanvaar dit so./[~~*Hy werp die ring op die grond.*~~]

VIOLA
Volstrek nie, heer. Sy^het die ring van my geneem.

MALVOLIO
Kom, kom, heer, u het dit ongepoets haar toegewerp;/en dis haar uitgesproke ~~wil~~ wens dit moet insgelyks aan u terugbesorg word./Wil u u verwerdig om dit op te raap, daar lê dit vlak voor u oë;/so nie,/laat dit syne wees wie dit vind.
[*Malvolio af.*]

VIOLA
Ek't haar geen ring gegee;/wat's haar bedoeling? // Verward
~~God~~ Mag die gode gee my voorkoms het haar nie bekoor!/ Skrik
Sy't my bekyk, so fyn op my gelet,
Haar oë't haar tong skoon in die war gebring,
Want sy het rukkerig gepraat, verstrooid. // Dink terug
Sy het my lief en haar hartstog se lis,
Nooi my nou terug in dié brutale bode./ Gevolgtrekking
My vors se ring versmaai!/Hy't haar geen ring, Geamuseerd

Teksontleding

Die twee ridders het weer gefuif. Die eerste agt reëls suggereer die tyd. By die opelug-Globeteater, waar stukke in die middag opgevoer is, het Shakespeare dialoog gebruik om die verhoog te verdonker.

2 *Diluculo surgere saluberrimum est:* om dagbreek op te staan is baie goed vir 'n mens se gesondheid. Hierdie gesegde kom uit Lilly se *Grammar*, p. 51, 'n Latynse handboek wat deur alle skoliere in Shakespeare se tyd gebruik is. Sir Andries weet nie wat dit beteken nie.

9 'So mans bodie is made of foure Elements, that is to wit, of Earth, Water, Fire and Aire.' Batman *uppon Bartholome*, soos aangehaal in Furness. Op. cit., p. 107. Die toevoeging in die teks is gemaak ter verduideliking aan 'n moderne gehoor, aangesien daar weer later na hierdie feit verwys word.

Bewegings

Sir Tobie kom by ingang d in, gevolg deur 'n gapende Sir Andries. Sir Tobie dra 'n kers in sy RH. Hulle giggel en maak mekaar met groot gebaar stil, en in die proses lawaai hulle nog meer.

1 Sir Tobie draai om en trek Sir Andries aan sy skouer nader. Hy fluister hard in Sir Andries se oor (vgl. foto XIII op p. 371).

4 Sir Andries gaap en sê die eerste twee woorde hard maar slaan dadelik oor in 'n fluisterstem as Sir Tobie hom met 'n vinger op die lippe stilmaak. Hy gaap weer as hy klaar gepraat het.

6 Sir Tobie stamp Sir Andries weg met die hand wat op sy skouer was. Hy draai om en beweeg na m. Sir Andries volg hom.
Op *leë wynkan:* Sir Tobie gee die wynkan, wat leeg op die vloer lê, 'n venynige skop.

7-8 Terwyl Sir Tobie soos 'n skoolmeester sy paradoks op 'n baie eenvoudige manier aan Sir Andries verduidelik, beweeg hy na Olivia se stoel, plaas die kers op die leuning, draai terug en kyk na Sir Andries.

9 Sir Andries reageer nie. Sir Tobie steek sy RH se vier vingers in die lug en tel die vier elemente een vir een af, stadig en met nadruk (die gehoor moet later onthou waarvoor staan die W.A.L.V.), terwyl hy na m terugbeweeg.

Daar is dikwels na hierdie toneel verwys as die *Kombuistoneel*, totdat G.R. Foss in 1932 hom nie alleen sterk uitgespreek het teen die 'farcical extravagances' en 'ancient abuses' daarin nie maar 'advanced reasons (aangee) for supposing that the scene does not take place in a kitchen at all. He even denies that it is a drinking scene!' 1)

---

1. Sprague. Op. cit., p. 5.

Gestuur./Ek is die màn;/en is dit só,› Benoud
Moet sy,^armsalige,^liefs 'n dróom bemin./ Simpatiek
Vermomming,^ja,^ek sien jy is 'n éuwel›
Waarin die sluwe Duiwel veel vermag./
Hoe máklik vír die mooi-vals man sy beeld›
Te prent diep in die washart van die vrou!/ Bitter
Helàas,^ons swakheid dra die skuld,^nie ons!/
Is ons van dons gemáak,^bly ons van dons./
Hoe sal dit afloop?/My meester's^dol op hàar;›
En ek,^arme ~~monster~~ frats,^is gek na hom;/
En sy,^verdwaas,^dweep nou, lyk dit, mét my./ Verward
Waar gaan dit éindig?/Want,^is ek 'n man,^
Dan is my liefde hoop'loos vir my héer;/
Is ek 'n vrou—^o wée, Olívia!—^
Hoe sal sy steeds vergeefs moet sug en smag!/
O tyd,^jy moet dié strik ontbind,^nie ek;^
Dié knoop's te styf vir my om oop te trek. Moedeloos
~~*Olivia*~~ Viola *af.*

TONEEL DRIE

'n Vertrek in Olivia se Woning.
Sir Tobie Wynvat en sir Andries Bibberbakkies verskyn.

SIR TOBIE

Staan nader, sir Andries./Om na middernag nog nie in die bed te wees nie,^is om betyds óp te wees;/en *diluculo surgere*,^soos jyself weet—

SIR ANDRIES

Nee, gedoriewaar, ek weet nie;^maar ek weet, om laat op te wees, is om laat op te wees.

SIR TOBIE

'n Valse gevolgtrekking;/en ek haat dit soos 'n leë wynkan./Om na middernag nog op te wees en dan na bed te gaan,^is vroeg;^dus,^om na middernag na bed te gaan, is om betyds na bed te gaan./Bestaan die lewe nie uit die vier elemente nie? Water, aarde, lug en vuur.^W.A.L.V.

Teksontleding

15 *How now my harts: Did you never see the Picture of we three?* In die ou Elizabethaanse herberge en tavernes het gewoonlik 'n prent gehang waarop twee esels of twee narre was, met die onderskrif: *'We three'*, bedoelende die een wat na die prent kyk, is die derde nar of esel. 'n Moderne gehoor, en veral 'n Afrikaanse gehoor, sou die verwysing nie snap nie, daarom het ek die 'prentjie' van die drie bobbejaantjies gebruik wat wel aan ons almal bekend is. (Die gehore het dit in elk geval baie geniet!)

17-8 *Welcome asse, now let's have a catch.* Feste het na die prent met die narre verwys, en Sir Tobie verwys na die prent van die esels. 'The catch was for each succeeding singer to take up or catch his part in time.' 1) Die drie 'ape' kan die volgende woorde op die wyse van *Three blind mice* sing:

Drie a-pe (2x)
Hoor hoe hul sing (2x)
Hul sing en dans met groot plesier (2x)
Drie a-pe (2x)

20 Feste beantwoord Sir Andries se kompliment met 'n sierlike buiging, en dit gee vir Sir Andries rede om die opmerking oor Feste se been te maak. ('To make a leg' beteken om 'n buiging te maak.)

23-5 Tipies van Sir Andries maak sy weergawe van wat Feste gesê het, geen sin nie. Die enigste woord wat iets beteken, is *ekwinoksiaal*, wat 'hemelewenaar' beteken. As die son daarop is, is die dag en nag ewe lank. Ek dink Feste het gepraat van die astrologie en die trigonometrie van Ptolemeüs en/of van die 'cubic equations' van Pythagoras (na aanleiding van IV.ii.48) en van die reise van die 'Utopians' (in die Folio staan *Uapians*).

26-7 *I sent thee sixe pence for thy Lemon* (leman), *hadst it?*

28-31 *I did impeticos* (impetticoat) *thy gratillity* (ek het u gratifikasie onder my hartlam se onderrok versteek): *for Malvolios nose is no Whip-stocke* (Malvolio sal dit nie daar uitruik nie, want sy neus is nie so styf soos 'n stok nie): *My Lady has a white hand, and the Mermidons* (die naam van 'n goeie herberg) *are no bottle-ale houses.*

Bewegings

10-1 Sir Andries is baie in sy skik met die 'wysheid' wat hy kwytraak.

12 Sir Tobie klop weer vir Sir Andries op die skouer en praat met 'n sarkasme wat heeltemal bokant Sir Andries se vuurmaakplek is. Hy is weer eens 'n bietjie hoog in die takke en spreek sy *s*'e uit as *sj*.

13 Sir Tobie draai om en roep in die rigting van nis e. Hy breek weer 'n wind op, besef dat hy te hard praat en probeer dit giggelend keer met 'n hand voor die mond. Feste verskyn by c. Hy het sy luit by hom.

14 Sir Andries hou sy sakdoek voor sy oë, sodat Feste hom nie moet sien nie! Feste bekyk hulle en beweeg dan tot langs hulle by 1.

15 Na *bobbejaantjies*: Feste druk albei sy ore met sy hande toe terwyl al drie op 'n ry na vore na die gehoor kyk.

17 Sir Tobie klop Feste op die skouer. Hulle sing en dans *Drie ape*. Hulle eindig op 1 met Sir Andries in die middel.

20 Na *note*: Feste maak 'n swierige buiging. Sir Andries buig ook.

21 Na *sjielings:* Feste buig weer.

23-5 Sir Andries gee 'n treetjie vorentoe terwyl hy die groot woorde baie hoogdrawend en met groot gebaar 'herhaal'. Feste en Sir Tobie geniet die spulletjie agter Sir Andries se rug. Feste buig weer spottend.

26 Sir Andries tree terug en kyk vraend na Feste.

---

1. Furness. Op. cit., p. 108.

SIR ANDRIES

So sê hulle, verseg; maar ek dink dit bestaan eerder uit eet en drink.

SIR TOBIE

Maar jy's 'n groot geleerde; dus, grote gees, laat ons eet en drink. [*Roepende.*] Ek sê, Mariaan, ek sê, 'n beker wyn!

[*Feste op.*]

SIR ANDRIES

Land, hier kom die gek!

FESTE

En toe, my twee ou ~~maats~~ bobbejaantjies! Hier's ons nou drie gekkes op 'n ry! ~~Is dit nie gek nie? Gekker as kopaf kan dit nie gaan nie.~~

SIR TOBIE

Welkom, ~~esel.~~ aap. En toe, wysneus, gee ons nou 'n ~~wysie vir drie stemme.~~ liedjie.

[Hulle sing]

SIR ANDRIES

Op my tabernakel, die gek het 'n bonkige borskas om mee te brul op note. Ek sou baie liewer so 'n been hê ~~om mee te buig~~ en so 'n soet asem om mee te sing soos ons gek hier as veertig sjielings. [*Aan Feste.*] Op my erewoord, Feste, gisteraand het jy die gek geskeer soos nog nooit tevore nie toe jy praat van Pigrogromitus, of van die Vapiane, toe hulle die ekwinoksiaal van Queubus oorsteek; dit was piekfyn, so waar as waar wragtiewaar waar is. ~~En toe het ek jou 'n stuk of tien stuiwers gestuur vir jou ou stukkie~~. Ek het 'n sikspens gestuur vir jou ou hartlam. Het ~~jy hulle~~ sy dit gekry?

FESTE

~~Hoe dan nie? Ek het hulle in my bladsak gesteek, sak en pak na my skapie verkas, haar daar gepak en toe sak ons tweetjies af op die jolliekroeg met sy sakkevol plesierigheid waar g'n niemand ooit in sak en as oor die wanhoop en weedom van hierdie wrede ou wêreld sit en wurg nie, maar die lewe dikwels dans, dans doller as 'n doedelsak. Maar toe daag julle nie op nie, vervlaks,~~ Ek het u gratifikasie by my hartlam versteek, want Malvolio se neus, wat geen ornament is nie, mag moeilikheid dalk uitruik en my laat My hartlam is 'n hoë klas meisie en die Mirmidone is nie 'n derde-rangse kroeg nie!

Teksontleding

28-40 Uys Krige se invoegsel is baie gevat, maar dit maak die werk net onnodig nog langer. Dit is buitendien nie Feste se gevatheid wat Sir Andries aanprys nie, maar sy hoogdrawendheid, waarmee Feste dan ook weer hier antwoord. Feste mag alles demonstreer wat hy gaan doen met die fooitjie wat hy ontvang het, en al wat hy eintlik sê, is: Hy en sy meisie gaan Malvolio ontglip en hierdie geld in die Mirmidone uitgee.

47 *Would you have a love-song, or a song of good life* (good cheer, mirth and jollity)? Feste bedoel 'n lied oor vrolikheid, maar Sir Andries dink dit het iets met sedelikheid te doen.

Bewegings

28 Feste maak 'n sierlike draai tot R van trap e. Hy sit sy LB op die onderste trap.
Op *gratifikasie*: Vryf die duim en middelvinger van sy RH op mekaar.
Op *versteek*: Hy maak 'n gebaar soos 'n vrou wat haar rok optel en geld bo by haar kous insteek (RH op L-bobeen).
Op *neus*: Hy druk die duim van sy RH op die punt van sy neus terwyl hy die ander vier vingers in die lug rondwaai.

29 Op *ornament*: Sy duim bly op sy neus, sy wysvinger wys na Sir Andries.
Op *moeilikheid dalk uitruik*: Hy draai sy wysvinger in die rondte.
Op *laat slaan*: Hy haal sy LB van die trap af en buk (met sy boude na die gehoor toe) en klap homself met altwee hande op sy boude.

30-1 Op *My hartlam*: Hy maak 'n draaibeweging sodat hy met altwee voete op die onderste trap(e) staan.
Op *hoë klas meisie*: Hy maak 'n baie stywe, formele buiginkie en kyk uit die hoogte op hulle neer. Sy RH op sy bors (hart).
Op *Mirmidone*: Hy maak weer 'n draaibeweging en eindig met sy LV op die boonste trap en met sy RV op die onderste trap by e.

41 Sir Andries klap sy hande opgewonde terwyl hy lekker lag. Feste maak weer 'n buiging. Sir Tobie haal 'n munstuk uit Sir Andries se beurs, wat aan sy L-sy hang. In sy opgewondenheid kom Sir Andries dit natuurlik nie agter nie!

43 Sir Tobie beweeg voor om Sir Andries en oorhandig die muntstuk aan Feste, wat dit gretig ontvang en in sy eie beurs sit. Sir Tobie beweeg tot agter Olivia se stoel, al grinnekende!

45 Sir Andries haal óók 'n muntstuk uit sy beurs en oorhandig dit teësinnig aan Feste. Sir Tobie vat die kers op die stoel, blaas dit dood en plaas dit agter die stoel op die rostrum.

47 Feste maak weer 'n draaibeweging tot op die rostrum tussen e en g.

48 Sir Tobie beweeg L om die stoel en neem behaaglik plaas terwyl hy met sy hand op die stoelleuning klap. Feste plaas die muntstuk in sy beurs. 1)

49 Sir Andries gaan sit op die R-punt van die onderste trap by e.

50-5 Feste sing die lied terwyl hy homself op die luit begelei. Sir Tobie hou tyd met sy voet en hand, neurie hier en daar saam, geniet dit met toe oë. Sir Andries aap hom na.

55 Altwee die ridders stem kopknikkend volmondig saam.

---

1. Sir Tobie sal heel waarskynlik die stoel met sy RH afstof voordat hy plaas neem!

~~kon ons nie saam met sir~~ Tobie wyn ~~vat nie, moes ons al sy gevattighede mis—om nie eens te praat nie, sir Andries, van jou uitgevatheid, kyk net hoe krul daai kuif, hoe knik daai pluimpies, pronk hulle, fraai, fraai verby! Mens sou dalk kan sê sir Tobie Wynvat is half-wyn half-vat, maar om te beweer sir Andries Bibberbakkies is 'n fat, 'n modepop en 'n windsak, sou wees om so waar as waaragtig die waarheid in die gesig te vat!~~

SIR ANDRIES

Uitstekend! Dit ly geen twyfel nie, jy skeer pragtig die gek. En nou, 'n lied, 'n lied!

SIR TOBIE

Komaan, hanswors, hier's ~~ses dubbeltjies~~ 'n sikspens vir jou. Toe, hansie, wys jou wors, gee ons 'n lied!

SIR ANDRIES

Hier kry jy van my ook 'n sikspens. As een edelman 'n sikspens gee, dan—

FESTE

Wil julle 'n minnelied hê of 'n ~~stigtelike~~ lied? oor die Goeie Lewe?

SIR TOBIE

'n Minnelied, 'n minnelied!

SIR ANDRIES

Juis, juis . . . Die stigtelikheid staan my nie veel aan nie.

FESTE

[*Singende.*]

Waar swerf jy, skat, waar bly jy dwaal?
O luister na my liefdestaal,
Ek wat nou sing en sing so soet.
Rits nie meer rond, klein trippelvoet;
Elk wyse man weet alte goed
Dat minnaars op die end ontmoet.

Teksontleding

67-72 *But shall we make the Welkin* (sky) *dance indeed?* (Sal ons drink tot die wêreld draai?) *Shall wee rowze the night-Owle in a Catch, that will drawe three soules out of one Weaver? Shall we do that?* Daar is geglo dat die mens drie siele het: plantaardig, dierlik en rasioneel. Die veragte Puriteinse wewers, immigrantvlugtelinge wat geen musiek behalwe psalms goedgekeur het nie, het glo geen siele hoegenaamd gehad nie. Die liedjie sal selfs vir hulle inspireer en hulle menslik maak. Hierdie toneel van Uys Krige het 220 reëls. Die oorspronklike het maar 184. Ek het soveel moontlik weggelaat om by die oorspronklike te bly.

Bewegings

56 Sir Andries wip van opgewondenheid op en af op die trap en lag dat jy net tande sien. Hy waai sy sakdoek ingenome heen en weer.
57 Sir Tobie knik sy kop instemmend op en af en beduie vir Feste om voort te gaan.
58 Die ridders stem saam.
59 Sir Andries lag vinnig, hard, verspot.
64 Sir Andries kom vinnig orent.
65 Sir Tobie kom sukkelend orent uit die stoel terwyl hy neurie en met sy hand tyd hou.
69-70 Sir Tobie staan nou L van die stoel. Hy kyk na die ander twee.
Op *drink*: 'n Gebaar met sy RH asof hy drink.
Op *hemele*: Altwee hande in die lug. Hy kyk op.
Op *om en om*: Hy maak twee draaibewegings tot op m.
71 Op *naguil*: Wysvinger van die RH wys na die ander twee.
Op *driemansdeuntjie*: Hy hou die drie middelvingers van sy RH op.
72 Na *spring:* Sir Tobie maak 'n hoë sprong in die rondte en nooi die ander twee met handgebaar om saam te doen.
73 Sir Andries beweeg opgewonde en geïnspireerd tot by 1.
74 Feste kom met die trap af tot by k.

SIR ANDRIES

Uitmuntend, eersteklas!

SIR TOBIE

Goed, goed.

FESTE

[*Singende.*]

Wat's liefde tog? Nie iets vir later;
Van blydskap moet ons noú kan skater;
Want wat sal kom, is onsekuur.
In afstel is geen heil te vind;
Kom soen my, soen my, dierbare kind,
Die jeug's 'n stof wat nie sal duur.

SIR ANDRIES

'n Heuningsoete stem, so waar as wat ek edelman is.

SIR TOBIE

'n Aansteeklike deuntjie. [*Hy neurie die lied.*]

SIR ANDRIES

Baie soet en baie aansteeklik, warimpel. [*Hy neurie ook die lied.*]

SIR TOBIE

~~Aansteeklik verby, en hy steek my nie in die krop nie, wat wou, hy klop-klop in my krop soos die keel van 'n kanarie aan die kweel. Aansteek, aansteek! [*Hy gee 'n paar danspassies.*]~~ Sal ons drink tot die hemele maal soos 'n mallemole om en om? Sal ons die naguil opjaag met 'n driemansdeuntjie wat selfs 'n Dopper aan die dans sal laat spring . . . Sal ons ~~insit~~, vrinde?

SIR ANDRIES

Sit in, sit in, as julle my liefhet! Ek is 'n derduiwel met 'n deuntjie.

FESTE

Sit jy in, sir Andries, is ons deuntjie na die duiwel. ~~En dan sing ons almal 'n ander deuntjie.~~

Teksontleding

76 *Most certaine: Let our Catch be, Thou Knave.*
(knave of hearts: hartensboer in kaartspel.)

83-4 Sir Andries is trots daarop dat hy uitdagend en twissoekerig is (I.iii. 30-2).

90 Vir die woorde en musiek van die liedjie - kyk by *Musiek*.

91 'my dame' om aan te pas by die liedjie wat volg (101).

Bewegings

76 Op *sing*: Sir Andries gooi sy arms in die lug. Hy kyk vir die gehoor.
Op *hartens*: Albei hande op sy hart.

79 Sir Andries probeer die noot 'vang'. Hy sing die twee woorde van die liedjie wat hy kan onthou.

80-1 Feste sing die eerste reël uit volle bors en draai dan kamma verskrik na Sir Andries.

83-4 Sir Andries draai na Feste. Hy is baie trots op homself. Hy hou tyd vir Feste.

85 Feste hou sy mond toe met albei hande.

86 Sir Andries klop Feste op die skouer (RH op L-skouer).

90 Hulle sing en dans die liedjie (kyk *Musiek)*.
Dit word al hoe harder en rumoeriger, en op die klimaks kom Maria in. Hulle eindig met Sir Tobie R, Sir Andries in die middel en Feste L op 1.

91-3 Maria staan op die boonste trap by e.

SIR ANDRIES

~~Ag nee wat, ek sal hom sommer speel-speel klaar sing.~~
Dis verseker. Boertjie, laat ons sing van hartens.

FESTE

~~En dan het jy sing-sing met hom klaargespeel.~~

SIR ANDRIES

~~Wag, hier speel hy al deur my kop. [*Hy neurie eers 'n paar balkies, dan*]~~ „Jou skelm . . ." ~~[*Hy neurie weer.*] Jy ken mos die deuntjie.~~

FESTE

Van kindsbeen af. [*Hy neurie die wysie.*] „Hou jou smoel, jou skelm . . ." Maar dan sal ek verplig wees om jou 'n skelm te noem, weledele heer.

SIR ANDRIES

Dit sal nie die eerste maal wees dat ek iemand verplig het om my 'n skelm te noem nie. Begin, nar. Dit begin: „Hou jou smoel."

FESTE

Ek kan nie begin as ek my smoel moet hou nie.

SIR ANDRIES

Raak gesê, gladde bek! Toe, oop, wawydoop, smoel, begin, begin! ~~„Jou skelm . . . dink jy jy's gebore met die helm?" [*Hy fluit die wysie.*]~~

SIR TOBIE

~~Nee, met 'n narrekap, my nimmer-as-te-nooit-in-die-benardheid-narretjie! Toe, sangers, sing! „Jou skelm skelm . . . dink jy jy kan my pal bedwelm?"~~

[*Hulle sing aldrie die liedjie. Maria op.*]

MARIA

Maar wat vir 'n gekattermaai is dit hier? As my ~~jonkvrou~~ dame nie haar hofmeester Malvolio geroep het om julle die huis uit te boender, dan is my naam nie Maria nie.

Teksontleding

94 en 100 Sir Tobie is vies vir Maria omdat sy uit die hoogte na sy eie bloed=niggie as 'my dame' verwys.
96 Vir die wysie kyk by *Musiek*.
101 Kyk by *Musiek*.
102 a. Met reputasie groot van faam, dame, dame!
b. Hy neem tot vrou 'n mooi madam, dame, dame!
c. Maria was haar kuise naam, dame, dame!
d. 'n Goeie leuse was haar bron ... Om goed te leef!
106 Want hy is 'n gebore gek. Sir Andries snap natuurlik nie hierdie bete=kenis nie!
107 Kyk by *Musiek*.

Bewegings

94 Sir Tobie kyk verontwaardig na Maria.
Op *grietjieverdriet*: Hy trek 'n lang gesig soos Olivia wat rou.
Op *ons*: Sir Tobie, Sir Andries en Feste sit hulle arms om mekaar se nekke.
95 Na *verskrikker*: Aldrie lag.
96 Hulle sing aldrie terwyl hulle 'n eenvormige passie uitvoer.
99 Sir Tobie los die ander twee en beweeg na Maria. Hy is baie verontwaar=dig.
101 Sir Tobie sing die lied vir Maria. Hy sing die 'dame, dame!' elke keer uit die hoogte en baie aanstellerig.
102 a. Hy slaan met albei sy hande op sy maag.
b. Hy vat Maria se hand en lei haar met die trappies af tot by j. Maria giggel skaam.
c. Hy knyp Maria se boud. Sy giggel en lag dan.
d. Hy maak weer 'n drinkbeweging met sy LH. Hy sing met 'n harde basstem in 'n operastyl.
Feste kniel voor sy meerdere.
103 Sir Tobie maak 'n swierige buiging terwyl hy 'n wind opbreek.
104-5 Sir Andries rig dit aan Feste.
106 Sir Andries draai na vore - baie in sy skik met homself.
107 Kyk by *Musiek*. Sir Tobie sing uit volle bors. Hy wil voortgaan, maar Maria maak hom verskrik stil.
109 Malvolio verskyn op die boonste trap by f. Hy het sy nagkabaai aan en 'n kers in sy RH. Feste retireer tot by d, waar hy hom klein maak. Sir Andries verskuil hom agter die voorgordyn by bb. Hy loer net so af en toe om as hy dink Malvolio kyk nie. (Hy staan in volle gesig van die gehoor.) Sir Tobie draai stadig om en kyk uitdagend na Malvolio by k. Maria probeer haar onsigbaar maak agter Sir Tobie.

SIR TOBIE

My 'dame'
~~Die gravin~~ is 'n grietjieverdriet; ons, plesierewiere-swierers;
Malvolio, 'n vroomgevreet-vreugdeverskrikker—~~ja, vervlaks~~. . .
en . . .
[*Singende.*]

Ons is drie vrolike rakkers
~~Wat wild en wakker~~
~~Die nanag deur korjakker.~~

Is ek nie haar bloedverwant nie? En is bloed nie dikker as water nie? Kaf, 'dame', kaf, kaffenasies! 'n Lied, 'n lied vir alle okkasies!
[*Singende.*]

Daar woon 'n man in Babilon, ~~o~~ dame, dame!
~~Vou maar jou voetjies same en sê ame~~. . .

FESTE

Slaat my dood, maar die edelman is 'n hanswors-honderd!

SIR ANDRIES

Ja, hy skeer lekker die gek, kom hy eers op stryk, en ek bly ook nie agter nie. Hy doen dit met meer grasie, maar ek doen dit natuurliker.

SIR TOBIE

[*Singende.*]

dag van
~~O~~p die twaalfde Desember—

MARIA

In hemelsnaam, stil!
[*Malvolio op.*]

MALVOLIO

Here, is julle gek of wat is julle? Het julle geen verstand, maniere of welvoeglikheid dat julle soos 'n spul dronklappe te kere gaan in die middel van die nag nie? Wil julle die huis van ons gravin in 'n kantien omskep dat julle hierdie nagtelike stilte onsalig maak deur jul boewedeuntjies uit te brul sonder enige demping of versagting van jul stemme? Het julle geen eerbied vir welke plek, persoon of tyd ook nie?

Teksontleding

116 Malvolio praat van dié tyd van die nag, en Sir Tobie antwoord hom oor die tydmaat van die liedjie. Malvolio se teregwysing is baie ontakt= vol gestel, en hy kon verwag het dat Sir Tobie hom belaglik sal maak.
124-148 Kyk by *Musiek*.
133 Daar kan natuurlik ook 'n 'pun' op *lie* bedoel word. *Sir Tobie, dit lieg jy* ...

Bewegings

116 Sir Tobie beweeg tot by 1.
Op *Gaan na*: Sir Tobie draai sy rug na Malvolio en maak 'n gebaar van misnoeë met sy LH in die rigting van Malvolio.
118 Malvolio kom een trappie af. Sir Tobie kyk weer na hom.
124 Sir Tobie beweeg met uitgestrekte arms na Maria. Hy is baie teatraal en sing met 'n snik in sy stem in operastyl.
125 Maria antwoord in dieselfde styl in resitatief. Sy kom nader tot by k.
126 Feste is baie dramaties in sy sang, stem en houding. Hy beweeg tot by n met sy RH hoog in die lug en sy LH na agter gestrek.
127 Malvolio ruk homself verontwaardig regop. Hy kan sy eie oë nie glo nie.
129 Sir Tobie beweeg dramaties tot by 1, waar hy inmekaar stort. Hy rol om sodat hy op sy rug lê. 'n Tipiese operasterftoneel.
133 Feste kniel op m by Sir Tobie se kop, sy arms smartlik oor sy bors ge= kruis.

133 Capell noem hierdie spraak 'a waggish remark in tune upon a great stumble of sir Toby's which brings him almost upon his nose'. In die Bell-edisie van 1774 is heelwat komiese handeling bygewerk. Hy het Sir Tobie laat neerslaan terwyl hy sing. Sir Andries het hom natuur= lik te hulp gesnel, en na 'n gesukkel het hy natuurlik ook neergeslaan. In Beck se souffleurnotas van 1864 verskyn die volgende aanwysings: 'Maria & Clown assist them, put them back to back - &c&c - ad lib.' 'Mal gets L - Sir A X L tries to light his pipe at Mals candle - comic bus - blows it out'; en, as Malvolio omdraai om te loop: 'Clown crows, flaps his arms as though they were wings ...' Moore het Sir Tobie na Malvolio toe laat beweeg: 'fillips his fingers in his face - and Xes behind back to R.H. kissing his hand to Maria as he passes. Clown Xes in the same manner and round again to his place. Sir A. Xes, but is too drunk or stupid to say anything.' Malvolio gaan af, 'shaking his head & hand threateningly', en Sir Tobie 'throws his pipe' agter hom aan. 1)

---

1. Sprague. Op. cit., p. 6. Kyk ook die beskrywing van Dunlap in deel I, p. 118 hierbo.

SIR TOBIE

Ons het mooi tyd gehou, heer, in ons deuntjies. Gaan na die hoenders!

MALVOLIO

Sir Tobie, ek moet reg op die man af met u praat. My meesteres het my gelas om aan u mee te deel dat ofskoon sy u huisves as haar bloedverwant, sy geensins verwant voel aan al u onhebbelikhede nie. As u kan afsien van u wangedrag, is u welkom in haar huis; so nie, indien dit u geval om van haar afskeid te neem, sal sy inderdaad geneë wees om u vaarwel te sê.

SIR TOBIE

[*Singende.*]

Vaarwel, my skat, nou moet ek werklik gaan.

MARIA

Asseblief tog nie, beste sir Tobie.

FESTE

[*Singende.*]

Sy oë wys sy dae's amper gedaan.

MALVOLIO

Kan dit moontlik wees?

SIR TOBIE

[*Singende.*]

~~*Wat wou, nog nooit!*~~
~~*Ek sal nie sterf.*~~
Maar ek sal nooit nie sterf...

FESTE

~~*Dit lieg jy, Wynvat, vriend,*~~
~~*Die Dood sal jy moet erf!*~~
~~*Soos jy die wyn vat nou,*~~
~~*Sal Hý vat aan jou nerf.*~~
Sir Tobie daar lê jy . . .

Teksontleding

141 Malvolio is geklee in sy nagkabaai en *nie* in swart soos Krige dit het nie.

149 Feste is te veel van 'n goeie sanger om letterlik vals te sing. Hy het die liedjie bederf deur Sir Tobie van lafhartigheid te beskuldig. Sir Tobie bewys dat Feste 'n leuenaar is deur Malvolio onmiddellik woordeliks aan te val.

151 Koek en kanariewyn is by godsdienstige feeste genuttig, en dit het joligheid gesimboliseer. Die Puriteine het daarteen beswaar gemaak. Veral die twaalf dae van Kersfees was baie feestelik.

Bewegings

142 Sir Tobie sukkel op totdat hy handeviervoet staan. Hy kyk na Feste.

143 Feste draai sy rug minagtend na Malvolio. Hy staan op sy kenmerkende manier met sy RB gekruis oor sy LB. Sy RH, kop en skouers is in 'n vraende houding opgetrek.

146 Sir Tobie kruip 'n bietjie nader aan Feste.
Op *hom*: Sir Tobie dui met sy kop Malvolio minagtend aan.

147-8 Feste retireer kamma verskrik met sy hande in 'n afwerende gebaar voor hom uitgestrek.

149 Sir Tobie kruip verontwaardig nog nader aan Feste en kom kwaad orent (vgl. foto V op p. 367).

150-1 Met 'n laaste verontwaardigde kyk in Feste se rigting ruk Sir Tobie hom om en beweeg doelgerig na Malvolio. Hy staan nou R van trap f en staan hande in die sye uitdagend na Malvolio en kyk.
Na *ou*: Sir Tobie blaas ewe astrant Malvolio se kers dood.

SIR TOBIE

[*Singende.*]

~~*Ek is 'n alte lekker ou*~~
~~*Op hierdie aardse werf.*~~
~~*Vir wat wil jul so gou*~~
~~*My naam op klip gaan kerf?*~~

FESTE

[*Singende—baie droewig.*]

~~*Ai, ai . . . wee my, helaas,*~~
~~*Daai laaste stukkie sterf*~~ . . .

MALVOLIO

'n Dergelike gedrag, sir Tobie, strek geensins tot u eer nie.

SIR TOBIE

[*Singende terwyl hy terselfdertyd wys na Malvolio, regop en fronsend in sy ~~swart~~ drag.*]

~~*Sal ek dié Swart Prins sê:*~~
~~*„Laat spat! Bly uit my kraal!"*~~
Sal ek hom laat spat?

FESTE *tog*

Wat maak dit saak? ~~Hy sal~~
~~*Jou tog, vriend, in kom haal!*~~

SIR TOBIE

~~*Hom bars beveel: „Skoert! Kry jou ry!"*~~
~~*En hom nie spaar nie?*~~
Sal ek hom laat spat en hom nie spaar nie?

FESTE

O! *Nee, nee, nee, nee, ~~so gou speel jy~~*
~~*Nie met hom klaar nie!*~~ waag dit nie!

Waag dit nie!!

SIR TOBIE

[*Aan Feste terwyl hy hom naboots.*]

~~Nee, nee, nee, nee!~~ Jou liedjie's vals, vent, jy lieg! [*Aan Malvolio.*] Wat is jy meer as 'n ou hofmeestertjie? Dink jy omdat jý vroom is, daar g'n koek en kanariewyn meer sal wees nie?

Teksontleding

152-3 *Yes by S.Anne, and Ginger shall bee hotte y'th mouth too.* Die Heilige Anna het glo meisies gehelp om mans te vind. Sy het ook verlore goedere aan hulle eienaars terugbesorg! Gemmer wat skop gegee het aan kruie=bier, is ook as 'n geslagsprikkel beskou.

154-5 Gaan skuur jou hofmeestersketting met die broodkrummels wat van die ryk=man se tafel afval. Sir Tobie herinner Malvolio daaraan dat hy net 'n huurling in die huishouding is. Silwer kan natuurlik bevredigend met broodkrummels skoongemaak word.

157 *die middele*: Malvolio gee die wyn die skuld van hulle skaamtelose gedrag.

161-3 *'Twere as good a deede as to drink when a mans a hungrie, to challenge him the field, and then to breake promise with him, and make a foole of him.* Tipies van Sir Andries verknoei hy weer die spreuk. In plaas van *drink* sê hy *eet*. Hy stel ook 'n manier van optrede voor soos Maria dit van hom beskryf het in I.iii.30-2.

164-5 Slegs die onridderlikste ridder sal 'n hofmeester tot 'n tweegeveg uit=daag, en Sir Tobie vind die absurde situasie baie vermaaklik.

173 *Possesse us, possesse us, tell us something of him:* Sir Tobie wil hê Maria moet hulle haat vir Malvolio aanblaas met 'n verdere verhaal oor sy verregaande gedrag.

Bewegings

152-3 Op *gemmer*: Feste wys met sy R-wysvinger na Malvolio - spottend.
Op *skop*: Hy klap die duim en middelvinger van sy RH vir Malvolio.
Op *lus*: Hy skop in 'n draaibeweging baldadig agterop en uit by d.

154 *Weer reg*: Sir Tobie skree dit laggend agter Feste aan.
daarvan ... getuig: Sir Tobie gee 'n skalkse blik in die rigting van Maria, wat skuldig glimlag. Sir Tobie draai terug na Malvolio en praat met hom soos met 'n mindere.

155 Sir Tobie druk die wysvinger van sy RH minagtend op Malvolio se hof=meestersketting wat voor sy bors hang, en stamp hom liggies. Hy tel die wynkan van die vloer af op en gooi dit vir Maria. Sy vang dit en wil omdraai na e, maar Malvolio se stem keer haar.

156 Malvolio praat uit die hoogte en betigtigend met Maria.

158 Na *nie*: Malvolio draai woedend om en loop so waardig soos hy kan, tot in nis f. Hy draai weer om en kyk na hulle. Sy laaste woorde sê hy met 'n bewende vuis in hulle rigting. Vinnig om en af.

160 Maria plaas haar duime op haar ore en waai haar vingers in die lug. Sy hardloop agter Malvolio aan tot bo-op die eerste trappie by f.

161-3 Sir Andries waag dit nou om te voorskyn te tree. Hy beweeg van dd tot L van trap f. Hy is nou skielik weer baie dapper en uitdagend.

164 Sir Tobie beweeg nader aan Sir Andries. Hy sweep hom op.

165 Sir Tobie wil Malvolio sommer agternasit. Hy vorder tot by die onder=ste trappie van f, waar Maria hom keer.

166 Maria stoot Sir Tobie terug sodat hy weer R van trap f staan.

168 Maria beduie met haar duim oor haar L-skouer in die rigting van Malvo=lio.
Op *my*: Dieselfde duim wys nou na haar bors.

169 Maria staan hande in die sye.

172 Op *dit*: Maria druk haar R-elmboog speels in Sir Tobie se maag. Sy doen dit met 'n skalkse laggie en 'n knipoog.

FESTE

En dan's daar gemmer. Die mense beweer ~~gemmer~~ laat jou lus voel.

[Feste af]

SIR TOBIE

~~[Aan Feste.]~~

Weer reg, daarvan kan ek getuig! [*Aan Malvolio.*] Toe, heer, loop skuur jou ketting met broodkrummels. 'n Beker wyn, Maria!

MALVOLIO

Mejuffrou Marie, as jy die guns van ons jonkvrou net 'n kerfie hoër skat as die veragting, sal jy hulle nie die middele skenk vir hierdie skaamtelose onhebbelikhede nie. Hiervan sal sy kennis dra, deur my toedoen. [*Af.*]

MARIA

Loop skud jou ore, esel.

SIR ANDRIES

~~Om 'n man uit te daag tot 'n tweegeveg en dan jou woord nie na te kom nie en hom vir die gek te hou, is net so erg as om aan die drink te gaan wanneer 'n ander sterf van die honger.~~

SIR TOBIE

Daag hom uit, ridder. Ek sal die uitdaging vir jou uitskrywe; of ek sal jou verontwaardiging mondelings aan hom oordra.

MARIA

Liewe sir Tobie, bly tog bedaard vanaand. Sedert die jong man van die hertog vandag by my meesteres was, is sy skoon van stryk. Wat Monsieur Malvolio betref, laat hóm maar aan my oor. As ek hom nie so flous dat sy naam spreekwoordelik word vir 'n swaap en Piet, Paul en Klaas hulle 'n papie vir hom lag nie, dan kan jy maar dink ek het nie eers genoeg verstand om reguit in my bed te lê nie. Ek weet ek kan dit doen.

SIR TOBIE

Vertel, vertel!

Teksontleding

174 Krige se eie vinding.
175 Maria impliseer dat Malvolio nie 'n standvastige, egte Puritein is nie. Hy is dus 'n Fariseër.
176 Sir Andries weet wat gedoen moet word met die Fariseërs wat hulle as op= regte Puriteine voordoen. Dit is teen hierdie Fariseërs wat Shakespeare dit het, en dit is ook hoe hy Malvolio teken. Het hy dit meer uitge= sproke gedoen, sou hy hom dieselfde moeilikheid op die hals gehaal het as die latere Molière met sy *Tartuffe*.
177-8 Sir Tobie wil Sir Andries uitlok om iets hardop te sê wat nie gesê mag word nie.
181 Maria korrigeer haarself. Malvolio is 'n Puritein wanneer dit hom pas en wanneer dit hom iets in die sak bring. Hy doen hom as 'n Puritein voor om guns te verwerf in die oë van sy meesteres, Olivia. 'n Puritein= se houding is gepas in 'n huishouding waar daar roubeklag is. As Mal= volio 'n 'egte' Puritein was, sou hy vir hulle gepreek het oor die sonde van drankmisbruik; maar hulle het sy nagrus versteur met hul geraas, en dit is dít wat hom kwaad gemaak het.
183 *that cons State without booke*: Malvolio se aandoening was geleë in hou= ding en gedrag en nie in staatsake nie. Kyk ook II.v.16-8.
184-8 Olivia het Malvolio al voorheen 'siek van eie liefde' genoem (I.v.92).

Bewegings

174 Sir Andries boots Sir Tobie ook in houding en gebaar na.
175 Maria en Sir Tobie ignoreer Sir Andries.
176 Sir Andries maak eintlik 'n sprongetjie in die lug van opgewondenheid en demonstreer met sy sakdoek hoe hy Malvolio sal 'slaat'.
177 Maria en Sir Tobie draai stadig en heeltemal verbaas met niksseggende gesigte om na Sir Andries.
179-80 Sir Andries raak verbouereerd onder hulle starende blik en praat met 'n bietjie minder bravade.
181 Maria trek hulle aandag na haar toe. Sy beweeg tot op die boonste trappie by f en kyk hulle uit die hoogte aan (vgl. foto VI p. 367).
182 Na *gewinsoeker*: Maria beweeg op die rostrum langs terwyl sy Malvolio se aanstellerige houding en manier van stap naboots.
183 Na *leer*: Sy gaan staan voor nis g (voor die tapisserie) en kyk om na die ridders.
184 Op *'n man*: Sy beweeg weer vorentoe tot voor nis e.
185 *na sy eie mening*: Sy sê dit oor haar L-skouer vir die ridders.
186 Na *liefhet*: Sy draai weer om en kyk na die ridders (voor nis e).
Op *hierdie swakheid*: Sy wys met haar R-wysvinger na die ridders.
189 Sir Tobie staan belangstellend nader tot L van die stoel.
190 Na *voet*: Maria gooi met haar LH 'n denkbeeldige briefie op die vloer L van die trap en maak 'n kniebuiging.
191 *die kleur van sy baard*: Maria maak 'n gebaar met haar LH na haar ken terwyl sy 'n wenkbrou lig.
die bou van sy been: Sy lig haar LB op en punt die toon.
192 *sy manier van stap*: Sy sit haar LV op die onderste trappie en bring haar RV oordrewe grasieus tot langs haar LV.
die ... gelaatskleur: Sy frons kwaai en trek 'n suur, ernstige gesig.
193-5 *Ek kan ... onderskei*: Sy beweeg met die trap af tot by j.
Sir Andries gaan sit op trap f.

SIR ANDRIES

~~Ja, toe, vertel ons 'n ietsie van hom.~~ Vertel, vertel!

MARIA

Wel, heer, soms is hy 'n soort Puritein.

SIR ANDRIES

O as ek dít wis, sou ek hom slaat soos 'n hond!

SIR TOBIE

Wat! Omdat hy 'n Puritein is? Jou uitgelese rede daarvoor, liewe sir Andries!

SIR ANDRIES

Ek het geen uitgelese rede daarvoor nie, maar ek het rede genoeg.

MARIA

Hy's g'n Puritein of enigiets standvastigs nie, hy's 'n weerhaan en 'n gewinsoeker; 'n aanstellerige esel wat hoogdrawende sinne oor houding en gedrag ~~staatsake~~ van buite leer en hulle dan in wavragte op ons aflaai; 'n man met 'n hemelhoë dunk van homself; so propvol volmaakthede, na sy eie mening, dat dit by hom 'n geloofsartikel is dat almal wat hom sien hom liefhet; en dis hierdie swakheid wat my wraaklus 'n gulde geleentheid gee om bot te vier.

SIR TOBIE

Wat gaan jy doen?

MARIA

Ek sal etlike duistere minnebriefies hom voor die voet strooi; waarin deur die kleur van sy baard, die bou van sy been, sy manier van stap, die uitdrukking van sy oë, voorkop en gelaatskleur, hy hom sprekend afgeteken sal sien. Ek kan byna net soos my jonkvrou jou niggie skryf; ons handskrifte is nouliks van mekaar te onderskei.

Teksontleding

201 Sir Andries is baie trots op sy uitsonderlik intelligente opmerking!
202 Die 'esel' sinspeel op Malvolio en, alhoewel hy dit nie self besef nie, ook op Sir Andries.
204 Maria se doepa, haar poets, sal Malvolio soos helende medisyne van sy hoogmoed genees.
205-6 *en laat die nar 'n derde wees*: Shakespeare het dus beplan dat Feste moet by wees in toneel v,maar om een of ander rede is hy weggelaat en Fabio is ingesluit.
209 Penthesilea, koningin van die Amasones ('n stam van vrouesoldate) en dogter van Mars (die god van oorlog), was groot en swaar. Sir Tobie spot met Maria se kleinheid en loof haar waaghalsigheid.
211-3 To. *She's a beagle true bred, and one that adores me: what o'that?*
An. *I was ador'd once too.* Sir Tobie raak sentimenteel ingedagte, en dan ruk hy hom reg. Sir Andries hoor die woord *bewonder* verkeerd (*abhor'd* vir *adored*). Uys Krige se vertaling is in die aanbieding gebruik. Myne is gesensor! My motivering is dat die eenvoudige Sir Andries tog onder die indruk is dat almal van hom hou (selfs Olivia!) en dat hy die één keer wat hy agtergekom het dat iemand hom verfoei, met woede en verontwaardiging sal onthou.

Bewegings

196 Sir Tobie slaan met sy RH op die rugleuning en met sy LH op die armleuning van die stoel as hy besef wat Maria in die skild voer. Hy vou dubbel van die lekkerkry!
197 Die snuf wat Sir Andries in sy neus het, is afkomstig van Sir Tobie wat gebukkend voor hom staan! (In 'n vorige aanbieding het ek Sir Andries by Sir Tobie se voete laat plaas neem.)
198-9 Sir Tobie beweeg tot voor Olivia se stoel. Hy kan skaars praat so geamuseerd is hy.
200 Maria beweeg baie koketterig en baie selfvoldaan, hande in die sye en heupswaaiend tot by Sir Tobie. Sir Andries word heeltemal uitgesluit.
201 Sir Andries spring op en giggel selfvoldaan. Op *jou* wys hy na Maria en op *hom* na f (bedoelende Malvolio). Hy bedaar effens as hy die ander twee se verbaasde blikke sien.
202 *Esel*: Maria sê dit met 'n vraagteken as sy na Sir Andries kyk. Sy hardloop dan tot op die tweede trappie by f, draai om en beduie met haar kop na agtertoe (na Malvolio) en praat verder.
203 Sir Andries klap opgewonde hande.
205 Op *omdop*: Maria draai plesierig in die rondte terwyl sy met die duim en middelvinger van haar RH klap.
Op *nar*: Sy wys met die duim van haar LH na uitgang d, waar Feste uit is.
208 Na *petalje*: Sy draai om en hardloop ligvoets tot in nis f, draai om, kniebuig, waai vir hulle 'n soentjie en hardloop met 'n giggel af.
209 Sir Tobie soen die punte van sy LH se vingers en waai dit agter haar aan. Hy draai om en beweeg tot by q.
210 Sir Andries trippel laggend agter Sir Tobie aan.
Die seegordyn trek agter hulle toe. (Beligting)
211 *Sy ... my*: Sir Tobie is in vervoering.
Maar ... saak: Sir Tobie ruk hom reg en handel die saak af met 'n ongeduldige gebaar met albei hande terwyl hy tot op p beweeg.

SIR TOBIE

Uitstekend! Ek kry 'n snuf in die neus.

SIR ANDRIES

Ek't dit ook in my neus. Vies en snuiwend.

SIR TOBIE

Hy sal dink daardie briewe wat jy hom voor die voet laat val, kom van my niggie, en dat sy op hom verlief is.

MARIA

My bedoeling is inderdaad 'n perd met so 'n bles.

SIR ANDRIES

En jou perd gaan nou 'n esel van hom maak.

MARIA

Esel, ~~ja,~~ geen ~~esel sal ooit dááraan~~ twyfel nie.

SIR ANDRIES

O maar dit sal 'n pragtoer wees!

MARIA

'n Poets duisend, dit verseker ek julle. Ek's doodseker my doepa sal hom omdop. Ek sal julle albei wegsteek—en laat die nar 'n derde wees—waar hy die brief sal vind. Let dan goed op hoe hy die brief uitlê. Maar nou vir vannag, na bed, en droom van die petalje! Totsiens. [*Af.*]

SIR TOBIE

Goeie nag, Penthesilea, my Amasone-Koningin.

SIR ANDRIES

Wragtiewaar, sy's 'n agtermekaar vroumens.

SIR TOBIE

Sy is 'n ~~speur~~jag hondjie, fyngeteel, en sy ~~aanbid~~ bewonder my. Maar wat maak dit saak?

Teksontleding

213 Kyk vorige bladsy.
214 In ruil vir Sir Andries se geld het Sir Tobie blykbaar Olivia se hand klaar aan hom beloof.
215 'n Huwelik met Olivia sal dus ook Sir Andries se sak baat.
216-7 Sir Tobie stel Sir Andries gerus met 'n twyfelagtige belofte.
218 Die eenvoudige Sir Andries belowe vir Sir Tobie hart en mond dat hy nog geld sal laat kom! Hy trek nog steeds aan die kortste end.
219 *Ile go burne some Sacke:* *sack* is afgelei van *vin sec*, wat droë wyn beteken. Wit Spaanse of kanariewyn is soms verhit en met kruie gegeur en om die suurheid weg te neem, soet gemaak met gebrande suiker.

Bewegings

213 Sir Andries sê dit met soveel deemoed dat almal hom moet jammer kry - selfs Sir Tobie.
214 Sir Tobie plaas 'n vertroostende arm om Sir Andries se skouer en lei hom tot by o.
Jy ... kom: Sir Tobie onthou skielik dat hulle geld min raak. Hy stop en draai skuins na Sir Andries.
215 Nog steeds deemoedig.
216 Sir Tobie stoot Sir Andries voor hom uit na a.
218 Sir Andries draai om en lê sý belofte af.
219-20 Hulle gaan hand om die lyf en strompelend uit by a.

Die seegordyn gaan oop en ons bevind ons weer in Orsino se paleis. (Beligting)

Toneel iv op die volgende bladsy.

In Beck se souffleurboek van 1864 is die volgende aanwysings:

'Sir Andrew keeps repeating "Cut" as if it was the best joke in the world, laughing at it holding his sides - both Exeunt laughing loudly. or Sir Toby takes candle (also Sir A) from Table Comic bus - Toby mugs & holds candle to Sir A's face - he blows it out - then Toby tries to light it & fails - then make a desperate *thrust* - fails & both go up stairs - Sir Toby on hand & knees - when at top - rolls down. 1)

---

1. Sprague. Op. cit., p. 7.

SIR ANDRIES

Iemand het my ook eenkeer ~~aanbid~~. bedonder

SIR TOBIE

Na bed, broer, na bed! Jy moet nog geld laat kom.

SIR ANDRIES

As ek nie jou niggie kan kry nie, sit ek lelik in die knyp.

SIR TOBIE

Laat geld kom, jonker. As jy haar nie op die ou end kry nie, noem my maar 'n bokkapater.

SIR ANDRIES

As ek dit nie doen nie, vertrou my nooit, en maak soos jy lus kry.

SIR TOBIE

Kom, kom, ek gaan gou 'n bietjie wyn warm maak; dis te laat om nou na bed te gaan. Kom, ridder, kom, my ou ridder!

Almal af.

TONEEL VIER

'n Vertrek in die Hertog se Paleis.
Die Hertog, Viola, Curio en andere op.

HERTOG

Gee my musiek. ~~Nou,~~ goeie môre, vriende.
Liewe Cesario, net daardie een ou lied,
Eenvoudig en spontaan, van gisteraand;
Dit was 'n uitvlug vir my hartstog meer as
Die ligte deuntjies en gesogte woorde
Van dié gejaagde en ligsinnige tyd.
Kom, net een vers . . .

~~CURIO~~

~~Hy wat dit altyd sing, u edele, is nie hier nie.~~

Teksontleding

1 Orsino wil sy liefde voed met die voedsel van die liefde: musiek (I.i.1).

2 en 7 Orsino por Viola blykbaar aan om self te sing, maar sedert I.ii.60, wat suggereer dat sy sou, het Shakespeare blykbaar sy plan verander en die liedere vir Feste gegee. Miskien het die stem van die seun wat eerste Viola gespeel het, gebreek, of Robert Armin, die oorspronklike Feste, het dalk ontpop as 'n sanger en toe het Shakespeare dit effens verander. Dit is moontlik dat die lied eers deur die bekende hofmusikant, Robert Hales, as 'n spesiale nommer in die stuk gesing is te Whitehall Palace. 1) Weiss kan natuurlik ook gelyk hê in sy siening dat Orsino (as gevolg van sy liefdesmelankolie) vergeet het dat dit Feste was wat die liedjie gesing het. 2)

5-6 Orsino beskou homself as baie stemmig en oud-modies, wat baie amusant is of kan wees as hy (soos dit wel blyk) tussen 19 en 30 jaar oud is.

8-12 Feste was baie lief vir musiek. Hy het weggevlug uit die somber atmosfeer van Olivia se woning, waar daar gerou word, na Orsino se paleis, waar daar altyd musiek is. Dis waar hy ook was toe Olivia hom gesoek het. Ek het hom reeds in I.iv by Orsino se musikante geplaas. Toe hy hoor dat Orsino vir Viola na Olivia stuur, is hy haastig daar weg sodat hy vóór Viola by Olivia se woning kon aankom. Feste is ook in hierdie toneel reeds by die musikante besig om saam met hulle op sy luit te speel.

13-4 Dis presies wat Viola doen!

16-8 Ironies, gesien in die lig van latere verwikkelings.

19 *in die troon:* in die hart.

21 Orsino, wat homself uitgesonder het as 'n voorbeeld van ware liefde, is verbaas en verskrik deur die jong hofknapie wat so ervare klink.

25 Viola se sinspeling, gesnap deur ons maar nie deur Orsino nie, dra by tot ons gevoel van die situasie met háár te deel eerder as met hom.

Bewegings

Dieselfde lui en ontspanne atmosfeer heers as in I.i en I.iv. Orsino sit-lê weer op sy dagbed met die een been grasieus opgetrek. Die hofknape sit L van trap f op die rostrum. Hulle speel skaak. Curio en die edelman sit weer op trap e en dobbelsteentjies gooi. Hulle is almal verveeld totdat Viola begin sing. Die musikante en Feste staan ver agter in nis f en gesels totdat Orsino hulle roep. Viola (Cesario) staan op die boonste trappie by f. (Valentino is opsigtelik afwesig!)

1 *Gee my musiek*: Orsino roep sy musikante met 'n lui LA-beweging nader. Hulle neem hulle plekke traag in in nis g. *Goeie môre, vriende*: Die musikante antwoord met 'n ligte buiging. Hulle stel hulle instrumente in. Feste staan weer met sy luit R van nis g op die rostrum.

2 Viola klim huiwerig een trappie af, nader aan Orsino.

4 Op *uitvlug*: Orsino bring sy LA dramaties tot agter, waar hy dit op die rugleuning van die dagbed laat rus.

5-6 Orsino lê 'lewensmoeg' agteroor, met toe oë.

7 Orsino maak sy oë oop en kyk vir Viola. Die musikante begin speel. Viola kyk onseker na hulle maar val nie in nie.

13 Orsino gee 'n verskonende laggie en wink Viola nader met sy LH. Viola tree R af van die trap. Sy gaan nie nader nie maar staar met aanbidding na Orsino.

18 Na *bemin*: Orsino luister 'n rukkie in stilte en meegevoer na die musiek. *Hoe ... lied?*: Orsino dui met sy kop die musikante aan.

---

1. Kennet. Op.cit., p. 78.

2. Furness. Op.cit., p. 135.

~~HERTOG~~

~~Wie was dit?~~

~~CURIO~~

~~Feste, die nar, my vors; 'n spotvoël in wie lady Olivia se vader groot behae geskep het. Hy's iewers doenig in die huis.~~

HERTOG

~~Loop soek hom, speel intussen daardie wysie.~~

[~~*Curio af. Musiek op.*~~]

Kom hierheen, seun. En as jy ooit bemin,
Dink in jou soete smart aan my; want soos
Ek is, was alle ware minnaars steeds,
In alles onberekenbaar, slegs trou
Aan dié één beeld bestendig van die wese
Deur hul bemin. Hoe hou jy van dié lied?

VIOLA

Dit vind 'n ware eggo in die troon
Waar liefde heers.

HERTOG

Maar jy praat meesterlik.
Ek sweer, al is jy jonk, jou oog het reeds
Liefderik gerus op 'n gelaat deur jou bemin;
Nie waar nie, seun?

VIOLA

'n Bietjie, deur u toedoen.

HERTOG

Hoe lyk sy, daardie vrou?

VIOLA

Sy lyk soos u.

HERTOG

Dan is sy jou nie werd. Hoe oud is sy?

Teksontleding

30-2 Shakespeare praat uit eie ondervinding!
33-6 Orsino weerspreek homself (vgl. 14-8).
42-3 Viola se weeklag is baie meer opreg as Orsino s'n, want haar eie skoon=heid is gedoem om vrugteloos te verwelk. Hierdie woorde vind ook pragtig aansluiting by die woorde van die liedjie wat sy nou gaan sing.
44-50 Die lied wat Orsino hier beskryf, het beslis geen betrekking op die woorde van die lied wat volg nie. Ook sal so 'n droewige lied beslis nie gesing word deur die vry, kommerlose en gelukkige meisies wat in die son sit en spin nie.
46 In 'n huishouding soos dié van Orsino was dit dikwels die ongetroude vroue ('spinsters') wat die spin- en weefwerk gedoen het.

Bewegings

19-20 Op *troon*: Viola plaas haar RH op haar hart en beweeg 'n treetjie nader aan Orsino.
21 Orsino kom stadig en verbaas tot in 'n sitposisie.
24 Orsino nooi Viola om by hom te kom sit deur met sy LH op die bed te klop.
25 Na *'n Bietjie* : Viola gaan sit huiwerig op die voete-ent van die bed.
28 Orsino gee 'n snorklaggie en maak 'n afwerende gebaar met sy LH terwyl hy sy kop wegdraai.
29 Viola sit baie regop en baie gespanne.
30 Orsino swaai sy bene na vore, af van die bed.
31 Viola glimlag weemoedig.
33 Orsino staan op en kyk na Viola.
Op *ons*: Orsino plaas sy RH op sy bors.
Op *hemelhoog*: RH in die lug. Hy kyk op.
34 Orsino beweeg tot verby die voete-ent van die bed terwyl Viola verboue=reerd opspring. (Die hofknaap sal nie sit as die meester staan nie!)
35-6 Orsino beweeg tot by ff.
37 Viola beweeg 'n treetjie nader aan Orsino.
38 Orsino swaai om en kyk na Viola.
39 Orsino draai R-om en klim stadig op trappie f terwyl sy RH stadig op beweeg.
40 Orsino swaai om en kyk na Viola.
41 Op *val*: Hy bring sy RH vinnig en dramaties af na onder.
42 Viola beweeg nader aan Orsino.
43 Viola draai na die gehoor. Haar stem en houding is vol innige en opregte patos.

VIOLA

Omtrent so oud soos u, my heer.

HERTOG

Te oud, verseg! 'n Vrou moet steeds 'n man
Neem ouer as sy self; so groei sy na
Sý aard, lê sy gelyk in sy geneentheid;
Want, seun, al prys ons mans ons hemelhoog,
Ons liefde's wispelturiger, onvaster,
Voller verlange, weifeling, gouer
Verlore en gedaan as dié van vroue.

VIOLA

Ek dink ook so, my heer.

Ironies

HERTOG

Laat jou geliefde jonger wees as jy,
Dan sal jou liefde duur en steeds gedy;
Want vroue is soos rosé, wie se blom,
So pas nog skoon, val voor die skemer kom.

VIOLA

So is't; helaas! dat dié ou wet hul bind;
Dat hul moet sterf as hul volmaaktheid vind.
[~~*Curio en Feste keer terug.*~~]

~~HERTOG~~

~~Kom, kêrel, daardie liedjie van gistraand.~~
~~Let wel, Cesario; dis oud en vloei so soet;~~
~~Die vroue wewend, spinnend in die son,~~
~~Die meisies wat borduur met silwer draad,~~
~~Sing dikwels dit; dis doodeenvoudig, eg,~~
~~Vertolk vir ons die onskuld van die liefde~~
~~In dae van weleer.~~

~~FESTE~~

~~Is u gereed, heer~~?

Teksontleding

In die bewerking van die Duitsers Eduard en Otto Devrient (1873)[1] het hulle ook die lied deur Viola laat sing. In die Inleiding beweer hulle dat hulle daardeur in werklikheid Shakespeare se oorspronklike bedoeling herstel het. Dat die lied in die Folio deur Feste gesing word, skryf hulle toe aan die ver= anderings wat aangebring is deur die verskillende geselskappe by die Globe= teater nadat Shakespeare daar weg is. Die verandering is heel moontlik aan= gebring as gevolg van 'n onverwagte krisis wat opgeduik het. Miskien was Viola hees, of die Viola in 'n spesifieke aanbieding kon dalk nie sing nie en Feste moes haar uithelp. Hoekom hierdie vervanging permanent gebly het en nie weer reggestel is nie en hoekom Feste se impromptu grappe behoue gebly het, is vir die skrywers net so duister as hoekom hierdie teenstrydighede nog nooit voorheen opgemerk is nie. Hulle gaan voort om te sê dat die verandering van Feste na Viola op die verhoog in die baie aanbiedings in Carlsruhe uiters ge= slaagd was.

Voordat ek van bogenoemde feit bewus was, het ek besluit om die liedjie deur Viola te laat sing, alhoewel die speler wat die rol van Feste vertolk het, ook oor 'n goeie sangstem beskik het. My motivering is dat die gehoor van die begin af (I.ii.59-60) gelei word om te verwag dat Viola gaan sing, en dan, op die klimaksoomblik, word die lied, waarin Viola haar hart kan uitstort, deur Feste gesing.

Vir die wysie van die lied kyk onder *Musiek*.

Die vertaling is besonder goed. Die veranderings wat ek aangebring het, is bloot om die woorde by die musiek te laat pas.

Bewegings

53-8 Viola sing die eerste strofe terwyl sy stadig na vore beweeg tot by r.
59-60 Orsino volg haar in vervoering. Viola draai effens na R en beweeg na vore tot in die middel van q. Orsino bly voor op r.
61-64 Hulle sing die tweede strofe as 'n duet saam. Sodra Orsino begin sing, draai Viola stadig en verbaas om sodat sy na hom kyk. Orsino kyk egter effens L na vore. Dit is duidelik dat hy aan Olivia dink.

(Ek weet dat die feit dat ek Orsino ook laat sing het, baie onkonvensio= neel is, maar die versoeking was te groot. Die speler wat die rol van Orsino gespeel het, beskik oor 'n besonderse baritonstem, en aangesien die inhoud van die liedjie op altwee betrekking het, het ek gevoel dat dit gepas is. Dit was in elk geval, myns insiens, die heel mooiste oomblik in die hele aanbieding.)

65-8 Feste met sy tenoorstem sing saam! (Viola, wat die sopraangedeelte gesing het, het 'n sterk altstem.) Die trio was baie geslaagd en het groot byval by die gehore gevind.

---

1. Furness. Op. cit., p. 143.

~~HERTOG~~

~~Ja, sit maar in. [*Musiek op.*]~~

~~FESTE~~ VIOLA

[*Singende.*]

Kom hier, kom hier~~heen~~, Dood,
Rus wil ek tussen ~~die~~ sipresse daar.
Help my in
~~Vlug, asem, vlug . . . o pyn,~~ my nood,
'n Wrede skone was my moordenaar.
My grafgewaad, my marmersteen,
Berei hul voor!
Het ooit 'n minnaar so alleen
Hom in die Dood verloor?

Geen blomme, ~~o~~ geen blomme soet
Moet my swart kis versier;
Geen vriend, geen vriend my groet
Waar my gebeentes wegsink hier.
Begrawe my waar slegs die wind
Die stilte steur,
Geen minnaar droef my graf sal vind
Om daar te treur.

~~HERTOG~~

~~[*Gee hom geld.*]~~

~~Hier's iets vir jou moeite.~~

~~FESTE~~

~~Geen moeite hoegenaamd nie, heer, dis vir my 'n plesier om te sing.~~

~~HERTOG~~

~~Dan betaal ek vir jou plesier.~~

~~FESTE~~

~~Juistemint, heer en vir plesier moet betaal word, vroeg of laat.~~

Teksontleding

69-82 Hierdie afdwalende gevathede van Feste sou beslis die atmosfeer wat hier deur die sang geskep is, versteur en afbreuk doen aan 'n baie mooi oomblik. Die prosa wat hier gebruik word, is ook baie onvanpas. Indien Shakespeare dit so bedoel het (wat ek vir geen oomblik glo nie) teken ek nederig apologie aan! Hierdie gedeelte onderstreep net vir my die feit dat dit 'n invoeging is waarsonder die toneel baie meer logies en samehangend verloop.

85 Gaan dadelik na Olivia.

90-1 Olivia se skoonheid bring Orsino in verrukking.

Bewegings

Na die sang is daar 'n swanger pouse, asof almal te bang is om asem te haal. Dan klap Orsino se gevolg almal bewonderend hande.

83 Orsino sê dit stil en beheers terwyl hy na Viola kyk.
Feste en die orkeslede gaan af by nis g, die hofknape by nis f, Curio en die edelman by nis e.

84 Orsino beweeg nader aan Viola. Hulle staan nou in die middel voor op q.

85 Orsino plaas sy RH op Viola se L-skouer.

~~HERTOG~~

~~En nou verlaat ek my op joú dat ek jou mag verlaat.~~

~~FESTE~~

~~En mag die god van droefgeestigheid u beskerm en die kleremaker vir u 'n baadjie maak van altyd afwisselende tafsy, want u gemoed is soos die einste opaal wat pal van kleur verander. Ek sou graag wil hê dat manne met u bestendigheid van gees die seë moet bevaar, sodat hulle met alles op aarde doenig mag wees en elke plek ter wêreld hul bestemming is; want dis juis sulke mense wat altyd van niks 'n hoogs interessante reis maak. Vaarwel.~~

~~[*Feste af.*]~~

HERTOG

Stil, stadig en bewoë

Laat almal gaan.

[*Curio en Gevolg af.*]

Nogmaals, Cesario,

Gaan dadelik na dié soewereine wrede;

Sê haar my liefde, edeler as die wêreld,

Slaan glad geen ag op vuil gewin of grond;

Wat die fortuin haar mee bedeel't, skat ek

So lig soos die lighoofdige fortuin;

Maar daardie wonder van 'n vorstlike juweel

Waarmee Natuur haar sier, verruk my siel.

VIOLA

Moedeloos opstandig

Maar as sy u nie liefhet, heer?

HERTOG

So kan jy my nie antwoord . . .

VIOLA

Waarom nie?/

Sê nou 'n vrou, soos daar dalk iewers is,

Smag na *u* liefde, ja, soos u nou smag

Na Olivia;/u kan haar nie bemin;

U sê dit haar; moet sy haar nie berus?

Teksontleding

101-5 Tipies Orsino weerspreek hy homself weer eens. Hier sê hy die vrou se liefde is oppervlakkig en in reëls 33-6 sê hy die mans se liefde is wis=pelturig, maar hy beskou homself nog steeds as die uitsondering op die reël!

106-7 Die see, wat 'n belangrike rol in die noodlot van Viola en van die ander karakters speel, het ook 'n plek in die stuk se digterlike beelde. Orsino het reeds in I.i.10-3 sy liefdeshonger met die honger van die see vergelyk.

110 Viola wil driftig beswaar maak teen hierdie aantyging teen haar eie geslag maar bedink haar en maak in plaas daarvan die vae opmerking van reël 112 om haarself te beskerm. Shakespeare, altyd taktvol as hy liefdestonele skryf vir seunsakteurs wat meisierolle speel, voorkom direkte emosionele kontak tussen Viola en Orsino. Dit is 'n liefdestoneel hierdie wat vei=lig gedistansieer is.

119-20 Die beeld wat gebruik word, is dié van 'n kankerwurm in 'n roosknop versteek wat die ongeopende roosblare wegvreet. Die kleur van 'n damas=roos is rooi en wit gemeng.

121 Melankolie wat haar mislik (groen) en vaal laat lyk. Bleek-(groen-) siekte was die naam vir anemie waaraan meisies gely het, en geel word ook met jaloesie geassosieer.

122-3 Die meisie was so gelate en kalm in haar lyding dat sy gelyk het soos 'n sittende beeld van Geduld wat op 'n grafsteen uitgekerf is, glimlag=gend in haar smart. 1)

Bewegings

99 Orsino laat sy RH, wat op Viola se skouer gerus het, val.

101 Op *vrouehart*: Hy draai na vore en plaas sy LH op sy hart.

102-3 Hy kyk af op die grond en praat met geboë skouers.

104 Hy kyk op en praat met meer vuur.
Op *verhemelte*: Sy LH beweeg op na sy mond.

105 Op *oordaad, weersin, walging*: Sy LH beweeg op elke woord 'n bietjie meer uit en op terwyl sy kop elke keer meer agteroor beweeg.

106 Hy beweeg vorentoe tot op u terwyl sy arms op en uit beweeg, kop na bo.

107 Sy arms kom vinnig en krampagtig terug tot gekruis op sy bors.

108-9 Hy laat sy kop stadig en skuddend tot op sy bors sak.

110 Viola kom vinnig en driftig tot by Orsino en bly dan skielik botstil staan. Sy staar verskrik na hom en hou haar asem op.

111 Orsino draai stadig en vraend om na Viola as sy nie verder praat nie.

112 Viola praat baie vinnig

113 met 'n dalende stemtoon. Sy pouseer na *man* terwyl sy haar asem stadig in 'n sug uitblaas. Dan praat sy meer selfversekerd verder.

114-6 Orsino kyk haar vraend en onbegrypend aan. Viola verduidelik vinnig en verward. Na *vors*: Hulle staar mekaar 'n lang ruk woordeloos aan.

117 Orsino sit weer sy RH op Viola se L-skouer.

118 Sy draai na vore en sê hierdie reël amper toonloos. 'n Lang pouse.

119 Viola beweeg stadig na vore tot by y. Sy gaan sit stil en kalm op haar bene en staar voor haar uit voordat sy begin praat. Orsino kyk na haar.

119-23 Sy sê hierdie woorde stil, stadig en kalm met 'n ingehoue hartseer.

123 Na *smart:* 'n Lang pouse. Haar kop sak stadig tot op haar bors.
Was dit nie liefde nie? Sy spring vinnig op, praat driftig, met 'n snik in haar stem.

124-6 Sy sê dit driftig (in 'n poging om haar ware gevoelens te verberg) direk en beskuldigend aan Orsino.

---

1. '... with a yoke on her shoulders and her bare feet on thorns, suffering the wounds of body and mind with a constant and quiet demeanour' (Walker, p. 82).

HERTOG

Daar is geen vroueliggaam hier op aarde
Wat so 'n brand van liefde kan verduur
As dié wat nou my skroei; geen vrouehart,
So groot, kan soveel hou; hul's swak, helaas,
Hul liefde kan ons slegs noem, ~~appetyt~~, begeerte
Geen vuur nie van die hart, maar die verhemelte,
Wat oordaad bring en weersin, walging wek;
Maar myne is so honger soos die see,
Kan eweveel verteer. Ag, vergelyk nie
Die liefde wat 'n vrou vir my kan voel
Met dié wat ek Olivia skuld.

Vol manlike egoïsme en verwaandheid

Sugtend en minagtend

VIOLA

Ag, maar ek weet— /

Opstandig

HERTOG

Wat weet u, vrind?

VIOLA

Te goed die liefde wat 'n vrou verbind
Teer met haar man; sowaar, hul's trou soos ons. //
My vader had 'n dogter, sy't 'n man
Bemin soos ek, was ek 'n vrou, miskien
U sou bemin het, vors. //

HERTOG

En haar verhaal?

Simpatiek

VIOLA

'n Wit papier. // Haar liefde't sy verswyg,
Haar stilte, soos 'n wurm in die knop, laat voed
Op haar damasrooi wang, so mymerend gekwyn,
En met 'n groen en geel droefgeestigheid
Soos soet Geduld gesit stil op haar monument,
Geglimlag na haar smart. // Was dit nie liefde nie?
Ons manne sê meer, sweer meer, maar gewis

Teksontleding

124-6 Viola vermoed dat Orsino se baie woorde meer vertoon is as daad. Dit is wat Olivia ook vermoed.
128-9 Viola omseil Orsino se vraag vaardig en wonder dan weemoedig of Sebastiaan gered is.
V. Vgl. die motivering vir die weglating van Fabio in hoofstuk 5.
6-8 Feste is natuurlik ook voortvarend genoeg om 'n beerbytery in Olivia se tuin te gereël het! Dié sport was baie gewild in die Elizabethaanse tyd, en die Puriteine het heftig daarteen beswaar gemaak. Volgens Macaulay was dit nie omdat dit pyn aan die beer veroorsaak het nie maar omdat dit aan die toeskouers plesier verskaf het! 1)

Bewegings

127 Orsino sit weer sy RH op haar L-skouer.
128 Viola staan terug, sodat Orsino haar nie kan aanraak nie.
129 Na *daarby*: 'n Lang pouse waarin hulle na mekaar kyk.
tog, weet ek nie: Sy draai na die gehoor, sê die woorde met 'n snik, swaai dadelik R-om en hardloop vinnig tot by p. Sy gaan skielik botstil staan, trek haar skouers agteroor, lig haar kop op en draai dan trots om na Orsino.
130 Sy sê dit baie regop en baie gespanne.
131 Orsino beweeg na Viola.
132 Hy haal die ketting om sy nek af en oorhandig dit met sy RH aan haar. Hy draai L-om en beweeg na sy dagbed. Sy neem die ketting stadig, kyk daarna en druk dit met 'n vinnige en innige beweging (amper met 'n snik) teen haar bors vas.
133 Op *sterre*: Orsino steek sy RH in die lug op en kyk na die sterre.
Op *duld geen weiering*: Hy gaan lê op sy dagbed soos in die begin van die toneel. Viola retireer stadig, terwyl sy na hom staar, tot by cc. Sy maak dan 'n vinnige buiging, swaai om en storm af by c.

Die tuingordyn trek toe, en die hofknape plaas die tuinstoel op u. Hulle gaan terug deur snit g in die gordyn. (Beligting)

V. Feste kom op by b. Hy speel met 'n groot gekleurde bal. Sir Tobie kom net na hom op, gevolg deur Sir Andries.
1 Op *aanstryk*: Sir Tobie skop Feste speels op sy sitvlak, wat hom voren-toe dryf tot op s.
2 Feste draai kamma verontwaardig om na Sir Tobie. Sir Andries dink natuurlik dit is 'n groot grap.
Op *titteltjie*: Feste gooi die bal in die lug op en vang hom weer.
3 *galligheid gaar gebraai*: Hy laat die bal drie maal wip op die begin-g's.
4 Sir Tobie beweeg nader aan Feste.
6 Op *man:* Feste gooi die bal vir Sir Tobie.

---

1. Furness. Op. cit., p. 153.

Dis meer vertoon as wil, meer leë skyn
As daad; ons eed is groot, ons liefde klein.

HERTOG

En het sy toe gesterf van liefde, seun?

VIOLA

Ek's al die dogters van my vaders huis,
En al die broers daarby; tog, weet ek nie.
Heer, sal ek na haar gaan?

HERTOG

Haas jou, maak gou!
Gee haar dié snoer. Sê haar my liefde dwing
My na die stefre, duld geen weiering.
Albei af.

TONEEL VYF

Olivia se Tuin.
Sir Tobie, sir Andries en ~~Fabio~~ op.

SIR TOBIE

Kom, kom, aanstryk, sinjeur ~~Fabio~~.

~~FABIO~~ FESTE

Maar ek kom, ek kom. As ek 'n titteltjie van hierdie poetsbakkery
mis, laat ek in swartgalligheid gaar gebraai word.

SIR TOBIE

Sou jy nie bly wees as 'n merkwaardige straf hierdie suur, nydige
vrek van 'n vent toegedien word nie?

~~FABIO~~ FESTE

Ek sou in my noppies wees, man. ~~Jy weet mos hy't my in onguns gebring by ons jonkvrou in verband met 'n beer wat ek hier getreiter het.~~

Teksontleding

9 As gevolg van snit 6-8 verloor hierdie verwysing sy betekenis.
12 Die ridders is nie bekommerd oor die dag van môre nie; hulle leef vir die oomblik.
13 *How now my Mettle of India?* Die *metal of India* is goud. Hier is weer eens 'n verwysing na Maria as 'n klein mensie. 'A woman of Amazonian stature indulging in such pranks would be too horrible an infliction.' 1) Sir Tobie komplimenteer haar.
21 Maria gebruik 'n hengelmetafoor. Die brief is die aas.
22 Forelle wat onder die kuwe gekielie word, word so kalm dat hulle met die hand gevang kan word. Die brief gaan Malvolio se hoogmoed kielie.
23 Maria het hom 'n klomp stories in die kop geprent om dit vir haar nog makliker te maak om hom te vang.
26-7 Olivia het dit natuurlik gedoen omdat hy 'n belangrike bediende is, maar as gevolg van sy grootheidswaan sien hy dit anders in.
28 Verhoogkonvensies voorkom dat Malvolio enige iets hoor wat die drie weg=kruipers sê of dat hy hulle sien.

Bewegings

9 Op *pes* en *bontspring*: Sir Tobie maak asof hy die bal vir Sir Andries gooi. Sir Andries spring hom natuurlik poot-uit om die bal te vang wat daar nie is nie.
10 Sir Tobie hou die bal onder sy RA vas.
11 Op *Andries*: Sir Tobie gooi die bal regtig vir Sir Andries, wat hom be=simpeld skrik. Hy hou die bal soos 'n warm patat voor hom uit.
13 Maria verskyn by a en hardloop tot by o. Sir Tobie gaan voor Feste verby as hy Maria sien. Sir Andries kom nader, en Feste gryp die bal by hom. Hulle staan nou agter mekaar op s. Feste en Sir Andries loer oor Sir Tobie se L-skouer om Maria te sien.
15 Maria is baie opgewonde. Sy maak 'n kniebuiging.
16-8 *Malvolio ... oefen*: Maria begin met haar RB en die drie mans met hulle LB'e. Hulle beweeg in gelid tot by die voorpote van die stoel, terwyl hulle Malvolio se kenmerkende stap naboots.
18-20 *Hou ... maak*: Hulle staan stil. Maria beveel en hulle luister.
dié brief: Maria hou die brief op in haar RH. Almal staar daarna.
20-1 *Toe ... grapmakery*: Maria kom voor om die stoel en jaag hulle terug. Hulle retireer, draai om (nog steeds in gelid) en verdwyn deur snit d in die gordyn - eers Sir Andries en dan Feste. Sir Tobie talm by d. Hy draai om en kyk na Maria. Hulle hoor Malvolio by a. Maria maak 'n ongeduldige gebaar, Sir Tobie draai haastig om en gaan by d uit. Maria draai na vore. Sy staan nou L van die stoel.
Op *Lê daar*: Sy gooi die brief skuins voor die stoel neer. Sy kyk na die gehoor.
22 Op *vang*: Kniebuig, giggel en af by f.
23 Malvolio verskyn in sy volle glorie by a.
Dis ... geluk : Hy oefen sy buiging.
23-5 *Maria ... wees* : Hy beweeg langs aa terwyl hy sy statige stap, houding en hofmaniere oefen. Na *gee vir my om* : Hy verwissel sy hofmeesterstaf van die een hand na die ander met 'n swierige swaai in die lug. Op *aard*: Hy maak sirkelbewegings met sy skouers.
27 *Wat ... dink?*: Hy is nou op o. Hy draai na die gehoor en oefen weer sy buiging en ernstige gesigsuitdrukkings.
28 Sir Tobie steek sy kop uit by d (onder).
29-30 Feste steek sy kop net bokant Sir Tobie s'n uit. Malvolio trek sy klere en hoed reg. Hy vee denkbeeldige stoffies van sy moue af.

1. C.C. Clarke in Furness. Op. cit., pp. 153-4.

SIR TOBIE

Om hom te pes, ~~die nors ou beer~~, sal ons hom so laat bontspring dat hy skoon pootuit raak van ons gekskeerdery; sal ons nie, sir Andries?

SIR ANDRIES

Doen ons dit nie, ~~sal ons ons hele lewe lank spyt wees.~~ verdien ons skaars om te lewe.

[*Maria verskyn.*]

SIR TOBIE

Hier kom die klein vabond./Wat nou, my ~~ou diamantjie~~ goue meisie van Indië?

MARIA

Gaan julle nou aldrie agter die palmheining. [~~*Hulle versteek hulle agter die heining.*~~] Malvolio kom die laan af; hy's al 'n halfuur lank besig om dáár in die son statige hofmaniere voor sy eie skaduwee te oefen. Hou hom dop, om spotterny se ontwil; want ek weet voor my siel dié brief gaan 'n o so diepdenkende uilskuiken van hom maak./Toe, staan nader aan mekaar, in die naam van alle grapmakery!/Lê daar [*sy gooi 'n brief in die pad*] . . . want hier kom die forelletjie wat ons net moet kielie, dan vang ons hom.

[*Maria af. Malvolio op.*]

MALVOLIO

Dis blote geluk; alles is geluk./Maria het my eenkeer vertel die gravin gee vir my om; en ek het haar self so ver hoor gaan as om te sê dat raak sy verlief, dit op iemand van my aard sou wees. Bowendien behandel sy my met 'n meer verhewe agting as enigiemand onder haar gevolg./Wat moet ek hiervan dink?

SIR TOBIE

[*Aan sir Andries en Fabio.*]

Daar's vir jou 'n astrante skurk!

~~FABIO~~ FESTE

Bly stil! Sy bespieëlinge maak 'n rare kalkoenhaan van hom. Kyk net hoe pof hy hom uit onder sy pronkvere.

Teksontleding

31 *Slight* (by God's light) *I could so beate the Rogue.*
33 Malvolio dink nie aan liefde nie. Hy droom net oor wat Olivia vir hom kan beteken.
37-8 'n Dame se huwelik met haar hofmeester sou die hele sosiale orde, wat die Elizabethane stabiel wou hou, omvergewerp het. Sulke voorvalle, dat 'n dame benede haar stand trou, het wel voorgekom, maar dit was die uitsondering op die reël. Malvolio hoop om een van hierdie uitsonde=rings te word. Die edelvrou van Strachey is nog ongeïdentifiseer. Ek vermoed dat dit net 'n sinspeling op koninigin Elizabeth is wat 'n ver=houding met haar Opperstalmeester gehad het.
39 *Isébel* beteken skaamtelose skepsel. Die naam van hierdie afgodiese koningin (I Kon.16:31) was 'n skeldende verwysing na die Rooms-Katolieke. Sir Andries gebruik dit verkeerdelik vir die Puriteinse Malvolio.
44 *O for a stone-bow* (crossbow, which shoots stones) *to hit him in the eye.*

Bewegings

31 Sir Andries steek sy kop bokant Feste s'n uit.
32 Sir Tobie klap die ander twee bokant hom weg met een opgewonde vee van sy RA. Hy maak meer lawaai as die ander twee saam.
33 Malvolio verbeel hom hy is 'n regeerder en kyk af op die gehoor asof hulle sy minderwaardige onderdane is.
34 Sir Tobie brul dit uit met 'n bewende vuis in die rigting van Malvolio.
35 Sir Andries op by f. Hy praat met 'n opgewonde hoë falsettostem. Hy hou sy arms uit na Malvolio asof hy 'n geweer op hom rig.
36 Sir Tobie kruip uit by d en af by f, terwyl Sir Andries retireer.
37-8 Malvolio beweeg stadig en statig vorentoe tot by die stoel.
39 Sir Andries op by e.
40-1 Feste op by c en af by e, terwyl Sir Andries weer vinnig retireer.
42-3 Malvolio neem met groot seremonie op die tuinstoel plaas.
44 Sir Tobie op by c. Hy knyp sy een oog toe en korrel verontwaardig na Malvolio se boud. Retireer.
45 Malvolio sprei 'n denkbeeldige ellelange koningsmantel om sy stoel uit.

SIR ANDRIES

Bliksem! ~~Op dees aarde~~, ek sou die skurk kon opdons!

SIR TOBIE

Stil, sê ek!

MALVOLIO

Om graaf Malvolio te wees!

SIR TOBIE

O, die skurk!

SIR ANDRIES

Skiet hom, skiet hom dood!

SIR TOBIE

Stil! Stil!

MALVOLIO

Daar is 'n voorbeeld hiervan: die edelvrou van Strachey het getrou met haar klere-oppasser.

SIR ANDRIES

Vervloek sy so 'n Jézebel! [*Hy wys na Malvolio.*]

~~FABIO~~ FESTE

Stil tog! Kyk hoe sluk hy die lokaas, hoe blaas sy verbeelding hom op.

MALVOLIO

Na ek drie maande met haar getroud is, sit ek as meester in my herestoel—

SIR TOBIE

O vir 'n ~~klipboog~~ rekker om hom in die oog te skiet!

MALVOLIO

En in my beblomde fluwelemantel roep ek my beamptes om my;

Teksontleding

48 *Fire and Brimstone* (burning sulphur of hell).
53 Malvolio noem Sir Tobie ewe gemeensaam op sy voornaam! Die suggestie van verwant wees aan Malvolio maak Sir Tobie so kwaad dat hy hom in die tronk wil stop (54).
64 *my familiar smile*. Dié onwaarheid (hy glimlag nooit) beklemtoon die vergesogtheid van Malvolio se dagdrome.

Bewegings

48 Sir Tobie steek net sy gesig by e uit.
49 Feste steek net sy gesig by c uit.
50 Malvolio plaas, baie vernaam, sy arms op die leunings van die stoel.
51-2 Hy laat sy blik, met opgetrekte wenkbroue, van L na R oor die gehoor dwaal.
53 Hy bring sy kop statig terug na L, waar hy hom verbeel dat Sir Tobie is.
54 Sir Tobie op by e. Hy hou altwee sy vuiste voor hom uit asof hy geboei is.
55 Feste op by c. Hy en Sir Tobie kyk vir mekaar, draai om en gaan gelyk=tydig af op dieselfde plekke as waar hulle opgekom het.
56 Malvolio maak 'n vloeiende gebaar met sy LA na L. Hy kyk vêr na L oor sy vingerpunte.
57 Hy draai sy kop na vore terwyl hy fronsend oor die gehoor uit staar.
58 Hy bring sy LH af (56) om met sy koninklike medaljon, wat in sy ver=beelding om sy nek hang, te speel.
Na *met my*: Sy vingers raak aan sy hofmeestersketting. Hy verstyf volkome vir 'n stonde. Sy LH beweeg onmiddellik weer na L uit in 'n nonchalante gebaar. Hy laat homself nie toe om na die werklikheid teruggeroep te word nie.
59 Hy 'sien' Sir Tobie nader en skuins L voor hom buig. Hy volg die denk=beeldige Sir Tobie se bewegings met sy LH en LA. Hy kyk hom uit die hoogte aan.
61 Sir Tobie op by e. Hy bring sy twee vuiste van onder tot bo. Hy kyk eers L en dan R, asof hy hulp soek by Sir Andries en Feste. Hy is be=wend van woede.
62-3 Feste op by c. Hulle herhaal die beweging van 55.
64-5 Malvolio steek sy LH uit asof hy sy septer goedgunstiglik na Sir Tobie uitsteek (vgl. foto VII op p. 367).

na ek so pas van 'n dagbed opgestaan het waar ek Olivia aan die slaap agtergelaat het—

SIR TOBIE

~~O vuur en swawelstank~~! Hel!

~~FABIO~~ FESTE

Stil tog, stil!

MALVOLIO

En ek laat die vernaamheid van my amp my welgeval; en na ek my blik plegtig van gesig na gesig laat dwaal het, verwittig ek hulle ek ken my rang soos ek van hulle verwag dat ook hulle hul plek ken. En dan vra ek vir my bloedverwant, Tobie—

SIR TOBIE

Smyt hom in kettings, die skobbejak!

~~FABIO~~ FESTE

O stil, stil, stil! Toe nou, toe nou . . .

MALVOLIO

Sewe van my dienaars, met 'n dienswillige spoed, snel na hom daarbuite. Intussen frons ek, wen miskien my horlosie op, of speel met my [*sy regterhand raak sy hofmeesterskettng aan*] . . . een of ander kosbare edelgesteente. Tobie nader, maak 'n diepe buiging voor my. – – –

SIR TOBIE

Moet hierdie vent lewe?

~~FABIO~~ FESTE

Al moet ons stilte ook met wilde perde en strydwaens uit ons gesleep word, bly stil!

MALVOLIO

Aldus strek ek my hand na hom uit, terwyl ek my ~~welwillende~~ bekende glimlag temper met 'n strenge blik van beheersde gesag—

Teksontleding

66 Sir Tobie sê hierdie reël met snydende sarkasme eerder as met onbeheers=
te woede.
72 *Out scab: Karnallie* is 'n heeltemal te mak woordjie om Sir Tobie se ge=
voelens uit te druk!

Bewegings

66 Sir Tobie op by e. Sy oë is op twee nou skrefies getrek. Hy byt op sy
tande!
67-9 Malvolio praat nog steeds met opgetrekte wenkbroue en mislike meerder=
waardigheid.
70 Sir Tobie steek net sy verontwaardigde gesig by e uit.
72 Sir Tobie steek sy bewende RA, met gespreide vingers, by e uit.
73 Feste op by c. Hy druk Sir Tobie se hand met sy LH terug en retireer.
76 Sir Andries op by d. Hy retireer.
78 Sir Andries op by f. Hy retireer.
79 As Malvolio sy kop knik om 'Tobie' weg te stuur, sien hy die brief op
die grond lê.

SIR TOBIE

En gee Tobie jou dan nie so 'n ligte 'n stamp in jou tande nie?] Sis deur sy tande

MALVOLIO

En ek sê aan hom: „Oom Tobie, my goeie geluk wat my in die arms van jou niggie laat beland het, gee my hierdie voorreg van spraak om jou te betig"—

SIR TOBIE

Wat, wat?

MALVOLIO

„Van jou dronkenskap moet jy afstand doen."] Betigtigend

SIR TOBIE

Weg, ~~karnallie!~~ skuim!

~~FABIO~~ FESTE

Kalmte, man, of ons hele komplot raak kapot.

MALVOLIO

„Daarbenewens verspil jy jou kosbare tyd met 'n dwase jonker."

SIR ANDRIES

Dis ek dié, dit verseker ek julle.

MALVOLIO

„Ene sir Andries"—

SIR ANDRIES

Ek wis dit was ek; want daar's baie wat sê ek is 'n dwaas. /

MALVOLIO

[*Hy sien die brief op die grond.*]

Met wat moet ek my hier onledig hou?

Teksontleding

84 *these bee her very C's* (varices?), *her U's* (use?), *and her T's* (tease?), *and thus makes shee het* (her) *great P's*.
'C's (?) and P's. These letters, which are not in the address, can pro= vide coarse amusement.' 1)

88 *By your leave wax. Soft* (be not in too much haste), *and the impressure her Lucrece*, ... Vergelyk met die bewegings hier onder.

89 Lucretia se kop is op Olivia se seëlring gegraveer. Lucretia was 'n Romeinse vrou wat baie getrou was aan haar man. Tarquinius, die koning van Rome, het haar verkrag, en sy het met 'n dolk selfmoord gepleeg. Shakespeare het die verhaal gebruik in sy gedig *The rape of Lucrece*.

91 *This winnes him, Liver and all.*

96-7 *Die maat het verander.* Uys Krige se versmaat het egter nie verander nie, vergelyk reëls 95 en 100.

Bewegings

80 Feste kom op by c. Malvolio staan op en beweeg na die brief. Feste af by e.

81-2 Sir Tobie kom op by d. Malvolio kniel op sy R-knie en tel die brief met sy LH op. Hy kyk stip daarna. Sir Tobie af by f.

83 Malvolio bestudeer die handskrif en maak 'n ontdekking.

84 Op *einste A's*: Malvolio kyk na die gehoor en skud die brief (haar aas) opgewonde op en af.
Op *haar H's*: Malvolio druk die brief teen sy eie bors (haar haas) vas.
Op *haar G's*: Malvolio waai sy hande in die lug rondom hom (haar gees).
Op *haar S'e*: Malvolio bring die brief met 'n sierlike S-beweging terug na sy oë.
Op *haar Y's*: Malvolio wil nou bars van opgewondenheid. Hy hou die brief (met haar eis) triomfantlik met albei hande voor hom uit.

86 Sir Andries op by e. Op *A's* wys hy na die brief. Op *H's* wys hy na Malvolio. Op *Y's* draai hy albei sy handpalms onbegrypend uit na buite. Hy retireer kopskuddend.

87 Malvolio lees wat buite op die brief staan. Dan slaan hy met die brief nadenkend op sy handpalm.

88 Net as Malvolio die seël met groot seremonie wil oopbreek, bring hy die brief skielik nader aan sy oë om die seël beter te bekyk.

89 Op die seël vind hy 'n verdere bewys dat die brief van Olivia afkomstig is.

90 Na 'n ligte huiwering skeur hy die brief doelbewus oop.

91 Feste op by e. Hy slaan bolmakiesie en af by c.

92-5 Malvolio lees.

96 Malvolio hou op met lees, kyk op terwyl hy die brief laat sak. Hy her= haal reël 95 nadenkend. Op *Wat volg?*: Hy bring weer die brief vinnig na sy oë. Dan lees hy die volgende reël (reël 100) saggies vir homself.

96-7 *Die maat het verander*: Hy kyk weer op en herhaal reël 95 weer eens.

98 Hy kom stadig orent terwyl hy, baie selfvoldaan self 'n passende slot ('n slot waarin die maat dieselfde bly) verskaf.

99 Sir Tobie op en af by g.

---

1. Kennet. Op. cit., p. 90. Die letters wat Malvolio noem vorm die woord CUT (P's) - en Sir Andries vang dit nie. Vgl. II.iii.217 (p. 472).

~~FABIO~~ FESTE

Nou's die fisant vlak voor die wip.] Vinnig en opgewonde

SIR TOBIE

Stil, kêrels! En mag die grote grapgod hom besiel om die brief hardop te lees!

MALVOLIO

[*Tel brief op.*]

So waar ek leef, dis die handskrif van my jonkvrou! Hier's haar einste ~~C's~~ A's, haar ~~U's~~ H's, en haar ~~T's~~ G's, so gooi sy haar S's, en so maak sy haar ~~grote P's.~~ Y's.

Dis sonder die minste twyfel haar handskrif.

SIR ANDRIES

Haar ~~C's~~ A's, haar ~~U's~~ H's en haar ~~T's~~ Y's; waarom dit?

MALVOLIO

[*Lesende.*]

Aan die onbekende beminde, dit, en my beste wense. Dis haar segswyse self! Met jou verlof, seëlwas! ~~[*Hy open die brief.*]~~ Wag! Wel! hier's haar seël met die beeld van Lucretia wat sy oudergewoonte op alles stempel; dis my jonkvrou! Aan wie sou die brief gerig wees?

~~FABIO~~ FESTE

~~Dit palm hom in, tot die einste murg van sy gebeente.~~
Holdersteholder, pens en pootjies, gat-oor-kop!

MALVOLIO

[*Lesende.*]

Die gode weet: ~~dat~~ E ~~ik bemin.~~
Maar wie ~~s hy, wie my vreug, my leed?~~
Swyg, lippe, ~~praat het hier geen sin.~~ Still!
Geen siel ~~des sterflings~~ mag ~~dit~~ weet.

„Geen siel ~~des sterflings~~ mag ~~dit~~ weet." Wat volg? Die maat het verander. „Geen siel ~~des sterflings~~ mag ~~dit~~ weet," ~~Sê nou dis jy, Malvolio~~? Dat hy Malvolio heet?

SIR TOBIE

Vervlaks, loop hang jou op, muskeljaatkat!

Teksontleding

103 *M.O.I.A.:* Die vier elemente wat oor elke mens se lewe geheers het (volgens die Elizabethane), was Mare (see, water), Orbis (aarde), Ignis (vuur) en Aer (lug) (vergelyk met II.iii.9).

Bewegings

100-3 Malvolio draai na die gehoor en lees dit staande. As hy klaar hardop gelees het, lees hy die eerste drie reëls weer saggies en fronsend vir homself.
104 Feste op en af by c. Hy steek die wysvinger van sy LH in die lug.
105 Sir Tobie op en af by e. Hy steek die wys- en middelvinger van sy LH in die lug.
106 Malvolio herhaal reël 103 nadenkend en fronsend terwyl hy die opgerolde brief op sy palm tik.
107 Hy vou die brief oop en lees weer naarstigtelik reëls 100-3 vir homself deur, op soek na meer informasie.
108 Feste op en af by d. Hy hou drie vingers van sy RH op.
109 Sir Tobie op en af by f. Hy hou vier vingers van sy RH op. (Dis 'n herhaling van die beweging in II.iii.9).
110 Malvolio lees weer die eerste reël (reël 100). Hy laat die brief sak en kyk vir die gehoor.
113-4 Hy kyk weer fronsend na die brief.
115 Hy bring die brief skielik nader en kyk stipter.
116 Sir Tobie op by d en uit by f.
117-8 Feste op by c en uit by e.

MALVOLIO

[*Lesende.*]

Waar ek aanbid mag ek beveel;
Maar stilte, soos jou dolk, Lucretia,
Dring in my hart tot by sy steel,
Bloedloos. Wie heers oor my? ~~*M.O.I.A.*~~
W.A.L.V.

~~FABIO~~ FESTE

'n Hoogdrawende raaisel!

SIR TOBIE

'n Vroumens honderd, sê ek.

W.A.L.V. MALVOLIO

„Wie heers oor my? ~~M, O, I, A.~~" Nee, maar wag, laat ek sien, laat ek sien, laat ek sien.

~~FABIO~~ FESTE

Wat 'n bord vol gif het sy hom voorgesit!

SIR TOBIE

En met watter vaart duik hierdie vaalvalk daarop af!

MALVOLIO

„Waar ek aanbid mag ek beveel." Maar natuurlik mag sy my beveel; ek dien haar; sy is my meesteres. Dis immers glashelder vir elke normale verstand; hier's daar geen geestesversperring nie. En die slot? Wat sou hierdie alfabetiese rangskikking voorspel? As ek iets daarin kon opspoor wat enigsins op my betrekking het . . . Wag! ~~M, O, I, A~~ . . . W.A.L.V.

SIR TOBIE

O, a, spoor dit op, jaghond! Nou't hy die ruik verloor.

~~FABIO~~ FESTE

Maar ons Wagter sal die ruik weer blaf-blaf optel al het dit al die tyd soos 'n muishond gestink.

Teksontleding

119-127 Aangesien ek die letters M.O.I.A. na W.A.L.V. (103) verander het om dit vir 'n Afrikaanse gehoor verstaanbaar te maak, moes ek noodwendig die vertaling hier ook effens wysig.

124 *And O shall end, I hope.*: Malvolio se naam eindig met 'n *O*. As Malvolio dus op die regte spoor is, moet dit op 'n *O* eindig, maar Feste sinspeel op 'n uitroep 'O!'

129 Hierdie probleem (W.A.L.V.) is nie so maklik as sy voorganger (110) nie.

131 Ons spreek die *v* in Malvolio uit as 'n *w*.

134-5 Feste herhaal hierdie woorde in V.i.388-9. Dus moes hy in hierdie toneel teenwoordig gewees het. Hierdie feit verskaf nog 'n verdere motivering vir die weglaat van Fabio.

141-2 (Vgl. 185-190). Maria is baie slim. Sy besef dat die geel kouse, gekruiste kousbande en die glimlag (162) Olivia geweldig gaan irriteer omdat dit nie in 'n huis pas waar daar gerou word nie. Die feit dat Malvolio ook nog in nóg 'n vryer ontpop, sal haar woedend maak.

Bewegings

119 Malvolio roep dit opgewonde uit.

120-1 Feste op by c. Hy hardloop gebukkend oor die verhoog soos 'n jaghond wat spoorsny. Sy LH se duim op sy neus en sy RH se duim op sy boud en sy vingers swaaiende in die lug. Af by d.

122-3 Malvolio staan nog steeds met sy neus in die brief.

124 Feste op by g. Hy spring agter op die stoel en maak 'n Griekse gebaar van weeklaag. (Hande op in die lug. LH effens hoër as RH. Kyk op.) Af by g.

125 Sir Tobie op by c. Hy val op sy knieë en herhaal Feste se gebaar van 124. Uit by c.

126 Malvolio hou die brief onderstebo sonder om hande te verwissel.

127-8 Feste op by g. Hy spring weer agter op die stoel. Hy grinnik spottend die *m's* in staccato. Af by g.

129-131 Malvolio besef dat hy nou te ver gaan en draai die brief weer reg en rol dit op. Hy beweeg kopskuddend en fronsend tot by s terwyl hy die brief teen sy ken tik. Hy draai om na vore, sodat hy weer vir die gehoor kyk.

132 Hy rol weer die brief oop, bestudeer dit weer eens en kom, verras, op die prosagedeelte af.

133-47 Malvolio lees baie stadig in 'n poging om elke woord te verstaan. Hy sal selfs hier en daar iets herhaal as dit nie vir hom duidelik is nie.

133 Na *dink na*: Hy dink na!

134 Na *bo jou*: Hy knik sy kop instemmend, want dié probleem het hy al opgelos.

138 Na *nuutgeskape*: Hy rol weer sy skouers in die rondte (soos 'n slang wat vervel) en kry weer die houding van 'graaf Malvolio' (33). Hy lees verder in hierdie houding.

139 Na *skrobbering*: Sir Tobie se gesig op en af by g.
Na *bediendes*: Feste se gesig op en af by f.

140 Na *tong*: Sir Andries se gesig op en af by d.

141 Na *sug na jou*: Druk die brief verruk teen sy bors vas en staar 'n oomblik met toe oë in die lug op.
Na *aangeprys het*: Sir Tobie, Feste en Sir Andries loer gelyktydig onderskeidelik by g, f en d uit. Hulle kyk na mekaar, giggel en trek hulle koppe terug.

A.L.V. MALVOLIO dit is in my naam!
~~M, Malvolio; M,~~ ja, ja, alte seker, ~~daarmee begin my naam~~!

~~FABIO~~ FESTE
Het ek nie gesê hy sal daarop afkom nie? Daar trek ons ou Wagter alweer stertswaaiende op 'n dwaalspoor!

MALVOLIO
~~M~~ M ~~maar~~ dan is daar geen ~~konsekwensie~~ sin in ~~wat volg~~ die W nie; dit faal wanneer dit getoets word; ~~A behoort te volg, maar wat volg is O~~.
M behoort dit te wees, maar wat daar staan, is W.

~~FABIO~~ FESTE
Wee O Wee!
En met ~~O~~ sal dit eindig, hoop ek.

SIR TOBIE
Nie altemit nie, of ek karnuffel hom dat hy Wee uitroep!

MALVOLIO
~~En dan kom I agterna~~. As ek dit onderstebo lees, dan is dit...

~~FABIO~~ FESTE
m, m, m! m.m.m!
~~Ie, ie, ie~~! ek gaan my ~~ie ie ie~~ doodlag vir al die troewels wat jou nog gaan teister.

MALVOLIO
W, A, L, V;
~~M, O, I, A~~; hierdie probleem is nie so maklik as sy voorganger nie; en tog, as ek die betekenis 'n weinig dwing, sal hy my kant toe buig, want elkeen van hierdie letters kom in my naam voor. Maar wag, hier volg prosa.

[*Lesende.*] *As dit in jou hande val, dink na!/In my sterre staan ek bo jou; maar moenie grootheid vrees nie; party is groot gebore, party verwerf grootheid, en op party word grootheid afgedwing. Die Drie Skikgodinne maak hul hande vir jou oop;/laat jou moed en jou gees hulle omhels en, om gewend te raak aan wat jy waarskynlik sal word, werp jou ou nederige vel van jou af en verskyn nuutgeskape. Gee 'n bloedverwant 'n skrobbering, wees nors met bediendes, laat belangrike staatsake weerklink op jou tong; neem doelbewus sonderlinge gewoontes aan. Sy wat jou hierdie raad gee, sug na jou. Onthou wie jou geel kouse aangeprys het, en*

Teksontleding

148 *daylight and champian discovers not more: This is open, I will ...*
149 *I will baffle* (disgrace) *Sir Toby ...*
153-5 Miskien bestaan hierdie insident net in sy verbeelding, of Maria het hom dit wysgemaak (23). Indien Olivia hom wel gekomplimenteer het, was dit ironies bedoel en hy het dit nie besef nie, of dit was voordat daar in die huis gerou is.
157 en 160 *I thanke my starres, ... and my starres be praised.* Ek verkies die woordspeling op *sterre*.
169 Die Sjah (koning) van Persië se rykdom is beskryf in reisverhale in die tyd toe Shakespeare geskryf het.

Bewegings

142 Dieselfde as 141 na *aangeprys het*.
147 Malvolio beweeg na L tot op bb.
148 *Ek sal trots wees*: Hy staan baie regop. Kyk oor die gehoor met 'n hooghartige blik en gefronste wenkbroue.
149 Na *sir Tobie verneder*: Malvolio se LH se wysvinger wys L op die grond, asof sir Tobie in 'n diepe buiging voor hom kniel. Sir Tobie op en af by g. Hy plaas die duim van sy RH agter sy botande en skiet dit uit na Malvolio.
150 Na *grouwe geselskap*: Feste op en af by f. Hy plaas die duim van sy RH op die punt van sy neus en waai sy vingers vir Malvolio.
153 Na *my liefhet:* Sir Andries op en af by d. Hy steek sy R-wysvinger op vir Malvolio.
155 Na *twyfel geroem*: Dieselfde as 141 na *aangeprys het*.
158-9 Sy gesig is op 'n suur en hooghartige plooi getrek.
160 Hy buig sy kop asof in 'n gebed van dankbaarheid, en dan sien hy die naskrif. Hy lees verder.
162 Na *in jou glimlag*: Hy kyk suur en onbegrypend op.
163 Na *goed*: Dieselfde as 162.
165 *Gode, ek dank u*: Hy rol die brief op en beweeg dan baie hooghartig tot by b. Hy draai om na die gehoor.
Na *glimlag*: Sy gesig kraak behoorlik soos hy sukkel om die stram spiere in werking te kry. Hy trek sy gesig in 'n afskuwelike grimlag.
166 Hy maak 'n swierige buiging en, met grimlag en al, af by b.
167 Feste, Sir Tobie en Sir Andries laggende agtermekaar op by d.
169 Feste beweeg langs bb en speel met die bal. Af by b.
170 Sir Tobie beweeg na v.
171 Sir Andries trippel agter hom aan.

die wens uitgespreek het om jou altyd met gekruiste kousbande te sien; ek herhaal, onthou. Voorwaarts, jou fortuin is gemaak indien jy dit self begeer; indien nie, bly dan maar altyd 'n hofmeester, die kameraad van huisbediendes, en nie waardig om Fortuin se vingers aan te raak nie. Vaarwel. Sy wat haar rang sou wil ruil vir joue.

DIE GELUKKIG-ONGELUKKIGE

Die daglumier en die oop veld sou nie meer aan my blootlê nie; dit is vir my ~~sonneklaar~~ glashelder. Ek sal trots wees, ek sal politieke skrywers bestudeer, ek sal sir Tobie verbyster neder, ek sal my suiwer van alle growwe geselskap; huid en kuit sal ek presies só 'n man wees. Ek flous nie nou myself, laat my verbeelding nie 'n gek van my maak nie; want daar's elke opwindende rede om te glo dat my jonkvrou my liefhet. Onlangs nog het sy inderdaad my geel kouse aangeprys; en hierdie gekruiste kousbande het sy sonder twyfel geroem. En hier in dié brief lê sy glashelder getuienis af van haar liefde, en verplig sy my met 'n soort bevel tot die kleredrag wat in haar smaak val. Ek dank my ~~gesternte~~ sterre, ek is gelukkig. Ek sal afsydig wees, trots, vernaam in geel kouse en met gekruiste kousbande, met die spoed bloot van hulle aan te trek. Die gode en my ~~gesternte~~ sterre sy geloof! Hier is nog 'n naskrif.

[*Lesende.*] *Jy kan nie anders as om te besef wie ek is nie. Sou my liefde jou welgeval, laat dit blyk in jou glimlag; jou glimlag staan jou goed; glimlag derhalwe altyd in my teenwoordigheid, my dierbare liefste, bid ek jou.*

Gode, ek dank u. Ek sal glimlag; ek sal alles doen wat jy, skat, my beveel.

[*Malvolio af.*]

~~FABIO~~ FESTE

Ek sou nie my deel aan al hierdie vermaak wil verruil vir 'n pensioen van duisende ponde uit die skatkis van die Sjah van Persië nie.

SIR TOBIE

Vir hierdie poets sou ek daardie vroumens kan trou.

SIR ANDRIES

En ek ook.

Teksontleding

174 Ek het Feste na sy laaste woorde (169) agter Malvolio aan laat afgaan. Feste het hom dwarsdeur hierdie toneel baie opsigtelik op die agter= grond gehou. Hierdie reël pas myns insiens buitendien beter by Sir Tobie. Feste sou Maria nie beskryf het as *my* gekkevangster nie.

175 In Josua 10:24 word die Israelitiese soldate beveel om hulle voete op die nekke van die oorwonne konings te plaas. Hierdie reël, asook reël 177, is 'n bedekte huweliksaansoek.

177-8 *Shall I play my freedome at tray-trip, and becom thy bondslave?* 1) Oor presies hoe en waarmee hierdie spel ('tray-trip') gespeel is, is onseker. Dit word egter algemeen aanvaar dat dit met dobbelstene of kaarte ge= speel is en dat die wengetal 'n drie was. Ek wil beweer dat dit 'n soort meulspel (nine or twelve men's morris) was. 2)

183 *Like Aqua vite* (strong waters) *with 'n Midwife*. Dit blyk dat vroed= vroue tradisionele dopstekers was!

Bewegings

174 Maria verskyn by c. Sir Tobie beweeg tot voor die stoel. Maria hard= loop tot by hom.

175 Sir Tobie kniel (asof oorwonne) op albei sy knieë en laat sy kop tot op die grond sak. Maria sit haar LV op sy nek.

176 Sir Andries doen dieselfde, skuins agter Sir Tobie. Niemand steur hom egter aan hom nie. Maria haal haar voet van Sir Tobie se nek af. Sy kry nie 'n woord in tussen die ander twee se opgewonde gebabbel nie. Sy lag net saam met hulle.

177-8 Sir Tobie kom regop maar bly op sy knieë staan. Sy RH wys bewonderend na Maria.

179 Sir Andries doen dieselfde.

180 Sir Tobie bring sy R-knie op. Sir Andries doen dieselfde.

182 Maria spring opgewonde en laggend op en af.

183 Sir Tobie kom laggend orent. Sir Andries ook.

185 Maria draai na die gehoor.

186 Na *kouse*: Sy lig haar rok effens met albei hande en steek haar RB voor haar uit.

187 Na *glimlag*: Sy maak 'n kniebuiging en boots Malvolio se grimlag na. Hulle geniet dit.

---

1. Vgl. III.i.19-20, p. 508.

2. Funk & Wagnalls. Op. cit., dl. 2, p. 857: A game played on a diagram marked out on the ground, or on a board. Each player, having five, nine, or twelve (according to the number playing) counters or pieces, endeavors to place three of them in a row, upon doing which he takes one of his opponent's pieces.

SIR TOBIE

En van haar geen bruidskat vra nie, net nog so 'n grap.

SIR ANDRIES

Ek ook nie.

~~FABIO~~ SIR TOBIE

Hier kom my edele gekkevangster.

[*Maria verskyn weer.*]

SIR TOBIE

Sal jy jou voet op my nek plaas?

SIR ANDRIES

Of op myne?

SIR TOBIE

Sal ~~ons twee kaartspeel en~~ ek my vryheid wegdobbel en jou slaaf word?

SIR ANDRIES

Waaragtiglik, of ek ook?

SIR TOBIE

Hemel, maar jy't hom in so 'n droom gedompel dat wanneer dié droombeeld verdamp, hy rasend moet word.

MARIA

Nee, maar vertel, vertel, werk dit op hom?

SIR TOBIE

Soos vaaljapie op 'n vroedvrou.

MARIA

As julle dan die vrugte van ons grapmakery wil sien, let op sy eerste verskyning voor die gravin; hy sal na haar kom in geel kouse, en dis 'n kleur wat sy verafsku; en met gekruiste kousbande, 'n mode wat sy verfoei. En hy sal vir haar glimlag, wat

Bewegings

190 Na *sien*: Maria kyk na die twee ridders en kniebuig.
Na *my*: Sy draai laggend om en hardloop af by c.
191 Sir Tobie volg haar ingenome.
193 Sir Andries hardloop soos 'n brakkie agterna.

POUSE

Feste kom op by g. Hy sit 'n bordjie waarop daar *Pouse* staan, op die stoel neer. Hy lyk selfvoldaan en kyk glimlaggend na die gehoor, wat nie reageer nie. Hy kyk weer af na die bordjie, sien dit is onderstebo (vir hom), draai dit ingenome om (nou onderstebo vir die gehoor), kyk glimlaggend na die gehoor, buig en af by g.

Die ouditoriumlig doof in, en die lig op die tuingordyn doof uit.

nou so teen haar hele stemming sal indruis, oorgegee soos sy is aan haar hartseer, dat hy sonder twyfel vir haar 'n merkwaardige
190 voorwerp van veragting sal word. As julle dit wil sien, volg my.

SIR TOBIE

Tot aan die poorte van die hel, jou duiweltjie van geestigheid en vermaak!

SIR ANDRIES

En ek gaan saam.

Almal af.

Teksontleding

1-64 In hierdie reëls, vol pittige sêgoed, word die kuns van 'n professionele hofnar ten toon gestel. Robert Armin, 'n hofnar sowel as 'n verhoognar, het in die lente van 1600 by Shakespeare se geselskap ('the Lord Chamberlain's Men') aangesluit. 'n Paar maande later was hy die eerste akteur wat Feste gespeel het. Hy was toe omtrent 32 jaar oud, 'n ouderdom wat die rol pas. Omdat ek nie 'n Robert Armin gehad het om hierdie rol te vertolk nie, het ek besluit om hierdie gedeelte weg te laat.

1-2 *Save thee Friend and thy Musick: dost thou live by thy Tabor?* Geseënd is jy vriend, en ook jou musiek. Is jou tamboertjie ('n klein trommetjie) jou lewe? (Verdien jy jou geld deur tamboer te speel?)

3 *No sir, I live by the Church.* Nee, heer, ek leef by die kerk.

5 *No such matter sir, I do live by the Church:* ... heer; ek leef by die kerk ...

7-9 *So thou maist say the Kings lyes by a begger, if a ... or the Church stands by thy Tabor, if thy Tabor stand by the Church.* So sou jy kan sê 'n koning leef saam met 'n bedelares ... of, die kerk onderhou jou tamboertjie as jou tamboertjie ...

DERDE BEDRYF

TONEEL EEN

Olivia se Tuin.
Viola ~~en Feste met 'n tamboeryn~~ op.

VIOLA

Mag God jou seën, vriend, en ook jou musiek. Hou jy jou altyd by jou tamboeryn?

FESTE

Nee, heer, ek hou my by die kerk.

VIOLA

Is jy 'n kerkman?

FESTE

Glad en geheel en al nie, heer; ek hou my by die kerk, want ek woon in my huis en my huis staan by die kerk.

VIOLA

So sou jy kan sê 'n koning woon heel gewoon met 'n bedelares as die bedelares naby hom woon; of, die kerk staan jou tamboeryn by as jou tamboeryn by die kerk staan.

FESTE

Kolskoot, heer! In watter ceu lewe ons tog nie. Vir hom wat werklik geestig is, is 'n sin soos 'n sagte handskoen: hy moet net 'n vinnige draaitjie gee, dan word die verkeerde kant op die daad die regte kant.

VIOLA

Wis en seker, hulle wat speel-speel met woorde speel, kan woorde gou speels maak.

Teksontleding

19 *might make my sister wanton:* sou my suster 'n reputasie kon gee...
19-20 *But indeede, words are very Rascals, since bonds* (male slaves, serfs or *villeins* like Cesario/Viola) *disgrac'd them:* Sowaar, woorde het skelms geword, vandat diensknegte hulle gebruik (onteer) het. 1)
21 *Thy reason man?:* Wat presies bedoel jy?
22 *... I can yeeld you none without wordes:* ek kan u nie sê sonder woorde..
25 *I warrant thou art a merry fellow:* Ek wed jy's 'n sorgvrye kêrel ...
26 Hy gee wel vir sy beurs om, want hy is gedurig besig om op 'n slim manier te bedel!
28 Feste sê aan Cesario (Viola) om weg te gaan.
29 Ek sou *hanswors* met *nar* vervang.
30-1 Ek sou *hansworsery* met *gekskeerdery* vervang.
33 *die eggenoot is die grotere. Ek is ...*
34 *... hoegenaamd nie haar gek nie, maar ...*

1. 'I have given every explanation that I can find of this dark passage; and I confess that none of them affords me a ray of light. I cannot see how words are disgraced by being used in contracts, nor can I see how they become rascals by restrictions placed upon Theatres. The only explanation I can offer, and I fear it is quite as far fetched as the others, is that words are placed in bonds when they are accurately defined. To have strict, unalterable meanings attached to words could not but have been offensive to Feste, whose delight, and even profes= sion, it was to be a "corrupter of words".' (Furness. Op. cit., p. 182.)

'... perhaps this obscure passage means: "since they have been bound down by definitions" (as a man's promise, in this unreliable age, has to be confirmed by his bond). There is probably a lost topical refe= rence here.' (Kennet. Op. cit., p. 100.)

Ek glo dat Shakespeare eenvoudig hier 'n woordspeling gebruik het: 'rascals' (villains) en 'bonds' (villeins). Feste beledig Cesario (Viola) want hy sinspeel op haar, en sy vra dreigend om 'n verduideli= king. Hy probeer haar dan ook weer kalmeer met 'n pittige sêding. Dis interessant om te sien hoe Shakespeare deur Feste, die 'corrupter of words' die letterkundiges vandag nog (374 jaar nadat hy *Twaalfde nag* geskryf het!) laat bontspring met sy 'woordbederwery'!

FESTE

Juis daarom sou ek verkies dat my suster geen naam het nie, heer.

VIOLA

Maar waarom, man?

FESTE

Haar naam is immers 'n woord, heer; en om met daardie woord te speel, sou my suster speels kan maak. Sowaar, woorde het skelms geword noudat ons hulle vasgelê en gekniehalter het.

VIOLA

En jou rede hiervoor, man?

FESTE

Grote griet, heer, ek kan u geen rede gee sonder woorde nie; en woorde het so vals geword, ek voel my ongeneë om enigiets redeliks met hulle te bewys.

VIOLA

Ek wed jy's 'n vrolike kêrel wat vir niks omgee nie.

FESTE

Dis nie waar nie, heer; ek gee wel vir iets om; maar om die waarheid te sê, heer, ek gee nie vir u om nie; as dít is om vir niks om te gee nie, sou ek wens, heer, dit maak u onsigbaar.

VIOLA

Is jy nie die gravin Olivia se hanswors nie?

FESTE

Volstrek nie, heer; die gravin Olivia hou haar nie met hansworsery op nie; sy sal geen hanswors aanhou, heer, tot sy getroud is nie; en hansworse kan met eggenote vergelyk word soos sardiens met harings—die eggenoot is 'n grotere hanswors. Ek is hoegenaamd nie haar hanswors nie, maar haar woordebederwer.

Teksontleding

36-7 *Foolery sir, does walke about the Orbe like the Sun:* Dwaasheid, heer, speel op die aarde rond soos die son; ...

39 Feste suggereer dat Cesario, wat hy aanspreek as *u wysheid* in plaas van *u hoogheid*, ook 'n nar is.

40 Jy steek die draak met my en ek ...

43 Cesario (Viola) bedoel sy is gek na 'n man!

47 *Yes being kept together, and put to use:* Ja, lê hulle bymekaar ... vir rente!

48-9 Pandarus het, volgens 'n Griekse legende, ontmoetings tussen sy niggie, Cressida, en haar vryer, Troilus, gereël. Shakespeare het 'n stuk oor hulle geskryf: *Troilus and Cressida*. Frigië is Troje. 1)

50 Viola gee vir Feste nog 'n muntstuk.

51-2 Cressida het haar vryer verraai, 'n prostituut geword en het later tot bedelary gedaal. Hierdie Cressida (Olivia) bedel ook om Cesario se liefde.

---

1. Feste (Pandarus) sal vir Olivia (Cressida) na Cesario (Troilus) bring.

VIOLA

Ek het jou nou-die-dag by die hertog Orsino gesien.

FESTE

Die hansworsskap, heer, bewandel die weë van hierdie wêreld soos die son; hy skyn oral. Ek sou dit diep betreur, heer, indien die hanswors nie net so dikwels by u meester kom as by my meesteres nie. Ek meen ek het u wysheid self daar gewaar.

VIOLA

Maar jy hou my vir die gek en ek gaan jou nou verlaat. Wag, hier's iets vir jou moeite. [*Sy gee hom 'n muntstuk.*]

FESTE

Mag die gode, in hul volgende besending hare, u 'n baard stuur!

VIOLA

So by my siel, ek sal jou dit maar sê, ek is gek na 'n baard, [*tersy*] alhoewel ek nie sou wil hê dit moet op *my* ken groei nie. Is jou jonkvrou tuis?

FESTE

[*Terwyl hy na die muntstuk kyk.*]
Was hulle dalk tweetjies, sou hulle nie aanteel nie, heer?

VIOLA

Ja, word hulle bymekaar gehou en gebruik van gemaak.

FESTE

Ek sou graag die rol wil speel van Lord Pandarus van Phrygië, heer, sodat ek 'n Cressida sou kan bring by hierdie Troilus.

VIOLA

Ek snap jou, meneer, dis goed gebedel.

FESTE

Dis maar 'n nietige versoekie, hoop ek, heer, om vir 'n bedelares te bedel; Cressida was 'n bedelares. My meesteres is tuis, heer.

Teksontleding

54 *are out of my welkin:* lê buite my begrip. Feste klink agterdogtig oor Cesario.
60 *And like the Haggard, checke at every Feather /That comes before his eye: Net* soos die valk moet hy *let* op elke voël wat aangevlieg kom. Hy moet elke kans gebruik om wyshede kwyt te raak.
56-64 Viola en Feste het gelykop geëindig in hulle woordeskermutseling. Nou ontleed sy simpatiek die hofnar se kuns en by implikasie die kuns van die komediant, Robert Armin.
65 *Save you Gentleman.*
66 *And you sir.* Uys Krige het (per abuis?) Viola se antwoord op Sir Tobie se groet weggelaat.
71-2 *Will you incounter the house, my Neece is desirous you should enter, if your trade be to her.* Sir Tobie gebruik 'n deftige taal.
73-4 Viola antwoord in dieselfde 'deftige' taal. Sir Tobie is vyandigge= sind. Hy wil nie hê dat Sir Andries deur nog 'n vryer by Olivia in die wiele gery word nie.

Bewegings

Die einde van die pouse word aangekondig deur 'n hofknaap wat in die foyer tussen die mense 'n klok lui. Die ouditoriumlig doof uit, en die lig op die tuingordyn doof in. Feste kom op by g, buig, vat die *Pouse*-bordjie, buig weer met 'n breë glimlag en gaan af by g.

Viola kom op by a. Sy stap ontspanne langs aa tot verby c.
65 Sir Tobie kom onverwags op by c en praat skielik agter Viola se rug.
66 Viola vlieg verskrik R-om en antwoord hom met 'n buiging.
67 Sir Andries kom onverwags op by e en praat ook skielik agter Viola se rug.
68 Viola vlieg verskrik L-om en staan nou L van Sir Andries en R van die stoel. Sy antwoord hom ook met 'n buiging.
70 Sir Andries vergoed vir sy gebrek aan (Franse) woorde met 'n ekstra swierige buiging.
71-2 Sir Tobie beweeg nader aan Viola. Sy retireer tot voor die stoel.
73 Na *verpligting:* Sir Tobie kom dreigend nader. Viola besef haar fout en retireer verskrik tot by v.

Ek sal aan haar en haar huishouding verduidelik waarvandaan u kom. Wie u is en wat u verlang, lê buite my uitspansel; ek kon dalk „element" gesê het, maar die woord word holrug gery.

VIOLA

Dié kêrel's wys genoeg om nar te speel;
Dit goed te doen, vereis 'n vlugge gees;
Hy moet goed let op húl met wie hy skerts,
Hul stemming en hul rang, die tyd, die plek,
Net Nie soos die valk stort af op elke voël
Wat aangevlieg kom. Ja, dis 'n praktyk
Veeleisend soos 'n wyse man se kuns,
Want gekheid wat hy wyslik wys, kan wysheid wees;
En wyses, raak hul gek, bederf hul gees.
[*Sir Tobie Wynvat en sir Andries Bibberbakkies op.*]

SIR TOBIE

Geseënd,
~~Gods seën~~, edelman!
Viola: U ook heer.

SIR ANDRIES

Dieu vous garde, Monsieur.

VIOLA

Et vous aussi, votre serviteur.

SIR ANDRIES

Je . . . je . . . [*sy Frans laat hom in die steek*] *esperde . . . es, espère . . .*
Ek hoop u is, heer, my dienaar; en ek is die uwe.

SIR TOBIE

Sal u die huis genaark? My niggie is begerig dat u sal binnetree, indien u verkeer met haar het.

VIOLA

Ek verkeer juis onder dié verpligting; ek bedoel, sy is die doelwit van my reis.

Teksontleding

75 *Taste your legges sir ...*
76 *My legges do better understand me sir, then I understand ...*
77 Viola dwing Sir Tobie om sy deftige taal te laat vaar.
91 Olivia vra meer as net Cesario se hand.
92 Viola hou haar egter op 'n afstand deur in 'n bloot hoflike groet haar hand te vat.

Bewegings

75 Sir Tobie dui vir Viola ingang d met sy LH aan.
76-7 Gemaak-onnosel.
78 *om te gaan*: Sir Tobie praat kwaai en wys weer met 'n ongeduldige L-wysvinger vir Viola om te maak dat sy wegkom (na d).
binne te tree: Hy praat skielik sagter en maak 'n kamma-hoflike buiging.
79 Na *deur-tog:* Viola buig, draai om en beweeg na d. Net as sy wil deurgaan, kom Olivia, gevolg deur Maria, by d op.
81-2 Viola retireer na L van d. Sy maak 'n diep buiging. Sir Tobie reti=reer tot R van Sir Andries by e. Hy wil nie hê Olivia moet hom sien nie.
83-4 Sir Andries is dronkgeslaan deur die hoë woorde wat die hofknaap besig. Hy gaap Viola oopmond aan.
85-6 Viola dui met haar blik vir Olivia aan dat Maria en die ridders se teen=woordigheid ongewens is en maak weer 'n buiging.
87-9 Sir Andries teken hierdie modieuse taal in sy notaboek aan.
90 Olivia beweeg gespanne tot by v en praat met Maria en die ridders agter haar. Maria kniebuig en gaan by f af. Sir Tobie beweeg baie onwillig na c, kyk om en gaan dan af. Sir Andries bly nog oopmond staan.
91 Olivia draai om na Viola en hou haar LH na haar uit.
92 Viola beweeg vinnig tot by Olivia, neem haar hand en kniel op haar L-knie voor haar met 'n geboë hoof. Sir Tobie steek sy hand by e uit, kry Sir Andries aan sy nek beet en trek hom af (motivering vir III.ii. 4-6).

SIR TOBIE

Beproef
~~Proe~~ dus u bene, heer; bring hulle in beweging.

VIOLA

laat
Die twee bene waarop ek staan, ~~ver~~staan my beter, heer, as wat
beproef
ek verstaan wat u bedoel deur my te gebied om my bene te ~~proe~~.

SIR TOBIE

Ek bedoel, heer, om te gaan, binne te tree.

VIOLA

Ek sal u antwoord met gang en deur-tog. Maar ons word voorge-
spring.

[*Olivia en Maria op. Aan Olivia.*]

Voortreflikste en begaafde jonkvrou, mag die hemele geure op u afreën!

SIR ANDRIES

Hierdie jonkman is 'n gekonfyte howeling. „Geure afreën!" Wel . . . wel . . .

VIOLA

My boodskap het geen stem nie, gravin, behalwe vir u eie ontvanklikste en grasieus-aandagtige oor.

SIR ANDRIES

„Geure", „ontvanklikste" en „grasieus-aandagtige" . . . ek sal hulle aldrie van buite leer sodat ek hulle sommer voor die voet kan gebruik.

OLIVIA

Sluit die tuinhek en laat my nou alleen met dié gesant.

[*Sir Tobie, sir Andries en Maria af. Aan Viola.*]

Gee my u hand, heer.

VIOLA

Madam, u pligsgetroue nederige dienaar.

Teksontleding

93 Olivia soek toenadering. Sy probeer die skanse tussen hulle afbreek.
94 Viola beklemtoon die feit dat sy slegs 'n boodskapper van Orsino is.
95 *My servant sir?: servant* het ook 'lover' beteken. 'n Kort oomblik het Olivia geglo dat Cesario sy liefde aan haar verklaar.
98-9 En hy is jou dienaar, en wat aan hom behoort, moet ook noodwendig aan jou behoort. Jou geliefde se dienaar (geliefde!) is dus ook jou die= naar (nie geliefde nie), madame.
106-8 *But would you undertake another suite*
I had rather heare you, to solicit that,
Then Musicke from the spheares.
Volgens 'n mite van Plato word die wenteling van die planete en sterre om die aarde vergesel deur hemelse klank, onhoorbaar vir sterwelinge. Die Elizabethane het, veral in hulle letterkunde, aan die heelal gedink in terme van musiek: dit sou harmonieus wees as daar orde heers, maar dissonant as daar wanorde heers. Indien die musikante van Orsino wel op die balkon gesit het (in die 'hemel'), kon Olivia met hierdie sin= snede eenvoudig na hulle verwys het (kyk *Twaalfde nag* in die Globe).
110-22 Dit klink soos 'n voorbereide toespraak.
112 *So did I abuse:* Sy het hul nie veronreg nie maar mislei.

Olivia is vandat sy Viola laas gesien het (I.v.281), geteister deur haar ge= dagtes. Maria het dit ook opgemerk (II.iii.166-7). Hier borrel dit wat haar gehinder het, nou uit. Sy vra om verskoning vir haar voort= varendheid om die ring agter Cesario aan te stuur. Sy skaam haar vir haarself, maar sy kan nie anders nie.

Bewegings

93 Olivia lig Viola se ken met haar RH.
94 Viola kyk ongemaklik na Olivia.
95-6 Olivia praat spottend-ironies.
97 Olivia trek Viola op.
98 Viola los Olivia se hand, staan 'n treetjie terug en maak 'n stywe buiginkie. Op *hy*: Viola wys na R met haar RH se palm boontoe gedraai. Op *joue*: Sy wys na Olivia met haar LH se palm boontoe gedraai. Op *uwe*: Sy bring albei hande na haar bors om haarself aan te dui.
99 Op die derde *dienaar*: Sy tree weer agteruit en maak weer 'n stywe buiginkie.
100 Olivia maak 'n afwerende gebaar met haar LH en draai na vore.
102-3 Viola beweeg 'n treetjie nader aan Olivia.
104-5 Olivia tel weer haar LH op om Viola stil te maak.
106 Olivia draai na Viola.
107-8 Sy stap 'n treetjie nader aan Viola.
109 Viola wil weer buig en praat, maar Olivia val haar in die rede.
110 Olivia gryp Viola se RH met albei haar hande vas. Sy praat nou vinnig en senuweeagtig.
116 Na *vir u*: Olivia laat Viola se hand stadig los en bring haar eie hande beskroomd en half-verskrik na haar mond.
wat dink u, heer? Sy draai haar gesig effens na R en onderdruk 'n snik.
117-9 Sy praat opgewonde, vinnig en verward.
Na *plae*: Sy tree nader aan Viola, asof sy haar wil aanraak, bedink haar.
120 Sy staan 'n tree terug.
121 Sy draai weg van Viola en praat met oneindige hartseer en 'n geboë hoof. Sy raak haar hart delikaat aan met haar RH. 'n Lang pouse.

OLIVIA

Wat is u naam?

] Belangstellend en teer

VIOLA

Cesario is u dienaars naam, prinses.

OLIVIA

My dienaar, heer! Die wêreld het sy vreug verloor
Sinds hy geveinsde nederigheid hulde noem. /
U is die dienaar van Orsino, seun.

VIOLA

En hy's ~~die uwe~~ is joue, syne dus die uwe; /
U dienaars, dienaar is u dienaar, dame.

OLIVIA

Ek dink nie eens aan hom; / laat sy gedagtes
Nou leeg wees eerder as gevul deur my!

VIOLA

Madam, ek kom om u gedagtes sag
En teer te stem om sy ontwil.

OLIVIA

Ek smeek u, swyg! /] Hard en vinnig
Ek 't u gelas nooit weer van hom te praat; /] Op sagter toon
Maar sou u nou 'n anders se saak bepleit,
Hoor ek u liewer dit betoog as ~~die~~ hemelse musiek.] Sag en pleitend
~~Musiek van al die sfere.~~

VIOLA

My gravin . . .

OLIVIA

O laat my praat, ek bid u! Ek het, na u
My laas alhier betower het, 'n ring
Op soek na u gestuur; so almal ~~veronreg~~, mislei,

Teksontleding

116 Wat moet u (van my) dink!
117-9 In die wrede Elizabethaanse sport, beerbytery, is 'n beer aan 'n paal vasgemaak en dan deur honde sonder muilbande geteister.
120-1 Olivia het genoeg gesê. Haar hart is ontbloot. Lanfer is 'n deursigtige swart materiaal.
123 Viola se opregtheid word verryk deur haar eie ondervinding van onbeantwoorde liefde. Sy is innig en opreg jammer vir Olivia.
125-6 Olivia is Viola se 'vyand' omdat sy die oorsaak is dat Viola se liefde onbeantwoord is. Viola is egter ook die oorsaak dat sowel Orsino as Olivia se liefde onbeantwoord is. Sy bevind haar dus, as gevolg van haar vermomming, in 'n onbenydenswaardige situasie wat sy nie voorsien het nie, en die simpatie van die gehoor is by haar.
127 Olivia wend 'n dapper poging aan om haar waardigheid en haar trots te herwin deur te probeer glimlag.
128 *how apt the poore are to be proud:* Olivia besef egter dat dit 'n verlore stryd is: Hoe gereed om hulle pyn deur trots te verberg is diegene wat alle hoop verloor het.
129-30 Olivia troos haarself dat sy darem die prooi was van 'n leeu (Cesario) en nie sommer van 'n wolf (al die ander vryers) nie! Die gehoor (en Viola) weet dat die omgekeerde eintlik waar is.
131-5 Terwyl die klok lui (die haan kraai!), kry Olivia die geleentheid om haar emosies onder beheer te kry en neem sy so waardig moontlik afskeid van Cesario. Sy stuur die son (Cesario) uit haar lewe weg voordat haar emosies dalk weer die oorhand kry.

Bewegings

116-121 Kyk vorige bladsy.
124 Olivia draai vinnig en hoopvol na Viola.
125 Viola staan 'n tree terug en maak 'n afwerende gebaar met haar RH in die rigting van Olivia.
127 Olivia draai teleurgesteld weg van Viola. Terwyl sy praat,beweeg sy trots en regop tot voor die stoel. 'n Lang pouse waarin sy veg om haar teleurstelling te bowe te kom.
128-30 Haar emosies kry die oorhand. Sy val skielik op die stoel neer en verberg haar kop in haar RH. Haar R-elmboog rus op die stoelleuning. Sy het moeite om haar trane te bedwing. Terwyl die klok lui, herwin sy haar selfbeheersing in 'n mate. (Ek het 'n hofknaap met 'n klok buite gesig van die gehoor agter oor die verhoog laat loop terwyl hy dit stadig en treurig lui. Die klank het ingedoof en weer weggesterf (doodsklok?). Kyk *REKWISIETE*, p. 326. Indien ek 'n horlosie op die verhoog gebruik het, sou ek dié laat slaan het.)
131 Olivia sit baie regop en baie trots op die stoel.
132-4 Sy kyk met 'n dapper glimlag na Viola, wat nog steeds verstyf L van haar stoel staan.
135 Olivia strek haar RA na R uit en versoek Viola op dié manier om te gaan.
136 Viola kan nie vinnig genoeg wegkom nie. Sy beweeg agter om Olivia se stoel tot by p. Sy onthou dat sy nog nie gegroet het nie.
137 Viola steek vas, draai om en buig terwyl sy praat. Sy draai weer om en beweeg vinnig tot by o. Wat gaan sy vir Orsino sê?
138 Viola steek weer vas, draai om en praat gespanne en vinnig.

Myself, my dienaar en, ek vrees, ook u. /
Nou dink u sleg van my omdat ek op
U afgedwing het met 'n slinkse set
Iets wat u wis was nie vir u . //. wat dink u, heer? /
Het u my eer nie soos 'n beer gemuilband
Dat al die toomlose gedagtes wat
'n Wrede hart versin, dié beer mag plae? /
Aan een met u begrip is genoeg gesê; /
Net lanfer, nie 'n boesem, dek my hart. /
Toe, praat u nou. /

VIOLA

Ek kry u jammer.

OLIVIA

Dis 'n stap na liefde.

VIOLA

Nie één enkel treetjie nie; ons weet tog almal
Hoe maklik ons 'n vyand jammer kry. //

OLIVIA

Dan is dit tyd, lyk my, om weer te glimlag. /
O wêreld! hoe gou word die ~~armes~~ hoopverloor'nes trots. /
As mens 'n prooi *moet* wees, dan hoeveel beter
Om voor die leeu te val as voor die wolf! /
['n *Klok slaan.*]
Die klok verwyt my dat ek tyd verspil. /
Wees nie bevrees, jong man, u's nie vir my; /
Tog word u jare en al u gawes ryp, /
Dan maai u vrou 'n man, lyk my, soos min. //
Daar lê u pad reg op die aandster af. /

VIOLA

Dan aandster toe! /
Mag u geseën en gesond bly steeds! /
U het geen boodskap vir my heer, gravin? /

Teksontleding

139-40 Olivia kan nie die onderhoud laat eindig nie. Sy wil Viola by haar hou.
140-5 Hierdie raaiselagtige dialoog van enkel reëls is 'n hoogs kunsmatige vorm van dramatiese spraak. Dit was aan die antieke Grieke bekend as stigometrie. Dit beklemtoon die brose verhouding tussen Olivia en Viola.
141 Dat u nou dink u is nie verlief op 'n vrou nie, terwyl u is: Olivia dink Viola sê: Dat u nou dink u is nie (die 'dame') wat u is nie.
142 As ek dink ek is nie 'n 'dame' nie, dink ek u is nie 'n 'heer' nie.
144 Ag, was u maar verlief op my!
145 Viola neem haar kans waar, en sy maak asof sy Olivia se woorde (144) as 'n direkte belediging beskou. Sy probeer 'n nuwe taktiek. Sy vervang haar simpatieke houding met een van veragting en woede om te sien of dit Olivia nie tot haar sinne sal bring nie.
146 Olivia se verbouererende verklaring laat Viola verleë voel en sy doen nou ook Feste se werk deur in raaisels wyshede te spreek.
147-8 In plaas daarvan dat Viola se kille houding Olivia afskrik, laat dit net haar bewondering vermeerder.
150-67 Uys Krige behou Shakespeare se rymende koeplette, wat help om die spanning in hierdie belangrike onderhoud tot 'n klimaks op te bou.
152-9 Olivia laat vaar meteens alle terughoudenheid en verklaar haar liefde openlik en sonder skroom. Dit laat ons onwillekeurig glimlag as ons hierdie impulsiwiteit vergelyk met haar houding teenoor mans aan die begin van die stuk. Die feit dat ons weet dat Sebastiaan leef, veroor= saak dat ons die humor in die situasie raaksien en nie so baie simpatie met Olivia in haar benardheid het nie.
160-3 Dramatiese ironie.
166-7 Olivia probeer vir oulaas nog verseker dat sy Viola weer gaan sien.

Bewegings

139 Olivia vlieg uit die stoel uit op.
140 Sy beweeg haastig tot by Viola by o. Sy bly afwagtend voor Viola staan.
141 Met 'n buiging.
142 Met 'n kniebuiging.
143 Viola draai na die gehoor.
144 Olivia beweeg 'n treetjie nader aan Viola.
145-6 Viola draai vinnig na Olivia en kyk haar uit die hoogte aan.
147-51 Olivia beweeg stadig na Viola. Sy retireer. Hulle beweeg in gelid langs aa. Sy praat al vinniger, en hulle beweeg al vinniger. Viola retireer tot teen die muur by a, waar sy nie verder kan nie maar nog wíl pad gee.
152 Olivia val op haar knieë voor Viola neer.
153 Olivia gryp Viola se LH met albei haar hande vas. Viola stut haarself benoud met haar RH teen die muur.
158-9 Olivia los Viola se hand, beweeg nader aan Viola en gryp met albei hande na Viola se heupe. Haar hande beweeg hongerig langs Viola se liggaam op tot bokant haar middel. Viola soek met albei haar hande uitkomkans teen die muur op. Haar arms is naderhand uitgestrek bokant haar kop, en sy staan op haar tone.
160 Viola gryp altwee Olivia se hande vas en stoot haar weg van haar af. Olivia sit in 'n patetiese bondeltjie op haar bene voor Viola op die grond, haar vingers verskrik voor haar lippe.
161 Op *hart*: Sy plaas haar LH op haar L-bors.
Op *boesem*: Sy plaas haar RH op haar R-bors.

OLIVIA

Bly!
Ek bid u, sê my wat u van my dink.

VIOLA

Dat u nou dink u is nie wat u is.

OLIVIA

As ek so dink, dink ek van u dieselfde.

VIOLA

Dan dink u reg; ek is nie wat ek is.

OLIVIA

Ag was u maar wat ek nou wens u is!

VIOLA

Sou ek dan beter wees as wat ek is?
Ek wens ek was, want nou is ek u gek.

OLIVIA

Hoe skoon tog dié veragting op sy lippe,
Die smaad en toorn van dié fiere blik!
'n Moord'naarskuld wys hom nie eerder as
Die liefde wat hom wil verberg, want liefdeskrag
Straal soos die noen, al soek hy ook die nag.
Cesario, by alles wat die lente bring,
By maagdlikheid, eer, waarheid, ieder ding,
Min ek u só dat selfs u trots, mý skroom, verstand,
Nie kan verhoed dat ek van liefde vir u brand.
Dat ek u liefhet, u dit reguit sê,
Verbied u tog nie om my lief te hê;
Liefde gesoek, my vriend, is heuningsoet;
Maar liefde ongesog geskenk is hemelsgoed.

VIOLA

By onskuld sweer ek, en my jeug se klaarheid,
Ek het een hart, een boesem en een waarheid,

Teksontleding

Hierdie toneel het ek ook in Olivia se tuin laat afspeel.

1 Sir Andries is kwaad en verontwaardig omdat Orsino se lyfbediende meer aandag van Olivia kry as hy. Hy is jaloers op Cesario.
2-3 Sir Tobie en Feste probeer tyd wen solank hulle 'n verdere plan uitdink om Sir Andries daar te hou.

Bewegings

164 Viola beweeg tot in ingang a en buig.
165 Viola af by a.
166 Olivia spring op, draai L-om sodat sy R van a staan. Sy roep agter Viola aan. Sy gaan ook af by a.

Sodra Olivia af is by a, verskyn Sir Andries by d.
1 Hy blaas en swaai sy arms van woede en verontwaardiging.
2 Sir Tobie volg hom. Hy moet amper draf om by te hou.
3 Feste volg hulle. Sodra hy klaar gepraat het, beweeg hy agter om die stoel. Hy staan nou R van die stoel.
4-6 Sir Andries kom tot stilstand op v. Hy draai om na Sir Tobie, wat amper in hom vasgeloop het. Hy waai sy LH se wysvinger voor Sir Tobie se neus rond.
in dié tuin: Dieselfde wysvinger beweeg verontwaardig af en dui die grond aan waarop hulle staan. (Dis ook presies waar Olivia en Cesario gestaan het toe hy hulle in III.i.91-2 gesien het.)
7 Sir Tobie sê dit beskuldigend asof dit Sir Andries se skuld is.
9 Feste beweeg tot voor die stoel.

En dit besit geen vrou op aarde; nie één
Sal ooit heers oor my hart, net ek alleen.
En nou, vaarwel, madam, nooit weer
Sal ek my meesters smart by u betreur.

OLIVIA

Kom terug, dan kry u nog miskien u sin
Dat ek hom lief kry soos hy my bemin.

Albei af.

TONEEL TWEE

'n Vertrek in Olivia se Woning.
Sir Tobie Wynvat, sir Andries Bibberbakkies en ~~Fabio~~ Feste verskyn.

SIR ANDRIES

Nee, verbrands, ek bly nie 'n oomblik langer nie!

SIR TOBIE

Jou rede, briesende bul, gee my jou rede.

~~FABIO~~ FESTE

'n Rede, sir Andries, sal jy gedoriewaar moet gee.

SIR ANDRIES

Vervlaks, ek het jou niggie die hertog se lyfbediende meer gunste sien doen as sy my ooit bewys het; in die tuin het ek dit alles moet aanskou.

SIR TOBIE

Maar het sy jou toe ook daar gesien, ou kêrel? Sê my dit.

SIR ANDRIES

So duidelik soos ek jou nou hier sien.

~~FABIO~~ FESTE

Dan was dit juis n klinkende bewys van haar liefde vir jou.

Teksontleding

10 *S'light; will you make an Asse o'me.* Hierdie 'Verseg, man,' moet dus uitgespreek word asof hy sê 'Bliksem!', want Sir Andries is *baie* verontwaardig. (Vgl. II.v.31.)

11-2 'n Eed moes aan waarheid, oordeel en regverdigheid beantwoord voordat godgeleerdes dit aanvaar het. Feste gebruik 'rede' as 'n sinoniem vir regverdigheid. Hy sweer nie by die 'waarheid' nie. Sir Tobie en Feste verdraai dan ook die waarheid so 'n bietjie om hulle te pas.

15-26 Feste se argument, versier met metafore, sal Sir Andries 'n bietjie dronkslaan. Hy sal die hele tyd 'oe' en 'aa'.

21 Hierdie geleentheid was goud werd om meerderwaardigheid oor Cesario te verkry asook om Olivia se bewondering af te dwing. Die beste goue plaat was twee maal in goud gedoop.

24 Die Hollanders was groot seevaarders. Op reise na Noorweë, Rusland en Sjina kon daar dalk ys in hulle baard gekom het. Miskien verwys Shakespeare hier spesifiek na Willem Barentz, wat in 1596 na die Noordpool geseil het.

Bewegings

10 Sir Andries beweeg dreigend nader aan Feste.

11-2 Feste vou sy middelvingers bo-oor sy wysvingers. Sodra hy klaar gepraat het, soen hy die punte van hierdie vingers. Net as Sir Andries na Sir Tobie kyk, hou hy hierdie vingers bokant sy ore. Hy vat dit dadelik weer weg, voordat Sir Andries dit kan sien.

13-4 Sir Andries kyk na Sir Tobie.

15-6 Sir Andries kyk verward terug na Feste. Feste beduie met die wysvinger van sy LH.

17 *vuur in jou hart*: Feste klop Sir Andries met sy RH op sy bors.
swael in jou lewer: Feste klop Sir Andries met sy LH op sy boud.

18-20 Feste beduie verder met die beskuldigende wysvinger.

21-2 Feste het daarin geslaag om Sir Andries se woede te laat afkoel deur die skuld op hom te pak. Sir Andries lyk al hoe meer na die skuldige.

22-6 Feste 'straf' Sir Andries met 'n afsydige houding. Hy staan in sy kenmerkende houding en kyk na die gehoor.

27-9 Sir Andries praat verskonend en boetvaardig. Hy soebat Feste amper om hom te vergewe!

30 As hy begin praat, swaai Sir Andries verskrik om na Sir Tobie.

31 Sir Tobie ruk sy swaard uit en demonstreer hoe Sir Andries vir Cesario moet uitdaag.

32 Sir Tobie steek met sy swaard wild in Sir Andries se rigting. Sir Andries steier verbouereerd agteruit terwyl hy benoude geluidjies uitstoot.

33 Sir Tobie steek sy swaard terug in sy skede.

34 Sir Tobie klop Sir Andries op die rug.

SIR ANDRIES

Verseg, man, wil jy 'n esel van my maak?

~~FABIO~~ FESTE

Ek sal dit kristalklaar bewys op 'n geswore eed van oordeel en rede.

SIR TOBIE

En oordeel en rede was reeds ingeswore jurielede nog voor Noag matroos geword het.

~~FABIO~~ FESTE

Sy het die jong man in jou teenwoordigheid gunste bewys net om jou die herrie in te maak, om jou streepmuisie-dapperheid aan te wakker, om vuur in jou hart te sit en swael in jou lewer. / En toe moes jy haar ~~aangeklamp~~ vasgekeer het; en met 'n paar skitterende kwinkslae, flonkernuut uit die munt, moes jy die jong man met stomheid geslaan het. / Dit was van jou verwag, maar jy't ons kaal laat uitkom; / die dubbele goudrand van hierdie gulde geleentheid het jy deur die tyd laat afwas en nou het jy die koue noorde van my jonkvrou se goeie dunk binnegeseil waar jy sal bly hang soos 'n yssplinter in 'n Hollander se baard, / tensy jy daarvoor vergoed deur een of ander lofwaardige onderneming, òf van dapperheid òf van polietsheid.

SIR ANDRIES

As dit dan op een of ander manier móét gebeur, laat dit met dapperheid wees, want die polietsheid haat ek; / ek sou eerder 'n Puritein wil wees as 'n politikus.

SIR TOBIE

Bou dan gerus om my ontwil jou geluk op die grondslag van dapperheid; / daag die hertog se knapie uit tot 'n tweegeveg; / wond hom in elf plekke; my niggie sal daarop moet aanslaan; en wees verseker, daar is geen liefdesmakelaar in die hele wye wêreld wat 'n man sterker by 'n vrou kan aanbeveel as 'n verslag van sy dapperheid nie.

Teksontleding

39 *dit ... of nie*: Die tyd vir 'skitterende kwinkslae' (18-9) is verby en verlore.
41 *bandeloosheid van ink*: Die vryheid van spraak wat die geskrewe woord toelaat.
41-2 *if thou thou'st him some thrice, it shall not be amisse*: Coke het tydens die hofgeding teen Sir Walter Raleigh (November 1603) hom met hierdie woorde aangeval: 'All that he did was at thy instigation, thou viper; for I *thou* thee, thou traitor!' 1) *Thou* (jy en jou) word gebruik wanneer 'n gelyke of mindere en *you* (u) wanneer 'n meerdere aangespreek word.
44-5 *the bedde of Ware in England*: Hierdie bekende sestiende-eeuse bed is nou in die Victoria- en Albert-museum in Londen. Dit is glo groot genoeg om vier pare tegelyk met gemak te akkomodeer. 2)
46 'n Ganspen, gemaak van 'n gans se veer, sal gepas wees vir 'n lafhartige 'gans' om te gebruik.
47 *Opskud!* Sir Andries, nou weifelend, benodig direkte bevele.
49 Sir Tobie verkies die deftige Latyns-Italiaanse benaming vir die kamertjie waar Sir Andries die brief gaan skryf.
50 *This is a deere Manakin to you Sir Toby*: Sir Tobie trek die toutjies.
55 *Never trust me then: and by all meanes ...* Vergelyk met III.iv.169.

Bewegings

36 Feste praat met 'n ernstige gesig en 'n swaarmoedige stem.
37 Sir Andries maak al klaar seker dat hy Cesario nie persoonlik sal hoef te konfronteer nie!
38 Sir Tobie por Sir Andries met 'n stampie van sy RH agter Sir Andries se L-blad aan sodat hy effens na vore steier.
38-47 Sir Tobie praat bars en bombasties en met baie beduie van arms en hande. Hy en Feste trek so af en toe mekaar se aandag agter Sir Andries se rug.
45 Sir Tobie stoot Sir Andries tot R van die stoel. Feste retireer.
47 Sir Tobie stoot Sir Andries tot by g.
48 Sir Andries draai om en kyk benoud na Sir Tobie en Feste, wat R van hom staan.
49 Sir Tobie stoot Sir Andries by g uit en skree agter hom aan. Hy draai grinnikend om terwyl hy sy hande ingenome vryf.
51 Sir Tobie beweeg na L van die stoel.
Op *omkoopbaar*: Hy vryf die duim en wysvinger van sy RH op mekaar.
Na *twee duisend*: Knipoog vir Feste.
53 Feste beweeg tot R van die stoel.

---

1. Furness. Op. cit., p. 204.
2. Kleurfoto in Discovering antiques, dl. 3, p. 365.

~~FABIO~~ FESTE

Daar staan geen ander pad vir jou oop nie, sir Andries.

SIR ANDRIES

Sal een van julle my uitdaging aan hom gaan wegbring? Vernaam!

SIR TOBIE

Toe, loop skryf dit in 'n krygshaftige handskrif; wees bars en bondig; dit maak nie saak of dit geestig is of nie, so lank dit maar welsprekend is en vol vindingrykheid; jou hom uit met die bandeloosheid van ink, papier is geduldig; as jy hom driekeer jy en jou, sal dit glad nie onvanpas wees nie—en so baie leuens soos daar lekker op hul gemak in jou vel papier kan ~~terugleun~~ inpas, al is die vel ook so wyd hy kan as welkombers dien vir die wydste bed in die ganske kontrei, skryf hulle neer; toe, vort, man, opskud! Laat daar volop gal wees in jou ink, al skryf jy ook met 'n ganspen, dit maak nie saak nie. Opskud!

SIR ANDRIES

Waar sal ek julle vind?

SIR TOBIE

Ons sal jou by jou *cubicolo* kom haal. Gaan, man.

[*Sir Andries af.*]

~~FABIO~~ FESTE

Dis darem 'n ~~kostelike kêreltjie~~ omkoopbare marionetjie vir jou, nie waar nie, sir Tobie?

SIR TOBIE

Ek was ook vir hóm ~~kostelik~~ omkoopbaar, seun; so om en by twee duisend sterk, sou ek sê.

~~FABIO~~ FESTE

Van hom sal ons 'n rare brief kry; maar jy gaan dit nie aflewer nie, gaan jy?

SIR TOBIE

Natuurlik ~~gaan ek~~. nie. En por die seun aan om te antwoord vir al wat

Teksontleding

58 'n Bloedlose lewer was 'n teken van lafhartigheid.

62 *Looke where the youngest* (young, full of vigour or freshness)[1] *Wren of mine comes*: 'n 'Wren' is 'n winterkoninkie. Dit is 'n baie klein voëltjie wat gedurig energiek rondwip. Uys Krige het dit met *tinktinkie* vertaal, wat aan die bogenoemde beskrywing voldoen en aan ons beter bekend is. Theobald (1733) en al die redakteurs na hom (met uitsondering van Halliwell) het om een of ander duistere rede die teks van die Eerste Folio van *mine* na *nine* verander. Sir Tobie het Maria op 'n vorige geleentheid aangespreek as 'my goue meisie' (II.v.13) en (Fabio) as 'my edele gekkevangster' (II.v.174), en nou is dit *my lewenslustig(e)ste tinktinkie'*, omdat die kleine Maria so vinnig heen en weer in die tuin rondskarrel. Hy het sekerlik ook haar vrolike lag gehoor voordat hy haar nog gesien het.

63 'n Mens kry maagpyn van baie lag, ook: Van lekker lag, kom lekker huil (en dis presies wat van hierdie lag gaan kom!). Iemand gee jou 'n pyn (in die maag) as jy jou vir hom vererg. Maria sê: *If you desire the spleene, and will laughe your selves into stitches, follow me; ...*

73-4 *He does smile his face into more lynes, then is in the new Mappe, with the augmentation of the Indies:* Van presies watter kaart Maria hier praat, is nie seker nie. Dit word egter aanvaar dat sy verwys na 'n nuwe wêreldkaart wat in 1599 gepubliseer is en saam met Hakluyt se *Voyages* gebruik kon word. Dit is deurkruis met navigatorlyne.

75-6 *Ek ... gee*: Olivia kon maklik vir Malvolio 'n oorveeg gegee het. Die klap wat koningin Elizabeth vir die Graaf van Essex gegee het, is nie as buitengewoon beskou nie.

Bewegings

59 Sir Tobie staan met sy RH op die rugleuning en met sy LH op die armleuning van die stoel.

60 Feste staan met sy LH op die rugleuning en met sy RH op die armleuning van die stoel.

62 Ons hoor Maria (buite sig) by g lag.

63 Maria kom vinnig op by g en spring op die agterkant van die stoel. Sy kan skaars praat soos sy lag.
Op *maagpyn*: Sy sit haar LH op Sir Tobie se skouer en kyk na hom.
Op *tien steke*: Sy sit haar RH op Feste se skouer en kyk na hom.

64 Op *volg my*: Sy swaai haar bene oor die rugleuning van die stoel sodat sy nou op die sitplek van die stoel staan.

67 Na *glo nie*: 'n Lagbui oorval haar, sodat sy nie verder kan praat nie. Haar laaste woorde skree sy uit van die lag. Sir Tobie en Feste geniet ook die grap ten volle.

69 Maria se stemtoon styg as gevolg van die lagbui.

72 Maria boots Malvolio se glimlag na, wat aldrie weer laat uitskater.

77 Maria druk met haar hande op die armleunings van die stoel en swaai haar bene af, sodat sy nou op die stoel sit.

78 Sir Tobie en Feste tel die stoel op, die hofknape (buite gesig) hou die gordyn by g oop, en Sir Tobie en Feste dra Maria met stoel en al af by g, terwyl hulle nog steeds skaterlag.

---

1. Funk & Wagnalls standard dictionary, dl. 2, p. 1460.

jy werd is. Osse en trektoue, meen ek, sal hulle nie bymekaar bring nie. Wat ou Driesie betref, as jy hom sou oopkerf en jy vind in sy lewer soveel bloed as wat die pootjie van 'n vlooi sal laat sleep, sal ek die res van sy bas verorber.

~~FABIO~~ FESTE

En sy teenstander, die jong man, wys op sy gelaat geen groot waarskuwing van wreedaardigheid nie.

[*Maria verskyn.*]

SIR TOBIE

En hier kom ~~die jongste~~ my lewenslustigste tinktinkie ~~van nege~~ pylreguit op ons af!

MARIA

As julle ~~die hiksiekte~~ maagpyn wil kry, en julle tien steke in die sy wil lag, volg my. Daai gek van 'n Malvolio het nou heiden geword, sy puriteinse geloof verloën; want geen Christenmens wat deur die ware geloof sy saligheid hoop te erwe, kan ooit in sulke fantasies- onmoontlike stommiteite glo nie. Die vent dra geel kouse!

SIR TOBIE

En gekruiste kousbande?

MARIA

Afskuwelik, soos 'n pedagoog wat in die kerk skoolhou. Ek het hom agterna gesluip asof ek sy moordenaar sou wees. Hy gehoorsaam elke puntjie van die brief wat ek laat val het om hom te fop; en hy glimlag so kwaai dat hy eintlik skewebek trek, en dat hy meer lyne op sy gesig het as die nuwe wêreldkaart met die ~~toevoeging van die Indië~~ besonderhede van Amerika. Soiets het julle nog nooit as te nimmer aanskou nie; dis so hittete of ek smyt goeters na sy skaapkop. Ek is doodseker ons gravin gaan hom 'n oorveeg gee; en as sy dit doen, sal hy glimlag en dit as 'n groot guns beskou.

SIR TOBIE

Kom, bring ons, bring ons waar hy is.

Almal af.

Teksontleding

Hierdie toneel speel ook teen die tuingordyn af.
Antonio het op die impuls van II.i.43-4 gehandel en Sebastiaan gevolg.

1 Om saam met my te kom (II.i.1-7). Sebastiaan is bly dat Antonio tog besluit het om ook te kom. Hy is in 'n gemoedelike bui en verwelkom die geselskap.
4-13 Antonio is bekommerd en besorg. Hy is ouer as Sebastiaan en weet van die gevare, terwyl Sebastiaan die uitstappie net as 'n ligte avontuur=tjie beskou.
21 Antonio is meer prakties as Sebastiaan.

Bewegings

Sodra Feste en Sir Tobie af is met Maria, verskyn Sebastiaan, gevolg deur Antonio, by a. Hulle stap al geselsende tot by o. Ons hoor nie wat hulle sê nie.

1 Sebastiaan gaan staan, draai na Antonio en sit sy RH gemoedelik op An=tonio se L-skouer. Hy gesels ontspanne en vriendelik.
2 Op *lyk my*: Hy klop Antonio op die skouer.
3 Hy wys met die wysvinger van sy RH speels na Antonio, draai om en be=weeg verder.
4-5 Antonio volg Sebastiaan terwyl hy praat.
6 Sebastiaan gaan staan op q en draai om na Antonio. Antonio kom ook tot stilstand.
9 Op *dié vreemde land*: Antonio maak 'n weidse gebaar met sy LH.
14 Sebastiaan sit sy hande op Antonio se skouers.
15 Op *net dank*: Hulle gryp mekaar se elmboë vas.
16 Op *nogmaals dank*: Hulle hande skuif af tot by die gewrigte. Hulle skud mekaar se gewrigte innig.
18 Sebastiaan los Antonio se gewrigte en klap met sy RH op sy heup, waar sy beurs moes wees. Hy sê dit met 'n verskonende laggie.
19 Op *Wat doen ons nou?*: Sebastiaan draai L-om, gereed vir die avontuur wat voorlê.
20 Sebastiaan wys met sy LH in die rigting van die stad voor hulle. Hy beweeg tot op r, waar Antonio se stem hom tot stilstand bring.
21 Antonio beweeg nie, en Sebastiaan kyk hom vraend aan.
22 Sebastiaan praat onbegrypend en met die vuur en avontuurlus van die jongeling wat hy is.
23-5 Sebastiaan beweeg geesdriftig verder tot by s, waar Antonio se stem hom weer tot stilstand bring. Hy draai weer vraend om na Antonio.

TONEEL DRIE

'n Straat.
Sebastiaan en Antonio op.

SEBASTIAAN

Ek wou nie dat jy soveel moeite doen;
Maar moeite, lyk my, gee jou slegs plesier,
Dus gaan ek jou nie weer berispe nie.

ANTONIO

Ek kon nie agterbly nie; my verlange,
Skerp soos geslypte staal, het my aangespoor;
Nie net 'n drang om jou te sien, ofskoon
Dit my 'n heel ent verder sou laat reis het,
Maar kommer oor wat mét jou kon gebeur,
Daar jy dié vreemde land nie ken, wat dikwels
Vir 'n vreemdeling sonder vriend of gids
Ru en ook onherbergsaam is; so het
My warm gevoel vir jou, aangepor deur vrees,
Jou agternagesit.

SEBASTIAAN

Beste Antonio,
Ek kan geen antwoord gee, net dank en dank
En nogmaals dank; 'n goeie diens word tog
So dikwels met klein munt van dank beloon;
Maar was my beurs so sterk as my gewete,
Sou ek jou gul vergoed. Wat doen ons nou?
Die monumente van dié stad besigtig?

ANTONIO

Nee, môre, heer; eers soek ons hier 'n herberg.

SEBASTIAAN

Ek is nie moeg nie, en dis nog lank nie aand.
Kom laat ons oë, vriend, behae skep
In die gedenktekens en ou geboue
Wat hierdie stad beroemd maak.

Teksontleding

30 Antonio sal met sy lewe moet boet.
43 'n Aanvaarbare naam vir 'n Illiriese herberg, selfs al het Shakespeare dit ontleen van *The Elephant and Castle* in Londen.

Bewegings

27 Op *dié*: Antonio wys met sy L-duim oor sy L-skouer.
29 Op *nut*: Hy wys na sy oogklap.
30 Op *hier*: Wysvinger van LH wys na die grond.
Na *ek swaar sal boet*: Hy maak met sy RH oor sy keel 'n gebaar van keel=afsny met die gewone bypassende klank wat daarmee saamgaan.
31 Sebastiaan beweeg bekommerd nader aan Antonio.
40 Sebastiaan beweeg tot by Antonio op q.
41 Antonio oorhandig sy beurs aan Sebastiaan. Sebastiaan bly onbegrypend daarmee staan.
42-3 Antonio draai om en beweeg terug tot op o.
44 Antonio gaan staan en kyk terug na Sebastiaan.
45 Antonio wil weer verder gaan maar word deur Sebastiaan se vraag gekeer.
46 Sebastiaan hou die beurs vraend na Antonio uit.
49 Sodra Antonio klaar gepraat het, draai hy om en beweeg verder langs aa.
50-1 Sebastiaan hang die beurs om sy middel, draai om en beweeg na b.
52 Antonio af by a terwyl hy die woorde agter Sebastiaan aan skree.
53 Sebastiaan af by b terwyl hy die woorde agter Antonio aan skree.

Die tuingordyn trek oop, en ons bevind ons weer in Olivia se woning. (Beligting)

ANTONIO

Verskoon my, heer;
Daar skuil vir my gevaar in dié nou straatjies;
Eens, in 'n seeslag teen die hertogs skepe,
Was ek van nut—tot so 'n mate selfs
Dat word ek hier gevang, ek swaar sal boet.

SEBASTIAAN

Jy het toe baie van sy mans gedood . . .

ANTONIO

My skuld is nie van so 'n bloedige aard,
Ofskoon die heftigheid van ons geskil
Maklik bloed kon laat vloei 't. Sindsdien kon ons
Dié twis besleg deur terug te gee wat ons
Van hul gebuit 't; dít, om die handel, het
Die meeste van ons stad gedoen; net ek
Het nee gesê; waarvoor, gryp hul my hier,
Ek duur sal moet betaal.

SEBASTIAAN

Versigtig, dus.

ANTONIO

Dit pas my nie. Hier, neem my beurs, my vriend.
Die beste herberg's in die suider-voorstad,
Die Olifant. Ek sal ons maal bestel.
Bekyk die stad op jou gemak, voed so
Jou kennis en geniet dit; ontmoet my daar.

SEBASTIAAN

Waarom jou beurs?

ANTONIO

Dalk vind jy daar 'n kleinigheidjie
Wat jy graag sou wil koop; jou sak, meen ek,
Kan skaars iets wat geen nut het nie, bekostig.

Teksontleding

1-4 Verontrus deur spanning spreek Olivia haar gedagtes hardop uit.
5-7 Hierdie woorde verhoog ons opgewonde afwagting van Malvolio se binne=koms.

Bewegings

1 Olivia kom op by d en beweeg vinnig oor na q. Sy is opgewonde, senu=weeagtig en gespanne.
Na *gestuur*: Sy gaan staan skielik botstil, trek haar asem vinnig in en bring haar vingerpunte verskrik na haar mond toe.
2-4 Sy vryf haar hande senuweeagtig in mekaar.
Ek praat te hard: Sy swaai om en kyk na d en bring weer haar vinger=punte verskrik na haar mond toe.
5 *Waar is Malvolio?*: Sy beweeg hulpsoekend in 'n sirkel R-om terwyl sy vinnig by ingange c, e en f inkyk, op soek na Malvolio.
5-7 *Hy's streng ... bedroef*: Olivia probeer haar waardigheid herwin en haar opgewondenheid verberg. Sy het Malvolio se hulp en suur gesig daarvoor nodig. Maria verskyn by d.
8 Maria kniebuig. Sy praat vinnig en kamma-besorg. Sy kniebuig weer.
11-3 Na *glimlag*: Maria gee besorg 'n treetjie nader aan Olivia terwyl sy oor haar L-skouer vinnig na d kyk, vanwaar sy Malvolio verwag.

SEBASTIAAN

Nou goed, ek sal jou beurs bewaar, verlaat
Jou vir 'n uur.

ANTONIO

In die Olifant.

SEBASTIAAN

~~Dié naam onthou ek~~ . . . Ek sal onthou!
Albei af.

TONEEL VIER

Olivia se Tuin.
Olivia en Maria op.

OLIVIA

'n Bode 't ek na hom gestuur; sê nou hy kom,
Hoe sal ek hom trakteer en wat hom skenk?
Die jeug swig makliker vir gifte as
Vir sugte of smeekgebede. Ek praat te hard.
Waar is Malvolio? Hy's streng en ernstig,
Dit pas by iemand in die diens van een
Soos ek bedroef . . . Waar is Malvolio?

MARIA

Hy kom, madam, maar op die wonderlikste manier. Hy's stapelgek, madam. [Fluisterend

OLIVIA

Maar wat makeer? Yl hy miskien?

MARIA

Nee, madam; al wat hy doen, is glinlag./Dit sou vir u edelheid raadsaam wees om 'n wag by u te hê wanneer hy kom, want die kêrel het wragtie nie al sy varkies in die hoek nie.

Teksontleding

20-2 Daar is geglo dat 'n verstopping in die bloedsomloop kranksinnigheid tot gevolg het.

24 Hierdie lied, *Please one and please all*, was gewild in die 1590er-jare en bestaan uit negentien strofes van ses versreëls elk (drie rymende koeplette). As ek my geliefde genot verskaf, dan is dit genoeg vir my.

26-8 *Dit, sy* en *ons* is lagwekkend konfidensieel.

28 *Romeinse handskrif*: 'n Kursiewe styl van skryf wat op daardie tydstip 'n nuwe mode in Engeland was.

29 ... want jy is siek.

Bewegings

14 Olivia stuur Maria om Malvolio te gaan roep.
Maria kniebuig en gaan vinnig, met 'n slinkse laggie, af by d.
Olivia draai ekstaties R-om in die rondte.

15 Olivia kom tot stilstand op p met haar rug na d. Sy praat met 'n onder= drukte opgewondenheid.
Malvolio verskyn by d. Hy grimlag nog steeds en sy gekruiste kousbande knel hom, en dit beïnvloed sy stap op 'n eienaardige manier! Hy kug om Olivia se aandag te trek. As sy omkyk, steek hy sy RH se vingers langs sy gesig op en waai vir haar terwyl hy nog steeds op een noot grimlag! Hier is 'n lang pouse, waartydens Olivia vir Malvolio oopmond aangaap, terwyl die gehoor kans gegee word om tot bedaring te kom.

16 Olivia is heeltemal buite weste van verbasing en onbegrip. Sy beweeg 'n versigtige treetjie nader aan Malvolio.

17 Malvolio beweeg moeisaam 'n tree nader en maak so 'n swierige buiging as wat sy geknelde bene dit toelaat. Die grimlag bly soos 'n masker op sy gesig sit. As hy regop kom, soen hy die drie vingers van sy RH en waai vir haar die soentjie. Hy kruis sy RB oor sy LB om die feit dat die kousbande hom knel, weg te steek. Dit lyk asof hy iets tussen sy bene vasknyp (vgl. foto XIV op p. 371).

18-9 Olivia waag weer 'n versigtige treetjie nader en spreek hom berispend aan.

21 Na *bepaald 'n*: Malvolio wys met albei sy wysvingers na sy kousbande terwyl hy ook vinnig afkyk na sy bene. Hy kyk op na Olivia met 'n effens afgewaterde glimlag terwyl hy sy bene verleë ontkruis, en dan gaan hy voort met sy sin.

22-4 Hy bring sy grimlag weer selfversekerd en permanent terug op sy gesig. Malvolio is frontaal na die gehoor gedraai, maar hy beweeg trapsgewys R, soos 'n krap, ewe vertroulik, in die rigting van Olivia. Vir elke tree wat hy nader beweeg, beweeg sy een weg. Hy praat met 'n verspotte opwaartse infleksie in sy stem wat veronderstel is om vertroulikheid te bewerkstellig. Hy wuif weer vir haar en waai weer vir haar 'n soentjie.

25 Olivia is opreg verbaas en bekommerd ... en bang.

26 Op *gees*: Dui sy kop met sy RH aan, en
op *geel*: dui sy bene met dieselfde hand aan terwyl hy intiem vir haar knipoog.
Op *Dit* en *sy*: Hy trek sy wenkbroue vertroulik omhoog. Hy is onder die indruk dat hy en Olivia besig is om 'n geheim te deel waarvan Maria (wat teenwoordig is) niks moet agterkom nie. (Maria het net na Malvolio by d opgekom en stil met trap f op beweeg. Sy staan nou op die rostrum L van f, waarvandaan sy die petalje 'ongesien' terdeë geniet.)

27-8 Op *ons*: Malvolio beweeg weer 'n tree vertroulik nader aan Olivia, wat natuurlik weer 'n tree weg beweeg.

OLIVIA

Loop roep hom tog. [*Maria af.*] Ek is so dol soos hy
As dolheid bly kan wees en droef daarby.

[*Maria keer terug met Malvolio.*]

En toe, Malvolio!

MALVOLIO

Lieflike edelvrou, ha, ha!

OLIVIA

Jy glimlag?
Op so 'n droewige geleentheid!

MALVOLIO

Droewig, gravin! Ek sou droewig kan wees; hierdie gekruiste kousbande veroorsaak bepaald 'n verstopping in die bloedsomloop; maar wat daarvan? As dit die oog behaag van één enkele persoon, dan is ek dit roerend eens met daardie mooi egte sonnet wat sê: „Behaag jy een, dan behaag jy almal."

OLIVIA

Maar ~~hoe~~ wat gaan ~~dit~~ aan, man? Wat makeer jou?

MALVOLIO

Nie swart in my gees nie, alhoewel geel in my bene. Dit het in sy hande te lande gekom, en wat beveel is, sal uitgevoer word; ek dink ons herken dié lieflike Romeinse handskrif.

OLIVIA

Sal jy nie na bed gaan nie, Malvolio?

MALVOLIO

Na bed! *natuurlik*, liefling, en ek sal na jou kom.

OLIVIA

Mag ~~God~~ die gode jou bewaar! Maar waarom glimlag jy so, wuif jy my soveel kushandjies toe?

Teksontleding

34 Malvolio praat sarkasties en uit die hoogte. Hy ag dit benede sy waar=digheid om 'n gewone diensmeisie aan te spreek.
38-53 Olivia, onbewus daarvan dat hy 'n brief aanhaal wat sy veronderstel is om te geskryf het, is heeltemal dronkgeslaan.

Bewegings

29 Olivia raak Malvolio versigtig en bekommerd met haar LH aan.
30 Malvolio gryp Olivia se LH met albei sy hande vas. Sy stem bewe van opwinding.
31-2 Olivia trek haar hand verskrik weg en staan 'n tree terug.
33 Maria kniebuig spottend. Sy sorg dat Olivia haar nie sien as sy vir Malvolio lag nie.
34 Malvolio draai sy kop na agter. Hy kyk met 'n suur gesig, opgetrekte wenkbroue en uit die hoogte na Maria. Hy staan baie regop en praat sarkasties.
35 Sodra hy klaar gepraat het, bring hy sy grimlag terug op sy gesig en kyk weer na Olivia. Hy maak met 'n verspotte, stadige oogknip seker dat sy agtergekom het dat hy nog 'n bevel in 'haar' brief (II.v.139) nagekom het. Hy ignoreer Maria verder heeltemal.
37-53 Elke keer as Malvolio praat, kom hy 'n gemeensame treetjie nader aan Olivia. Elke keer wat Olivia praat, beweeg sy 'n verskrikte treetjie weg van Malvolio. Hulle eindig op o.

MARIA

Hoe gaan dit, Malvolio?

MALVOLIO

Moet ek *jou* antwoord? Nou goed; nagtegale antwoord wel kraaie.

MARIA

Waarom verskyn u met hierdie verspotte vrypostigheid voor my gravin?

MALVOLIO

„Moenie grootheid vrees nie"; dit was mooi gesê.

OLIVIA

Wat bedoel jy daarby, Malvolio?

MALVOLIO

„Party is groot gebore"—

OLIVIA

Wat? (Ha?)

MALVOLIO

„Party verwerf grootheid"—

OLIVIA

Wat sê jy?

MALVOLIO

„En op party word grootheid afgedwing"—

OLIVIA

Die hemele help jou!

MALVOLIO

„Onthou wie jou geel kouse aangeprys het"—

Teksontleding

46 Olivia herhaal verdwaas Malvolio se woorde.
47-8 Die lang sin het die ritme en harmonie van die toneel versteur.
49 Olivia dink Malvolio sê hy wil haar altyd met gekruiste kousbande sien.
51 Olivia dink nog steeds Malvolio rig reël 50 aan haar.
53 Olivia kan nie anders as om met Maria saam te stem dat Malvolio stapel=gek is nie (8-9).
58 Ek sou *vriend* met *kêrel* vervang, sodat Malvolio kan verstaan dat sy bedoel hy is haar kêrel. Oom Tobie sal beslis toesien dat Olivia se mense 'spesiaal' vir Malvolio sorg!
59-60 As Malvolio iets oorkom, gaan dit haar huwelik bederf!
61-2 Malvolio dink Olivia bewys hom 'n guns.

Bewegings

46-53 Kyk vorige bladsy.

54-6 Die bediende kom op by d. Hy staan op sy L-knie op m terwyl hy met Olivia praat.
57 *Ek sal na hom gaan*: Olivia beweeg in haar opgewondenheid vinnig voor Malvolio verby. Sy onthou skielik van Malvolio en haar waardigheid en steek vas op m. Die bediende staan op en retireer buigend af by d. Olivia praat met Maria, wat nog steeds op die rostrum L van f staan.
58 Op *vriend*: Olivia dui Malvolio met haar kop aan. Sy praat baie vinnig, want sy is haastig om by Cesario te kom.
59-60 *nie vir ... oorkom nie*: Olivia beweeg so vinnig as wat haar waardig=heid dit toelaat na d, en sodra sy klaar gepraat het, gaan sy af by d sonder om weer om te kyk. Maria beweeg vinnig af met trap f. By d maak sy 'n spottende kniebuig vir Malvolio en hardloop dan giggelend af by d.
61-2 Malvolio draai na vore. Hy lek die vingers van sy RH nat en streel sy snor reg. Hy herhaal die beweging, vernaam, met sy LH.

OLIVIA

Jou geel kouse!

MALVOLIO

„Ek wil ~~Ek wie die wens uitgespreek het om~~ jou altyd met gekruiste kousbande ~~te~~ sien."

OLIVIA

Met gekruiste kousbande!

MALVOLIO

„Voorwaarts, jou fortuin is gemaak indien jy dit self begeer"—

OLIVIA

My fortuin gemaak?

MALVOLIO

„Indien nie, bly dan maar altyd 'n hofmeester."

OLIVIA

Maar dis midsomer-malheid!

[*Bediende op.*]

BEDIENDE

Madam, die jonge edelman van hertog Orsino is weer hier. Ek het hom nouliks beweeg om terug te keer; hy wag dat u edelheid hom sal ontvang.

OLIVIA

Ek sal na hom gaan. [*Bediende af.*] Liewe Maria, laat op hierdie vriend gelet word. Waar's my oom Tobie? Laat 'n paar van my mense spesiaal vir hom sorg; nie vir die helfte van my bruidskat nou ek wil hê hy moet iets oorkom nie. //

[*Olivia en Maria af.*]

MALVOLIO

O so! Begin jy my nou eindelik verstaan? Niemand van laer rang as sir Tobie om vir my te sorg nie! Dit kom volkome ooreen met

Teksontleding

61-79 Malvolio se vrome, glibberige houding is lagwekkend selfvoldaan.
73-4 *maar vriend, boesemvriend* (maar kêrel, háár kêrel) : Olivia het dit nie só bedoel nie. Dit is Malvolio se wensdenkery en interpretasie van reël 58. Hy kloof hare.
79 Malvolio is verlore in vrome vervoering. Hy beskou hom al klaar as deel van die familie.
82 Die besetene van Gádara ('n man met 'n onrein gees wat die kettings uitmekaar geruk en die voetboeie stukkend gebreek het waarmee hulle hom vasgebind het) se naam was Legio (Lukas 8:30): 'Daarop vra Jesus hom en sê: Wat is jou naam? En hy antwoord: Legio - want baie duiwels het in hom ingevaar'.
85 Malvolio gehoorsaam die brief en praat bars met Sir Tobie.
87 Bose geeste is veronderstel om hol klanke voort te bring. Malvolio se stem dreun soos 'n duiwel s'n.

Bewegings

69-70 *'n plegtige gang*: Malvolio beweeg stadig en moeisaam tot op k.
70-1 *Ek het ... strik* : Malvolio draai na die gehoor.
Op *strik*: Hy kruis weer sy LB oor sy RB en vryf sy bene stadig teen mekaar om die feit te verdoesel dat die kousbande hom knel.
71-4 *maar dis ... boesemvriend* : Hy praat en beduie soos 'n predikant.
74-6 *Ja ... omstandigheid*: Hy stap tot voor Olivia se stoel en draai weer om na die gehoor.
Na *sê?*: Hy gaan sit selfvoldaan op Olivia se stoel.
77-9 Hy maak sy kousbande los en vryf sy bene sodat die bloedsomloop weer normaal kan funksioneer, terwyl hy praat.
Intussen verskyn Maria by d. Sy sien Malvolio sit en wink Sir Tobie en Feste nader terwyl sy giggelend vir hulle wys waar Malvolio is. Sir Tobie sluip voor Maria verby tot op n, gevolg deur Feste. Sodra Malvolio klaar gepraat het, begin Sir Tobie.
80-2 Die samesweerders nader Malvolio behoedsaam, asof hy 'n gevaarlike malmens is. Hulle *maak* asof hulle Malvolio nie sien nie en praat in harde fluisterstemme.
83 Feste stoot Sir Tobie opgewonde tot op m. Hy skuil kamstig bang agter Sir Tobie se rug en praat versigtig met Malvolio oor Sir Tobie se L-skouer.
84 Sir Tobie kom 'n versigtige treetjie nader en praat met Malvolio soos 'n leeutemmer wat besig is om 'n leeu te tem.
85-6 Malvolio spring op en staan R van Olivia se stoel. Hy steek sy LA reguit uit na die samesweerders en beduie met sy wysvinger vir hulle om te skoert. Hy doen sy bes om so waardig moontlik te lyk, maar die los kousbande maak van hom 'n belaglike figuur.
87-8 Maria beweeg nader en skuil half agter Feste se rug terwyl sy gemaakbesorg na Malvolio loer en in 'n harde fluisterstem met Sir Tobie praat.

daardie brief; sy stuur hom opsetlik sodat ek hom bars moet behandel; want sy spoor my daartoe aan in die brief. „Werp jou
65 nederige vel van jou af," sê sy; „gee 'n bloedverwant 'n skrobbering, wees nors met bediendes; laat belangrike staatsake weerklink op jou tong; neem doelbewus sonderlinge gewoontes aan . . ." En dan beskryf sy op watter manier: soos byvoorbeeld, 'n ernstige gelaat, 'n plegtige gang, 'n langsame spraak, geklee in die drag van een
70 of ander vername edelman, en so meer. Ek het haar vas in my strik; maar dis die werk van die gode, en mag die gode gee dat ek dankbaar is. „Laat op hierdie vriend gelet word!" Vriend! nie Malvolio en ook nie volgens my rang nie, maar vriend, boesemvriend. Ja, alles klop, hang saam, sodat geen tikkie twyfel, geen
75 titseltjie van 'n tittel twyfel, geen hindernis, geen die minste onuitgemaakte of onveilige omstandigheid—wat kan 'n mens sê? Niks, niks ter wêreld kan nou tussen my en die volle vooruitsig van my verwagtinge kom nie. Wel, die gode, nie ek nie, het dit bewerkstellig, en hulle moet bedank word.

[*Maria verskyn weer met sir Tobie en* ~~*Fabio*~~ Feste.]

SIR TOBIE

80 Waar is hy, waar, in die naam van alles wat heilig is? As al die duiwels van die hel nou hier op 'n hoop saamgetrek was en al was hy ook deur Legio besete, dan sou ek hom tog wil spreek.

~~FABIO~~ FESTE

Hier's hy, hier's hy! [*Aan Malvolio*] Hoe gaan dit met u, heer?

SIR TOBIE

Hoe gaan 't met ~~u~~ jou man?

MALVOLIO

85 Verdwyn; ek verwerp u; laat my my eensaamheid geniet; toe, verdwyn.

MARIA

Heiland, hoe hol praat die Bose in hom! Het ek jou nie gesê nie, sir Tobie, my jonkvrou bid jou om vir hom te sorg.

Teksontleding

89 Malvolio is jubelend en opgetoë.
91-3 Sir Tobie word 'n sieketrooster wat siekekamermaniere toepas.
94 Malvolio is woedend omdat Sir Tobie so ligtelik oor die 'godsdiens' praat.
97 In Heywood se *The wise woman of Hogsdon* word gesê: 'You have heard of Mother Nottingham, who for her time was prettily well skill'd in casting of Waters; and after her, Mother Bombye.' Die nerings van hierdie bedriegsters word soos volg beskryf: 'Let me see how many trades have I to live by: First, I am a wise woman, and a fortune-teller, and under that I deale in physicke and forespeaking, in palmistry, and recovering of things lost. Next, I undertake to cure madd folkes'[1] ens. Sommige redakteurs (o.a. Kennet) ontken die feit in hulle edisies dat Shakespeare hierdie woorde geskryf het. Hulle sensor hom!
98-9 My lewe is in gevaar as Malvolio iets oorkom.
100-1 Malvolio snou Maria toe, en sy gil in kamtige vrees.

Bewegings

89 Die drie samesweerders retireer kamma-verskrik 'n paar treë.
90 *Komaan, komaan*: Sir Tobie wink weer vir Feste en Maria 'n treetjie nader. *stil, stil*!: Hulle sluip gebukkend nader.
90-1 *Ons moet ... hanteer* : Hulle gaan staan. Sir Tobie kyk om en praat vertroulik met Feste en Maria.
Na *hanteer*: Sir Tobie draai om en beweeg versigtig tot by Malvolio.
91-3 Hy praat met 'n kalmerende stem. Hy pas sieketakt toe.
94 Malvolio beweeg dreigend 'n tree nader aan Sir Tobie. Sir Tobie vlieg om tot by Feste en Maria. Hulle sit kamma-verskrik koppe bymekaar.
95-6 Maria fluister hard en loer 'bang' na Malvolio.
97 Feste swaai sy narrestok voor hom heen en weer.
98-9 Maria kom 'n treetjie na vore en praat met 'n droewige stem en gesig. Sugtend. Sy vryf haar hande bekommerd in mekaar.
100 Malvolio tree woedend en gillend nader na hulle toe.
101 Maria vlieg verskrik terug agter Feste in.
102-3 Sir Tobie berispe Maria in 'n harde fluisterstem.
104 Sir Tobie draai om. Feste plaas sy hande op Sir Tobie se heupe. Maria sit haar hande op Feste se heupe. Hulle sluip gebukkend in gelid drie tree nader aan Malvolio op *sagtheid; sagkens; sagkens*.

---

1. Furness. Op.cit., pp. 224-5.

MALVOLIO

Aha! doen sy dit?

SIR TOBIE

Komaan, komaan, stil, ~~man,~~ stil! Ons moet hierdie kêrel sagkens behandel; laat ek hom hanteer. Hoe gaan dit, Malvolio? Hoe gaan dit met ~~u?~~ joy? Toe, man, daag die duiwel uit! Dink net, hy's die aartsvyand van die mensdom.

MALVOLIO

Weet u wat u sê?

MARIA

[*Aan sir Tobie en Fabio*]

Kyk, jy moet net kwaadpraat van die duiwel, dan neem hy aanstoot. Bid ~~God~~ dat hy nie beheks is nie!

~~FABIO~~ FESTE

Neem 'n bietjie van sy water na die wyse waarsê-vrou.

MARIA

Goed, as ek môre-oggend nog leef, dan doen ek dit. My meesteres sal hom vir niks ter wêreld wil verloor nie.

MALVOLIO

Wat sê jy daar, juffroutjie?

MARIA

~~Liewe Here!~~ O, gaats!

SIR TOBIE

Ek bid jou, bly stil; dis nie die regte manier nie; kan jy nie sien jy vertoorn sy siel nie? Laat ek hom allenig hanteer.

~~FABIO.~~ FESTE

Net een manier en dis sagtheid; sagkens, sagkens; die Bose is rof en wil nie rof behandel word nie.

Teksontleding

106-7 *Why how now my bawcock* (Frans: *beau coq;* Engels: *fine fellow)? how dost thou chuck* (liefste, skat)?
108 *Sir.*
109-13 *I biddy* (I bid ye), *come with me.* (Waarskynlik 'n fragment van 'n lied.) *What man, tis not for gravity to play at cherrie-pit with sathan. Hang him foul Colliar.* Omdat algemeen aanvaar is dat die duiwel swart is, word hy 'n steenkoolgrawer genoem. Hy gebruik, volgens legende, kole om die vuur van die hel te stook. Om iemand 'n kolehandelaar te noem was in Shakespeare se tyd 'n baie growwe belediging. (Iemand uit die laer stande in Holland staan vandag nog as Jan Kolenbrander bekend.)
117-9 *Go hang your selves all: you are ydle shallowe things, I am not of your element, you shall knowe more heereafter.*
123 *His very genius hath taken the infection of the device man.* Die komplot het van sy siel besit geneem.

Bewegings

106 Sir Tobie beweeg alleen tot by Malvolio. Hy praat met hom soos met 'n klein kindjie.
107 Sir Tobie raak Malvolio vertroostend aan met sy RH se vingerpunte.
108 Malvolio klap Sir Tobie se hand verontwaardig weg en maak sy rug nog stywer. Sir Tobie gee kamma-verskrik pad. Maria en Feste koes ook.
109-10 Sir Tobie waag dit weer nader. Nou sing hy vir Malvolio 'n kalmeren= de slaapdeuntjie terwyl hy heen en weer wieg asof hy 'n baba aan die slaap sus.
111-3 Sir Tobie praat weer asof hy met 'n stout kindjie praat. Hy wil Malvo= lio weer aanraak maar besluit daarteen en trek sy hand terug.
114 Maria kom voor Feste verby tot agter Sir Tobie se rug. Sy loer na Malvolio oor Sir Tobie se L-skouer en sit haar hande eerbiedig teen mekaar voor haar bors.
115 Malvolio gee 'n tree nader aan hulle. Sir Tobie retireer tot by Feste, en Maria vlieg weer verskrik agter Feste se rug in.
116 Maria sê dit met 'n vroom-droewige gesig en houding.
117-9 *Loop ... op!*: Malvolio steek sy LA reguit na hulle uit en beweeg sy wysvinger verontwaardig heen en weer.
Julle ... vate : Hy bring sy arm terug en kyk hulle uit die hoogte aan.
ja,... vat nie : Hy beweeg tot voor Sir Tobie en sis die woorde in sy gesig uit.
ek ... julle : Hy stap hooghartig en vinnig voor hulle verby tot by d. Die drie samesweerders gee 'n tree agteruit. Sodra hy verby hulle is, wys Sir Tobie na Malvolio se bene. Hulle sit koppe bymekaar en giggel. Malvolio slaan 'n betreurenswaardige figuur met die los kousbande wat agter hom aan wapper. By d draai Malvolio weer om en kyk hulle uit die hoogte aan. Die ander drie gee vinnig van mekaar af pad en trek ernstige gesigte.
Julle ... hoor : Malvolio sis hierdie dreigement, bewend van woede, tus= sen sy tande deur. Hy swaai om en stap neus in die lug uit by d. Sodra hy af is, skree hulle dit uit van die lag.
120 Sir Tobie vou eintlik dubbeld van die lag. Hy slaan met sy hande op sy knieë.
121-2 Feste kom vorentoe tot op r. Hy staan in sy kenmerkende houding en rig die woorde tot die gehoor.
123 Sir Tobie kom vorentoe tot R van Feste.

SIR TOBIE

En toe, hoe nou, my ou ~~mannetjiesvolstruis~~! Hoe gaan dit met jou, ~~spoghaan~~? hartjie?

MALVOLIO

~~Sir~~! Meneer!

SIR TOBIE

Toe, laat ons gaan . . . gaan . . . [*neuriënd*] my haantjie-van-die-baan . . . baan . . . Wat, man, 'n hoogwaardigheidsbekleder soos u speel ~~nie knikkertjie~~ met ou Satanas nie! ~~Hang hom aan die houtjie van die galg, die vuil in die ingewande van die aarde-grouer~~! Vergeet hom, die vuil ou kole-handelaar!

MARIA

Laat hy sy gebede sê, liewe sir Tobie, laat hy bid!

MALVOLIO

My gebede, snip!

MARIA

Nee, van godvresendheid, verseker ek julle, wil hy niks hoor nie.

MALVOLIO

Loop hang julleself almal op! Julle is lawwe leë vate; ja, aan u wyn, sir Tobie Wynvat, wil ek nie vat nie; ek ~~behoort nou ten enemale nie aan jul element nie~~. Julle sal wel later van my hoor.

[*Af.*]

SIR TOBIE

Is 't moontlik?

~~FABIO~~ FESTE

As dit nou op 'n verhoog afgespeel was, sou ek dit verdoem het as 'n hoogs onwaarskynlike verdigsel.

SIR TOBIE

Sy einste siel, man, is deur ons komplot ~~aangesteek~~.

Teksontleding

124-5 *Nay pursue him now, least the device take ayre, and taint.*
126 Feste is weer 'n Fabianus. Hy wil nie die grap te ver voer nie.
127 Maria is net so roekeloos soos alle grapmakers. Sy het geen simpatie met Malvolio nie. Sy hooghartigheid het haar die duiwel in gemaak, en nou moet hy end-uit boet.
128 Dit was die aanvaarde behandeling vir kranksinnigheid.
135 Feste is bly oor die afleiding.
139 *I, ist? I warrant him: do but read.*
141 *jy's 'n deurtrapte skelm*: Uys Krige laat Sir Andries vir Cesario direk beledig. Shakespeare laat 'n skuiwergat: *thou art but* (barely) *a scurvy fellow* (en 'scurvy' kan nog altyd sinspeel op die feit dat Viola 'n skipbreukeling is). Dié beskuldiging (in Engels) is so vaag dat Sir Andries nie skuldig kan wees aan die aanleiding tot 'n tweegeveg nie. Indien Sir Andries (omdat hy Sir Andries is) sou sê: *Jy's 'n lae vent*, kon hy hom nog altyd verdedig deur te sê hy het bedoel dat Cesa=rio 'n kort mannetjie is!

Bewegings

124-5 Maria beweeg tot by d. Sy is gretig om Malvolio verder te treiter.
126 Feste beweeg tot by Maria. Hy sou verkies om subtieler te werk te gaan.
127 Maria staan hande in die sye en sê dit minagtend.
128 Sir Tobie beweeg tot by Maria. Feste retireer tot op die onderste trap=pie by f. Hy is van plan om hom stilweg uit die voete te maak.
129 Sir Tobie sê dit laggend.
130-4 Hy praat opgewonde en vinnig. Hy is lus vir nog pret.
133 Sir Tobie tel Maria op en draai haar opgewonde R-om in die rondte. Hy sien Sir Andries, wat by c verskyn, en los Maria sommer in die lug en beweeg onmiddellik oor na hom toe.
134 Sir Tobie wys na Sir Andries en beweeg tot op k. Maria volg hom.
135 Feste beweeg tot by r. Hy staan in sy kenmerkende houding en rig die woorde tot die gehoor.
136-7 Sir Andries kom opgewonde en vinnig tot by Sir Tobie. Hy is hoogs te=vrede en baie selfvoldaan.
138 Feste beweeg tot agter Maria. Hy sê dit met 'n knipoog aan die gehoor.
139 Sir Andries draai weg van hulle en kyk neus in die lug na R terwyl hy die brief nonchalant met sy LH na Sir Tobie uithou.
140 Sir Tobie vat die brief en gooi 'n sydelingse blik in die rigting van Maria en Feste. Hulle onderdruk 'n giggellag. Sir Tobie trek sy ge=sig op 'n ernstige plooi, rol die brief eerbiedig oop, maak sy keel skoon en begin met 'n ernstige stemtoon lees.
141 Na *skelm*: Sir Tobie draai sy kop in Feste se rigting sonder om 'n spier te vertrek en kyk weer terug na die brief.

MARIA

Gou, laat ons hom agternasit, nou, voor die komplot ~~slegte lug~~ uitlek
~~vat~~ en bederf raak.

~~FABIO~~ FESTE

Maar netnou maak ons hom werklik mal.

MARIA

Dan sal die huis stiller wees.

SIR TOBIE

Kom, ons sal hom in 'n donker kamer vasbind en opsluit. My niggie verkeer reeds in die waan dat hy gek is; en so kan ons voortgaan, vir ons vermaak en sy boetedoening, tot hierdie einste pret, uitasem en gedaan, ons beweeg om vir hom jammer te kry; by watter geleentheid ons die komplot aan die groot klok sal hang, en jou tot koningin kroon van almal wat gekke aan die kaak stel. Maar kyk bietjie, kyk!

[*Sir Andries Bibberbakkies op.*]

~~FABIO~~ FESTE

Meer stof vir Meimaand-manewales!

SIR ANDRIES

Hier's die uitdaging; lees dit; ek verseker julle daar's asyn en peper in.

~~FABIO~~ FESTE

Is dit so sterk gekruid?

Aha!

SIR ANDRIES

~~Hoe dan nie,~~ daarvoor staan ek borg. Lees gerus.

SIR TOBIE

Gee hier. [*Neem die brief en lees dit.*] *Jonge man, wat jy ook al mag wees, jy's 'n deurtrapte skelm.*

Teksontleding

142 Feste is sarkasties.

147 *maar jy lieg soos 'n tandetrekker* : Die *soos* red Sir Andries van die stamphoue van die wet (*but thou lyest in thy throat*).
In 'n interessante ou verhandeling oor tweegevegte *Vallo Libro Con* ... (1524) word die volgende gesê: '... if a man should say thou liest in thy throat like a scoundrel, it is not to be understood that his oppo= nent is called a scoundrel, but lies in his throat as a scoundrel would lie in like case; and he must not quarrel and fight as if he had been called a scoundrel; while if the words are: thou liest in thy throat like the scoundrel that thou art, then a quarrel and encounter result from his having been called a scoundrel and from this "as thou art".'[1)]

149 Sir Andries het beslis sy dreigbrief met bogenoemde in gedagte, geskryf, alhoewel hy, soos gewoonlik, nie heeltemal die kloutjie by die oor kon bring nie. Dit is dan ook wat Feste besef as hy hierdie reël uiter.

152 Hierdie uitlating van Feste is baie ironies. Sir Andries dink Feste meen hy het die saak *goed* gestel, terwyl Feste eintlik bedoel dit sal *goed* wees as dit Cesario geluk om hom te dood!

153 Sir Andries maak weer eens seker dat hy Cesario nie reguit 'n boef en 'n booswig noem nie.

156 ... maar my hoop is beter dat ek nie die genade sal nodig hê nie ...

158 As hierdie brief hom nie roer (ontroer) nie ...

Bewegings

142 Sir Andries dink Feste komplimenteer hom. Hy lyk nog selfvoldaner en knik stadig instemmend sy kop. Sy neus is nog steeds in die lug na R.

143 Sir Tobie lees weer.

144 Na *gee nie*: Sir Tobie kyk op na die gehoor sonder om 'n spier te ver= trek en dadelik weer af na die brief.

145 Soos 142.

146-8 Dieselfde as 143 en 144.

149 *Die ene pit, en propvol sin* ... Dieselfde as 142.
loosheid: Feste rig dit tot Maria. Hulle giggel. Sir Tobie kyk hulle kamma-berispend aan en lees voort.

152 Dieselfde as 142.

153 Dieselfde as 144.

154 Dieselfde as 142.

157 Sir Tobie hou die brief só dat dit 'n skans vorm tussen hom en Sir Andries. Hy knipoog stadig vir Feste en Maria en bring die brief weer af en trek 'n ernstige gesig vir Sir Andries. Sir Andries draai baie vernaam om na hulle.

158 Sir Tobie rol die brief doodernstig en formeel op en sit dit in sy binnesak.

---

1. Furness. Op. cit., p. 228.

~~FABIO~~ FESTE

Raak en dapper gesê.

SIR TOBIE

Verwonder jou nie en moenie in jou gees verbaas wees waarom ek jou so noem, want ek sal jou geen rede daarvoor gee nie.

~~FABIO~~ FESTE

'n Goeie toevoegsel wat jou van die stamphou red van die wet.

SIR TOBIE

Jy besoek die gravin Olivia, en in my teenwoordigheid behandel sy jou vriendelik; maar jy lieg soos 'n tandetrekker; dit is nie die rede waarom ek jou uitdaag nie.

~~FABIO~~ FESTE

Die ene pit, en propvol . . sin- [*sagter*] loosheid.

SIR TOBIE

Ek sal jou voorlê as jy huistoe gaan; waar, as dit jou geluk om my te dood—

~~FABIO~~ FESTE

Goed.

SIR TOBIE

Dan dood jy my soos 'n hoef en booswig.

~~FABIO~~ FESTE

Jy hou jou nog altyd onderkant die wind van die wet, goed.

SIR TOBIE

Vaarwel; en mag ~~God~~ die gode een van ons siele genadig wees! Hy mag myne genadig wees, maar my hoop is beter; sorg dus vir jouself. Jou vriend, namate jy hom behandel, en jou geswore vyand.

ANDRIES BIBBERBAKKIES

As hierdie brief hom nie beweeg nie, kan sy bene dit ook nie. Ek sal dit aan hom gee.

Teksontleding

160-1 Maria speel 'n klein rolletjie in die streep wat Feste en Sir Tobie vir Sir Andries trek. Dit is meer luidrugtige, minder geslepe pret as om Malvolio te treiter.

162-4 *Go sir Andrew: scout mee for him at the corner of the Orchard like a bum-Baylie: so soone as ever thou seest him, draw, and as thou draw'st, sweare horrible ...*

166-7 *... gives manhoode more approbation, then ever proofe it selfe would have earn'd him. Away.*

180 Basiliske is legendariese slange wat uit monstereiers uitgebroei is en doodstraal-oë besit het.

Bewegings

161 Op *hy*: Maria wys met haar L-duim na d.

162 Sir Tobie vat Sir Andries vertroulik om die skouer en lei hom in die rigting van c. Op *lê hom voor ...*: Hy los Sir Andries en neem 'n bekruiphouding aan.

163-7 Sir Tobie is die leermeester. Hy demonstreer vir Sir Andries wat om te doen.
Op *trek jou swaard:* Sir Tobie maak asof hy sy swaard uit sy skede trek.
Op *vloek vir 'n vale*: Altwee sy arms bo sy kop uitgestrek asof hy sy swaard dreigend in die lug hou. Hy sê dit asof hy vloek.
want dikwels ... vloekwoord: Sir Tobie kom vertroulik nader tot by Sir Andries asof hulle besig is om 'n vreeslike komplot te smee.
gelos ... toon: Sir Tobie skree dit skielik uit in Sir Andries se ge=sig, sodat hy verskrik agteruit steier.
wat ... sweepslag: Sir Tobie slaan sy wysvinger met 'n slag op sy duim en middelvinger.
'n man ... ook al: Sir Tobie kom weer vertroulik nader aan Sir Andries. Hy beklemtoon elke woord asof hy 'n groot geheim met hom deel.
Toe, laat spaander: Sir Tobie stoot Sir Andries tot by c.

168 Sir Andries draai om na Sir Tobie. Hy is *baie* vasbeslote en besield.
Op *vloek*: Hy staan eintlik op sy tone van verontwaardiging en waai sy sakdoek met 'n vinnige, besliste beweging op en af. Hy swaai vinnig om en stap doelgerig en neus in die lug af by c.

169 Sir Tobie kyk Sir Andries geamuseerd agterna, en dan moet hulle met alle mag hul lag onderdruk. Hy praat op 'n harde fluistertoon.

170 Op *die jonge heer*: Hy wys in die rigting van d.

172 Op *hierdie brief*: Sy klop met sy hand op die brief in sy binnesak.
Op *hom*: Hy wys weer in die rigting van d.

174 Op *stommerik*: Hy wys met sy R-duim in die rigting van c.
Sir Tobie praat laggend. Hy beklemtoon elke woord tussen die lagbuie deur.

175 Op *vier windstreke*: Hy dui die windstreke met sy arms aan.

176 Op *hierdie jonge heer*: Hy wys weer na d.

178 Op *raserny*: Hy pluk weer 'n denkbeeldige swaard uit sy skede.
Op *behendigheid*: Hy skerm.
Op *woede*: Altwee arms dreigend in die lug. Hy skreeu die woorde uit.

179-80 Hy sê dit laggend. Die ander twee geniet ook die grap terdeë.

181 Feste stoot Sir Tobie tot by c. Maria kom agterna. Hy praat in 'n harde fluisterstem.

184 Hulle gaan sameswerend en laggend af by c.

MARIA

Jy mag 'n baie geskikte geleentheid daarvoor hê; op die oomblik ~~onderhandel hy~~ is hy in gesprek met my jonkvrou, en sal ~~binnekort~~ nou-nou vertrek.

SIR TOBIE

Gaan, sir Andries; Jê ~~beloer~~ hom voor ~~vir my~~ soos 'n balju in die hoekie van die tuin. So gou jy hom sien, trek jou swaard; ~~en as jy dit uit-trek~~, vloek vir 'n vale; want dikwels gebeur dit dat 'n verskriklike vloekwoord, gelos op 'n brutaal-astrante toon, wat slaat soos 'n sweepslag, 'n man 'n groter reputasie gee vir manhaftigheid as watter ~~bewyse hy ook daarvan kan lewer~~ wâre toets ook al. Toe, laat spaander!

SIR ANDRIES

Juistement, gee my net 'n kans om op 'n streep te vloek. [*Af.*]

SIR TOBIE

Sy brief sal ek natuurlik nie aflewer nie; want die handelwyse van die jonge heer bewys dat hy bekwaam en van goeie familie is; sy taak as gesant tussen sy heer en my niggie bevestig dit eweseer; derhalwe sal hierdie brief, van so 'n opperste onnoselheid, by hom geen vrees inboesem nie; hy sal dit beskou as komende van 'n stommerik. Maar, heer, sy uitdaging sal ek mondelings oordra; Bibberbakkies se moed na die vier windstreke uitbasuin; en hierdie jonge heer wie se tere jare hom maar alte vatbaar sal maak vir 'n dergelike tyding, voortdryf tot 'n ontsettende hoë dunk van Bibberbakkies se raserny, behendigheid, woede en voortvarendheid. En dit sal albei so 'n skrik op die lyf jaag dat hulle mekaar, soos basiliske, met 'n enkele oogopslag sal dood.

~~FABIO~~ FESTE

Hier kom hy met jou niggie; laat hulle alleen totdat hy afskeid geneem het, en sit hom dan dadelik agterna.

SIR TOBIE

Intussen sal ek een of ander afskuwelike boodskap uitdink vir die uitdaging.

[*Sir Tobie,* ~~*Fabio en*~~ Feste *Maria af. Olivia en Viola op.*]

Teksontleding

190-1 Viola probeer om Olivia se liefdesverklaring van toepassing te maak op Orsino.

192 *juweel*: Die Elizabethane het miniatuurskilderye van hulleself in ryk juweelbesette hangertjies om hulle nek gedra. Verliefdes het mekaar s'n gedra.

195 Viola het geweier om Olivia se juweel te vat. Sy besef dat sy hom niks sal kan weier nie. Uys Krige se plasing van 'n vraagteken hier kan dalk die einde beteken van 'n dispuut oor die leestekens in die Eerste Folio:

What shall you aske of me that Ile deny,
That honour (sav'd) may upon asking give.

That honour (sav'd)] *That (honour sav'd)* F_3F_4, Rowe i, Johns. Coll. Ktly.
That honour sav'd Pope, Theob. Warb. Johns. Cam.

may] *I may* Ktly.
give.] *give?* F_4. 1)

Na aanleiding van Krige se vertaling, sou ek dit soos volg punktueer: *What shall you ask of me that I'll deny?* (Seeing that you denied my jewel) *That honour (sav'd) may upon asking, give.* If you ask that honour (which was not spent till now) it may yield.

202 Daar is geglo dat duiwels 'n aangename uiterlike kon aanneem om mense na die verdoemenis te lei.

Bewegings

Sodra Sir Tobie hulle af is by c, verskyn Viola gevolg deur Olivia by d.
185 Viola beweeg vinnig en verward tot by 1. Olivia volg haar al pleitende.
187 Na *vermaan*: Viola draai hoopvol om na Olivia.
188-9 Olivia sê dit verskonend. Sy weet nie of sy moet lag of huil nie.
190-1 Viola soek 'n uitkomkans.
192 Olivia haal die hangertjie om haar nek af, maak dit oop en wil die skilderytjie vir Viola wys. Viola retireer en maak 'n afwerende gebaar met haar LH. (Indien sy dit sou aanvaar, was dit 'n erkenning dat sy Olivia se liefde beantwoord.) Sy draai om en beweeg vinnig tot op q.
193-4 *Weier ... terg* : Olivia bly op 1 staan en praat smekend agter Viola aan.
Na *te terg* : Viola beweeg na w tot op u.
ek ... weer : Olivia roep dit agter Viola aan.
195 Olivia kyk na die hangertjie en hang dit weer om haar nek.
196 Sy gee 'n tree in Viola se rigting.
197 Na *net dit*: Viola draai om na Olivia.
200 Viola buig, draai om en beweeg na w.
201-2 *Die tuingordyn trek stadig toe.* (Beligting) Olivia wuif vir Viola met haar RH terwyl sy agter haar aanroep. (Die indruk wat geskep moet word, is dat Viola die tuin instap en Olivia in haar huis agterlaat.) Op Olivia se laaste roepende woorde is die tuingordyn toe. Die feit dat die tuinstoel nie weer opgedra word nie, is genoeg om die gehoor te laat glo dat hierdie toneel in 'n ander deel van die tuin (die onderent?) plaasvind.
203 Sir Tobie, gevolg deur Feste, verskyn by d.
204 Viola draai verbaas om en maak 'n buiging.

---

1. Furness. Op. cit., p. 233.

OLIVIA

Ek het te veel gesê, o hart van klip,
My liefde alte agteloos verklaar.
Daar's iets in my wat hierdie fout vermaan,
Maar dis 'n fout so sterk en tomeloos,
Dit spot met welk vermaning ook.

VIOLA

Net soos u liefdesleed en hartstog fel,
Woed ook my heer se smart.

OLIVIA

Dra dié juweel vir my; kyk, dis my beeld;
Weier dit nie; dit het geen tong om u
Te terg; ek smeek u, kom tog môre weer.
Wat kan u van my vra wat ek sal weier?
Behou ek slegs my eer, vra wat u wil.

VIOLA

Net dit: u troue liefde vir my heer.

OLIVIA

Hoe sou ek nou met eer aan hom kan gee
Wat ek u reeds gegee 't?

VIOLA

Ek stel u vry.

OLIVIA

Ag, kom tog môre weer. Monster, vaarwel,
U sou my siel kon saamneem na die hel.
[*Olivia af. Sir Tobie en Fabio keer terug.*]

SIR TOBIE

Die gode ~~God~~ behoed jou, heer.

VIOLA

En u, weledele heer.

Teksontleding

221 *op 'n tapyt en nie op die slagveld nie*: Hulle het sy vredestydsdiens in aanmerking geneem. Hy het op 'n gemaklike tapyt gekniel, nie op 'n bloedige slagveld nie. Francis Markham sê in sy *Booke of Honour*, 1625, p. 71: 'Near unto these in degree, (but not in qualitie, for these are truly (for the most part) vertuous and worthie) is that ranke of Knights which are called *Carpet-Knights*, being men who are by the Princes Grace and favour made Knights at home and in the time of peace by the imposition or laying on of the King's sword, having by some special service ... these of the vulgar or common sort, are called *Carpet-Knights*, because (for the most part) they receive their honour from the King's hand in the Court, and upon Carpets, and such like Orna= ments belonging to the King's State and Greatnesse; ...'. In Baret se *Alvearie*, 1580 sê hy: '... those which doe not exercise themselves with some honest affaires; but serve abhominable and filthy idlenesse, and as we use to call them carpet knightes.' 1)

Bewegings

205-6 Sir Tobie neem 'n dreigende houding in. Hy praat bombasties. Hy wil Viola bang maak.
207-8 *vol ... wrok*: Hy maak bakarms en hou sy vuiste dreigend na bo.
bloeddorstig ... jaghond: Hy ontbloot sy tande, en sy oë spoeg vuur.
wag ... tuin: Hy strek sy RA uit en wys met sy wysvinger na c.
Trek u swaard: Sir Tobie pluk sy eie swaard uit.
209 *berei ... voor* : Hy hou sy swaard dreigend voor hom uit.
Op *blitsvinnig*: Hy swaai sy swaard 'n paar maal swiepend deur die lug.
Op *rats*: Hy maak 'n paar spronge tot op r. Feste volg hom. Viola is opreg benoud. Sy is bang omdat sy 'n vrou is en nie omdat sy 'n laf= aard is nie.
210 Sir Tobie knyp sy een oog toe en korrel wreedaardig die punt van die swaard op Viola se hart.
211-14 Viola gee 'n bang treetjie vorentoe. Sy is ontsteld en verbaas en praat verontskuldigend.
215 Sir Tobie praat stadig en afgemete.
217 *jeug, krag, behendigheid en woede*: Sir Tobie swiep sy swaard op elke woord deur die lug.
219 Viola gee 'n klein treetjie na Sir Tobie toe.
220-7 *tot ... swaard*: Sir Tobie kap met sy swaard voor hom op die grond.
onaangeraak deur oorlog: Hy sê dit asof dit 'n groot prestasie is.
op ... slagveld nie: Hy sê dit sydelings oor sy L-skouer aan Feste.
Maar ... rusie: Hy brul dit uit.
zielen ... drie: Hy kap drie horisontale houe met sy swaard deur die lug.
en op ... grafkelder: Hy rig die swaard stadig op Viola en praat dreigend en 'sag'. Hy spoeg die woorde sissend uit.
Kerf ... stom: Hy storm op Viola af en steek weerskante van haar met sy swaard. Sy krimp ineen.
Hoe ... klaar: Hy swaai sy swaard woes bo sy kop in die rondte.
229 Na *vra*: Viola gee 'n vasberade tree na d, maar Sir Tobie versper haar pad.
Ek is geen vegter nie: Sy is baie na aan trane en sê dit smekend.
229-31 Sy sê dit hulpsoekend en hoopvol.

---

1. Furness. Op. cit., p. 236.

SIR TOBIE

Watter verdediging u ook mag hê, neem u toevlug daarheen. Van watter aard die kwaad is wat u hom aangedaan het, weet ek nie; maar u onderskepper, vol woede en wrok, bloeddorstig soos 'n jaghond, wag vir u aan die onderent van die tuin. Trek u swaard, berei u op die daad voor; want u aanvaller is blitsvinnig, rats en dodelik.

VIOLA

Maar u misgis u, heer; ek is seker niemand ter wêreld het enige twis met my nie; my geheue is heeltemal skoon en vry van die flouste herinnering aan enige aanstoot wat ek iemand mag gegee het.

SIR TOBIE

U sal dit heel anders vind, dit verseker ek u. Daarom, as u u lewe op prys stel, wees op u hoede; want u teenstander het alles in hom waarmee die jeug, krag, behendigheid en woede 'n man kan toebedeel.

VIOLA

Ek smeek u, heer, wie is hy?

SIR TOBIE

Hy is 'n edelman, tot ridder geslaan met 'n swaard, onaangeraak deur oorlog, op 'n tapyt en nie op die slagveld nie. Maar hy is 'n derduiwel in 'n private rusie; zielen en lichamen heeft hy gescheiden drie, en op hierdie oomblik is sy verbolgenheid so onverbiddelik dat hy geen bevrediging sal vind nie behalwe in die folterpyne van ~~die~~ jou dood en die grafkelder. „Kerf hom of sterf stom," is sy slagspreuk. En hy't 'n tweede: „Hoe groot ook die gevaar, ek staan vir jou klaar!"

VIOLA

Ek sal gou teruggaan na die huis en die gravin om 'n ~~uit~~geleide vra, ek is geen vegter nie. Ek het al gehoor van 'n sekere soort man wat moedswillig met andere gaan rusie maak om sy dapperheid te toets; miskien is hierdie kêrel van so 'n sonderlinge aard.

Teksontleding

238 ... en dus ook jou eer en titel as edelman verloor.

Bewegings

232 Sir Tobie sê dit geaffronteerd asof die misstap teen hom persoonlik ge=pleeg is.
233 *Gaan dus*: Hy strek sy RA uit en wys met sy swaard na c.
Terug na: Hy wys met die duim van sy LH oor sy L-skouer na d.
234 Op *my*: Hy trek sy skouers agteroor en tik met die duim van sy LH op sy bors.
235 Op *hom*: Hy wys weer met sy swaard na c.
236 Op *Voorwaarts* : Sir Tobie staan 'n tree terug en wys vir Viola met sy swaard om na c te beweeg.
236-8 *of trek ... dra* : Sir Tobie staan wydsbeen en probeer so imposant moontlik lyk.
239 *Dis ... vreemd* : Viola gee 'n parmantige tree nader aan Sir Tobie. Hy probeer nog boosaardiger lyk.
239-42 *Ek ... opsetlik nie* : Viola verander haar tegniek. Sy soebat nederig.
243 *Sinjeur Feste*: Sir Tobie kyk na Feste en wys bevelend met die duim van sy LH af grond toe.
244 Hy gaan vinnig af by c. Sodra hy af is, probeer Viola weer 'n slag vinnig wegkom na d, maar Feste versper haar pad.
245 Sy maak asof sy net nader aan Feste beweeg het en spreek hom vertroulik aan.
246-7 *Ek weet ... dood toe* : Hy sê dit baie ernstig, amper medelydend.
maar ... niks : Hy staan in sy kenmerkende houding en maak asof hy van geen sout of water weet nie.
249-50 Soos 246.
251 Op *behendigste, bloeddorstige*: Feste sluip L om Viola. Sy draai agter hom aan tot sy met wydgesperde oë na die gehoor kyk.
Op *en noodlottigste*: Feste beweeg tot agter haar en druk skielik sy R-wysvinger in haar rug. Sy steier agteroor en uiter 'n benoude gil=letjie.
253 *Sal ... stap?*: Feste tree R uit tot skuins agter Viola. Hy wys vir haar met sy RH om voor hom verby na c te stap.
Na *hom*: Hy vryf die middelvinger en duim van sy RH slinks op mekaar. (Feste sal hierdie geleentheid om weer 'n bietjie geld in die hande te kry, nie laat verbygaan nie.)

SIR TOBIE

Nee, heer, sy verontwaardiging spruit uit 'n baie werklike belediging. Gaan dus en gee hom wat hy verlang. Terug na huis sal u nie gaan nie of u sal 'n appeltjie met my te skil hê, en *dit* is 'n geskil wat u met eweveel veiligheid met hom sal kan afhandel. Voorwaarts, of trek nou teen my u swaard kaal uit sy skede; want veg moet u, dis seker, of vir altyd daarvan afsweer om 'n wapen te dra.

VIOLA

Dis ewe ongemanierd as vreemd. Ek smeek u, doen my die hoflike diens om by hierdie edelman uit te vind waar en hoe ek hom beledig het; dis iets wat ek onwetend gedoen het, volstrek nie opsetlik nie.

SIR TOBIE

Dit sal ek doen. Sinjeur ~~Fabio~~ Feste, bly by hierdie heer tot ek terugkom. [*Af.*]

VIOLA

Ek bid u, heer, weet u iets van dié saak?

~~FABIO~~ FESTE

Ek weet die edelman is erg teen u ontstoke, tot selfs hierdie tweegeveg om lewe en dood toe, maar verder weet ek niks.

VIOLA

Ek smeek u, sê my, watter soort man is hy?

~~FABIO~~ FESTE

Om te oordeel na sy ~~voorkoms~~ gedrag, glad nie so wonderlik dapper soos u hom sal vind so gou u met hom slaags raak nie. Wis en seker, heer, hy is die behendigste, bloeddorstigste en noodlottigste teenstander wat u moontlik in enige deel van Illirië sou kon vind. Sal u na hom stap? Ek sal om u ontwil met hom vrede maak as ek kan.

Teksontleding

255 *I am one, that had rather go with sir Priest, then sir knight:*
256 'n Priester is as gevolg van sy universiteitsgraad (Dominus) 'n Sir ge=noem.
257-8 *I care not who knowes so much of my mettle* : Krige het beslis hier op Shakespeare verbeter! Die *man* voeg nog 'n stukkie humor by. Viola is seker teen hierdie tyd al bitter spyt oor haar vermomming.
258 In die teks staan dat Sir Andries Cesario in die hoekie (162) of aan die onderent (208) van die tuin inwag. Ons kan wel vra wat Antonio in Olivia se tuin soek (298). Die teks sê Antonio is in die strate gear=resteer (V.i.65). Die meeste redakteurs en kritici 1) voel dan ook dat hier 'n nuwe toneel, '*In die straat*', moet begin. Soos ons dit aange=bied het, met *geen* pouses tussen enige van die tonele nie, het hierdie toneel ook geen probleem opgelewer nie en maak dit nie in die minste saak of die gedrukte teks hier met 'n nuwe toneel begin of nie.
259 *Why man hees a verie divell, I have not seen such a firago: I had a passe with him, rapier, scabberd, and all:* Die gebruik van 'n woord met 'n vroulike konnotasie (*virago*) deur Shakespeare, dra juis by tot die humor in die situasie, veral omdat die gehoor weet dat Viola 'n vrou is, en Sir Tobie weet dit nie.
263-5 *and on the answer, he payes you as surely, as your feete hits the ground they step on. They say, he has bin Fencer to the Sophy.*
259-65 Hierdie storie is die gevolg van Sir Tobie se vrugbare brein en ver=beelding.
276-7 *marry Ile ride your horse as well as I ride you.*

Bewegings

255-8 Viola soek naarstigtelik in haar beurs na geld terwyl sy hierdie infor=masie gejaagd aan Feste oordra. Sy oorhandig 'n muntstuk aan Feste. Hy ontvang dit met 'n buiging en wys vir haar met 'n swierige swaai van sy RA om by c af te gaan. Sy gaan af by c, en Feste volg haar. (Sy het volle vertroue in die afperser!)
259 Sir Tobie stoot Sir Andries voor hom uit en op by d. Sir Andries lyk klaar nie meer so baie seker van sy saak nie. Hoe langer Sir Tobie uitwei hoe bleker om die kuwe word hy.
261 *swaard, skede en al* : Sir Tobie swaai sy swaard swiepend voor Sir Andries verby. Sir Andries spring rond en piep verskrikte geluidjies. Op *'n steek*: Sir Tobie druk die swaard teen Sir Andries se bors vas. Indien Sir Andries nou roer, kan dit fataal wees, en hy besef dit bewend, wit geskrik en met gesperde oë.
264-5 Sir Tobie peper die 'feit' met genot in.
266-7 Sir Andries bewe asof hy self die koors van die pes het. Hy spring ontsteld op en af op sy tone.
Na *nie!*: Sir Andries wil in aller yl af by d, maar Sir Tobie versper sy pad.
269 Op *daar anderkant*: Sir Tobie wys met sy swaard na c.
270-2 Sir Andries klappertand.
272-3 *Laat ... Capilet* : Sir Andries is nou baie na aan trane. Hy kerm jam=merlik. (Ek weet nie hoekom nie, maar ek dink Sir Andries se perd is blou van die maerte, met 'n hangkop en sulke uitstaanribbebene.)
274 *Bly hier staan* : Sir Tobie beduie met sy L-duim na die grond.
en ... voor : Sir Tobie slaan die arme Sir Andries met sy LH op die rug dat hy so hik.

---

1. Furness. Op. cit., pp. 238-9.

VIOLA

Daarvoor sal ek u baie dankbaar wees. Ek is ~~van die slag mens~~ 'n man vir vrede wat eerder met sir Priester sal wil gaan as met sir Ridder; en ek gee nie om wie weet ek is nou eenmaal nie in die wieg gelê om 'n man van durf en daad te wees nie.

[*Albei af. Sir Tobie en sir Andries op.*]

SIR TOBIE

Magtig, man, maar hy's 'n ware duiwel; so 'n ~~vuurvreter van 'n vent~~ tierwyfie het ek nog nooit op die lyf geloop nie. Ek het ~~eenkeer~~ met hom geskerm, swaard, skêde en al, en toe gee hy my 'n steek met so 'n dodelike spoed dat ek dit om die dood nie kon vermy nie; en met die terugsteek tref hy jou so seker as jou voete grond vat ~~daar waar hulle rondspring~~. Hulle sê hy was skermmeester by die ~~Sophi~~ Sjah van Persië.

SIR ANDRIES

Laat hy vrek van die pes, ek het niks met hom uit te waai nie!

SIR TOBIE

Ja, maar nou kan niemand hom tot bedaring bring nie; ~~Fabio~~ Feste kan hom daar anderkant skaars in toom hou.

SIR ANDRIES

Pestilensie, as ek geweet het hy is so onverskrokke en bedrewe in die skermkuns, sou ek hom eerder na die duiwel gestuur het as om hom uit te daag. Laat hy die hele petalje vergeet, dan gee ek hom my appelblouskimmel, Capilet.

SIR TOBIE

Ek sal die aanbod doen. Bly hier staan; en doen jou kranig voor; hierdie sakie sal afgehandel word sonder verlies van siele. [*Tersy.*] So waar as perd perd is, *jou* perdjie gaan ek nog ry so maklik soos ek jou nou ry. [~~Fabio~~ Feste *en Viola op. Aan* ~~Fabio.~~ Feste] En nou't ek sy perd om hierdie twis te besleg. Ek het Bibberbakkies wysgemaak die seun is die duiwel self.

Teksontleding

Gedurende die Middeleeue het die gebruik ontstaan om 'n saak regtens met die swaard te besleg. Die gereg het hom op God beroep om die oorwinning aan die regverdige te skenk. ('n Godsoordeel is uitgespreek.) Die formele duel, 'n tweegeveg met dodelike wapens tussen twee persone met 'n persoonlike grief, het blykbaar gedurende die vyftiende eeu uit Italië na Frankryk en toe na die res van Europa versprei. Dis gewoonlik vooraf gereël en het in die teenwoordigheid van getuies plaasgevind. Die swaard of rapier is gewoonlik as wapens gebruik. In die sestiende eeu het elke duellis 'n helper gekry, wat soms tot die stryd toe= getree het maar gewoonlik net toegesien het dat alles volgens die reëls ver= loop. Duelle is net deur die aristokrasie beoefen. 'n Heer het nie 'n beledi= ging toegelaat sonder 'n uitdaging tot 'n tweegeveg nie, en hy het ook nooit 'n uitdaging geweier nie. Die uitgedaagde party kon die wapens, plek en tyd kies. (Viola is nie veel van 'n keuse toegelaat nie.) In die meeste Europese lande is tweegevegte deur die wet verbied, maar as gevolg van die hoë sosiale posisie van die duelliste is die wet baie selde toegepas. (Sir Tobie vlug darem as die gereg opdaag!) In die agtiende en vroeë negentiende eeu het pis= tole die swaarde vervang. Aan die einde van die vorige eeu het nog enkele ge= valle van tweegevegte voorgekom waar een van die partye gedood is. Teen daar= die tyd is die gebruik allerweë afgekeur en bespotlik gemaak.

Bewegings

276 Sir Tobie beweeg weg van Sir Andries tot by g. Hy draai na vore en praat ingenome met homself.

277 Feste stoot Viola op by c. Sy bly staan. Hy beweeg tot by Sir Tobie voor g.

277-9 *En nou't ... self :* Sir Tobie sê dit in 'n harde fluisterstem sameswe= rend aan Feste.

280-2 Feste sê dit ook in 'n harde fluisterstem aan Sir Tobie. Viola en Sir Andries loer na mekaar maar probeer mekaar miskyk. Hulle is stom ver= skrik.

283 Sir Tobie loop voor Feste verby tot by Viola. Feste hou Sir Andries dop, wat lyk asof hy enige oomblik gaan weghol.

288 Viola beweeg na vore tot op t. Sy rig die tersyde met groot oë tot die gehoor. Sir Tobie loop weer terug na Sir Andries by d. Sodra Sir Tobie verby Feste is by g, beweeg hy oor na Viola op t.

295 Sir Tobie stamp Sir Andries tot op v.

296 Sir Andries trek sy swaard bewend uit sy skede. Sy stemmetjie klim die hoogte in van benoudheid.

297 Viola trek haar swaard. Sy is so styf soos 'n snaar gespan. Hulle gluur mekaar gebukkend aan met hulle swaarde reguit na mekaar uitgestrek. Sir Tobie staan L van Sir Andries, en Feste staan L van Viola. Die helpers stamp hulle kandidate gelyktydig met die RH om hulle aan die gang te kry. Viola druk haar oë met haar LA toe, en Sir Andries hou sy mantel voor sy gesig as hulle L van mekaar verbystorm, heeltemal af van die verhoog! Die helpers storm agterna, maar hulle kom op die kante van die voorver= hoog tot stilstand. Hulle help hulle kandidate weer vinnig op die verhoog en spring dan self af om veilig buite die bereik van die swaarde te bly. Sir Tobie en Feste por Sir Andries en Viola nou van buite die 'arena' aan! Hulle hardloop al skreeuend en gillend om die voorverhoog en slaan met hulle hande op die voorverhoog. Sir Andries staan nou op t en Viola op v. Hulle beweeg in 'n halwe sirkel R-om terwyl hulle halfhartige steke in die lug na mekaar gee. Sir Andries piep die hele tyd verskrikte tjankgeluid= jies. Viola gil ook af en toe as sy dit nie kan verhelp nie. Sir Andries is nou weer op v en Viola op t. Viola storm laag met haar swaard op Sir Andries af, en hy spring wydsbeen dwarsoor haar. Viola is nou weer op v en Sir Andries op t. Hulle storm weer op mekaar af en kruis hulle swaarde

~~FABIO~~ FESTE

[*Aan sir Tobie.*]

En die arme kêreltjie is net so gruwelik bang vir Bibberbakkies. Hy hyg en hy's bleek en hy't die bewerasie asof 'n yslike beer hom op die hakke sit.

SIR TOBIE

[*Aan Viola.*]

Die koeël is deur die kerk, heer; hy wil met u veg om sy eed se ontwil. Op my erewoord, hy't weer oor sy twis met u nagedink en nou vind hy dis nouliks die moeite werd om nog daaroor te praat; trek dus maar u swaard dat hy sy eed gestand kan doen; hy sweer hy sal u nie seermaak nie.

VIOLA

Die ~~gode~~ [*Tersy.*]

~~God~~ behoede my! Dit skeel maar weinig of ek vertel hulle hoeveel daar aan my skort om 'n man te wees.

~~FABIO~~ FESTE

[*Aan Viola.*]

Tree terug as u sien hy word woedend.

SIR TOBIE

Kom, sir Andries, die koeël is deur die kerk; dié jonge heer wil, om sy eed se ontwil, slegs een potjie met jou loop; volgens die reëls van die tweegeveg kan hy nie anders nie; maar hy't my plegtig belowe, as edelman en soldaat, hy sal jou nie seermaak nie. Komaan, begin!

SIR ANDRIES

~~Bid God hy hou sy eed~~! [*Hy trek sy swaard.*]

VIOLA

Ek verseker u, dis teen my wil.

[*Sy trek ook haar swaard. Antonio op.*]

Bewegings

hoog in die lug. Hulle stamp met hulle liggame teen mekaar. Hul= le beskryf in hierdie posisie 'n halwe sirkel, breek en retireer, sodat Viola op t en Sir Andries op v te lande kom (vgl. foto's VIII, IX en X op p. 369). Antonio verskyn by g.

In Moore se souffleurboek (1840) 'the duellists advance towards centre - swords extended - but neither looking at his adversary. in centre the swords meet this frightens them, and they turn away causing Sir Toby and Fabian to bump together & again are brought back by Sir Toby & Fabian - Advance as before Viola hits Sir Andrew on the leg - he holloas runs away and begin to climb tree L up stage.' Of sodra Sir Tobie en Antonio swaarde kruis, begin Sir Andries klim. As die geveg verby is en Sir Tobie hom roep, antwoord hy uit die boom tussen die blare - 'Here I am'. 1)

298 Antonio staan op q en kyk dreigend na Sir Andries.
301 Sir Tobie sukkel woedend op by y en spreek die pretbederwer verontwaar= dig aan.
304 Sir Tobie stamp Sir Andries uit sy pad en neem sy plek in. Sir Andries retireer verlig na r. Sir Tobie en Antonio skerm. Hulle eindig met Sir Tobie op r en Antonio op p. Sir Andries het verskrik nog verder ge= retireer tot teen f. Viola staan op die kantjie van die voorverhoog by t.
305 Feste klouter vinnig op die verhoog by s. Hy skree die waarskuwing aan Sir Tobie en verdwyn by d.
306 Sir Tobie steek nog vir oulaas met sy swaard vinnig in die rigting van Antonio en verdwyn by d.
307 Viola beweeg in die rigting van Sir Andries tot by r. Hy retireer tot by d met sy arms hoog in die lug asof hy hensop.
308-9 Sir Andries laat sak onseker sy arms en retireer terwyl hy praat, in by d.
Die twee offisiere verskyn by c. Die eerste offisier loop agter verby Antonio en gaan staan L van Antonio.
310 Hy stamp Antonio in die rigting van die tweede offisier.
311-2 Die tweede offisier kom tot by Antonio. Hy arresteer hom.

---

1. Sprague. Op. cit., p. 9.

ANTONIO

Laat sak u swaard. As hierdie jonge heer
Aanstoot gegee 't, neem ek die skuld op my;
As u hóm aanstoot gee, dáág ek u uit.

[*Hy trek sy swaard.*]

SIR TOBIE

Ú, héer? Maar waárom, wie is u?

ANTONIO

'n Man wat vir 'n vriend veel meer sal durf
As wat u hom hoor spog het hy sal doen.

SIR TOBIE

As u sy plaasvervanger is, kom veg!

[*Hy trek sy swaard.*]

~~FABIO~~ FESTE

Beste sir Tobie, stop! Hier kom die offisiere.

SIR TOBIE

[*Aan Antonio.*]

Ek's nou-nou weer by u.

VIOLA

[*Aan sir Andries.*]

Ek bid u, heer, laat sak in vredesnaam u swaard.

SIR ANDRIES

Ek sal sowaar; en wat my belofte betref, sal ek my woord hou.
Die perd sal u lig-lig dra, en hy's gewoond aan die toom.

[*Twee Offisiere verskyn.*]

EERSTE OFFISIER

Hier is die man. Toe, doen jou plig.

TWEEDE OFFISIER

Antonio, jy's my gevangene op las
Van die hertog.

Teksontleding

317 Antonio sien Viola vir Sebastiaan aan.
322 Viola is verbaas omdat sy Antonio van geen kant af ken nie.

Bewegings

313 Antonio beweeg nader aan die eerste offisier. Hy probeer homself ver=ontskuldig. Viola beweeg nuuskierig na v.
316 Die eerste offisier stamp Antonio weer nader aan die tweede offisier.
317 Antonio besef dat hy geen wegkomkans het nie. Hy beweeg verskonend nader aan Viola. Hy praat lig-verwytend.
318 Antonio aanvaar sy lot skouerophalend. Dit wat hy die hele tyd gevrees het, het gebeur. Al waaroor hy hom bekommer, is wat nou met 'Sebas=tiaan' gaan gebeur.
319-20 Antonio is skaam omdat hy verplig is om sy beurs terug te vra.
322-3 Antonio sit sy LH vertroostend en groetend op Viola se R-skouer. Hy is onder die indruk dat Viola so verstom lyk om sy ontwil. Hy klop haar bemoedigend op die skouer.
324 Die tweede offisier ruk Antonio hardhandig tot op q. Die eerste offi=sier vat sy LA vas. Hulle wil hom by g uitstoot.
325 Antonio beur terug na Viola. Hy smeek verskonend om die geld.
326 Viola weet nie waarvan Antonio praat nie. Sy sou hom graag wil help maar weet nie hoe nie. Vir Antonio moet dit lyk asof sy hom verloën omdat sy bang is hulle neem haar ook in hegtenis. Hy dink 'Sebastiaan' maak nou van hierdie gulde geleentheid gebruik om met sy beurs spore te maak.
331 Viola soek in haar beurs.
332 Sy bied Antonio gul 'n paar muntstukke aan. Sy dink sy bewys hom 'n guns en toon ook so haar dankbaarheid dat hy haar van die tweegeveg ge=red het.
333 Antonio maak 'n afwerende gebaar en staan 'n tree terug.
334-8 Antonio is verontwaardig en teleurgesteld. Viola hou nog steeds, ver=stom, haar RH met die geld na Antonio uit.

ANTONIO

Maar u misgis u, heer.

EERSTE OFFISIER

Geensins, meneer. Ek ken u voorkoms goed,
Al dra u nou geen see-pet op u kop.
Toe, neem hom weg; hy weet ek ken hom goed.

ANTONIO

Ek moet hul volg. [*Aan Viola*] Dit kom van jou te soek;
Maar daar's niks aan te doen en ek moet boet.
Wat gaan jy doen noudat my nood my dwing
Om jou my beurs te vra? Dit grief my meer,
Veel meer as wat met my geskied, dat ek
Nou niks vir jou kan doen. Jy staan verbaas;
Maar wees getroos.

TWEEDE OFFISIER

Kom laat ons gaan!

ANTONIO

'n Deel van daardie geld *moet* ek jou vra.

VIOLA

Maar watter geld?
Vir hierdie gulle diens aan my bewys,
En ook omdat u ongeval my raak,
Sou ek uit my klein karige vermoë
U iets wil leen; wat ek besit, is min;
Maar wat ek op my het, deel ek met u.
Hier is die helfte van my beurs.

ANTONIO

Verloën jy my?
Alles wat ek vir jou gedoen't, geld dit
Nie meer by jou? Grief my ellende nie,
Want dan vergeet ek dalk my manlikheid en
Verwyt ek jou die dienste wat ek jou
Bewys het . . .

Teksontleding

340-4 Die kritici het hierdie woorde nog altyd beskou as 'n stukkie moralise=
ring uit Shakespeare se eie mond. Hulle is van mening dat Shakespeare
hier persoonlik kommentaar lewer op die gebreke in die menslike natuur.
Ek wil egter verskil en verklaar dit soos volg: Viola voel beledig
deur Antonio omdat hy nie die geld wil aanvaar wat sy hom uit die goed=
heid van haar hart aangebied het nie. Sy vergewe hom sy leuens, sy
ydel gespog wat vir haar na dronkmanspraatjies klink, en sy vergewe hom
selfs die misdaad waarvoor hy nou in hegtenis geneem word, want sy be=
skou dit as iets wat eie is aan die menslike natuur, maar sy vergewe hom
nie sy ondankbaarheid nie.

345 In die lig van bostaande sou ek Antonio met bittere sarkasme laat uit=
roep het: O heiligheid vanselwers! (*Oh heavens themselves.*) In sy oë
is Viola die skuldige. Sy is die ondankbare en probeer haarself nou met
mooi woordjies verontskuldig.

350 Antonio ontdek dat die aantreklike Sebastiaan, aan wie hy so verknog
was en deur wie se toedoen hy nou in hierdie penarie sit, van binne leeg
is.

353-8 Antonio praat intens. Hy is diep teleurgestel en ontnugter in Sebas=
tiaan en gevolglik ook in vriendskap in die algemeen. Alles wat hy sê,
maak hy van toepassing op Viola (Sebastiaan). Dit is ironies dat Viola
oor hierdie saak presies dieselfde mening toegedaan is! (Vgl. I.ii.50-
3.)

358 'n Kis vertoon pragtig van buite, maar is leeg van binne. Antonio ver=
gelyk Sebastiaan met so 'n mooi, maar leë kis. Die Elizabethane se
klere en waardevolle besittings was in sulke versierde houtkiste gebêre.
Dit was 'n belangrike meubelstuk in hul voorkamers.

360 Die feit dat Antonio in hegtenis geneem word ontstel hom nie so veel as
die feit dat Sebastiaan hom verloën het nie.

Bewegings

339-40 *Ek weet ... kant* : Viola praat beslis en beklemtoon elke woord.
Ek haat ondankbaarheid: Sy wys die geld vir Antonio (druk dit amper
onder sy neus) en gooi dit verontwaardig terug in haar beursie.

341-4 Viola is kwaad en afgehaal en beskuldig Antonio regstreeks van leuen=
taal, ydel praatjies en dronkenskap. Sy wys met elke beskuldiging haar
R-wysvinger reguit na Antonio. Die offisiere verwonder hulle aan Viola
en verslap as gevolg daarvan hulle greep op Antonio 'n weinig.

345 Antonio is wanhopig-sarkasties. Hy gooi sy hande in die lug van moede=
loosheid.

346 Die tweede offisier gryp weer Antonio se RA vas. Hy probeer Antonio
ongeduldig tot bedaring bring.

347 Antonio ruk hom verontwaardig los.
Dié seun: Hy wys minagtend na Viola.
wat ... sien: Hy kyk met blitsende oë na die offisiere.

349-51 Hy praat met veragting.

352 Die offisiere gryp Antonio weerskante vas en sleep-dra hom agteruit na g.

354 Viola verstyf op die woord *Sebastiaan*. Sy kyk van hier af met nuwe oë
en meer aandag na Antonio. Die ander dink haar reaksie is as gevolg van
Antonio se getier.

353-8 Antonio ruk nie weer los nie. Hy wil net die laaste woord inkry en
skreeu dit veragtend vir Viola. Hy is woedend (vgl. 361-2).

359 Die offisiere sleep hom af by g.

360 Antonio kyk veragtend en beskuldigend na Viola. Sir Tobie, Sir Andries
en Feste loer versigtig uit by d. Hulle rek hulle nekke om te sien wat
met Antonio gebeur, en dan trek hulle hulle koppe weer terug.

VIOLA

Ek weet daar niks van af; ek ken
U van geen kant. Ek haat ondankbaarheid
Meer in 'n man as leuentaal, ydel
Gespog of babbelsiek beskonkenheid,
Of enige smet van boosheid wie se krasse
Bedorwenheid ons swakke bloed bewoon.

ANTONIO

O hemel tog!

TWEEDE OFFISIER

Kom, kêrel, kom nou, kom!

ANTONIO

Laat my iets sê. Dié seun wat u hier sien
Het ek gegryp half uit die kake van
Die dood, hom toe versorg met broedermin,
En so sy beeld soos iets wat heilig is,
My liefde toegewy en steeds aanbid.

EERSTE OFFISIER

Wat raak dit ons? Dis laat; kom, man, voort, voort!

ANTONIO

Dié god word waardeloos, 'n afgod slegs!
Jy het, Sebastiaan, jou mooi voorkoms bedrieg;
Al fout in die natuur's die mens se gees;
Niks is ontaard, net om hartloos te wees;
Die deug is skoon, maar die skone bose is,
Versier deur duiwelshand, 'n leë kis.

EERSTE OFFISIER

Die man word mal; toe, neem hom weg! Kom, kom . . .

ANTONIO

Ja, neem my weg. [*Offisiere af met Antonio.*]

Teksontleding

365-6 Sir Tobie dryf die spot met Antonio se moraliserende koeplette.

Bewegings

361-4 Viola beweeg stadig en verwonderd, terwyl sy praat tot op y.
365-6 Sir Tobie, gevolg deur Sir Andries en Feste, verskyn by d. Terwyl hy praat, kyk hy minagtend in Viola se rigting met 'n opgetrekte bolip. Viola is egter onbewus van hulle bestaan. Hulle maak 'n kringetjie met hulle koppe bymekaar en hulle arms om mekaar se nekke. Aan die blikke wat hulle Viola so af en toe toewerp, is dit duidelik dat dit sy is wat onder bespreking is.
Viola kyk na haarself in die spieël wat in haar hoed se bol is ('n algemene gebruik van die Elizabethaanse heer).
367 Viola beweeg in verwondering en met onderdrukte opgewondenheid tot op w. *Hy noem Sebastiaan*: Sy sê dit terwyl sy in vervoering na die gehoor kyk. Sy is bang om dit te glo of om te veel waarde aan Antonio se woorde te heg.
367-8 *En my ... spieël*: Sy bring weer die spieël verwonderd na haar gesig.
368-9 *Ek het ... alles:* Sy vat stadig en verwonderd aan haar gesig.
369-70 *hoe ek loop*: Sy beweeg tot op p.
of staan ... snit : Sy draai om na die gehoor.
371 Sy hardloop opgewonde tot by c.
372 Sy draai weer om na die gehoor en roep dit hoopvol uit. Sy draai vinnig om en gaan opgewonde af by c. Die drie kyk haar nuuskierig agterna. Hulle breek hulle skinderkringetjie.
373 Die drie sit hulle gesprek nou hoorbaar voort. Hulle draai so dat al drie na die gehoor kyk. Sir Andries R, Feste in die middel en Sir Tobie L.
375 Op *hier:* Sir Tobie wys na die voorverhoog, waar hierdie dinge plaasgevind het.
376 Sir Tobie klap Feste op die bors met die agterkant van sy RH.
378 Feste staan in kensketsende houding met sy hande vroom saamgevou voor sy bors.
379 Sir Andries praat in 'n hoë, ontstelde stemtoon. Hy draai na R en beweeg verontwaardig tot by c.
381 Hy draai om na Sir Tobie en Feste en trek sy swaard vermakerig en manhaftig uit sy skede. Hy stap vasberade en doelgerig af by c terwyl hy sy swaard dreigend omhoog hou.

VIOLA

Dis of hy glo wat hy met soveel vuur
En toorn vertel, ek nie, my twyfel duur.
Ag, dierbare broer, as hy hom maar vergis
En hy nou werklik dink dat ek jy is!

SIR TOBIE

Kom hier, ridder; kom hier, ~~Fabio;~~ Feste en laat ons mekaar 'n paar van die mees wyse ou spreuke op rym toefluister.

VIOLA

Hy noem Sebastiaan. En my broer lewe
Hier in my spieël. Ek het hom nagestrewe
In alles: hoe ek loop of staan of sit;
Ons drag dieselfde in kleur en stof en snit.
O dat hy lewe nog, bloed van my bloed,
Dan's storms liefdevol, die sout see soet.
[*Viola af.*]

SIR TOBIE

Sommer 'n baie oneerlike niksbeduidende ventjie, en lafhartiger as 'n kolhaas. Sy oneerlikheid blyk uit die feit dat toe die nood dreig, hy sy vriend hier in die steek gelaat en hom verloën het. En wat sy lafhartigheid betref, vra vir ~~Fabio.~~ Feste

~~FABIO~~ FESTE

'n Lafaard, die mees toegewyde lafaard wat sy lafhartigheid beoefen soos 'n godsdiens.

SIR ANDRIES

Goeie gif, ek gaan hom agternasit en hom opvoeter!

SIR TOBIE

Ja, gee hom 'n goeie loesing, maar trek nie jou swaard nie.

SIR ANDRIES

As ek dit nie doen nie . . . [*Af.*]

Teksontleding

-

Bewegings

382 Feste beweeg ligvoets en rats tot by c. Af.
383 Sir Tobie loop en lag en praat met homself. Hy gaan ook af by c.

Die ligte doof vinnig en gaan weer dadelik aan.

Teksontleding

11-3 *Vent my folly: I am affraid this great lubber the World will prove a Cockney:* Shakespearekenners worstel baie met hierdie oënskynlik onsamehangende frase. Badham (1856) sê: 'The coherency of this passage is none of the closest; for what has the state of the world at large to do with Sebastian using a choice expression?' Hy (asook Douce in 1807 en White in 1858) het dit dan ook verander na 'this great lubberly word'. Knight (1840) het hierop gevra: 'But is the little word "vent" a great lubberly word?' Hy het die frase soos volg verklaar: 'this great lubber (Sebastian) the world will prove a cockney (a foolish fellow)'. Die *MS Corrector* lees 'lubberly world'. Collier (1842) beweer dat 'lubber the' verkeerd gehoor is. 1) Uys Krige het klaarblyklik die laaste verklaring vir sy vertaling aanvaar. Indien Feste met die gehoor praat (soos ek 'n tersyde in Shakespeare se tyd interpreteer), soos ek hom wel laat doen het, sou ek Knight se verklaring soos volg aangepas het: *My dwaasheid lug! Ek vrees dat hierdie grote lummel* (bedoelende Sebastiaan) *nou* (deur die wêreld bewys as) *'n woordebederwer word* ('n nar; vgl. III.i.34). 'n Cockney bederf sy taal. Ek vrees dat Shakespeare met hierdie sinsnede ons almal (die hele mensdom), na 374 jaar, nog as narre uitwys!

13-4 *I prethee now ungird thy strangenes, and tell ...*
Ek smeek u, laat vaar u uitheemsheid en vertel ...

16 *I prethee foolish greeke depart from me, there's money ...* In die *Funk and Wagnalls standard dictionary* word onder andere die volgende verklarings van *Greek* gegee: 'a) *Colloq.* A tricky fellow; sharper; rogue. Sebastiaan noem vir Feste 'n *'foolish greeke'*. b) *Archaic* A gay fellow; roisterer: a merry Greek'. Feste is op hierdie oomblik bitter sarkasties. In die lig van bogenoemde oënskynlike onsamehangendheid (11-3) verkies ek die volgende verklaring: 'c) Language or things not understood: It's all Greek to me'. Sebastiaan het klaarblyklik ook nie verstaan wat Feste bedoel nie.

Bewegings

Sebastiaan kom ongeduldig op by b. Dit is duidelik dat hy probeer wegkom van die laspos wat hom agtervolg en sy besigtigingstoer onderbreek het. Hy kyk 'n slag om en beweeg dan nog vinniger. Sodra hy s bereik, kom Feste ook op by b.

1 Sebastiaan slaan sy arms en oë geïrriteerd hemelwaarts. Feste stel sy vraag met skeptiese ongeloof. Hy word deur Sebastiaan tot leuenaar gemaak.

2-3 Sebastiaan beweeg ongeduldig tot op u.

4-7 Feste kom spottend-vermakerig tot op v. Hy staan in sy kenmerkende houding en praat met die gehoor.

4 Op *hy's:* Feste wys met sy R-duim sarkasties in die rigting van Sebastiaan. Hy herhaal, vies en sarkasties, wat Sebastiaan aan hom gesê het voordat hulle by b opgekom het. Hy is werklik dronkgeslaan deur 'Cesario' se houding.

7 *en dié ... myne nie:* Feste gryp verontwaardig sy eie neus tussen duim en voorvinger vas en pluk dit heen en weer. *En ... is nie:* Met 'n laaste minagtende blik in Sebastiaan se rigting en met 'n snork van verontwaardiging vou Feste sy arms en kyk neus in die lug weg na L.

8-9 Sebastiaan draai sy rug na Feste.

10-3 Feste kyk na en praat met die gehoor. Hy ignoreer Sebastiaan geheel en al.

13-5 *Ek smeek ... kom?:* Feste beweeg tot by Sebastiaan en maak 'n spottende buiging. Elke keer wat hy *'lug'* sê, doen hy dit met 'n pouse voor en na die woord terwyl hy spottend na die gehoor kyk en op sy tone wieg.

---

1. Furness. Op. cit., pp. 250-52.

VIERDE BEDRYF

TONEEL EEN

Die Straat voor Olivia se Woning.
Sebastiaan en Feste op.

FESTE

Wil u my wysmaak dat ek nie gestuur is om u te kom haal nie?

SEBASTIAAN

Ag, man, loop; jy is 'n dwase vent;
Laat my met rus.

FESTE

Sowaar, hy's 'n toneelspeler-honderd. Nee, ek ken u nie; en ek is ewemin deur my jonkvrou na u gestuur om u te beveel om haar te kom spreek; nog minder is u naam die jonge heer Cesario; en dié neus is ook nie myne nie. En niks, niks is soos dit is nie.

SEBASTIAAN

Ek smeek jou, man, loop lug jou dwaasheid elders.
Jy ken my nie.

FESTE

My dwaasheid, lug! Dié woord het hy by een of ander grote heer verneem, en nou pas hy dit toe op 'n nar. My dwaasheid, lug!
Ek is bevrees hierdie grote lummel, (die wêreld,) word nou 'n kaartmannetjie. Want alles staan nou op sy kop. Ek smeek u, laat vaar u toneelspelery en vertel my wat ek aan my jonkvrou moet lug. Moet ek aan haar lug dat u sal kom?

Jy praat Grieks. Ek smeek jou
SEBASTIAAN
~~Ek vra jou, gekke grapjas~~, laat my staan;
Hier's geld vir jou. As jy nou langer draai,
Kry jy nog jou verdiende loon.

Teksontleding

19 'Cesario' het vir Feste reeds twee fooitjies gegee (III.i.41 en 50).

19-21 *these Wisemen that give fooles money, get themselves a good report, after foureteene yeares purchase.* Dis hiervolgens dat Shakespeare se bewerkers die sinsnede verklaar. Heath: 'That is, purchase a good report at a very extravagant price'; Tollet: 'Perhaps "fourteen years' purchase" was, in Shakespeare's time, the highest price for land'.1)

Olivia het Feste gestuur om Cesario te gaan haal. 'Cesario' weier om haar te gaan spreek. Feste moet dit aan haar gaan rapporteer. Hierdie verslag gaan nou baie gunstig wees as gevolg van die fooitjie wat die wyse 'Cesario' aan hom gegee het. Feste, wat hierdie dinge baie gou agterkom (I.v.28-30), vermoed dat Olivia op Cesario verlief is. Ek meen dat Feste met hierdie woorde bedoel dat sy goeie verslag en die prys wat 'Cesario' daarvoor betaal het, eers na veertien jaar vrugte sal afwerp. Jakob moes veertien jaar lank vir Laban werk om Ragel te besit (Gênesis 29) of omgekeerd: Dit gaan vir Ragel (Olivia) veertien jaar duur voordat Jakob (Cesario) met haar gaan trou, veral gesien in die lig van 'Cesario' se optrede van so-ewe.

20-21 *na hulle ... betaal het:* Die betekenis van Krige se vertaling klop, myns insiens, nie.

23 Die laaste *en dit!* hoef nie hard gesê te word nie, want dis nie in Shakespeare se teks nie. Maar dit het vanself en natuurlik gekom. Daarsonder was die handeling op die verhoog onvoltooid en die harmonie versteur. (In 'n tragedie sou dit van pas gewees het, want dit sou die erns van die oomblik onderstreep het.) Furness het die volgende sarkastiese opmerking daaroor te maak: 'It would be shocking and disgraceful if Sir Andrew were not beaten according to metre. Capell therefore pitilessly gave him a fourth blow; and Dyce, equally ruthless, did the same; because "the words had evidently been omitted in the Folio by a mistake which is not unfrequent when such repetitions occur". Can zeal for metre further go?' 2)

31-3 Sir Andries sal sekerlik sy saak verloor, maar hy is nietemin vasberade.

Bewegings

16 Sebastiaan soek in sy beurs na geld.

17 Hy oorhandig 'n muntstuk aan Feste. Feste ontvang die geld verbaas en maak 'n spottende buiging.

18 Hy trek sy swaard en verwilder Feste daarmee. Feste gee vinnig pad tot by c. Sir Andries kom niksvermoedend op by b. Hy sien 'Cesario' en bekruip hom van agter, langs bb.

19-21 Feste draai om voor c en sê nog sy laaste sê terwyl hy vermakerig die muntstuk bêre. Sebastiaan beweeg vinnig tot op q. Hy dreig Feste kamma met sy swaard - net om hom skrik te maak sodat hy moet pad gee. Hy staan met sy rug na b en sien Sir Andries nie.

22 Sir Andries steek sy swaard 'manhaftig' van agter af in Sebastiaan se rug. Op *Dis vir jou ...:* Sir Andries slaan 'n hou op Sebastiaan se swaard.

23 *En dis vir jou:* Sebastiaan swaai woedend om en slaan Sir Andries se swaard uit sy hand uit. *en dit:* Sebastiaan draai sy swaard om en gee Sir Andries 'n hou oor die R-bo-arm. Sir Andries retireer met sy arms beskermend oor sy gesig gevou. Hy stoot verskrikte tjankgeluidjies uit. *en dit!:* Sebastiaan gee Sir Andries 'n hou oor die L-bo-arm. Sir Andries steier agteruit. *(en dit!):* Sebastiaan stamp Sir Andries voor die bors met die agterkant van sy swaard sodat hy op sy rug val op v. Sir Tobie kom op by b. Hy sien wat gebeur en kom vinnig nader terwyl hy sy swaard trek.

24 Sebastiaan gooi sy swaard neer en spring wydsbeen bo-op Sir Andries. Hy klap hom met die agterkant van sy hand 'n paar maal deur die gesig.

---

1. Furness. Op. cit., p. 253.
2. Ibid.

FESTE

Op my erewoord, maar u het 'n gulle hand. Hierdie wyse manne wat narre geld gee, verwerf vir hulle 'n goeie naam ~~na hulle veertien jaar lank vir hul narregelag betaal het~~. teen 'n hoë prys.

~~[*Sir Andries op.*]~~

SIR ANDRIES

En toe, meneer, hier ontmoet ek jou weer! Dis vir jou . . .

~~[*Hy gee Sebastiaan 'n hou.*]~~

SEBASTIAAN

En dis vir jou, en dit, en dit! (en dit!)

~~[*Hy slaan sir Andries.*]~~

Is almal hier skoon gek?

~~[*Sir Tobie en Fabio op.*]~~

SIR TOBIE

Stadig, heertjie, of ek smyt u swaard oor daardie huis se dak.

~~[*Hulle gryp Sebastiaan.*]~~

FESTE

Dit gaan ek nou dadelik aan die gravin vertel. Ek sou vir geen skat op aarde in die skoene van een van julle staan nie.

[*Af.*]

SIR TOBIE

Toe, heer, toe, kry end!

SIR ANDRIES

Nee, laat staan hom; ek sal op 'n ander manier met hom te werke gaan; as reg of geregtigheid nog in Illirië geld, gaan ek hom laat dagvaar vir aanranding. Dat ek hom eerste geslaan het, maak nie die minste saak nie.

SEBASTIAAN

Los my!

Teksontleding

35-6 *En ... heertjie?:* Sir Tobie rig hierdie woorde tot Sebastiaan. Die res word tot Sir Andries gerig.

36 *you are well flesh'd:* Die Elizabethane het hulle valke en jaghonde net voor 'n jagtog rou vleis gevoer om hulle aan te hits. Sir Tobie is in sy element. Hierdie soort voorvalle is sy kos (52-3).

Bewegings

25-6 Sir Tobie tel Sebastiaan se swaard op en smyt dit weg tot teen die gordyn. Sebastiaan spring op, gryp Sir Tobie se swaard en gooi dit ook weg.

27-8 Sebastiaan gooi Sir Tobie teen die grond op t met sy kop na R en gaan sit wydsbeen bo-op hom. Sir Tobie gryp Sebastiaan se hande vas. Feste klap die wysvinger van sy RH teen sy duim en middelvinger soos 'n regte klikbekseuntjie wat by sy juffrou wil gaan skinder. Hy gaan af by c. Feste gaan Sir Tobie en Sir Andries verkla, nie vir 'Cesario' nie.

29 Sir Tobie en Sebastiaan rol om tot op w. Sir Tobie sit nou bo.

30-3 Hulle rol terug op t. Sir Andries kruip verbouereerd regop en gaan staan verskrik op 'n veilige afstand (op s). Hy frommel die rand van sy hoed senuweeagtig in sy hande rond.

34 Sir Tobie en Sebastiaan rol weer om tot op p. Sir Tobie sit weer bo.

35-6 *En ... heertjie?* Sir Tobie sit Sebastiaan nog vaster. *Toe ... geproe!:* Sir Tobie beduie vir Sir Andries om sy swaard op te tel waar dit geval het, en hom te kom help. Sir Andries kom huiwerig en onseker nader. *komaan:* Sir Tobie bulder Sir Andries dit ongeduldig toe. Sir Andries skrik, gryp vinnig sy swaard en retireer weer na veiligheid.

37 Sebastiaan stamp Sir Tobie van hom af en kom regop.

38 Sebastiaan gryp sy swaard van die grond af op en staan dreigend voor Sir Tobie.

39 Sir Tobie soek verontwaardig na sy swaard, tel dit op en staan dreigend voor Sebastiaan.

40 Hulle skerm. Hulle eindig met Sir Tobie L van g op q en Sebastiaan op t. Sir Andries maak hom nog steeds klein op s. Olivia verskyn by g.

41 Sy is hoogs ontstoke en praat gebiedend met Sir Tobie.

42 Sir Tobie slaan verontwaardig met sy swaard op die grond.

43-5 Sir Tobie ruk hom afgehaal orent en pers sy lippe styf op mekaar. Hy maak egter geen aanstaltes om te loop nie. Sir Andries kom verbouereerd 'n bietjie nader.

46 Olivia beweeg verskonend nader aan Sebastiaan. Sy glimlag en praat in 'n warm stem. Sir Tobie kom 'n treetjie nader om iets te sê.

47 Olivia swaai om en skreeu woedend vir Sir Tobie terwyl sy met haar voet stamp. Sir Tobie kyk hulle vir oulaas verpletterend aan, swaai om en stap vinnig af by f. Sir Andries skuif nader met sy rug teen die gordyn en retireer vinnig uit by f.

48-50 Olivia kom vinnig tot by Sebastiaan. Sy steek haar RH uit en raak hom aan.

51 Olivia trek hom saggies na g. Sebastiaan is te verbaas en beweeg nie 'n tree nie.

54 Olivia beveel en pleit tegelykertyd. Sy retireer totdat haar hand vanself val.

55 Sy swaai skielik om en skree die woorde amper snikkend agter Sir Tobie aan.

56 Sy sê dit oor haar R-skouer terwyl sy by g uitbeweeg. Sy is onder die indruk dat Sebastiaan haar volg.

SIR TOBIE

En waarom sou ek jou los, heertjie? Toe, kom, my jonge kryger,
op, op met jou swaard! ~~Jy's mos gesout, man,~~ komaan.

SEBASTIAAN

Maar laat my los, verseg! Wat wil jy hê?
Hou op met my tempteer of trek jou swaard.

SIR TOBIE

Wat, wat! Nee, vervlaks, dan moet ek 'n paar druppels van
hierdie parmantige bloed uit jou tap.
[~~*Hy trek sy swaard.*~~ *Olivia op.*]

OLIVIA

Terug, Tobie, Terug! Toe, terug, man, ek beveel jou!

SIR TOBIE

Madam!

OLIVIA

Word dit nooit anders? Onbeskofde vent!
Geskik vir berge slegs, barbaarse grotte
Wat geen beskawing ken. Weg voor my oë!
Moet tog nie aanstoot neem, beste Cesario.
[*Aan sir Tobie.*]
Toe, Broeder Buffel, trap!
[*Sir Tobie, sir Andries ~~en Fabio~~ af.*]
Ek smeek jou, vriend,
Laat wysheid, nie jou ~~hartstog~~, oordeel vel
In hierdie grof ~~onbillike~~ aanval op
Jou rus. Gaan saam met my na huis waar ek
Jou sal vertel hoe baie lawwe streke
Dié wildeboer al uitgehaal't dat jy
Oor dié geval mag lag . / . Jy moet, *moet* kom.
Vervloek hom dat sy sieltjie daarvan stik,
Toe hy jou pak, het ek my lam geskrik.

Teksontleding

57-60 'n Tersyde. Sebastiaan is verward deur al die dinge wat so onverwags met hom gebeur. Hy wonder: 'n Voorsmakie van wat is dit dié? Hoe moet ek kies? Hy sou saam met die stroom wou drywe, as hy net wis watter kant toe dit vloei!

58 'n Rukkie gelede (24) het hy gewonder of al die ander mal is. Nou weet hy nie meer of dit dalk hy is wat mal is of dalk slaap nie. Hy het die nooi van sy drome gevind, en hy is bang dis dalk nie werklikheid nie.

59 *Lethe* is die rivier van die klassieke onderwêreld wat vergetelheid ge= bring het.

IV.ii.

Die donker kamer (III.iv.128) waar Malvolio gevange gehou word, word in die balkon bokant ingang c gesuggereer (kyk vooraansig van dekorskets op p. 261). Ons sien Malvolio glad nie, ons hoor hom net.
Maria is besig om Feste te oorreed om vir Malvolio nog 'n poets te bak. Feste se aantrek van 'n priesterkleed en 'n vals baard het dramatiese waarde, selfs al kan Malvolio hom nie sien nie. Malvolio het in hierdie aanbieding deur 'n kartonsilinder gepraat om sy stem 'n hol klank te gee.

2 Vir die gebruik van *Sir* kyk III.iv.256. 'n Topaas, 'n edelsteen, was veronderstel om kranksinnigheid te genees.

7 Studente is spreekwoordelik arm, ondervoed en maer.

Bewegings

57-60 Sebastiaan draai om sodat hy na die gehoor kyk. Hy sê dit in verwonde= ring en vervoering.

61 Olivia verskyn weer by g. Sy hou haar hand uit na Sebastiaan.

62 Sebastiaan vat haar hand.

63 Olivia trek Sebastiaan af by g.
Die tuingordyn word oopgetrek, en ons bevind ons weer eens in Olivia se huis. (Beligting)

As die tuingordyn oopgetrek word, staan Feste en Maria reeds op dd.

1-3 Maria staan L van Feste en oorhandig aan hom die priesterkleed en die baard. Hulle kyk kort-kort op na die balkon.

3 Maria gaan haastig af by d.

4 Feste bekyk die goed terwyl hy praat.

4-5 *Was ek ... geveins het:* Hy hou die kleed uit en praat met die gehoor.

6-10 Feste trek die kleed en die baard aan terwyl hy gemoedelik met die ge= hoor gesels.

10 Hy kyk na L en beweeg na R tot op m.

SEBASTIAAN

Waar word ek heengevoer? Hoe vloei dié stroom?
Òf ek is mal, òf dis 'n skone droom!
Laat liefde pal my siel drenk in sy Lethe;
Is dit 'n droom, slaap voort, my sinne en wete!

OLIVIA

Nee, kom, ek bid u, luister na my raad!

SEBASTIAAN

Madam, ek sal.

OLIVIA

Voeg by u woord die daad!

Albei af.

TONEEL TWEE

'n Vertrek in Olivia se Woning.
Maria en Feste verskyn.

MARIA

Toe, gou, ~~ek bid jou,~~ trek hierdie mantel aan en hierdie baard, en maak hom wys jy is sir Topaas die priester; doen dit gou; intussen sal ek sir Tobie gaan roep.

[*Af.*]

FESTE

Wel, ek sal dit aantrek en dan veins ek is 'n priester. Was ek maar die eerste wat ooit in priestersdrag geveins het. Ek is nie groot en indrukwekkend genoeg om soos 'n priester daaruit te sien, nog skraal genoeg om as 'n ware student beskou te word nie; maar om 'n ~~regskape~~ eerlike man en 'n goeie gasheer genoem te word, is ewe paslik as om 'n spaarsame man en 'n groot geleerde te heet. Hier kom die samesweerders.

[*Sir Tobie Wynvat en Maria op.*]

Teksontleding

11 Sir Tobie begin die speletjie.

12-6 *Bonos dies*: Feste, as die priester, ken kamtig nie eenvoudige Latyn nie. Hy maak opsetlik 'n fout met *bonus*. Die pseudogeleerdheid en spotfilosofie beteken slegs: 'Ek is Meneer Pastoor'. Feste het die kluisenaar se niggie gefabriseer. Gorboduc is 'n mitiese koning van antieke Bretagne. Shakespeare se gehoor het waarskynlik die naam herken, want dit kom in 'n Tudordrama voor.

18 *What hoa, I say, Peace in this prison:* 'Vrede in die huis' is die seënwens van 'n plaaslike pastoor as hy die huis van 'n sieke betree.

24-5 *Out hyperbolicall fiend, how vexest thou this man? Talkest thou nothing but of Ladies?*: Feste speel die rol van die priester wat die bose geeste, wat van Malvolio besit geneem het, kom uitdrywe. Feste verdraai Malvolio se woorde!

Bewegings

11 Sir Tobie kom by b op met 'n uitgestrekte arm as seëngebaar vir Feste. Hy word gevolg deur Maria. Hy praat ook met 'n ernstige en waardige stemtoon.

12-6 Feste boots 'n priester na in spraak en gebare. Aldrie se aandag is deurentyd op die balkon bokant c gevestig. Die hele toneelspelery is ten behoewe van Malvolio. Hier praat Feste met Sir Tobie en kyk af en toe oor sy R-skouer na die balkon. Sir Tobie en Maria luister na Feste maar kyk ook af en toe met 'n glimlag na die balkon.

17 Sir Tobie se stem is vol kommer. Hy wys bewoë na die balkon bokant c.

18 Feste gaan nader tot op k. Hy praat harder. Hy hou sy RA in 'n seëngebaar na Malvolio uit.

19 Sir Tobie sê dit oor sy L-skouer in 'n harde fluister aan Maria. Sy giggel.

20 Malvolio se stem klink hol en onseker.

21 Feste hou sy hande vroom voor sy bors gevou.

22-3 Malvolio word om die bos gelei. Feste kyk vinnig om na Sir Tobie en Maria. Hy knipoog vir hulle, glimlag en trek dan weer sy gesig op 'n ernstige plooi en kyk op na die balkon.

24-5 Feste stoot sy RA met 'n vinnige en besliste beweging na die balkon uit. Hy beveel die bose geeste om Malvolio te verlaat (vgl. foto XI op p. 371).

26 Sir Tobie kom tot by Feste. Hy praat weer in 'n harde fluisterstem. Maria volg hom giggelend.

SIR TOBIE

~~God seën u,~~ Geseënd Meneer Pastoor.

FESTE

Bonos dies, sir Tobie; want, soos die ou kluisenaar van Praag wat nooit pen of ink gesien het nie, baie gevat aan die niggie van Koning Gorboduc gesê het: „Dit wat is, is"—so is ek ook Meneer Pastoor omdat ek Meneer Pastoor is, want wat is „dit" anders as „dit", en „is" anders as „is"?

SIR TOBIE

Praat met hom, sir Topaas.

FESTE

[*Roepende.*]

Haai, dáár, luister, sê ek! ~~Mag daar~~ Vrede ~~heers~~ in dié tronk.

SIR TOBIE

Die vabond veins mooi; dis 'n vabond van formaat.

MALVOLIO

[*Roep van binne.*]

Wie roep daar?

FESTE

Sir Topaas, die priester wat Malvolio, die besetene, kom besoek.

MALVOLIO

Sir Topaas, sir Topaas, beste sir Topaas, gaan na my jonkvrou.

FESTE

~~Vaar uit hom~~ Uit, baldadige bose gees! Hoe pla jy die arme man tog nie! ~~Is dit al wat jy van kan praat, jong vrouens~~? Praat jy niks anders as van dames nie?

SIR TOBIE

Raak gesê, Meneer Pastoor.

Teksontleding

30 *Fye, thou dishonest sathan:* Vergelyk I.v.43.

35-8 *Why it hath bay Windowes transparant as baricadoes, and the cleere stores* ('clerestories') *toward the South north, are as lustrous as Ebony: and yet complainest thou of obstruction?*: Ek het 'die dak is heldergroen' ingevoeg om die begrip van Shakespeare se 'dark-house', wat dieselfde beteken as ons 'groendakkies' ('n plek waar malmense aan=gehou word), oor te bring. Hotson, wat beweer dat *Twaalfde nag* die eerste maal in die Grootsaal van die Whitehall-paleis in arenastyl op=gevoer is, lees in hierdie reëls 'n bewys vir sy stelling. Feste kyk rondom hom, en dan beskryf hy die vensters aan die suide- en noordekante van die Grootsaal self. 1) (Vgl. ook III.iv.21 'obstruction'.)

42-3 Feste, as die priester, verwys na die negende plaag (Eksodus 10:21-3).

46 Malvolio vergelyk onwetend sy geestesgesondheid met dié van 'n nar.

48 Feste verkies om die teorie van Pythagoras te debatteer. Die Griekse filosoof en wiskundige het beweer dat die menslike siel na die dood in 'n voël se liggaam oorgaan.

Bewegings

27-9 Malvolio is baie verontwaardig. Hy soebat en pleit.

30 Sir Topaas praat vermanend.

35 *komvensters*: Feste wys na die balkonvenster van Malvolio se 'tronk' en dan ook na die ander 'kom'-vensters op die verhoog.

36 *die hoë vensters na die suidnoorde*: Feste wys na die saal (in hierdie geval die Totiussaal) se hoë vensters - eers na dié aan die suidekant en dan na dié aan die noordekant.

37 *die dak is heldergroen*: Feste wys na die plafon van die Totiussaal (wat juis liggroen geverf was; die gehore het dit heel amusant gevind). Hy draai weer om en kyk kopskuddend na die balkon bokant c. Sy stem=toon gee weer dat hy wel deeglik saamstem dat Malvolio mal moet wees.

39 Malvolio hou kop. Hy probeer Sir Topaas oortuig.

41 Sir Topaas betig hom oor sy leuens. Hy haal prekerig 'n teks aan.

---

1. Hotson. The first night of *Twelfth night*, pp. 139-40.

MALVOLIO

Sir Topaas, nog nooit is iemand so veronreg nie. Beste sir Topaas, moenie dink ek is mal nie; hulle't my hier in dié afskuwelike donkerte opgesluit.

FESTE

Skaam jou, ~~geslepe~~ ontroue Satanas! Ek gee jou nog die sagste naam; want ek is een van daardie sagmoedige neelsies wat selfs die duiwel met die opperste beleefdheid sal behandel. Jy beweer daardie plek is donker?

MALVOLIO

Soos die hel, sir Topaas.

FESTE

Maar liewe deug, man, dit het dan komvensters, deurskynend soos ~~barricado's~~ verskansings, en die hoë vensters na die suidnoorde glans soos ebbehout; en hier kom kla jy jy's ingekerker, van alle lig verstoke. die dak is heldergroen

MALVOLIO

Ek is nie mal nie, sir Topaas. Ek seg u, dié plek is donker, donker.

FESTE

Malman, jy dwaal; ek sê daar is geen donkerte nie behalwe die onkunde waarin jy tans meer verward is as die Egiptenare in die neweldampe wat hulle drie dae lank verblind het.

MALVOLIO

Ek sê hierdie plek is so donker soos die onkunde al sou die onkunde ook so donker wees as die hel self; en ek sê verder daar was nog nooit 'n man so verneder nie. Ek is net so min mal as u; toe, voer 'n debat met my ten einde my te toets.

FESTE

Wat is die stelling van Pythagoras omtrent wilde gevogelte?

Teksontleding

53-6 *Fare thee well: remaine thou still in darkenesse, thou shalt hold th' opinion of Pythagoras, ere I will allow of thy wits, and feare to kill a Woodcocke* (vgl. II.v.80), *lest thou dispossesse the soule of thy grandam. Fare thee well:* Die Christelike priester vereis aanvaarding van 'n heidense leerstelling.

59 *Nay I am for all waters*: Indien Feste hier sy priesterkleed uittrek en miskien aan Maria oorhandig, dink ek Smith 1) het gelyk met sy stelling dat dit geneem is van 'n Italiaanse spreekwoord: 'Tu hai mantello d'ogni acqua', wat beteken: 'Jy het 'n mantel vir alle waters (vir alle soorte skelmstreke)'.

60-1 Maria prys Feste se toneelspel.

63-4 *I would we were well ridde of this knavery*: Sir Tobie dink hulle het nou ver genoeg gegaan. Hy wil nie verder in die moeilikheid by Olivia beland nie (IV.i.41-7).

67 *Come by and by to my Chamber*: Maria en Sir Tobie gaan saam af. Sir Tobie se bevel aan Maria moet betekenisvol klink. Sy verskyn nie weer op die verhoog nie, maar haar lot wag vir haar in Sir Tobie se kamer. Dit word in V.i.382 aan die gehoor bekend gemaak.

Bewegings

53 Feste lig sy arm in 'n seëngroet aan Malvolio.

57 Feste beweeg as Feste tot by Sir Tobie en Maria.

58 Sir Tobie sê dit laggend en bewonderend aan Feste terwyl hy hom op die skouer klop. Maria giggel.

59 Feste trek die priesterkleed uit en haal die baard af. Hy oorhandig dit aan Maria, wat dit oor haar LA gooi.

63 Feste gaan staan in nis e. Sir Tobie beweeg voor Maria verby tot op n. Maria volg hom.

67 Na *deurvoer nie:* Sir Tobie staan 'n rukkie nadenkend en kom dan tot 'n besluit. Hy steek sy RA uit na Maria agter hom en vat haar LH. Hy sleep haar saam agter hom aan na d. Maria, wat raai dat sy haar doel bereik het (Sir Tobie gaan uiteindelik met haar trou), rem agteruit om eers haar vreugde met die gehoor te deel. Sy kyk glimlaggend na die gehoor, knipoog vir hulle en maak vir hulle die oorwinningsteken (sy steek die duim van haar RH op), en dan beweeg sy ingenome en giggelend af agter Sir Tobie aan.

---

1. Furness. Op. cit., p. 264.

MALVOLIO

Dat die siel van ons grootmoeder waarskynlik 'n voël bewoon.

FESTE

Wat is jou sienswyse omtrent dié stelling?

MALVOLIO

Ek beskou die siel as iets edels, keur dus geensins sy sienswyse goed nie.

FESTE

Vaarwel; verkeer steeds in duisternis. Jy sal die stelling van Pythagoras ~~daarop moet nahou~~ moet onderskryf voor ek sal saamstem dat jy nie mal is nie, en bang wees om 'n ~~korhaan~~ fisant te dood uit vrees dat jy dalk die siel van jou ouma sal ontvlees. Vaarwel.

MALVOLIO

Sir Topaas! Sir Topaas!

SIR TOBIE

My weergalose sir Topaas!

FESTE

[*Aan sir Tobie.*]

Sowaar, ek is ~~reg vir wat ook al~~ tuis in enige situasie.

MARIA

Jy sou dit ewe maklik kon doen sonder baard of mantel; hy sien jou nie.

SIR TOBIE

Gaan na hom in jou eie stem, en kom vertel my dan hoe jy hom vind. [*Aan Maria*] Ek ~~sou nou graag op 'n skaflike manier klaar wil speel~~ wens ons was klaar met hierdie stomme grap. As hy maklik vrygestel kan word, wens ek hy was; want ek het my nou so ver vergryp in die oë van my niggie dat ek hierdie pretmakery nie met enige veiligheid enduit kan deurvoer nie. Kom ~~strakkies~~ saam na my kamer.

[*Sir Tobie en Maria af.*]

Teksontleding

68-9 *Hey Robin, jolly Robin, tell me how thy Lady does.*
71 *My Lady is unkind, perdie:* My dame is onvriendelik, sowaar (*par dieu*)!
74 *Alas why is she so?*
76 *She loves another.*
68-76 Die vertaling van Krige is verander sodat die woorde by die melodie pas. Die liedjie was populêr in die Elizabethaanse tyd en dateer uit die tyd van Hendrik VIII. Dis spesiaal gekies om Malvolio te terg. Die woorde kon net sowel 'n dialoog tussen Malvolio en Feste gewees het. Dit sinspeel op die ontevrede Olivia, wat Cesario verkies.

Bewegings

68-76 Feste sing sy liedjie asof hy nou net daar gearriveer het en van geen sout of water weet nie. Hy dans nonchalant af met die trappies by e, tot op j, en dan skuins oor die verhoog tot op s (76).
70, 73 en 75 Feste maak asof hy Malvolio glad nie hoor bulder nie. Hy gaan vrolik voort met sy liedjie en sy dansie.
77 Feste stop, draai om en roep vraend na die balkon bokant c.
81 Feste klink baie verbaas om Malvolio hier te vind. Daar is ironie in die gebruik van *Meester*.

FESTE

[*Singende.*]
Haai, Jannie, ~~my ou~~ jolige Jan,
Sê ~~my~~ hoe gaan dit met jou skat?

MALVOLIO

Nar!

FESTE

~~*Sleg, sleg, dit kan nie slegter, man.*~~ (My skat) Sy is onvriendelik, man.
~~*Haar tong kasty my soos 'n lat.*~~

MALVOLIO

Nar!

FESTE

~~*Fooi tog, waarom? Het sy 'n grief?*~~ Hoekom is sy 'n kat?

MALVOLIO

Nar, ~~sê ek~~!

FESTE

Sy't 'n ander lief, ~~'n ander lief~~.
Haai, wie roep daar?

MALVOLIO

Beste nar, as jy jou ooit verdienstelik wil maak teenoor my, bring my net 'n kers en pen, ink en papier. Ek gee jou my woord as edelman ek sal jou my lewe lank daarvoor dankbaar wees.

FESTE

Meester Malvolio!

MALVOLIO

Ja, goeie nar.

FESTE

Helaas, sinjeur, hoe het u van u verstand af geraak?

Teksontleding

93 Slaap is as 'n kuur vir kranksinnigheid beskou.
96-7 *Who I sir, not I sir. God buy you* (God be with you: good-buy) *good sir Topas: Marry Amen. I will sir, I will.*

Bewegings

91-3 *Pasop ... hier*: Feste hardloop kamma verskrik en vinnig tot op j. Hy sê dit waarskuwend aan Malvolio in 'n harde fluisterstem met sy RH bak voor sy mond.
Malvolio ... gebibbel-babbel: Feste spring met 'n draai tot op k. Hy strek weer sy RH in 'n seëngebaar na Malvolio uit en praat weer in sy priesterstem.
95-8 *Voer ... jonge man*: Feste kyk na L asof hy, as die priester, met Feste langs hom op l praat.
Wie ... heer!: Feste beweeg weer met 'n draaibeweging tot op l en praat as Feste met die denkbeeldige priester, wat op k staan.
Vaarwel ... Topaas : Feste draai sy kop van R na L asof die 'priester' voor hom verbystap na d.
Ja, amen, ja ...: Feste kom weer met 'n draaibeweging tot op m en stap dan as die 'priester' tot op n terwyl hy diep moedeloos en sugtend praat. Die 'priester' brom iets onhoorbaars terwyl hy tot op dd beweeg, en die kruisteken oor sy bors maak.
Ek sal ... ek sal: Feste beweeg tot in nis d terwyl hy die belofte ag=ter die 'priester' aanskree, wat nou by d uit beweeg het.
99 Feste draai om en gee twee groot sluiptreë tot op n. Hy staan luiste=rend en wag. Malvolio roep sy eerste *Nar* vraend en onseker. Feste be=duie met sy RH vir die gehoor om stil te bly. Hy sluit hulle in by die sameswering teen Malvolio. Malvolio se tweede *nar* is 'n bietjie benou=der. Feste plaas die wysvinger van sy RH voor sy lippe terwyl hy met groot oë en 'n glimlag na die gehoor kyk. Malvolio bulder sy *nar, ek seg!* uit.
100-1 *Ag ... geduldig*: Feste kalmeer die 'mal' Malvolio.
Wat ... heer?: Feste draai om en kyk na d asof die 'priester' weer sy verskyning gemaak het. Feste beweeg weer met 'n draaibeweging tot op d. Hy draai om as die priester en praat in 'n onhoorbare bromstem ter=wyl hy verskillende gebare maak: Hy hou sy hande vroom teen mekaar voor sy bors, wys na Malvolio en dan na sy kop en maak 'n draaibeweging met sy wysvinger teen sy slaap en herhaal die kruisteken voor sy bors. Feste hardloop vinnig tot op j. *Ek word ... praat*: Hy fluister weer hard vir Malvolio met sy RH bak voor sy mond.

MALVOLIO

Nar, nog nooit is daar 'n man so skandalig verneder nie; my verstand is net so gesond soos joue, nar.

FESTE

~~Net~~ „net so gesond"? Dan is u proppers mal as u nie 'n gesonder verstand het as 'n nar nie.

MALVOLIO

Hulle't my hier soos ou rommel opsy gestoot, in die donkerte opgesluit, stuur priesters na my, esels! en kom smyt dit in my gesig dat ek van my verstand af is.

FESTE

Pasop wat u sê; die priester is hier. [*As sir Topaas*] Malvolio, Malvolio, mog die hemele jou jou verstand terugskenk! Trag te slaap, en staak jou ydel gebibbel-babbel.

MALVOLIO

Sir Topaas!

FESTE

Voer geen gesprek met hom nie, jonge man. [*As Feste*] Wie, ek, heer? Natuurlik, nie ~~ek nie~~, heer! ~~Mag God u steeds vergesel~~, Vaarwel, beste sir Topaas. [*As sir Topaas*] Ja, amen, ja . . . [*As Feste*] Ek sal ~~ook bid~~, heer, ja, ek sal.

MALVOLIO

Nar, nar, nar, ek seg!

FESTE

Ag, heer, wees tog geduldig. Wat sê u, heer? Ek word gekapittel omdat ek met u praat.

MALVOLIO

Goeie nar, help my aan 'n bietjie lig en 'n vel papier. Ek verseker jou ek het net so 'n gesonde verstand as wie ook al in Illirië.

Teksontleding

108 Feste, die ewige bedelaar, stem in om aan Malvolio se versoek te voldoen na die belofte van 'n beloning.
114 *I am gone sir, and anon sir*: Feste neem afskeid met 'n spottende liedjie. Ek moes weer eens die woorde van die liedjie verander om by die melodie te pas.
115 *Ile be with you againe*
118-9 *In a trice, like to the old vice* : In die ou moraliteitspele het 'n komiese karakter die euwels verpersoonlik. In Shakespeare se tyd het hy 'n hanswors geword. Aangetrek soos 'n nar val hy die duiwel met sy houtdolk ('slap-stick') aan en probeer om sy skerp naels af te sny. Feste in sy narrepak, pet met eselsore en (hout)dolk, is toegerus om in hierdie klein interlude die rol van die Euwel (Klits) te vertolk.
121 *your neede to sustaine*. Malvolio het dit nodig dat die duiwel uit hom gedryf word, maar aan die einde van die lied word hy aangespreek as die duiwel self.
122-3 *Who with dagger of lath, in his rage and his wrath,*
124 *cries ah ha, to the divell:*
126-7 *Like a mad lad, paire thy nayles dad,*
129 *Adieu good man divell*: Iemand met 'n laer rang as heer ('gentleman') was 'n '*goodman*'.

Bewegings

104 Feste skud sy beurs sodat Malvolio die geld kan hoor klingel.
105 Feste hou sy RH met die beurs nog steeds na Malvolio uit.
106 Na *die gravin*: Feste klingel weer sy beurs en wag om te hoor wat Malvolio verder te sê het.
108-9 *Ek ... help* : Feste knik tevrede met sy kop.
Maar ... so?: Feste draai na die gehoor en staan in sy kenmerkende houding. Sy R-oor is gespits in Malvolio se rigting.
111-2 *Nee, ... nie*: Feste rig dit met 'n ernstige gesig tot die gehoor.
Ek ... haal: Hy kyk weer na Malvolio. As hy klaar gepraat het, klingel hy weer sy beurs. Hy wag om te hoor wat Malvolio sê.
113 Na *vergoed*: Feste bêre tevrede gestel sy beurs en trek sy dolk uit sy skede.
114 Feste sing sy liedjie. Hy maak 'n diep buiging en beweeg vrolik tot op p (vgl. foto XII op p. 371).
115 Hy draai vinnig om en hou die dolk dreigend uit na Malvolio.
Die tuingordyn begin stadig toetrek.
118 Feste beweeg vinnig en rats tot op q.
119 Feste kyk dreigend, gebukkend en bakarm (soos die Euwel) na die gehoor.
121 Hy maak 'n keelafsnygebaar met die dolk oor sy keel.
122-6 Feste voer 'n wilde skermdans uit tot op bb.
127 Feste voer 'n beweging uit asof hy die naels van die duiwel met sy dolk afvyl. Hy beweeg met 'n draaibeweging tot voor b.
129 Hy sing die slot met groot gebaar soos die einde van 'n opera-aria en gaan dan vinnig af by b.
Die tuingordyn is toe. (Beligting)

FESTE

Helaas, was dit maar waar, heer!

MALVOLIO

Voor my siel, ek het. Beste nar, 'n bietjie lig, ink en papier; en neem dan wat ek gaan skryf na die gravin; jy sal meer voordeel daaruit haal as enigiemand wat nog ooit 'n brief weggebring het.

FESTE

Ek sal u daaraan help. Maar vertel my nou die waarheid, is u werklik mal of maak u maar so?

MALVOLIO

Glo my, ek is nie mal nie. Ek praat die heilige waarheid.

FESTE

Nee, ek sal nooit 'n mal man glo voor ek sy harsings gesien het nie. Ek gaan gou vir u lig, papier en ink haal.

MALVOLIO

Nar, ek sal jou dit ruimskoots vergoed; ek bid jou, gaan.

FESTE

[*Singende.*]

Ek gaan nou, ek gaan nou, heer,
Maar ek kom weer, meneer,
~~*Om te staan voor jou gewel*~~
~~*In die flits*~~
In ~~Van~~ 'n kits
Soos ~~daar~~die ou ~~knowel~~ Klits
~~Van 'n Euwel~~,
~~Die ou maat van die Duiwel~~;
Hy sal jou behoede

Wat met houtdolk vir roede
In sy toorn, sy woede
Baklei met die Duiwel.
~~*O my siel*~~
~~*Van 'n mal kêrel*~~,
Soos 'n mal man

IV.iii.

Teksontleding

Sebastiaan kom van Olivia se huis af, en daar word in sy verdwaasde alleen=spraak verder gepieker oor die vraagstuk van geestesgesondheid of malheid.

2 Olivia het die hangertjie met haar skilderytjie, wat Cesario nie wou aanvaar nie (III.iv.192-5), vervang met 'n pêrel. Dié het 'Cesario' toe wel aanvaar. Pêrels was veronderstel om die hart te versterk en melankolie af te weer.

5 Hierdie vergaderplek is in III.iii.42-53 gereël.

10 *dit*: Hierdie situasie.

14 Sebastiaan is bereid om sy redenaarsvermoë en sy verstand te weerstaan en te aanvaar dat kranksinnigheid die enigste moontlike verklaring is.

Bewegings

Sebastiaan verskyn by g. Hy gaap behaaglik terwyl hy sy arms voor sy gesig vou. Hy rek nog gapende sy arms stadig uit na bo. Hy gaap klaar en staan 'n rukkie so met sy toe oë. Hy maak sy oë stadig oop en staar verbaas na die lug.

1 *Dit is die lug*: Hy maak sy L-vuis oop en wys na die lug. Hy asem die lug in diep teue in.
en dit ... son: Hy maak sy R-vuis oop en wys na die son.

2 Hy laat met 'n sug sy hande tot op sy bors val, waar hy aan die pêrel raak. Hy kyk na die pêrel. Hy beweeg die pêrel tussen sy vingers rond.

3 Hy kyk na die pêrel asof hy homself wil oortuig. Hy praat met 'n ironiese glimlaggie.

4 *Tog ... nie*: Hy skud sy kop en blaas in ongeloof deur sy neus. Hy kyk weer af na die pêrel en frommel dit tussen sy vingers rond. Hy los die pêrel en kom weer terug na die werklikheid.
Maar ... Antonio?: Hy is weer die ou Sebastiaan met sy voete vas op die aarde wat wonder wat van sy vriend geword het.

5-7 Sebastiaan beweeg oor tot op t.

8-9 Sebastiaan speel weer met die pêrel voor sy bors.

10 Op *dit*: Hy kyk na die pêrel.

11-16 *Oortref ... moet wees* : Hy praat vinnig, sonder 'n pouse, in 'n poging om homself te oortuig.

16-21 *En tog ... Misleidend is*: Sebastiaan beweeg tot op w. Ons hoor Olivia praat by f.

21 *Maar ... self*: Olivia verskyn by f, gevolg deur die priester. Sebas=tiaan beweeg tot op u, waar hy 'n buiging maak.

22 Olivia beweeg nader aan Sebastiaan.

23 Olivia wys na die priester, wat voor f staan.

Slyp jou naels, ~~poets jou stewel;~~ dan
~~Laat vaar jou gestruwel;~~
~~Arrie, arriewarrie, oubaas Duiwel!~~ Vaarwel, oubaas Satan!

Feste af.

TONEEL DRIE

Olivia se Tuin.
Sebastiaan op.

SEBASTIAAN

Dit is die lug; en dít die glansende son.
Dié pêrel het sy my gegee, ek voel dit
En sien dit; o my gees is wonder slegs!
Tog dis geen waansin nie. Maar waar's Antonio?
By die Olifant het ek hom nie kon vind;
Tog was hy daar, en daar't hul my vertel
Hy't oral in die stad vir my gesoek.
Sy raad sou my nou goed te pas kom; want
Al twis my siel ook met my nugtere gees
Dat dit 'n dwaling maar geen waansin is,
Oortref dié toeval van so 'n vloed geluk
So ver elk vroeër voorbeeld en elk rede,
Dat ek bereid is om my oë te wantrou,
Met my verstand te stry wat my volkome
Oortuig dat ek skoon mal is of dat sy,
Olivia, mal moet wees. En tog, dan kon
Sy nie haar huis en dienaars so regeer,
Bevele gee en hul laat uitvoer met
So 'n gemak, beskeie selfversekerdheid
Wat ek in haar gewaar. Daar's iets hier wat
Misleidend is. Maar wag, hier kom sy self.

[*Olivia en 'n Priester verskyn.*]

OLIVIA

Verwyt my nie my haas. Meen u dit goed,
Gaan saam met my en hierdie heilige man

Teksontleding

24 Feste het ook gesê hy 'hou hom by die kerk' (III.i.3).
26 Olivia wil offisieel verloof raak. Deur hande te hou en trou te sweer voor 'n getuie het 'n man en vrou hulle ernstig verbind om te trou. Só 'n verlowing was baie meer bindend as vandag s'n.
28 Die priester sal die geheim van die verlowing bewaar. Shakespeare wil dit geheim hou tot aan die einde.
32 Sebastiaan se geredelike - amper ongeërgde - aanvaarding is in ooreen=stemming met sy verdwaasde toestand.
34-5 Olivia het haar vorige eed verbreek (I.i.28-30), en nou bid sy die hemele om hierdie daad van haar goed te keur.

Bewegings

34 Die priester beweeg na f.
35 Op *hierdie daad*: Olivia steek haar hand na Sebastiaan uit. Hy vat haar hand. Die priester gaan af by f; Olivia en Sebastiaan volg hom.

Die ligte doof vinnig en gaan weer dadelik aan.

In die kapel vlakby; om daar voor hom
En onder dié gewyde dak 'n eed
Te sweer van u onwrikbare trou, sodat
My siel, vol agterdog en jaloesie,
In vrede leef. En dié geheim sal hy
Bewaar totdat u dit bekend wil maak
En ons ons huwelik vier volgens my rang
En my geboorte. Vriend, wat sê u nou?

SEBASTIAAN

Ek sal dié priester volg, saam met u gaan;
My trou, sweer ek, sal soos 'n ~~krans~~ rots bly staan.

OLIVIA

Vader, gaan voort . . . O hemele oor ons heen,
Laat hierdie daad slegs blydskap bring en seën.

Almal af.

Teksontleding

1-6 Feste kan natuurlik in hierdie deel alleen optree. Hy mimeer dan die rol van Olivia in plaas daarvan dat Fabio dit doen. Ek het egter verkies om dit heeltemal weg te laat, aangesien dit nie noodsaaklik is vir die uitbouing van die tema nie.

5-6 Fabio kan verwys na hierdie anekdote: Koningin Elizabeth het haar familielid, dr. Boleyn, gevra om aan een van haar wense te voldoen, en as beloning kon hy kry waarvoor hy vra. Sy het toe sy geliefde hond gevra en hy het dit vir haar gegee. As beloning het hy sy hond teruggevra.

Bewegings

Hierdie toneel speel ook voor die tuingordyn af.
Feste verskyn by a met 'n horrelpypdans. Hy begelei homself met fluit en tamboer. Hy dans langs aa, o, p, q, u, y en agteruit tot op u. Terselfdertyd verskyn Orsino en Viola, gevolg deur Curio, die edelman en Valentino by b. Feste en Orsino ontmoet mekaar op u. Viola staan op r; Curio en die edelman staan geselsend op bb, en Valentino staan afsydig by b.

8 Feste maak 'n diep buiging.
10-11 Feste staan in sy kenmerkende houding.

VYFDE BEDRYF

TONEEL EEN

Die straat voor Olivia se Woning.
~~*Feste en Fabio op.*~~

FABIO

As jy my liefhet, laat my sy brief sien.

FESTE

Beste meneer Fabio, gun my dan ook 'n versoek.

FABIO

Enigiets.

FESTE

Verlang tog nie om hierdie brief te sien nie.

FABIO

Dis om my 'n hond te gee en dan as vergoeding my hond weer terug te vra.

[*Die Hertog, Viola, Curio en Volgelinge op.*]

HERTOG

Behoort u aan die gravin Olivia se gevolg, vriende?

FESTE

Ja, heer; ek ~~ons~~ is deel van haar tooisels.

HERTOG

Maar ek ken jou goed; hoe gaan dit met jou, kêrel?

FESTE

Om die waarheid te sê, heer, ~~gaan ek nie lieg nie~~: wat my vyande betref, goed; wat my vriende betref, sleg.

Teksontleding

15 Lukas 6:26: 'Wee julle wanneer al die mense goed van julle praat, want hulle vaders het net so aan die valse profete gedoen.'

19-23 ... *so that conclusions to* (amounts to) *be as kisses* (made with the lips only; superficial; insincere: with a pun on arse-kissers, that is toadies or lickspittles), *if your foure negatives* (nay-nay-nay-nay) *make your two affirmatives* (ay-ay), *why then the worse for my friends, and the better for my foes. (A nay* of the servile flatterer becomes *an ay.* A double negative becomes an affirmative: I didnt hurt nobody, or I am not unhurt. If you want to be of real service to me, let your yea-yea be yea-yea and your nay, nay.) 1) Met ander woorde, hulle is rugkloppers (gatlekkers) en jabroers (want hul nee-nee's word ja's). Dus, wat my vriende ...

25 Die hertog prys Feste weer eens. Hy is dus 'n vriend en 'n vleier. *(Why this is excellent.)*

26-7 *By my troth sir, no: though it please you to be one of my friends.*

28-9 *Thou shalt not be the worse for me, there's gold.*

30-2 *But that it would be double dealing sir, I would you could make it another.*

Bewegings

Orsino is in 'n baie gemoedelike bui. Hy geniet Feste se 'wyshede'.

12 Orsino 'korrigeer' Feste se woorde van 10-11.

13 Feste staan in sy kenmerkende houding met gevoude arms en kyk na die gehoor.

15-24 Feste verduidelik dit stadig, met 'n nonchalante houding, vir Orsino soos vir 'n dom kind.

25 Orsino sê dit baie ingenome sonder om na te dink.

26-7 Feste krimp ineen en gee 'n paar treë weg van Orsino af asof hy seerkry.

28-9 Orsino lag en soek in sy beursie vir 'n muntstuk. Hy gee dit vir Feste.

32 Feste ontvang dit met 'n buiging en staan dan 'n rukkie en kyk na die geldstuk in sy hand. Hy sê die reël baie spytig.

---

1. Furness. Op. cit., p. 280.

HERTOG

Maar dis net die teenoorgestelde; goed, wat betref jou vriende.

FESTE

Nee, heer, sleg.

HERTOG

Hoe is dit moontlik?

FESTE

Genugtig, heer, my vriende ~~prys~~ praat goed van my en maak só 'n esel van my; maar my vyande sê my kaalkop ek is 'n esel; sodat, ~~heer~~, deur my vyande, ~~se toedoen~~ heer ek voordeel trek uit hierdie ~~vermeerdering van self~~kennis van myself, terwyl ek deur my vriende ~~se toedoen ek~~ pal om die bos gelei word. Met ander woorde, ~~van my eerlike vyande kry ek 'n klapsoen en van my onopregte vriende 'n Judaskus – en met 'n klapsoen, heer, kan ek my handeklappend versoen want 'n klapsoen, weet ons almal, is 'n soenoffer, was nog nooit 'n klap nie. Dus~~, wat my vriende betref, sleg; en wat my vyande betref, goed.

HERTOG

Maar dis knap geredeneer, vriend.

FESTE

~~Op my ware woord~~ Sowaar wéér:, nee, heer; al behaag dit u ook om een van my vriende te wees.

HERTOG

~~Nie deur my toedoen sal dit sleg met jou gaan nie~~ Ek sal jou iets meer waardevols as vleitaal gee:; hier's 'n ~~goud~~munt stuk vir jou. [*Hy gee hom 'n muntstuk.*]

FESTE

~~Was dit nie dubbele spel nie, sou ek wil wens u maak dit nou~~ [*hy kyk na die muntstuk in sy hand*] ~~'n dubbeldoor van 'n ou dubbeltjie~~. As u my raad wil hê ... hierdie muntstuk soek 'n vriend!

Teksontleding

33 *O you give me ill counsell* (by advising me to be a double-dealer, a cheat).
34-5 *Put your grace in your pocket* (pocket up your virtue, your Grace, by putting your hand in your pocket) *sir, for this once, and let your flesh and blood* (human nature unredeemed by grace) *obey it* (ill counsel).
36-7 *Well, I will be so much a sinner to be a double dealer: there's another.*
38-41 *Primo, secundo, tertio, is a good play, and the olde saying is, the third payes for all: the triplex sir, is a good tripping measure, or the belles of S. Bennet sir, may put you in minde, one, two, three.*

Die Sint Benedictuskerk waaraan Shakespeare waarskynlik gedink het toe hy hier geskrywe het, was regoor die Globeteater, alhoewel daar natuurlik ook 'n kerk wat na hierdie heilige vernoem is, in Illirië kon bestaan het.
42-3 *You can foole no more money out of mee at this throw: if you ...*
46-7 *Marry sir, lullaby to your bountie till I come agen. I go sir, but I ...*

Bewegings

33 Orsino is kamtig verontwaardig. 'n Vriend gaan mos die ou muntstukkie laat sleg voel!
34-5 Feste verseker vir Orsino dat hy nie sy raad hoef te volg nie: dis sy hand wat dit moet doen.
36-7 Die hertog, met 'n gemoedelike laggie, volg Feste se raad. Hy steek sy hand in sy beurs en haal nog 'n muntstuk uit en oorhandig dit aan Feste.
38 *Primo, secundo* : Feste hou die twee muntstukke op die palm van sy LH en tel hulle af met die wysvinger van sy RH. 'n Kort pouse, en dan kyk Feste spytig op na die gehoor.
tertio : Hy wys na Orsino.
dis ... uittelspeletjie: Feste hou sy LH oop uit na Orsino en bring dit weer terug.
39 *die derde keer*: Feste swaai weer sy LH oop uit na Orsino.
dis die drietyd, heer: Feste maak 'n walspassie in die rigting van Orsino en eindig weer met sy LH oop en uit. Orsino skud net laggend sy kop.
41 *een,...,drie!* Feste hou weer sy LH oop uit na Orsino.
42 Orsino stoot Feste se LH met sy RH gemoedelik weg en lag.
43-5 *maar ... maak* : Orsino kom vertroulik nader aan Feste en belowe 'n derde muntstuk, maar met 'n voorwaarde.
46 *heer, ek gaan* : Feste maak 'n haastige buiging en beweeg dan vinnig en vrolik tot by e.
47-50 Hy draai om na Orsino en praat terwyl hy die twee muntstukke in sy beursie bêre. Feste buig weer en gaan af by e.
Antonio en die offisiere verskyn by a.
51 Viola tree nader aan Orsino. Sy staan nou L van Orsino op u.
52 Orsino kyk verbaas na Antonio, wat nader beweeg tot op u, met die offisiere weerskante van hom.

HERTOG

O, maar jy gee my slegte raad!

FESTE

Steek u ~~edelheid, hoogedelgestrenge,~~ waardigheid in u sak, heer, net hierdie één keer ~~in u sak,~~
en laat u ~~vlees en bloed~~ hand my raad volg.

HERTOG

[*Gee hom weer 'n muntstuk.*]

Wel, dié keer sal ek sondig ~~deur dubbele spel te speel,~~ hier's ~~'n dubbeltjie duisend~~. nog een.

FESTE

Primo, secundo, tertio, dis 'n goeie ~~dobbelspel~~ uittelspeletjie; en die ou ~~boere~~gesegde ~~is,~~ sê mos, die derde ~~betaal vir almal~~ keer gelukkig; dis die drie~~dubbele maat~~ -tyd, heer, wat die beste maat is vir die vrolikste ~~trippeldansie~~ walsie; en die drie groot kerkklokke van Sint Benedictus ~~druis dit in u ore~~ mag u herinner: een, twee, drie!

HERTOG

Jy kry geen geld meer uit my uit nie!
~~Met hierdie kwinkslag, nar der narre, slaan jy nou geen sent meer uit my uit nie;~~ maar as jy jou jonkvrou laat weet ek is hier om haar te spreek, en haar hierheen bring, sal dit my weldadigheid miskien weer wakker maak.

FESTE

Sing 'n slaapdeuntjie vir
~~Mag~~ u weldadigheid ~~soet slaap~~ tot ek terugkeer, heer, ek gaan, ~~ek gaan, heer~~; maar ek sou nie graag wil hê dat u dink my begeerte om 'n ietsie te besit, die sonde van inhaligheid is nie. Maar soos u self sê, heer, laat u weldadigheid so 'n bietjie indut; nou-nou kom ek hom weer wakker maak. [*Af.*]

VIOLA

Hier kom die man wat my gered het, heer.

[*Antonio en Offisiere op.*]

HERTOG

Daardie gesig onthou ek goed. Toe ek
Dit laas gesien't was dit bevlek so swart

Teksontleding

54 Vulcanus was die vuil Romeinse god van vuur.
60 Orsino het bewonderend van hierdie dapper vyand gepraat. Nou herken die Eerste Offisier die gevangene formeel en kla hom aan.
70-4 In reëls 52-60 het Orsino soos 'n grootmoedige soldaat gepraat; nou praat hy soos 'n regter.

Bewegings

52-60 Orsino praat half met homself en half met Viola.
Wat is die aanklag?: Orsino gee 'n tree nader aan Antonio. Hy stel die vraag formeel aan die Eerste Offisier.
61-6 Die Eerste Offisier kom op aandag en kla Antonio formeel aan.
67-9 Viola tree nader aan Orsino. Sy praat met hom alleen en tree op as getuie vir Antonio.
70-4 Orsino wys met 'n beskuldigende R-wysvinger na Antonio.
75 Antonio gee 'n tree nader aan Orsino. Die offisiere kruis hulle swaarde voor hom sodat hy nie nader kan gaan nie. Hy maak 'n hoflike buiging en gaan voort met sy betoog.
79 Antonio kyk verwytend na Viola.
80 Hy wys beskuldigend na Viola.

Soos Vulcanus met die rookdamp van oorlog.
Kaptein van 'n klein boot wat vlak was, swak,
Met weinig man, het hy met soveel moed
En durf die sterkste slagskip van ons vloot
Gepak, hom slag op slag so kwaai getref,
Dat selfs sy vyande, verslaan, jaloers, is die aanklag?
Sy naam moes roem, hom eer . ./. Wat ~~wil u hê?~~

EERSTE OFFISIER

Orsino, dis dié Antonio wat destyds
Die Feniks met sy vrag uit Kreta buit
Gemaak, later die Luipaard vasgekeer ~~aangeklamp~~ het
Toe Titus, jou jong neef, sy been verloor het.
Hier deur ons strate het hy rondgetier,
En roekeloos baklei. Toe gryp ons hom.

VIOLA

Hy't my gehelp, my met sy swaard verdedig.
Maar toe, meteens, praat hy so vreemd met my,
Dit het my dronkgeslaan. Was hy dalk mal?

HERTOG

Beroemde rower! jy, soutwater-dief!
Waarom jou so astrant gedra dat jy
Nou oorgelaat is aan die genade van
Hulle wat jy met bloedige geweld
Tot vyande gemaak't?

ANTONIO

Orsino, edele heer,
Gee my 'n kans dié name te verwerp;
Antonio was nog nooit rower of dief
Ofskoon, erken ek, en met alle reg,
Orsinos vyand./Asof beheks het ek
Hierheen gekom. Daardie ondankbare seun't
Ek uit die see se kaak, skuimend van woede,
Gered; 'n reddelose wrak was hy;
Sy lewe het ek hom geskenk, daarby

Teksontleding

97 Viola, verwonderd, sê nog niks om haarself te ontmasker nie. Shake= speare verleng die spanning tot die uiterste toe, hier miskien ten koste van realisme.

99 *Drie maande*: Alhoewel die tweeling saam gestrand het en Valentino in I.iv.3 drie dae genoem het, is so iets in die teater aanvaarbaar. Die stuk is bedoel om opgevoer te word, nie om gedissekteer te word nie. Die dubbele tydsplan is effektief op die verhoog. 'n Gevoel van sta= dige rypwording word verbind met feëverhaalveranderings van verhoudinge. Die handeling is gemaak om te lyk asof dit drie maande geduur het, al= hoewel die opeenvolging van tonele twee dae agtermekaar aantoon: die tweede dag begin met II.iv. Die behandeling van tyd stem ooreen met die vaagheid van plek en nasionaliteit aangewys in I.ii.2.

Bewegings

75-96 Antonio se verontwaardiging neem toe, steeds nog nie omdat hy gevange geneem is nie maar oor 'Sebastiaan' se gewaande ondankbaarheid. Hy praat al hoe opgewondener en vinniger.

97 Orsino kyk vlugtig na Viola. Sy is heeltemal dronkgeslaan en verdwaas. Sy trek haar skouers op en skud haar kop verwonderd.

98 Orsino kyk terug na Antonio en neem hom onder kruisverhoor.

99-101 Antonio praat stadig en duidelik en nog steeds verwytend. Olivia, gevolg deur die hofdame (L) en die bediende (R), verskyn by g.

102 Orsino, in ekstase, staan 'n tree terug en maak 'n diep buiging.

103 Orsino het nou 'n belangriker saak op hande, en hy laat Antonio sonder meer wegvat.

104 *hierdie seun*: Orsino dui Viola L van hom aan.

105-6 Orsino wys ongeduldig vir die offisiere om Antonio te verwyder. Anto= nio werp Viola 'n laaste verpletterende blik toe en gaan dan saam met die offisiere. Hulle beweeg tot by a en hou die gebeure daarvandaan met belangstelling dop.

107-8 Olivia kom 'n treetjie na vore en maak 'n hoflike buiging. Sy praat trots en hoflik maar sonder warmte.

109 Sy gee Orsino nie kans om te praat nie maar wend haar onmiddellik na Viola. Daar is dadelik meer warmte en emosie in haar houding en stem.

Gevoeg my liefde, sonder voorbehoud,
My net aan hom gewy; om sy ontwil
My blootgestel, uit liefde alleen, aan die
Gevare van hierdie vyandige stad;
My swaard getrek toe hul hom aanval, maar
Ek was so pas gevang of listig, vals,
Omdat hy dié gevare nie met my wou deel,
Het hy my in die gesig gekyk, prontuit gesê
Hy ken my van geen kant, in 'n sekond
Geword soos een wat in geen twintig jaar
My ooit gesien het, selfs gesê hy weet
Niks van die beurs wat ek nog kort tevore
Aan hom gegee't vir sy gebruik.

VIOLA

Hoe kan dit wees?

HERTOG

Wanneer het hy hier aangekom?

ANTONIO

Vandag, my heer. Drie maande lank
Was daar geen tussenpose, nie een minuut,
Of ek was dag en nag in sy geselskap.
[*Olivia en haar Gevolg op.*]

HERTOG

Kyk, die gravin; die hemel wandel nou op aarde!
[*Aan Antonio.*] Maar jy, man . . . man, wat jy daar sê, is waansin;
Drie maande lank sorg hierdie seun vir my;
Maar hieroor later meer. [*Aan die Offisier.*] Toe, neem hom weg.

OLIVIA

Wat wens my vors, behalwe die onmoontlike,
Waarin Olivia hom van diens mag wees?
Cesario, jou belofte het jy nie gehou.

Teksontleding

124-6 Olivia se ongeërgheid laat Orsino praat van haar dood te maak. Toe Thyamis, 'n Egiptiese rowerleier, omsingel deur vyande was, was hy vas= berade om sy beminde te dood, sodat sy hom in die hiernamaals kon volg. In die duisternis van 'n grot het hy per ongeluk 'n ander vrou gedood. Hierdie verhaal word gevind in die *Ethiopica* van Heliodorus. 'n Engel= se vertaling daarvan het in 1587 verskyn.

Bewegings

110 Viola raak al hoe meer verward en verslae. Sy wil nog iets sê, maar Orsino val haar in die rede.
111 Orsino wil nog verder praat, maar Olivia lê hom met 'n gebaar die swye op. Sy verwag dat Viola op 109 moet antwoord.
112 Olivia kyk pleitend na Viola. Sy verwag na IV.iii 'n positiewe reak= sie van Cesario.
113 Viola val Olivia trots en koud, maar tog hoflik, in die rede. Sy staan 'n tree terug.
114-6 Olivia praat uit die hoogte en baie kil. Sy kyk Orsino koud aan.
117 Orsino sê dit asof hy seerkry.
118 Olivia sê dit trots en vasberade.
119-20 Orsino word stadig maar seker kwaad: hy is in sy eer gekrenk.
121 *My siel*: Hy plaas albei sy hande met ingehoue emosie op sy bors.
122 Sy hande beweeg oop en uit asof hy sy ganse siel voor haar voete lê. *Wat ... doen?*: Hy beklemtoon sy woorde met 'n beweging van sy hande. Hy is radeloos.
123 Olivia vermaan Orsino kalm en koud om homself te beteuel.
124-6 Orsino onderdruk sy wilde woede en jaloesie met moeite. Hy praat met 'n onheilspellende lae stemtoon.

VIOLA

Madam!

HERTOG

Skone Olivia—

OLIVIA

En jy sê niks, Cesario? Edele heer—

[*Sy gee 'n teken om te verhoed dat Orsino praat.*]

VIOLA

My heer wil praat; en my plig laat my swyg.

OLIVIA

As dit die ou-ou deuntjie is, my heer,
Is dit so grof-vervelend vir my oor
As na musiek getjank.

HERTOG

Nog steeds so wreed?

OLIVIA

Nog steeds getrou, hertog.

HERTOG

Aan wat? Aan koppigheid? Onhoflike dame,
Aan wie se ondankbare ongunstige altare
My siel die innigste offers steeds geprewel het
Wat ooit die toewyding kon bied! Wat moet ek doen?

OLIVIA

Wat u behaag, my vors, en u betaam.

HERTOG

Waarom dan nie, had ek die hart daarvoor,
Soos daardie rower uit Egipte in doodsgevaar,
Vermoor wie ek bemin? 'n Woeste jaloesie

Teksontleding

130 *That screwes* (wrenches, like an instrument of torture) *me from my true place in your favour:*
144 *More by all mores, then ere I shall love wife.*
142-6 Cesario verklaar 'n vurige liefde vir 'sy' meester. Vir die omstanders sal dit klink na dieselfde tipe liefde as wat Antonio byvoorbeeld vir Sebastiaan koester.

Bewegings

127-8 Orsino steek sy RH dreigend en oop uit na Olivia.
129-30 Orsino kyk beskuldigend na Viola.
131 Orsino swaai sy RA op in die lug en weer af tot langs sy sy.
132-5 Orsino wys met sy LA na agter na Viola terwyl hy nog steeds na Olivia kyk.
136-7 Orsino staan baie regop en baie gespanne met sy arms langs sy sye as hy hierdie aankondiging doen.
138 Orsino beweeg tot L van Olivia. Hy steek vas en praat klaar, en dan beweeg hy vinnig en doelgerig oor tot op o.
139-40 Viola volg hom vinnig tot op o.
141 Olivia beweeg 'n paar treë agter hulle aan. Sy steek 'n bekommerde en besorgde hand na Viola uit asof sy 'hom' wil aanraak (vgl. foto XV op p. 373).
142 Viola stop. Sy kyk om na Olivia en sê dit trots en met baie liefde. Sy wys met haar RH na Orsino. Orsino draai ook om en kyk na hulle.
143 Viola kyk vorentoe. Sy bring albei haar hande eerbiedig tot by haar oë en dan op tot weerskante van haar kop.
144-6 Sy bring haar hande verder op tot biddend in die lug.
147 Olivia draai half haar rug na Viola en gee 'n tree na vore.
148 Viola beweeg verbaas en verskonend 'n tree nader aan Olivia.
149 Olivia draai vinnig om en kyk beskuldigend na Viola. Sy praat met ingehoue emosie.
150 Olivia draai L-om na die bediende wat nog steeds R van g staan. Sy gee die bevel, en die bediende gaan af by g.

Mag tog iets edels hê. Maar hoor, gravin,
Daar u my trou met smaad verwerp, en ek
Ten dele weet wie is die werktuig wat
My losskroef (skeur) uit my plek diep in u hart,
Lewe, tiran met marmer boesem, voort;
Maar hierdie gunsteling wat u bemin,
En wat, sweer ek ~~voor God~~, my dierbaar is,
Hom sal ek pluk uit daardie wrede oog
Waar hy so vorstlik troon sy heer ten spyt.
[*Aan Viola.*] Die lam wat ek liefhet, gaan ek nou offer
—Kom, seun, gaan saam; my hart kook oor van kwaad—
Om hierdie duif met rawehart te skaad.

VIOLA

En ek, sodat u gees sy rus mag erf,
Sou gretig-bly 'n duisend keer wil sterf.

OLIVIA

Waar gaan Cesario heen?

VIOLA

Na hom wat ek liefhet
Meer as my oë, meer as my lewensin,
Meer (baie meer) as ek watter vrou ooit sal bemin.
As ek nou veins, straf my, o hemelwet,
Dat ek my reine liefde so besmet!

OLIVIA

Helaas, o wat 'n gruwelike bedrog!

VIOLA

Maar wie bedrieg u, doen u kwaad of leed?

OLIVIA

Is dit so lank? Het jy jouself vergeet?
Loop roep die heilige man!

Teksontleding

151-5 Die vertaling was nie kort en kragtig genoeg om reg aan die emosies te laat geskied nie.
151 *Come, away.*
152 *Whether my Lord? Cesario, Husband, stay.* *Eggenoot* : As 'n paartjie verloof geraak het, het hulle hulle verbind om binne veertig dae te trou. Sebastiaan het alreeds toegestem om Olivia se man te word, al= hoewel die huwelik nog nie plaasgevind het nie.
153 *Husband?*
154 *I Husband.* *Can he that deny?*
155 *Her husband, sirrah?* Orsino spreek Cesario as bediende aan.
160-1 Wees my man, dan is jy net so belangrik en die sosiale gelyke van die een (Orsino) wat jy vrees. As Cesario se werklike identiteit in ge= dagte gehou word, is Olivia se pleidooi ironies.
168-73 Die verlowing in die kapel het aan al die vereistes vir so 'n seremo= nie voldoen.

Bewegings

151 Orsino draai om en wink Viola agter hom aan.
152 Olivia gaan haastig agter hulle aan.
Cesario,... bly: Sy gryp Viola se LH met haar RH vas. In haar ang= stigheid praat sy sonder om te dink. Daar volg 'n gelaaide stiltetjie op haar woorde.
153 Orsino gaan staan verdwaas en draai dan stadig om. Hy vra dit onge= lowig.
154 Olivia besef dat dit nie gaan help om langer stil te bly nie. Sy is nou op die aanval.
155 Orsino wend hom nog steeds verdwaas en lamgeslaan na Viola.
156 Die arme Viola weet glad nie wat nou al weer aangaan nie. Sy het nie die vaagste benul waarvan Olivia praat nie.
157-61 Olivia praat pleitend. Sy dink dit is uit vrees vir Orsino dat Viola ontken dat hulle 'verloof' is. Sy hou Viola se hand met albei haar hande vas.
Die priester verskyn by g, gevolg deur die bediende. Hy tree na vore met sy hande vroom voor sy bors saamgevou. Die bediende neem weer sy plek R van g in.
162 Olivia beweeg na die priester en sleep Viola agter haar saam. Sy be= weeg verby tot L van die priester, sodat hy tussen haar en Viola staan.
163-7 Olivia praat vinnig en opgewonde. Viola probeer ongemerk uit Olivia se greep loskom.
168 Die priester praat op 'n bedaarde en besadigde toon. Viola kom stadig tot bedaring, en haar verset gaan oor in verdwasing terwyl sy luister na wat die priester te sê het (vgl. foto XVI op p. 373).
169 Viola kyk verdwaas toe hoe die priester Olivia se hand stewig in hare plaas. Olivia kyk met 'n gerusstellende glimlag na Viola. Orsino het nou ook nader gestaan en slaan die gebeure oopmond gade. Orsino en Olivia se gevolg staan ook almal 'n bietjie nader en gee ook nou hulle verdwaasde aandag aan wat besig is om te gebeur. Dis net Olivia wat lag.
170 Die priester soen sy vingerpunte en plaas dit op Viola en Olivia se lippe.
171 Die priester se hande beweeg seënend weg van hulle lippe tot weer by hulle hande.

HERTOG

[*Aan Viola.*]
Kom, seun, ~~voort, voort~~!

OLIVIA

Waarheen, my heer? Cesario, ~~bly, my~~ eggenoot? bly!

HERTOG

~~Wat~~, Eggenoot!

OLIVIA

Ja, ~~ja, erken dit op die plek~~! eggenoot. Hy kan dit nie ontken nie.

HERTOG

~~Jy, knaap~~, Haar eggenoot? jy?

VIOLA

Nee, heer, nie ek.

OLIVIA

Helaas! dit is die lafheid van jou vrees
Wat maak dat jy jou eie wese ontken.
Vrees niks, Cesario; gryp na jou groot geluk;
Wees wat jy weet jy is, dan sal jy wees
So groot soos hy wat jy nou vrees.
[*Priester op.*]
~~Vader, gegroet~~! O, welkom Vader!
Ek vra u, Vader, by u heilige amp,
Vertel aan almal hier wat ons geheim
Wou hou, die toeval toe ontbloot het voor
Dit ryp was, ja, vertel tog wat so pas
Gebeur het tussen dié jonkman en my.

PRIESTER

Die sluit van 'n verbond van ewige liefde,
Bevestig deur u hand te plaas in syne,
Bekragtig deur 'n heilige liefdeskus,
Versterk deur die verwissel van jul ringe;

Teksontleding

176 *O thou dissembling Cub* (young fox in disguise).
185 Die verskyning van Sir Andries bring komiese verligting. Almal ontspan merkbaar en luister geamuseerd na hom.
189 Sir Andries is bereid om twintig maal meer te bestee om sy veiligheid te verseker as om sy bekwaamhede te verfyn (II.iii.21).
192 Sir Andries se weergawe van 'in lewende lywe' ('incardinate' i.p.v. 'incarnate').

Bewegings

172-3 Die priester slaan die kruisteken oor elkeen van hulle.
174-5 Die priester haal langsaam en statig en met groot gebaar sy horlosie uit sy sak en lees die tyd daarop baie plegtig en somber. Die priester bêre sy horlosie, buig en gaan af by g. Sy houding sê baie duidelik dat hulle sy tyd verspil wat hy op baie nuttiger wyse kon bestee het.
176 Orsino gryp Viola aan haar R-skouer en swaai haar om sodat hulle na mekaar kyk.
177 Orsino pluk Viola se hare geniepsig.
178-9 Hy staan met gebalde vuiste en sis die woorde in Viola se gesig.
180 Orsino stamp Viola in Olivia se rigting.
181 Hy draai sy rug half na Viola.
182 Viola sak op haar knieë neer en steek haar LH op om weer 'n plegtige eed af te lê.
183 Olivia tree vinnig nader en vat Viola se LH weg.
184 Viola staan op. Olivia praat pleitend en dringend.
185 Sir Andries verskyn by d. Hy hou sy kop, wat rooi van die bloed is, met sy RH vas.
186 Olivia tree vorentoe sodat sy tussen Viola en Sir Andries staan. Hy kan Viola nie sien nie.
187 Sir Andries spring opgewonde op en af.
188 Hy wys na agter, na d, en tree nader aan Olivia.
189 Sir Andries huil amper.
190 Olivia is besorg: hy is ten minste 'n gas in haar huis.
191-2 Almal op die verhoog kyk vraend na Viola.

En al die plegtigheid van dié akkoord
Geseël deur my as priester en getuie;
En sedertdien, sê my horlosie, het ek
Net twee uur nader na my graf gereis.

HERTOG

O ~~huigelagtig welp~~ jou wolf in skaapsklere! hoe sal jy wees
Wanneer die tyd jou kop met grys bevlek het?
Nie dalk so slinks, so 'n ellendeling
Dat jou eie lis jou tot jou val sal bring?
Vaarwel, en neem haar; maar rig só jou voet
Dat jy en ek nooit weer mekaar ontmoet.

VIOLA

My vors, ek sweer—

OLIVIA

Ek smeek jou, moenie sweer;
Al is jou vrees hoe groot, dink aan jou eer!
[*Sir Andries op.*]

SIR ANDRIES

Asseblief, ~~In Godsnaam~~ 'n dokter! Stuur dadelik een na sir Tobie.

OLIVIA

Wat makeer?

SIR ANDRIES

Hy't my 'n gat in die kop gemoker, die maaifoedie, en ook sir Tobie se harspan is rooier as 'n haan se kuif. Asseblief 'tog ~~In Godsnaam~~, help!
Ek sou veertig pond gee om nou by die huis te wees.

OLIVIA

Wie't dit gedoen, sir Andries?

SIR ANDRIES

Die bode van die hertog, ene Cesario. Ons dog hy was 'n papbroek, maar hy's die duiwel in lewende lyke.

Teksontleding

194 Sir Andries is doodverskrik as hy Cesario sien.
212 Dronklap Sir Tobie objekteer dat Koos Dokter ook kan waag om dronk te wees.

Bewegings

193 Orsino kyk vraend na Sir Andries en dan na Viola. Viola tree ver= bouereerd uit agter Olivia in Sir Andries se rigting.
194 Sir Andries soek skuiling agter die hofdame wat L van g staan.
195-6 Sir Andries is *baie* bang en baie na aan trane.
197-9 Viola kyk hulpsoekend om haar rond. Wat haar betref, is almal besig om haar vreeslik te belieg. Niemand glo haar egter nie. Hulle kyk haar almal beskuldigend aan.
200 Sir Andries hoor Sir Tobie aankom, en hy het skielik meer moed. Hy tree astrant nader aan Viola.
202 Hy wys na d en maak Viola bang met die koms van Sir Tobie.
204 Sir Tobie verskyn by d, gevolg deur Feste. Sir Tobie het ook 'n wond aan die kop.
206 Orsino staan geamuseerd nader.
207 Sir Tobie stoomroller reg op Viola af.
208 Sir Tobie gaan staan. Hy is onvas op sy bene. Hy draai om na Feste agter hom.
210-1 Feste staan in sy kenmerkende houding.
212-4 Almal behalwe Viola en Olivia onderdruk 'n glimlag.

HERTOG

My bode, Cesario?

SIR ANDRIES

Heidenhart, daar staan hy! [*Aan Viola.*] Jy't my sommer aspres 'n gat in die kop gemoker. En wat ek gedoen het, is ek deur sir Tobie aangespoor om te doen.

VIOLA

Wat sê u daar? Ek het u niks gedoen;
Moedswillig het u u swaard teen my getrek;
Maar ek het mooi gepraat, u niks gedoen.

SIR ANDRIES

As 'n blerrie gat in die kop niks is, dan het jy my niks gedoen nie.
Lyk vir my jy dink 'n gat in die kop is 'n vlooibytjie.
[*Sir Tobie en Feste op.*]
Hier kom sir Tobie mank-mank aangepekel; nou sal jy meer daarvan hoor. Maar was hy nie hoenderkop nie, sou hy jou ribbetjies vir jou gekielie het dat jy jou ouma vir 'n eendvoël sou aangesien het.

HERTOG

En toe, ~~here~~ heer, hoe gaan dit met u?

SIR TOBIE

Dit kan my g'n flenter skeel nie; hy't my seergemaak, en nou's dit uit en gedaan. [*Aan Feste.*] Sot, het jy Koos Dokter dalk gesien, sot?

FESTE

O, hy's dronk, sir Tobie, al 'n uur gelede; agtuur vanoggend het sy oë al styf in sy kop gestaan ~~van die drank~~.

SIR TOBIE

Dan's hy 'n skobbejak met sy stadige, statige ~~stap~~ pas asof hy agter 'n lykstasie aankruie pleks dat hy spore sny na sy pasiënte. Ek het 'n ewige pes aan so 'n skobbejak, suiplap wat hy is!

Teksontleding

222 Die komiese karakters is af, en met Sebastiaan se binnekoms verander die stemming weer, en poësie word weer gebruik.

Bewegings

215 Olivia vererg haar vir Sir Tobie. Sy stel die vraag aan Feste.
216 'n Patetiese Sir Andries tree voor Sir Tobie in.
218-9 Sir Tobie maak sy arms bak en jaag Sir Andries dan agter om Viola en Olivia al in die rondte. Die gevolg geniet die petalje terdeë.
220 Die verontwaardigde Sir Tobie jaag Sir Andries af by d.
221 Olivia gee die opdrag aan Feste. Feste gaan af by d.
222 Sebastiaan verskyn by d. Almal trek hulle asems verbaas in. Hy beweeg dadelik na Olivia, vat haar hand en val voor haar op sy knieë neer. Hy kyk net na Olivia, maar die oë van alle aanwesiges is op hom en Viola gerig. Viola staan verskuil agter Olivia se rug. Orsino het teruggetree tot voor e, en Antonio, gevolg deur die offi= siere, kom verdwaas tot op o.
229-31 Sebastiaan, wat net met Olivia te doen het, lyk nie of hy Orsino hoor praat nie;
232 Antonio kom nog 'n tree nader. Sebastiaan sien die beweging raak. Hy kom verbaas orent en beweeg na Antonio. Hulle ontmoet mekaar op p.
233-4 Hulle vat mekaar aan die skouers en draai verras in die rondte. Sebastiaan staan nou R van Antonio. Sy aandag word in beslag geneem deur die verrassing en verligting van Antonio se verskyning, sodat hy Viola nog nie sien nie. Viola retireer verstom en aangedaan stadig tot op v. Almal staar verstom van Sebastiaan na Viola en terug.

OLIVIA

Weg met hom! Wie't hulle so woes toegetakel?

SIR ANDRIES

Ek sal jou help, sir Tobie, want dan verbind hulle ons wonde saam.

SIR TOBIE

Jy my help? Uilskuiken, eselskop, windlawaai, swierbol, pierewaaier, pronkerjonker, vabond, ~~vabond~~, verdomp, met jou toiinghare en teringgevreetjie, gek van 'n vent!

OLIVIA

Neem hom na bed, en laat sy wond versorg word.

[*Feste, Fabio, sir Tobie en sir Andries af. Sebastiaan verskyn.*]

SEBASTIAAN

~~Ek's jammer~~, madam, ek het u oom gewond;
Maar my eie veiligheid het dit vereis,
Ek kon nie anders nie was hy my broer.
Jy kyk my vreemd aan en dié blik laat my
Besef ek't jou gekrenk. Vergewe my,
Liefling, ja, om die eed van trou wat ons
So kort gelede nog mekaar gesweer het.

HERTOG

Dieselfde stem, gelaat, dieselfde drag,
Maar twee persone—o sinsbedrog wat is
En ook nie is!

SEBASTIAAN

Antonio, beste Antonio!
Hoe het die ure my gefolter, vriend,
Sinds ek jou moes verloor!

ANTONIO

Jy is Sebastiaan?

Teksontleding

236 Sebastiaan vertolk die verbasing op Antonio se gesig verkeerd.
244 Sebastiaan beskryf die see as blind omdat dié nie kon sien hoe mooi Viola is nie.
250 Die Elizabethane het geglo dat dit wel kan gebeur.
252-4 Hierdie herkenning, wat die tweeling asof in 'n spel gevange hou, is soos 'n mite van hulle romantiese verhaal wat bewaarheid is.
257 *And say, thrice* (supremely) *welcome drowned Viola.*

Bewegings

236 Sebastiaan verstaan nog nie wat aangaan nie, want hy het Viola nog nie gesien nie. Sy oë is vraend op Antonio gerig.
239 Antonio kyk na Viola, en Sebastiaan volg sy blik. Hy verstar.
240 Olivia fluister dit om nie die wonder van die oomblik te versteur nie.
241 Sebastiaan praat sag, stadig en verdwaas.
242-3 *Nòg ... oral is* : Hy praat vinnig en ongelowig, amper smalend.
Ek ... suster: Hoopvol maar nog vol vertwyfling.
244 Hy onthou weer van Viola se dood. Bitter en hartseer.
245-6 Hy beweeg vinnig tot op t.
247 Hulle staar mekaar sprakeloos aan, en dan praat Viola stil en met huiwering.
257 Sebastiaan kom 'n tree nader aan Viola.
258 Viola kom 'n tree nader aan Sebastiaan.

SEBASTIAAN

Jy twyfel nog, Antonio?

ANTONIO

Hoe't jy jouself in twee verdeel? 'n Appel
In twee gesplits lyk nie meer tweeling as
Dié twee persone. Wie's Sebastiaan?

OLIVIA

O wonderbaar!

SEBASTIAAN

[*Hy merk Viola.*]
Is dit ek wat daar staan? Ek had geen broer;
Nòg is ek van nature soos 'n god
Wat hier en oral is. Ek had 'n suster,
Toe het die blinde see haar wreed verswelg.
[*Aan Viola.*] Om liefdeswil, hoe's u aan my verwant?
Vanwaar kom u? U naam? U vaders naam? //

VIOLA

Van Messaline; Sebastiaan was my vader;
So 'n Sebastiaan was ook my broer;
Soos u geklee is hy na sy watergraf.
As geeste vorm en drag weer aan kan neem,
Dan kom u ons verskrik.

SEBASTIAAN

Gees is ek inderdaad;
Maar grof geklee in daardie stof wat steeds
My aardse deel was van my moeders skoot.
Was u 'n vrou, want alles pas hier so,
Sou ek my trane op u wang laat val
En roep: „~~Welkom driemaal, suster verdrink~~ Baie welkom, verdrinkte Viola!" //

VIOLA

My vader had 'n moesie op sy voorkop.

Teksontleding

280 Olivia het geglo dat sy Cesario uit die status van 'n hofknaap gaan verhef. Olivia se gekose man blyk per slot van sake 'n edelman te wees.

282 Orsino se hoop om met Olivia te trou het ook skipbreuk gely. 'n Erken= de geneesmiddel vir liefdesmelankolie was om jou emosies van onbeant= woorde liefde af op 'n plaasvervanger oor te plaas.

Bewegings

259-64 Sebastiaan en Viola beweeg stadig,met verwondering, nader aan mekaar. Hulle ontmoet op u. Orsino beweeg tot R van Sebastiaan, en Olivia kom tot L van Viola.
265 Sebastiaan wil Viola omhels, maar sy retireer en steek haar RH op om hom te keer (vgl. foto XVII op p. 373).
269 Viola neem Sebastiaan se hande in albei hare.
274 Viola los Sebastiaan se hande. Sy dui Olivia met haar LH en Orsino met haar RH aan.
275 Sebastiaan tree voor Viola verby tot by Olivia. Hy vat haar RH, wat sy na hom toe uitstrek met sy LH. Viola beweeg sodat sy tussen Orsino en Sebastiaan staan.
279 Sebastiaan soen Olivia se hand.
281 Orsino wend hom tot Viola.
282 Hy strek sy hand na haar uit, en sy lê haar hand in syne. Viola maak 'n skaam kniebuiging.
283 Orsino sê *Seun* met 'n glimlag in sy stem. Viola glimlag verleë terug.

SEBASTIAAN

My vader ook.

VIOLA

En hy't gesterwe op dieselfde dag
Dat sy, Viola, dertien jaar geword het.

SEBASTIAAN

O die herinnering leef in my siel!
Ook Vader het sy lewenspan voltooi
Op die dertiende verjaarsdag van my suster.

VIOLA

As niks nou ons geluk belet as hierdie
Mansdrag wat ek my aangematig het,
Omhels my nie tot elke omstandigheid
Van plek, tyd, toeval, klop, klinkklaar bewys
Dat ek Viola is. Kom saam met my
Na 'n kaptein se huis hier in die stad;
Daar wys ek jou my vrouedrag. Sy hulp
Het my gered dat ek my heer kon dien.
En wat daarna met my gebeur't, had slegs
Te doen met dié gravin en hierdie vors.

SEBASTIAAN

[*Aan Olivia.*]

So't dit gekom, gravin, u't u misgis,
Maar weer het die natuur u fout herstel.
U wou u aan 'n maagd verloof; hierin
Is u geensins bedroë nie. Nou's u
Verbind aan my wat man is en ook maagd.

HERTOG

Ontstel u nie; want edel is sy bloed.
En ek, nou hierdie sinsbedrog gedaan is,
Neem van dié blye skipbreuk ook my deel.
[*Aan Viola.*] Seun, jy't 'n duisend keer gesê nooit sou
Jy ooit 'n vrou bemin soos jy my min.

Teksontleding

287-8 Gênesis 1:14: 'Laat daar ligte wees aan die uitspansel van die hemel, om skeiding te maak tussen die dag en die nag; en laat hulle dien as tekens ...'

292-4 Die nuwe en onverwagte wending in die intrige dien om Malvolio weer op die voorgrond te bring en om hom in 'n slegte lig te stel.

Bewegings

289 Orsino vat ook Viola se ander hand.

295 Olivia gee die bevel aan die bediende. Hy wil gaan, maar dan keer Olivia hom weer as sy onthou van Malvolio se toestand.

299 Feste verskyn by g. Die bediende staan R van g en die hofdame L van g; Viola staan R voor die bediende en Sebastiaan L voor die hofdame. Orsino staan R voor Viola en Olivia L voor Sebastiaan.

301 Feste tree vorentoe tot tussen Sebastiaan en Viola. Hy staan in sy kenmerkende houding, met die brief voor hom uitgehou.

VIOLA

Wat ek gesê het, sweer ek oor en oor;
En ieder eed sal ek so suiwer hou
Soos daardie ronde skyf, die son, die vuur
Wat dag skei van die nag . . .

HERTOG

Gee my jou hand;
Laat ek jou sien nou in jou vrouedrag.

VIOLA

Die skeepskaptein wat my aan wal gebring het,
Bewaar my rokke; om die een of ander rusie
Is hy toe deur Malvolio opgesluit,
Heer en hofmeester van die jong gravin.

OLIVIA

Hy word bevry. Gou, bring Malvolio hier.
Maar ag, nou val dit my juis by,
Hul sê die arme heer, hy's deurmekaar.
'n Waansin van my eie het toe sý waansin
Uit my herinnering skoon uitgewis.

[*Feste verskyn weer met 'n brief, vergesel van Fabio.*]

OLIVIA

[*Aan Feste.*]
Hoe gaan dit met hom, kêrel?

FESTE

Werklik, madam, hy hou Beëlsebul op 'n afstand so goed as dit vir 'n man in sy toestand moontlik is. Hier is 'n brief wat hy aan u geskryf het. Eintlik moes ek dit al vanoggend aan u gegee het; maar omdat 'n malmens se sendbriewe geen evangelie is nie, maak dit nie veel saak wanneer hulle afgelewer word nie.

OLIVIA

Maak dit oop en lees dit.

Teksontleding

-

Bewegings

307 Feste rol die brief met groot gebaar en ernstige gesig oop.
308 Feste begin met 'n harde 'Malvolio'-aanslag te lees.
309 Olivia val hom vererg in die rede.
310 Feste beweeg vorentoe en val op sy knieë neer in Olivia se rigting.
317-24 Feste boots Malvolio se stem na.

FESTE

Praat die nar nou vir die mal man, moet u verwag om terdeë gestig te word. [*Hy lees op 'n sonderlinge toon*] Ek sweer ~~*By God*~~, *madam*—

OLIVIA

Wat op aarde! Is *jy* mal?

FESTE

Nee, madam, ek lees slegs malheid; as u edelheid dit gelees wil hê soos dit behoort, dan moet u my die regte gekkemanstem veroorloof.

OLIVIA

Ek vra jou, lees met verstand.

FESTE

Dis presies wat ek doen, madonna; maar om sý verstand te lees, moet ek juis só lees. Dus, wag 'n bietjie, my prinses, en gee gehoor.

~~OLIVIA~~

~~[*Aan Fabio.*]~~

~~Lees *jy* dit, man.~~

~~FABIO~~

[*Lesende.*]

Ek sweer ~~*By God*~~, *madam, u doen my onreg aan, en die wêreld sal daar kennis van dra. Ofskoon u my in die donkerte inkerker en u dronk bloedverwant laat heers oor my doen en late, het ek tog die volle voordeel van my verstand ewe goed as u edelheid self. Ek het u eie brief wat my beweeg het tot die voorkoms en houding wat ek toe aangeneem het; en ek twyfel nie daaraan nie dat ek my met dié brief volkome sal regverdig en u beskaam. Dink van my soos u verkies. Ek verwaarloos 'n weinig my plig deur u so aan te spreek, maar ek praat uit die onreg my aangedaan.*

DIE MAL-BEHANDELDE MALVOLIO

OLIVIA

En hy het dit geskryf?

Teksontleding

329-32 *My Lord, so please you, these things further thought on,*
To thinke me as well a sister, as a wife,
One day shall crowne th'alliance on't, so please you,
Heere at my house, and at my proper cost.
340 *A sister, you are she.*
341 Malvolio verskyn, volgens verhoogtradisie, verwaarloos en met strooi wat aan hom vassit.

Bewegings

328 Feste maak 'n diep, swierige buiging en gaan vinnig af by g.
329 Olivia en Orsino beweeg na mekaar toe. Sebastiaan beweeg onopsigtelik na Olivia se L-kant en Viola na Orsino se R-kant. Die hofknape skuif die tuingordyn stadig en geruisloos oop. (Beligting) Die bediende en hofdame beweeg na trap e.
330 *én ... man*: Olivia draai R-om. Haar rug is na die gehoor.
Sy sit haar RH glimlaggend op Sebastiaan se LA.
Orsino hou sy LA en Viola sit haar RH daarop.
331-2 Die tuingordyn is nou heeltemal oop. Die hofknape bly weerskante van die gordyn op aandag staan. Die twee pare beweeg in Olivia se huis in.
333 Olivia neem plaas op haar stoel. Sebastiaan staan L agter haar. Orsino beweeg op met trap e en gaan staan op die rostrum L van nis e. Viola staan R van Olivia se stoel en L van Orsino. Die hofdame sit op die rostrum R van trap e. Die bediende staan R van haar. Antonio staan voor ingang c met die offisiere weerskante van hom. Valentino staan voor ingang d. Curio en die edelman gaan sit op die rostrum L van f.
334 Orsino wend hom tot Viola.
335 Orsino sit sy LH op Viola se R-skouer.
338 Orsino hou sy RH na Viola uit. Sy sit haar LH op sy hand.
339 Hy maak 'n diep buiging en soen haar hand.
340 Almal lyk baie ingenome met die verloop van sake. Olivia lug haar tevredenheid.
341 Feste verskyn by nis e en gaan staan onmiddellik in sy kenmerkende houding R van nis e. Malvolio verskyn in nis e. Orsino retireer onmiddellik na L. Orsino sien dadelik dat Malvolio 'mal' is. Almal moet 'n glimlag onderdruk, want hy slaan 'n taamlik patetiese figuur met die strooihalms wat aan hom vassit. Reg voor sy gesig aan sy hoed hang ook een.
342 Olivia sê dit sugtend, moedeloos.
343 Olivia begroet Malvolio met presies dieselfde woorde as in III.iv.16. Sy is heeltemal dronkgeslaan deur sy voorkoms.

FESTE

Ja, madam.

HERTOG

Geen teken dáár ~~nie~~ van kranksinnigheid.

OLIVIA

Bevry hom, ~~Fabio~~ Feste; en bring hom hier.

[*Fabio af.*] Feste

My heer, indien dit u behaag na verdere nadenke oor hierdie onthullings,
~~My vors, wanneer u nadink oor dié dinge,~~
My te aanvaar as u skoonsuster, én as vrou van 'n ander man,
~~Kan u my sien as suster en eggenote.~~
Kan ons op één dag die familieverbintenis
~~Sal één dag dié hand bind, indien u wil,~~
met 'n dubbel-huwelik bekroon
Hier in my huis en op my eie koste.

HERTOG

Gravin, ek neem u aanbod gretig aan.
[*Aan Viola.*] U heer ontslaan u; en vir al u dienste,
So vreemd tog aan u fyne vroulikheid,
U tere jeug, beskaafde agtergrond,
En daar u my so lank meester moes noem,
Hier is my hand; van nou af aan is u
U meesters meesteres.

OLIVIA

~~My suster, ja!~~ En my suster!

[*Fabio en Malvolio op.*]

HERTOG

Is dit die mal man?

OLIVIA

Ja, my heer, dis hy.
En toe, Malvolio?

MALVOLIO

Madam, u 't my 'n onreg aangedoen,
'n Gruwelike onreg.

Teksontleding

-

Bewegings

346 Olivia is opreg verbaas en verbysterd.
347 Malvolio hou die brief na Olivia uit. Orsino vat dit, oorhandig dit aan Viola en sy aan Olivia terwyl Malvolio praat. Olivia rol dit oop en laat haar blik nuuskierig daaroor gly.
348 Malvolio wys met 'n beskuldigende L-wysvinger na die brief.
354-5 Malvolio wys verontwaardig na sy verspotte geel kouse en gekruiste kousbande.
358 Hy wys met sy RH na die balkon bokant c.
361 *vabonde en skelms*: Wys na Feste.
Malvolio se stem bewe van verontwaardiging. Dit klink amper asof hy wil huil. Sy stem styg ook in toonhoogte. Hy staan baie regop, en sy gesig is op 'n suur plooi getrek. Hy pluk geïrriteerd die strooihalms van hom af.
362 Olivia wys met haar RH na die brief wat sy oop in haar LH hou.
364 Olivia bestudeer weer die skrif. Malvolio se reaksie is heftig, alhoewel hy sy bes doen om hom te beheers.
365 Olivia kyk op van die brief af. Sy trek haar asem in as sy onthou en slaan met haar RH op haar skoot.
366 Olivia kyk na Malvolio.
367 Olivia wys met haar L-wysvinger na ingang d en 'herbeleef' weer die toneeltjie.
368 Sy slaan weer met haar RH op die brief. Olivia is verlig dat dit net 'n gekskeerdery was en dat Malvolio nie regtig mal is nie. Sy stoot ook 'n verligte laggie uit.
369-72 Sy sê dit simpatiek aan Malvolio. Sy spreek Malvolio nie onvoorwaardelik vry nie en erken (en weet) dat daar redes was vir hulle optrede. Olivia gee die brief via Orsino aan Malvolio terug.
373 Feste kom af met die trappies by e en kniel L van Olivia.
375-6 Feste dui die twee pare met sy hande aan.

OLIVIA

Ek, Malvolio? Nee.

MALVOLIO

U het, gravin. Lees, bid ek u, dié brief.
U kan nie nou ontken dit is u skrif.
Skryf anders, as u kan, in skrif of styl;
Of sê dis nie u skepping of u seël;
Dit kan u tog nie sê. Erken dit en
Vertel my in alle eerlikheid waarom het
U mý met soveel gunste en gawe oorlaai,
Gelas ek moet glimlaggend met gekruiste
Kousbande na u kom, geel kouse dra,
Frons vir sir Tobie en die mindere lui.
En toe diensvaardig ek dit doen, met hoop,
Geloof, waarom my in dié donker kluis
Laat opsluit en 'n priester na my stuur,
Waarom van my die gek en speelbal maak
Van vabonde en skelms. Sê my waarom.

OLIVIA

Ai tog, Malvolio, dis nie my handskrif nie,
Ofskoon, erken ek, nogal eners.
Dit ly geen twyfel, dis Marias skrif;
Nou skiet dit my te binne . . . dit was sý
Wat eerstens my vertel het jy is mal.
Toe kom jy glimlaggend na my en handel
Presies soos in dié brief beveel. Maar wees
Getroos; hul't jou 'n wrede streep getrek;
Tog, spoor ons hulle en al die redes op,
Sal jy albei wees: klaer èn regter in
Jou eie saak.

~~FABIO~~ FESTE

Gravin, mag ek nou praat . . .
O laat geen twis of rusie wat sal kom,
Die groot geluk bederf van hierdie uur
Wat my met wonder vul. In hierdie hoop

Teksontleding

381 Maria het hierdie brief geskryf omdat sy geweet het sy gaan Sir Tobie se guns daardeur wen, en Feste het dit besef. Hy beskerm Maria ook deur die skuld op homself en Sir Tobie te lê.

382 Die moontlikheid van hierdie huwelik is reeds in I.v.28-30 genoem. Hierdie skielike huwelik van haar oom (Feste en die dokter was blykbaar getuies) ontlok geen kommentaar van Olivia nie. Kennet 1) sê: 'Maria is the only principal character who does not appear in this final scene; as Lady Belch, she would be nursing her husband, perhaps on cakes and ale.'

387 *Alas poore Foole, how have they baffel'd thee?* Die vraagteken wat Shakespeare hier geplaas het, is betekenisvol. Dit beteken dat Olivia wonder oor Malvolio se onskuld. Die uitroepteken waarmee die bewerkers die vraagteken vervang het, betoon simpatie aan Malvolio wat Shakespeare nie bedoel het nie. Feste sal Malvolio ook nie so direk aangeval het (388-94) as Olivia se simpatie volkome met Malvolio was nie. Malvolio was buitendien van plan om dieselfde met Sir Tobie te doen: *I will baffle Sir Toby* ... (II.v.149).

388 Feste vryf sout in Malvolio se wonde. Hy siteer 'n deel uit die brief (II.v.134-5). Hy verwys ook na IV.ii en laat Malvolio goed verstaan dat Sir Topaas niemand anders as hy was nie. Hy herinner hom ook aan iets wat regtig seermaak (I.v.84-91).

396 Nou dat Malvolio uitgestorm het, kan Olivia haar geamuseerdheid wys oor die stel wat die pretbederwer van die stuk afgetrap het. Sy gebruik sy eie karakteristieke frase: 'notoriously abused' (V.i.345 en IV.ii.84).

398 Hy't ons nog niks van die kaptein se arrestasie (291-4) vertel nie: Dit help ons om ontslae te raak van enige oordrewe jammerte vir Malvolio, wie se gekrenkte gevoelens nie die stuk se gelukkige einde moet bederf nie. Shakespeare sluit sy *Twaalfde nag* af met die tradisionele slot van 'n feëverhaal: En hulle het almal vir altyd en altyd gelukkig saamgelewe ...

Bewegings

387 Olivia sê dit kopskuddend glimlaggend-simpatiek aan Malvolio.

388-9 Feste spring op. Hy beweeg voor Olivia verby terwyl hy Malvolio se stap en stem naboots. Almal (behalwe Malvolio!) is geamuseerd.

390 *ene ... heer*: Feste staan op k en kyk na die balkon bokant c. Hy boots Sir Topaas in houding en spraak na.

391 Feste hardloop af by c en skree dit (buite gesig) in Malvolio se stem. Almal lag. Malvolio word net suurder.

392 Feste verskyn weer by c.

392-4 *'Madam ... tande'*: Feste beweeg tot R van Olivia en praat weer soos Malvolio.

394 Feste maak 'n draaibeweging en eindig met sy RV op die onderste trappie op e. Hy maak 'n spottende buiging vir Malvolio.

395 Malvolio pluk die strooihalm wat voor sy gesig hang, woedend af en smyt die brief heftig op die grond neer voordat hy 'n bewende vuis in die lug stoot en brullend van hulle afskeid neem. 2)

396 Die spanning is gebreek, en almal kan nou vrylik in 'n lagbui ontspan.

397-8 Orsino beveel Feste dit en draai terug na Olivia en Viola.

399-41 Orsino sê dit joviaal en tot almal se vreugde.

401-2 *Intussen ... jou*: Orsino vra eintlik verlof, en Olivia stem kopknikkend en glimlaggend in.

402-3 *Cesario, kom*: Orsino steek sy LH uit na Viola en wys glimlaggend na haar mansdrag.

1. Op.cit., p. 186.
2. Tree het sy hofmeestersketting afgeruk. Sothern het die brief opgeskeur en op die verhoog neergesmyt voordat hy afgegaan het.

Beken ek ruiterlik u oom en ek het
Malvolio dié stel laat aftrap daar
Hy steeds met soveel hoogmoed, eiewaan
Ons bars en bot behandel het. Maria't toe
Dié brief op aandrang van u oom geskryf;
En hy in dank hiervoor met het haar getrou.
En al die pret en skerts, moedswilligheid
Sou eerder u laat lag as dwing tot wraak,
Wanneer die griewe billiklik oorweeg word
Wat die een het teen die ander.

OLIVIA

O, arme ~~dwaas~~ drommel, hoe't hul jou vir die gek gehou!

FESTE

Ja-nee, „party is groot gebore, party verwerf grootheid, en op party word grootheid afgedwing". Ek, heer, had ook 'n rol in hierdie kluggie; ene sir Topaas, heer; maar dis alles ~~een~~ niks. [*Terwyl hy Malvolio naboots.*] „In die naam van ~~God~~ die goede, nar, ek is nie mal nie."
En onthou u nog? „Madam, waarom lag u vir so 'n leë vabond?
As u nie vir hom glimlag nie, staan hy daar met 'n bek vol tande." En so bring die rondomtalie van die tyd sy eie vergelding.

MALVOLIO

Ek sal jul hele spul dit nog vergeld. [*Af.*]

OLIVIA

Ja, inderdaad, hy's gruwelik veronreg.

HERTOG

Volg hom, en maak tog dadelik met hom vrede.
Hy't ons nog niks van die kaptein vertel;
Is dit bekend en die geleentheid ryp,
Sal ons ons siele in één goue band
Plegtig verbind ./. . Intussen, liewe suster,
Vertoef ons hier by jou. Cesario, kom;
Want dis jou naam as man; sien ons jou eers

Teksontleding

406-426 *Twaalfde nag* begin en eindig met musiek. Daar is baie uiteenlopende menings oor die plek van hierdie liedjie. Kennet 1) beskryf dit as 'an auto=biographical song about man's journey through childhood, youth, maturity and old age in the world of impartial wind and rain. The lyric implies that life should be accepted dispassionately. Folly, roguery, romance, enjoyment - all are blown away by the wind and washed away by the rain.'
Harrison 2) sê: 'The Clown is a most important person in the play: he is the link between the different sets of characters. At the beginning of the play he was in danger of being turned away: now he most certainly has lost his job. (Ek beskou hierdie uitlating as loutere onsin.) As the others leave him he sings this little song which sums up the whole of his experience: it gives that note of questioning which often ends one of Shakespeare's comedies. It was common for the Clown to have the stage to himself at the end of the play when he danced and sang his jig.'
Warburton 3) beweer: 'This wretched stuff not Shakespeare's, but the Players!'
Capell 3): 'Either this song was one then in vogue, which he who personated the Clown (Mr Kemp, perhaps) might be famous for singing; or else, the compo=sition of him, the said Clown, and so lug'd into the play, without rime or reason.'
White 3): 'It is none of Shakespeare's.'
Die liedjie moet beskou word in die gees waarin die hele komedie geskryf is. Dit moet nie as iets afsonderliks geïnterpreteer word nie. Dis eie aan Feste se aard en lighartig en vrolik soos die res van die komedie. Shakespeare sal sy gehoor huis toe stuur met ''n lied oor die Goeie Lewe' (II.iii.47). Diegene wat so 'n mistroostige verklaring aan hierdie liedjie heg, verstaan Shakespeare se bedoeling daarmee net so verkeerd as wat Sir Andries Feste verkeerd ver=staan het.
Hotson 4) sê: 'For lack of understanding of its drift, this song has naively been received as a tale in rime but little reason: nonsense contemptible or nonsense charming; but nonsense. But is Feste the man to waste his wit in nonsense? ... Must we really be reminded that ribaldry was the proper and age-old function of the Fool? ... Historically, the Fool and indecency cannot be parted.'

412 Hotson[5] sê: 'In the Fool's childish state as a little tiny boy, a *foolish thing* was no more than a harmless trifle. Far otherwise, how=ever, when he was grown 'fit for breed' - a lecherous knave and thief of love, on the prowl after other men's wives ... the lecherous knave finds that his goatish vice renders him an outcast, shut out in the rain'.

414 '... unable to mend his ways on the precept "Leave thy drink and thy whore, and keep in-a-door", he makes a shiftless, beggarly, wrangling marraige. Lion-drunk, he dings the pots about, swaggers with his own shadow, and his screeching wife drives him forth - out in the rain.

418 '*Beds* is inevitably plural: the various spots where he happened to fall. The abandoned drunkard has many beds, as well as a long series of drun=ken heads in toss-pot company. Again, out in the rain.

422 '... and for the drunken fool without the wit to come in out of the rain, it is all but ended. What of it?' 6)

---

1. Op. cit., p. 188.
2. The Penguin Shakespeare. *Twelfth night*, p. 122.
3. Furness. Op. cit., pp. 313-4.
4. Hotson. Op. cit., pp. 167-8.
5. Ibid., pp. 170-1.
6. Ibid., pp. 171-2.

Bewegings

405 Orsino kom af met trappie e en lei Viola na uitgang c. Die hofknape trek die seegordyn toe. Feste kom ook af met trap e tot op die voorverhoog. Die seegordyn is toe.
406 Feste staan in sy kenmerkende houding. Hy dui 'n klein seuntjie aan met sy RH-palm na vore.
407 Hy maak 'n vrolike L-om draai in die rondte tot op t.
408 Hy swaai sy narrestok heen en weer voor hom.
409 Vrolik glimlaggend met arms opgehef. Hy bring sy hande met ritselende beweging ondertoe soos reën wat val, en beweeg tot op w.
410 Feste staan in sy kenmerkende houding. Hy swaai sy narrestok selfvoldaan in die rondte terwyl hy skelm vir die gehoor knipoog.
411 Dieselfde as 407 tot op y.
412 Hy hou sy hande guitig oor sy onderlyf gekruis.
413 Dieselfde as 409. Hy beweeg tot op z.
414 Hy gooi sy hande moedeloos in die lug en slaan sy oë opwaarts.
415 Dieselfde as 407. Hy beweeg tot op v.
416 Hy draai sy narrestok in die rondte in die gehoor se rigting en knipoog weer guitig in hulle rigting.
417 Dieselfde as 409. Hy beweeg tot op r.
418 Soos 406. Hy is nou net baie onvas op sy voete.
419 Soos 407. Sy tong sleep. Hy beweeg tot op q.
420 Hy maak 'n drinkbeweging met sy narrestok.
421 Soos 409, net *baie* dronk. Hy slinger tot op q.
422 Feste staan in sy kenmerkende houding. Hy swaai sy LH uit na die gehoor en glimlag vir hulle. Hy swaai sy RH uit na die gehoor en glimlag vir hulle.
423 Dieselfde as 407. Hy maak net 'n draai op dieselfde plek.
424 Dieselfde as 422.
425 Feste maak 'n sierlike buiging vir die gehoor, eers na R en dan na L en retireer dan terwyl hy vir die gehoor wuif, uit by g. Hy soen sy vinger= punte en waai die soentjies vir die gehoor. Terwyl die gehoor apploudis= seer, word die seegordyn weer stadig deur die hofknape oopgetrek.

Almal (behalwe Malvolio) staan in dieselfde posisies as 331-41. Viola is nou in 'n rok geklee. Sir Andries staan in nis f, Sir Tobie op trappie f met sy arm om Maria se nek. Sy staan op die grond by hom. Die musikante staan op die rostrum voor nis g (voor die tapisserie), die priester voor ingang d. Almal het 'n kelkie rooi wyn in die hand. As die seegordyn oop is lig almal hul glasies in 'n heildronk op die gehoor, en drink dit leeg. Die lig doof vinnig uit en die spelers plaas hulle glasies neer. Die lig doof vinnig in.

Buiging

Malvolio
H. Antonio Andries Orsino Viola Sebastiaan Olivia Tobie Maria H.
Feste

Orsino lei vir Viola en Sebastiaan vir Olivia tot op y. Buig. Malvolio kom vorentoe tot tussen Viola en Sebastiaan. Orsino en Viola gee na R pad en Se= bastiaan en Olivia na L. Feste hardloop L om Olivia, slaan bolmakiesie en gaan staan in sy kenmerkende houding voor Malvolio. Hy ontvang sy applous en gaan sit dan kruisbeen voor Malvolio. Sir Tobie en Maria kom tot L van Olivia en Sir Andries en Antonio tot R van Orsino. Hulle ontvang hulle applous. Een hofknaap, die hofdame, bediende, priester en offisiere kom tot op s en bb; die ander hofknaap, Valentino, Curio, die edelmanne en die musikante kom tot op o en aa. Almal buig tegelyk en gooi dan kreukelpapierlinte tot tussen die gehoor. Die ligte doof uit en almal tree terug tot op die hoofverhoog. Die seegordyn skuif toe, die beligting word op die seegordyn gerig.
Die musiek van Feste se slotliedjie speel terwyl die gehoor die ouditorium verlaat.

When that I was and a little tine boy,
with hey, ho, the winde and the raine:
A foolish thing was but a toy,
for the raine it raineth every day.

But when I came to mans estate,
with hey ho, etc.
Gainst Knaves and Theeves men shut their gate,
for the raine, etc.

But when I came alas to wive,
with hey ho, etc.
By swaggering could I never thrive,
for the raine, etc.

But when I came unto my beds,
with hey ho, etc.
With tospottes still had drunken heades,
for the raine, etc.

A great while ago the world begon,
hey ho, etc.
But that's all one, our Play is done,
and wee'l strive to please you every day.

F I N I S

In vrouedrag, word jy wie ek bemin,
My meesteres, my liefdeskoningin.
[*Almal af behalwe Feste.*]

FESTE

[*Singende.*]
Toe ek 'n klein, klein seuntjie was,
Met 'n haai ~~en 'n aai~~ en die wind en die reën,
~~*Het alles op dees aarde my verras,*~~ Het ek gespeel met 'n kale bas,
Want ~~die~~ dit reën ~~hy~~ en reën aldag aaneen.

~~*Maar toe ek man word en die lewe druk,*~~ Maar toe ek kom tot manlikheid,
Met 'n haai ~~en 'n aai~~ en die wind en die reën,
~~*Kom daar 'n end aan wonder en geluk,*~~ Was geslote deure die beleid,
Want ~~die~~ dit reën ~~hy~~ en reën aldag aaneen.

~~*Maar toe ek trou, my op 'n vrou verlaat,*~~ Maar toe ek kom tot vrou en trou,
Met 'n haai ~~en 'n aai~~ en die wind en die reën,
~~*Kon spog en pronk, helaas, my nie meer baat,*~~ Het spogtery my gou berou,
Want ~~die~~ dit reën ~~hy~~ en reën aldag aaneen.

~~*Toe sy, ontstoke, roep, roep ook die druif*~~ Maar toe ek kom tot op my katel,
Met 'n haai ~~en 'n aai~~ en die wind en die reën,
~~*Het ek met drinkebroers geswier, gefuif,*~~ Met drinkebroers en koppe wat ratel,
Want ~~die~~ dit reën ~~hy~~ en reën aldag aaneen.

~~*Die wêreld draai al lank aaneen,*~~ Eet ons 'n appel, wyk Klaas Vakie,
Met 'n haai ~~en 'n aai~~ en die wind en die reën;
~~*Of ons nou jong of ween, dis alles een,*~~ Dit makie sakie, ons is klaar met ons takie,
~~*Ons stuk is klaar. Ons dank u wel*~~ . . . Ons groet u hartlik na die vermakie.
~~*Gaan nou maar heen*~~ . . .

Feste af.

BIBLIOGRAFIE

ADAMS, J.C. The Globe playhouse: its design and equipment. New York, Barnes & Noble, 1964. 435 p.

AINGER, A. Shakespeare in the Middle Temple. English illustrated magazine, Maart 1884. pp. 366-376.

AKRIGG, G.P.V. *Twelfth Night* at the Middle Temple. Shakespeare Quarterly 9: 422-424, 1958.

ALEXANDER, P., red. Studies in Shakespeare. Londen, Oxford university press, 1964. 246 p.

AMERICAN peoples encyclopedia. New York, Grolier Incorporated, 1965. 20 dle.

ARCHER, W. & Lowe, R., reds. Hazlitt on theatre. New York, Hill and Wang, s.j. 211 p.

ART treasures of the world. An illustrated history in colour. Londen, Paul Hamlyn, 1969. 287 p.

ASCHAM, R. The scholemaster, edited by J.E.B. Mayor. Londen, George Bell, 1907. 232 p.

BARBER, C.L. Shakespeare's festive comedy. Princeton, University press, 1959. 266 p.

BARTON, Lucy. Historic costume for the stage. Londen, Adam & Charles Black, 1961. 609 p.

BATESON, F.W. The Cambridge bibliography of English literature. Cambridge, University press, 1940. 4 dle + suppl.

BECKERMAN, B. Shakespeare at the Globe 1599-1609. New York, Macmillan, 1966. 254 p.

BENTLEY, G.E., red. The seventeenth-century stage; A collection of critical essays. Chicago, University press, 1968. 287 p.

BETHELL, S.L. Shakespeare's actors. Review of English Studies New Series, 1: 193-205, 1950.

BINGE, L.W.B. Ontwikkeling van die Afrikaanse toneel 1832 tot 1950. Pretoria, Van Schaik, 1969. 274 p.

BOSMAN, F.C.L. Drama en toneel in Suid-Afrika. Pretoria, J.H. de Bussy, 1928. 2 dle.

BOTHA, T. Die teaterhertog, Georg II van Sakse-Meiningen - 'n waardebepaling. Potchefstroom, Pro Rege-Pers, 1969. 322 p.

BRADBROOK, Muriel, C. Elizabethan stage conditions; A study of their place in the interpretation of Shakespeare's plays. Cambridge, University press, 1968. 149 p.

BRADBROOK, Muriel, C. The rise of the common player; A study of actor and society in Shakespeare's England. Londen, Chatto & Windus, 1964. 320 p.

BRADBURY, M. & Palmer, D., reds. Shakespearian comedy. Londen, Edward Arnold, 1972. 247 p.

BRIDGES-ADAMS, W. The irresistible theatre. Londen, Secker & Warburg, 1957. 446 p.

BROCKETT, O.G. History of the theatre. Boston, Allyn and Bacon, 1970. 741 p.

BROCKETT, O.G. The theatre: an introduction. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1974. 692 p. (Bladverwysings na 1964 edisie)

BROOKE, T., red. Shakespeare of Stratford. New Haven, Yale university press, 1934. 177 p.

BROOK, P. The empty space. Londen, Mac Gibbon, 1968. 141 p.

BROWN, I.J.C. How Shakespeare spent the day. Londen, The Bodley Head, 1966. 237 p.

BROWN, I.J.C. Shakespeare and the actors. Londen, Bodley Head, 1970. 208 p.

BROWN, I. Shakespeare memorial theatre 1957-1959. Londen, Max Reinhardt, 1959. Ongepagineer.

BROWN, J.R. Free Shakespeare. Londen, Heinemann, 1974. 113 p.

BROWN, J.R. Shakespeare and his comedies. Londen, Methuen, 1962. 252 p.

BROWN, J.R. Shakespeare's dramatic style. Londen, Heinemann, 1970. 191 p.

BROWN, J.R. Shakespeare's plays in performance. New York, St. Martin's press, 1967. 244 p.

BROWN, T.A. A history of the New York stage ... to 1901, 1903. New York, Blom, 1964 . 3 dle.

BRYANT, P. *Twelfth night* and Shakespeare's comic art. Port Elizabeth Univer= siteit, 1967. Publikasiereeks A, 5. 42 p.

BURGESS, A. Shakespeare. Middlesex, Penguin Books, 1972. 272 p.

BUXTON, J. Elizabethan taste. New York, St. Martin's press, 1965. 370 p.

BYRNE, M. St.Clare. Elizabethan life in town and country. Londen, Methuen, 1970. 340 p.

BYRNE, M. St. Clare., red. The Elizabethan home. Londen, Methuen, 1949. 91 p.

CAMPBELL, O.J., red. A Shakespeare encyclopaedia. Londen, Methuen, 1966. 1014 p.

CHAMBERS, Sir E.K. The Elizabethan stage. Oxford, Clarendon press, 1945. 4 dle.

CHAMBERS, Sir E.K. William Shakespeare: A study of facts and problems. Oxford, Clarendon press, 1966. 2 dle.

CHAMPION, L.S. The evolution of Shakespeare's comedy. Cambridge, Harvard university press, 1970. 241 p.

CHAPMAN, G.W., red. Essays on Shakespeare. Princeton, University press, 1965. 176 p.

CHAPPELL, W. Old English popular music. New York, Jack Brussel, 1961. 2 dle. in 1.

CHISMAN, I. & Raven-hart, H.E. Manners and movements in costume plays. Lon= den, Deane & Sons, s.j. 122 p.

CHUTE, M. Shakespeare of London. New York, Dutton, 1964. 397 p.

COGHILL, N. Shakespeare's professional skills. Cambridge, University press, 1965. 224 p.

COLERIDGE, S.T. Essays & Lectures on Shakespeare & some other old poets & dramatists. Londen, Dent, 1907. 479 p.

COLL, Toby & Chinoy, Helen K. Actors on acting. New York, Crown, 1970. 715 p.

COLE, Toby & Chinoy, Helen K., reds. Directors on directing; A source book of the modern theatre. New York, Bobbs-Merrill, 1963. 464 p.

COLLIER, J.P. The history of English dramatic poetry to the time of Shake= speare: and annals of the stage to the Restoration. Londen, George Bell, 1879. 3 dle.

CONTINI, Mila. Fashion, from ancient Egypt to the present day. Londen, Paul Hamlyn, 1967. 321 p.

CREIGHTON, M. The age of Elizabeth. Londen, Longmans, 1925. 236 p.

CROSSE, G. Shakespearean playgoing 1890-1952. Londen, Mowbray, 1953. 164 p.

CUNLIFFE, R.J. A new Shakespearean dictionary. Londen, Gresham, s.j. 346 p.

DE BANKE, Cécile. Shakespearean stage production, then and now. Londen, Hutchinson, 1954. 312 p.

DISCOVERING antiques. New York, Greystone press, 1973. 18 dle.

DOWDEN, E. Shakspere: A critical study of his mind and art. Londen, Kegan Paul, Trench, Trübner, 1897. 434 p.

DRAPER, J.W. The twelfth night of Shakespeare's audience. Stanford, Univer= sity press, 1950. 280 p.

DUERR, E. The length and depth of acting. New York, Holt, Rinehart & Wins= ton, 1963. 590 p.

EASTMAN, A.M. & Harrison, G.B., reds. Shakespeare's critics. Ann Arbor, University of Michigan press, 1964. 346 p.

ECKERT, C.W., red. Focus on Shakespearean films. Englewood Cliffs, Pren= tice-Hall, 1972. 184 p.

EDWARDS, P. Shakespeare and the confines of art. Londen, Methuen, 1968. 170 p.

ELLIS-FERMOR, Una. Shakespeare the dramatist, and other papers. Londen, Methuen, 1962. 188 p.

ENCYCLOPAEDIA Britannica 1971 en 1973.

ESSLIN, M. Reflections; essays on modern theatre. Garden City, N.Y., Doubleday, 1969. 229 p.

ESSLIN, M. The theatre of the absurd. Middlesex, Pelican books, 1968. 462 p.

EUSDEN, J.D. Puritans, lawyers and politics in early seventeenth-century England. (Hamden, Conn.) Archon books, 1968. 238 p.

EVANS, B. The language of Shakespeare's plays. Londen, Methuen, 1959. 216 p.

EVANS, B. Shakespeare's comedies. Oxford, Clarendon press, 1960. 337 p.

FITZGERALD, P. Shakespearean representation. Londen, Elliot Stock, 1908. 145 p.

FLATTER, R. Shakespeare's producing hand. Londen, Heinemann, 1948. 184 p.

FLUCHERE, H. Shakespeare and the Elizabethans. New York, Hill and Wang, 1956. 254 p.

FOSTER, J. A Shakespeare word-book. New York, Russell & Russell, 1969. 735 p.

FOX, L. The Shakespeare book. Norwich, Jarrold, 1971. Ongepagineer.

FOX, L. The Shakespearian properties. Norwich, Jarrold, 1971. Ongepagineer.

FRENCH, A.L. Shakespeare and the critics. Cambridge, University press, 1972, 239 p.

FRIPP, E.I. Shakespeare, man and artist. Londen, Oxford university press, 1938. 2 dle.

FROUDE, J.A. English seamen in the sixteenth century. Londen, Longmans, 1902. 309 p.

FRYE, R.M. Shakespeare and Christian doctrine. Princeton, University press, 1963. 314 p.

FUNK & WAGNALLS standard dictionary of the English language. New York, Funk & Wagnalls, 1965. 2 dle.

GALLOWAY, D., red. The Elizabethan theatre. Toronto, Macmillan, 1969. 130 p.

GITTINGS, R., red. The living Shakespeare. Londen, Heinemann, 1967. 154 p.

GOLDSMITH, R.H. Wise fools in Shakespeare. Michigan, State university press, 1955. 123 p.

GOMBOSI, O. Some musical aspects of the English court masque. Journal of the American Musicological Society 1(3) : 3-19, 1948.

GRANVILLE-BARKER, H.G. & Harrison, G.B., reds. A companion to Shakespeare studies. Cambridge, University press, 1934. 408 p.

GREG, Sir W.W. Pastoral poetry and pastoral drama; a literary inquiry with special reference to the pre-restoration stage in England. Londen, Bullen, 1906. 464 p.

GREG, Sir W.W. Principles of emendation in Shakespeare. Londen, Milford, 1928. 72 p.

GURR, A. The Shakespearean stage, 1574-1642. Cambridge, University press, 1970. 192 p.

HALLIDAY, F.E. A Shakespeare companion, 1564-1964. Harmondsworth, Penguin books, 1964. 565 p.

HALLIDAY, F.E. Shakespeare; a pictorial biography. Londen, Thames & Hudson, 1969. 147 p.

HALLIDAY, F.E. Shakespeare in his age. Londen, Duckworth, 1956. 362 p.

HARBAGE, A. Shakespeare's audience. New York, Columbia university press, 1964. 201 p.

HARBAGE, A. Theatre for Shakespeare. Toronto, University of Toronto press, 1955. 118 p.

HARRISON, G.B. Elizabethan England. Londen, Ernest Benn, 1969. 80 p.

HARRISON, G.B. Elizabethan plays and players. Ann Arbor books, University of Michigan press, 1961. 306 p.

HARRISON, G.B. England in Shakespeare's day. Londen, Methuen, 1928. 239 p.

HARRISON, G.B. Introducing Shakespeare. Middlesex, Penguin books, 1968. 232 p.

HARRISON, G.B. The story of Elizabethan drama. Cambridge, University press, 1924. 134 p.

HARTNOLL, P. The Oxford companion to the theatre. Londen, Oxford university press, 1962. 887 p.

HARVEY, Sir Paul, red. The Oxford companion to English literature. Oxford, Clarendon press, 1967. 961 p.

HATFIELD, D. Cape theatre in the 1940's. Cape Town, Purnell, 1967. 145 p.

HAUGAARD, W.P. Elizabeth and the English reformation. Cambridge, University press, 1968. 391 p.

HAZLITT, W. Lectures, chiefly dramatic, on the literature of the age of Elizabeth. Londen, Bell, 1913. 2 dle in 1.

HODGES, C.W. Shakespeare's second Globe; the missing monument. Londen, Oxford university press, 1973. 100 p.

HODGES, C.W. Shakespeare's theatre. Londen, Oxford university press, 1965, 103 p.

HODGES, C.W. The Globe restored. Londen, Ernest Bern, 1953. 199 p.

HOLE, Christina. English home-life 1500 to 1800. Londen, Batsford, 1947. 184 p.

HOLZKNECHT, K.J. The backgrounds of Shakespeare's plays. New York, American book co., 1950. 482 p.

HOROWITZ, D. Shakespeare: an existential view. Londen, Tavistock, 1965. 134 p.

HOSLEY, R., red. Essays on Shakespeare and Elizabethan drama. Londen, Routledge & Kegan Paul, 1963. 385 p.

HOSLEY, R. The origins of the Shakespearian playhouse. (In McManaway, J.G. red. Shakespeare 400. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1964. 323 p.)

HOTSON, L. Shakespeare's motley. New York, Haskell house, 1971. 133 p.

HOTSON, L. Shakespeare's wooden O. Londen, Rupert Hart-Davis, 1960. 335 p.

HOTSON, L. The first night of *Twelfth night*. Londen, Rupert Hart-Davis, 1955. 256 p.

HUDSON, H.N. Shakespeare; his life, art, and characters. Boston, Ginn, 1872. 2 dle.

HUDSON, Katherine. The story of the Elizabethan boy-actors. Londen, Oxford university press, 1971. 90 p.

HUSSEY, M. The world of Shakespeare and his contemporaries. Londen, Heine= mann, 1971. 136 p.

JENKINS, Elizabeth. Elizabeth the great. Londen, Victor Gollancz, 1958. 336 p.

JONES, R. Ayres books 1-5 (1600-10). Londen, Stainer and Bell, 1925. 5 dle in 1.

JOSEPH, B.L. Acting Shakespeare. New York, Theatre Arts books, 1969. 199 p.

JOSEPH, B.L. Elizabethan acting. Oxford, University press, 1964. 115 p.

JOSEPH, S. The story of the playhouse in England. Londen, Barrie and Rock= liff, 1963. 156 p.

KAAPSTAD. Universiteit. Little Theatre (presents: Coming of age; drama, opera, ballet, mime. Tuesday 18th August 1931 to Tuesday 23rd December 1952) (Cape Town) (University of Cape Town) (1952?).

KAUFMANN, W. From Shakespeare to existentialism. New York, Doubleday, 1960. 455 p.

KELLY, F.M. Shakespearian costume for stage and screen. Londen, Adam & Charles Black, 1970. 123 p.

KINGSLEY, C. Plays and puritans and other historical essays. Londen, Macmil= lan, 1890. 282 p.

KING, T.J. Shakespearean staging, 1599-1642. Cambridge, Harvard university press, 1971. 163 p.

KING, W.N., red. Twentieth century interpretations of *Twelfth night*. New Jersey, Prentice-Hall, 1968. 114 p.

KNIGHT, G.W. Shakespearian production. Londen, Faber and Faber, 1968. 323 p.

KNIGHT, G.W. The Christian renaissance ... Londen, Methuen, 1962. 356 p.

KOTT, J. Shakespeare our contemporary. Londen, Methuen, 1967. 308 p.

KOTT, J. Theatre notebook 1947-1967. Londen, Methuen, 1968. 262 p.

LAMBORN, E.A.G. Shakespeare; the man and his stage. Londen, Oxford univer= sity press, 1939. 128 p.

LANGBAINE, G. An account of the English dramatick poets. New York, Franklin, 1969. 556 p.

LAVER, J. Victoriana. Londen, Ward Lock, 1967. 256 p.

LAWRENCE, W.W. Shakespeare's problem comedies. New York, Frederick Ungar, 1960. 259 p.

LEECH, C.E.J. *Twelfth night* and Shakespearian comedy. Halifax, N.S. Dalhousie university press, 1968. 88 p.

LEFRANC, A. Die daaglikse lewe tydens die Renaissance. Kaapstad, Tafelberg- uitgewers, 1967. 199 p.

LEONARD, Hugh. Twelfth night, Shaw. Plays and players 19(10) : 64-66, Julie 1972.

LINTHICUM, M.C. Costume in the drama of Shakespeare and his contemporaries. New York, Russell & Russell, 1963.

LONG, J.H. Shakespeare's use of music. Gainesville, University of Florida press, 1961. 2 dle.

McGRAW-HILL encyclopedia of world drama. New York, McGraw-Hill, 1972. 4 dle.

MARSHALL, Dorothy. Eighteenth century England. Londen, Longmans, 1962. 537 p.

MARSHALL, Dorothy. The life and times of Victoria. Londen, Weidenfeld and Nicolson, 1972. 224 p.

MERCHANT, W.M. Shakespeare and the artist. Londen, Oxford university press, 1959. 254 p.

MORLEY, H. The journal of a London playgoer 1851-1866. Londen, George Routledge, 1891. 316 p.

MORSE, H.K. Elizabethan pageantry; A pictorial survey of costume and its commentators from c. 1560-1620. New York, Benjamin Blom, 1969. 128 p.

MUIR, K. & Schoenbaum, S., reds. A new companion to Shakespeare studies. Cambridge, University press, 1971. 298 p.

MUIR, K. Shakespeare: the comedies; a collection of critical essays. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965. 183 p.

MUIR, K. Shakespeare the professional. Londen, Heinemann, 1973. 237 p.

NAGLER, A.M. A source book in theatrical history. New York, Dover, 1959. 611 p.

NAGLER, A.M. Shakespeare's stage. Londen, Yale university press, 1966. 117 p.

NEALE, J.E. Queen Elizabeth. Londen, Jonathan Cape, 1939. 402 p.

NEILSON, W.A. & Thorndike, A.H. The facts about Shakespeare. New York, Macmillan, 1967. 263 p.

NICOLL, A., red. Shakespeare survey; A annual survey of Shakespearian study & production. Cambridge, University press, 1848-1973.

NUNGEZER, E. A dictionary of actors. New York, Greenwood press, 1968. 438 p.

ODELL, G.C.D. Shakespeare - from Betterton to Irving. New York, Benjamin Blom, 1963. 2 dle.

OGG, D. England in the reigns of James II and William III. Oxford, Clarendon press, 1966. 567 p.

OMAN, Sir C.W. England in the nineteenth century. Londen, Edward Arnold, 1929. 307 p.

ONIONS, C.T. A Shakespeare glossary. Oxford, Clarendon press, 1929. 259 p.

ORLANDI, E., red. The life and times of Elizabeth I. Feltham, Paul Hamlyn, 1968. (Portraits of greatness). 75 p.

ORLANDI, E., red. The life and times of Shakespeare. Feltham, Paul Hamlyn, 1968. (Portraits of greatness). 75 p.

OXENFORD, Lyn. Playing period plays. Londen, J. Garnet Miller, 1969. 318 p.

PEARSON, Lu E. Elizabethans at home. Stanford, University press, 1967. 630 p.

PELLING, H. Modern Britain 1885-1955. Edinburgh, Thomas Nelson, 1960. 212 p.

PHIALAS, P.G. Shakespeare's romantic comedies. The University of North Caro= lina press, 1966. 314 p.

POEL, W. Shakespeare in the theatre. New York, Blom, 1968. 247 p.

POLLARD, A.W. Shakespeare's fight with the pirates and the problems of the transmission of his text. Cambridge, University press, 1937. 110 p.

RALEIGH, Sir W. The last fight of the Revenge at sea. Londen, 1871. 96 p.

RALLI, A. A history of Shakespearian criticism. Londen, Oxford university press, 1932. 2 dle.

REESE, M.M. Shakespeare, his world and his work. Londen, Arnold, 1953. 589 p.

RICHARDS, K. & Thomson, P., reds. Nineteenth century British theatre. Lon= den, Methuen, 1971. 195 p.

ROCKWOOD, J. The craftsmen of Dionysus. An approach to acting. Illinois, Scott, Foresman, 1966. 230 p.

ROWELL, G., red. Victorian dramatic criticism. Londen, Methuen, 1971. 372 p.

ROWSE, A.L. The England of Elizabeth. Londen, Macmillan, 1951. 547 p.

SCHOEMAN, K. Die hart van die son. Kaapstad, Human & Rousseau, 1968. 183 p.

SHAKESPEARE'S England; An account of the life and manners of his age. Oxford, Clarendon press, 1966. 2 dle.

SHATTUCK, C.H., red. The Shakespeare promptbooks. Urbana, University of Illinois press, 1965. 553 p.

SHAW, G.B. Our theatres in the nineties. Londen, Constable, 1954. 3 dle.

SHAW, G.B. Plays and players. Londen, Oxford university press, s.j. 350 p.

SHAW, G.B. Shaw on theatre. New York, Hill and Wang, 1967. 306 p.

SMEATON, O. The life and works of William Shakespeare. Londen, Dent, 1937. 562 p.

SMITH, I. Shakespeare's Globe playhouse; a modern reconstruction in text & scale drawings. Londen, Owen, 1963. 240 p.

SOUTHERN, R. The seven ages of the theatre. Londen, Faber and Faber, 1968. 312 p.

SOUTHERN, R. The staging of plays before Shakespeare. Londen, Faber, 1973. 603 p.

SPENCER, H. The art and life of William Shakespeare. Londen, Bell, 1947. 495 p.

SPRAGUE, A.C. Shakespeare and the actors; The stage business in his plays 1660-1905. New York, Russell and Russell, 1963. 442 p.

SPURGEON, Caroline F.E. Shakespeare's imagery & what it tells us. Cam= bridge, University press, 1952. 408 p.

STASSEN, J.W. Toneel en kultuur. D.Phil.-proefskrif, UOVS, 1957. 545 p. 3 dle. in 2.

STEEN, Marguerite. A pride of Terrys. Family saga. Londen, Longmans, 1962. 412 p.

STOKES, F.G. A dictionary of the characters and proper names in the works of Shakespeare. New York, Peter Smith, 1949. 360 p.

STOPFORTH, L.D.M. Drama in South-Africa, 1925-1955. D.Phil-proefskrif, PU vir CHO, 1955. 522 p.

STUBBS, P. The anatomy of abuses 1583. Introductory note by Peter Davison. New York, Johnson reprint co., 1972. Ongepagineer.

STYAN, J.L. Shakespeare's stagecraft. Cambridge, University press, 1967. 244 p.

SUID-AFRIKA (Republiek). Departement van Inligting. Die uitvoerende kuns= te in Suid-Afrika. Pretoria, Staatsdrukker, 1969. Ongepagineer.

SUNDAY Times magazine guide to Shakespeare's characters: 12: Viola
33: Sir Toby Belch
34: Malvolio
(Groot gekleurde plakkate wat die voorkoms van die karakters uitbeeld en omskryf.)

TAYLOR, B., red. Elizabethans; picture reference book I. Leicester, Brockhampton press, 1965. 32 p. (287 sketse)

THALER, A. Shakspere to Sheridan. New York, Blom, 1963. 339 p.

THOMAS, K.V. Religion and the decline of magic. Londen, Weidenfeld and Nicolson, 1971. 716 p.

THORNDIKE, A.H. Shakespeare's theater. New York, Macmillan, 1960. 472 p.

TILLYARD, E.M.W. The Elizabethan world picture. Londen, Peregrine books, 1963. 136 p.

TRAILL, H.D., red. Social England. Londen, Cassell, 1895. 3 dle.

TRANSVAALSE Raad vir die Uitvoerende Kunste. Jaarboek, 1963/64. Pretoria. 64 p.

TREVELYAN, G.M. Illustrated English social history. Londen, Longmans, 1964. 4 dle.

TREWIN, J.C., red. The year's work in the theatre 1948-1949. Londen, Longmans, 1949. 75 p.

TURBERVILLE, A.S. English men and manners in the eighteenth century. Oxford, Clarendon press, 1932. 539 p.

USHERWOOD, S. Shakespeare play by play. Londen, Phoenix house, 1967. 99 p.

WADSWORTH, F.W. The poacher from Stratford. Los Angeles, University of California press, 1958. 174 p.

WARD, A.C., red. Specimens of English dramatic criticism XVII-XX centuries. Londen, Oxford university press, 1946. 355 p.

WATKINS, R. On producing Shakespeare. Londen, Michael Joseph, 1950. 335 p.

WATSON, Lillian Eichler. The customs of mankind. Connecticut, Negro universities press, 1970 . 753 p.

WICKHAM, G. Early English stages. Londen, Routledge and Kegan Paul, 1972. 2 dle.

WILLETT, J. The theatre of Bertolt Brecht. Londen, Methuen, 1967. 243 p.

WILLIAMSON, Audrey. Contemporary theatre 1953-1956. Londen, Rockliff, 1956. 195 p.

WILSON, E. Shaw on Shakespeare; An anthology of Bernard Shaw's writings on the plays and production of Shakespeare. Londen, Cassell, 1962. 280 p.

WINTER, W. Shakespeare on the stage. New York, Blom, 1969. 3 dle.

Die volgende tekste van *Twelfth night* is geraadpleeg:

BRANDES, G., red. The plays of Shakespeare. Londen, Heinemann, 1914. 96 p.

CHALMERS, A., red. The plays of William Shakspeare. Londen, Nichols, 1811. 9 dle.

CHANDOS classics. The 'Universal' edition. The works of William Shakspeare. Londen, Frederick Warne, 1896. 1 124 p.

CLARK, W.G. & Wright, W.A., reds. The Cambridge Shakespeare. 9 vols. 1863-4. Londen, Macmillan, 1930. 1 211 p.

COLLEGE of Careers notes on Shakespeare's *Twelfth Night*. Study-aid series no. 367. Kaapstad, College of Careers, 1965. 40 p.

CORNWALL, B., red. The complete works of William Shakespeare. Londen, Ward, Lock , s.j. 955 p.

DAVIS, M., red. The Juta Kennet Shakespeare. Londen, Juta, 1966. 192 p.

DENT, J.C., red. The new Clarendon Shakespeare. Oxford, Clarendon press, 1970. 159 p.

DUFFIN, H.C., red. Shakespeare. Londen, University tutorial press, s.j. 130 p.

FURNESS, H.H., red. The new Variorum edition of Shakespeare. New York, American scholar publications, 1966. 434 p.

FURNIVALL, F.J., red. The Leopold Shakspere. Londen, Cassell, s.j. 1 056 p.

HARRISON, G.B., red. The Penguin Shakespeare. Middlesex, Penguin, 1968. 126 p.

HERON books. Shakespeare; The complete works. Londen, Dent & Sons, 1974. 4 dle.

HESTER, H. & Apolinar, D. *Your own thing* and *Twelfth night*. New York, Dell, 1968. 204 p.

HUDSON, H.N., red. The new Hudson Shakespeare. Londen, Ginn, s.j. 129 p.

INNES, A.D., red. The Warwick Shakespeare. Londen, Blackie, s.j. 171 p.

IRVING, H. & Marshall, F.A., reds. The works of Shakespeare. Londen, Blackie, 1888. 14 dle.

KRIGE, U. Vertaler. *Twaalfde nag*. William Shakespeare. Kaapstad, HAUM, 1967. 143 p.

LEE, S., red. The Caxton Shakespeare. Londen, Caxton, s.j. 20 dle.

LIVING Shakespeare. *Twelfth Night*. Maggie Smith as Viola
Brenda Bruce as Olivia
(Grammofoonplaat) Monaural STN - 15 A/16A. New York, Living Shakespeare, Inc., 1962.

OLDENDORF, H.J. & Arguile, H., reds. Shakespeare. 5de uitgawe. Kaapstad, Maskew Miller, s.j. 151 p.

QUILLER-COUCH, Sir A. & Wilson, J.D., reds. The works of Shakespeare. Londen, Cambridge university press, 1930. 193 p.

SHAKESPEARE, W. *Twelfth night*. Siobhan McKenna as Viola
Paul Scofield as Malvolio
John Neville as Sir Andrew Aguecheek
Vanessa Redgrave as Olivia
(Grammofoonplaat) Stereo SRS - 213-A-F. New York, The Shakespeare recording society, 1961.

VERITY, A.W., red. The Pitt press Shakespeare for schools. Cambridge, University press, 1959. 163 p.

WALTER, J.H., red. The players' Shakespeare. Londen, Heinemann, 1968. 194 p.

SUMMARY

THE STAGING AND PRODUCTION OF SHAKESPEARE'S *TWELFTH NIGHT*:

A BACKGROUND STUDY AND A TECHNICAL ANALYSIS.

Aim

My premise with the staging and production of *Twelfth night* was to stage this work by Shakespeare as simply and easily as possible so that the public, even children, would be able to understand and enjoy it. I wanted to make friends for Shakespeare without antagonising them as so many 'intellectuals' do with their blind devotion. I therefore made a thorough study of the times in which Shakespeare lived as the theatre with its dramas is in reality a mirror of a particular culture.

My second important source was the text itself. It stands to reason that the whole staging and production came forth from the study of the social and cul= tural environment of Shakespeare and the Elizabethans and of the dramatic analysis of *Twelfth night*. Without the first also the.second would not have been possible. The environmental study was done in such a way that it can be used for any Shakespearian or Elizabethan play to be produced by me in future.

My object with this production was to give a 'new' and 'fresh' rendering of this age-old play, as new and fresh as it must have been in Shakespeare's day. I therefore tried not to be influenced in any way by existing approaches and views of the work. Neither did I allow myself to be taken up by the tradi= tional uses in the production of the play. Allowances were only made where, according to my view, similarities existed with Shakespeare's own practises on the stage.

As a matter of course I had to maintain a fearless approach. It must be remembered that Shakespeare never struck a serious attitude regarding himself or his work. The fact that most of his works were not published during his lifetime gives ample proof to the statement that he never aimed at creating works of enduring importance. In many instances he took no trouble in getting these works (with the exception, perhaps, of his *Sonnets*) edited or

ready for the press. His last years in London were spent in the jovial com=panionship of his friends in the taverns. He was himself the owner of thea=tres and also an actor. Consequently he had a sound knowledge of the stage and his audiences. He wrote according to the taste of his public because he wanted to entertain them and, of course, to fill his pocket! Several passages in his works decidedly suggest consciousness of the theatrical art and the reaction of audiences.

Translating Shakespeare has always been profanation in the eyes of his idolaters. Uys Krige has proved that Shakespeare is translatable and that we need a translation to see the Bard with different eyes. The praise sung in the Afrikaans and English press regarding Krige's translation has allayed many fears in this respect.

Method

In Part I of the treatise, the background study, so essential before the producer can stage the play, is given in five chapters. Older dramas need a deeper study to visualise 'real' people and events on the stage. If, in a period play, attention is given only to the apparent and material characte=ristics of the time, it can easily deteriorate into caricatures parading around in phantasy costumes. The manner and style of the production is largely determined by the background study.

Chapter 1. Herein is found a description of Shakespeare's life and his works in order to establish in which stage of his development *Twelfth night* was written and what his motives, inducements and his sources of inspiration were.

In chapter 2 an endeavour is made to capture the cultural environment in which *Twelfth night* was written and produced for the first time. The object of this chapter is the compilation and selection of facts and data regarding the social and cultural way of life and habit of thought of the Elizabethans with a view to the effective use and credible presentation of *Twelfth night* on the stage.

Chapter 3 comprises a discussion of *Twelfth night* on Shakespeare's stage. Many conflicting theories exist on this point and I had to come to a decision in the turmoil of the specialists on Shakespeare and his stage. As a matter of fact, the drama on the stage is an ephemeral art. Conclusions had to be drawn from the original stage directions and gleaned from books on the history of the stage. Shakespeare personally directed many of his own dramas and/or

acted in them himself, with the result that the directions that he gave in his texts were limited to the absolute minimum.

As a matter of interest and for the sake of completeness chapter 4 is devoted to the different approaches and productions of *Twelfth night* through the ages. It is stated emphatically that the different adaptations and abridged and supplemented versions were not necessarily a violation of Shakespeare's works but rather a necessity in order to keep Shakespeare alive. This chapter is not meant to be a complete report of all the productions of *Twelfth night* during all times. It is merely meant to weave a continuous thread binding us to the past. This is mainly achieved by the insertion of contemporary reviews. A short account of Shakespeare and of *Twelfth night* on the South-African stage is also included. This information is further embellished by the history, the atmosphere and the theatre of each period.

The last chapter consists of a dramatic analysis of *Twelfth night*. Regarding the *dramatis personae*, the following conclusion about the character of Fabian (as an example) has been arrived at: With a very few alterations to the text, I have replaced Fabian with Feste, as I firmly believe that Shakespeare did not create a character with the name of Fabian. The insertion of Fabian is a mystery to most critics. In II.iii.167-8[1] Maria specifically mentions that the Foole (Feste) must be present in II.v. Presumably this was Shakespeare's original intention. For some unknown reason Feste is left out and a new character, Fabian, is introduced, in contradiction to Shakespeare's normal procedure. In V.i.390-1 Feste repeats words that Malvolio used in II.v.135-7, namely: *'Some are became great, some atcheeves greatnesse, and some have greatnesse thrust uppon em.'* He could only have heard this if he had been an eavesdropper when Malvolio read Olivia's letter.

I contend that in II.v.3 Sir Toby jeeringly addresses Feste as Fabian because Feste is obviously unwilling to have a part in the prank that they are about to play on Malvolio. Feste's speeches in this and in the following scenes were probably indicated with an F. in the text from which the First Folio was published (Feste's speeches throughout the First Folio are indicated by Clo. for Clown). The editors of the First Folio (or the text in which this 'mistake' was first made) confused Sir Toby's appellation for Feste and the ensuing F.'s with a new character, Fabian. Contrary to his other characters,

---

1. All script references refers to Furness (1966). The new Variorum Shakespeare, *Twelfth night*.

Shakespeare gives us little information about Fabian. Something of his background is suggested to us in lines 8-9 and these can also be applicable to Feste. Rowe (1709) was the first to call Fabian a servant in his *dramatis personae*.[1] After that most producers (those who did not leave Fabian out altogether) drew him as a servant dismissed by Olivia at Malvolio's instigation as result of a bear-baiting in her garden. Others even saw him as another clown, others as a neighbour of Olivia. The words that Fabian speaks also sound as if they were originally written for Feste.

The Roman, Quintus Fabius Maximus Verrucosus (a member of one of the oldest and most distinguished patrician houses of ancient Rome), who died in 203 B.C., was called *Cunctator* (the Delayer) because of his military strategy, which involved avoiding direct engagements or decisive battles in favour of delaying or dilatory tactics, thereby foiling his antagonist. He successfully withstood (in the Second Punic War) the might of Hannibal through such manoeuvres.[2] Since then Fabian has come to mean any delaying or harassing tactic or the practising of the policy of delay.[3] To me it sounds like a perfect description of Feste's character and a characteristic Shakespearian pun. The use of the Italian form of address, *Signior*, stresses my point.

Twelfth night was published 23 years after it was produced for the first time and seven years after Shakespeare's death. It is most improbable to expect that the text would have remained all these years exactly as Shakespeare intended it to be. Actors, producers, friends, printers and type-setters could all have played their part to mutilate the text as there was no law on copyright and the interest of the author was not safeguarded as it is today.

Part II of the research contains the planning and a report of the staging of the play: decor, costumes, make-up, properties, music and lighting. An attempt has been made to recall the theatre of Shakespeare - spiritually rather than physically. In the play production it was the aim to capture the spirit of the Elizabethan era in these elements rather than to give an historically correct interpretation of Shakespeare and his times. By producing it in this period I emphasised the romanticism and phantasy interwoven in this piece.

---

1. Ibid., p. 152.
2. Funk & Wagnalls standard dictionary, vol. I, p. 452.
3. The American peoples encyclopedia, vol. 7, p. 420.

Under general the studying of the play as per rehearsal programs, the budget, the income and expenditure, etc. are illustrated.

Part III contains the producer's text. On the text itself the changes re=garding the translation, omissions, etc. are indicated. Suggestions for interpretations, intonations, intervals, tempo, accent, emotion, etc. are pointed out.

On the page opposite to the text are printed

a. motivations for alterations;
b. motivations for a specific style of interpretation;
c. motivations for groupings, gestures and movements;
d. elucidations of obscurities inherent in the text;
e. hints for stage management, changes in the decor, music and lighting.

After textual analyses I have come to the following conclusions:

a. In I.v.139-161 Malvolio proves himself to be a very inefficient steward. He does not in the least possess the capabilities or the initiative to handle the matter properly. In the whole play he does not carry out a single order to effect. He deserves what is coming to him in the end.

b. In I.v. Viola does exactly what Orsino has commanded her, but she knows (as a woman) that Orsino, as a result of his grandiloquence and messages will not achieve his goal.

c. I.v.231-2: *Looke you sir, such a one I was* (with veil) *this* (without veil) *present* (exhibit to view; display): *Ist not well done?* In this way it is linked to the rest of the imagery (up to line 246) connected with paintings.

d. I think that Sir Andrew in II.iii.24-8 distorts Feste's words regarding the astrology and the trigonometry of Ptolemy and/or of the cubic equations of Pythagorus (with reference to IV.ii.52) and of the journey of the Utopians!

e. II.v.86-8: *By my life this is my Ladies hand: these bee her very C's* (varices?), *her U's* (use?), *and her T's* (tease?), *and thus makes shee het* (her) *great P's.* With this great piece (the letter) Malvolio is going to be CUT down (as with a sword) to his proper station in life.

f. III.i.21-2: *But indeede, words are very Rascals* (villains), *since bonds*

(villeins) *disgrac'd them:* Feste insults Cesario (Viola) because he alludes to her as a 'bondslave' (see also II.v.180) of Orsino and she threateningly asks for an explanation (line 23).

g. III.iv.209-10: *What shall you aske of me that Ile deny?* (seeing that you denied my jewel)

That honour (sav'd) may upon asking, give. (If you ask that honour, which was not spent till now, it may yield.)

h. Most critics consider Viola's speech in III.iv.352-7 as a personal bit of moralising of Shakespeare himself. They are of the opinion that here Shakespeare comments on the frailties of human nature. Viola is cross and feels snubbed because Antonio declines the money that she, in line 345, offered him. She forgives him his lies, his conceited bragging which to her sounds like drunken talk, and she even forgives him the offence for which he is now taken into custody, because she sees it as something that is only to true in human nature, but she does not forgive him his ingratitude.

i. IV.i.22-4: *By my troth thou hast an open hand: these Wisemen that give fooles money, get themselves a good report, after foureteene yeares purchase.* Olivia sends Feste to fetch Cesario. 'Cesario' refuses to see her. Feste has to report this to her. This report will now be very favourable on account of the 'gratuity' that 'Cesario' has given him. Feste, who realises this soon enough (I.v.26-8), suspects that Olivia is in love with Cesario. I presume that with these words Feste meant that his good report and the price that 'Cesario' paid for it would bear fruit only after fourteen years. Jacob had to work fourteen years to have his Rachel (Gen.29) or vice versa, it will take Rachel (Olivia) fourteen years before Jacob (Cesario) marries her, seen especially in the light of 'Cesario's' conduct of a moment ago.

Resume

It is regarded as a great risk to produce Shakespeare in our day, and those who dare do it, do it with the feeling that 'fools rush in where angels fear to tread'. The time has come that we remove Shakespeare from his pedestal and overcome the fear of his greatness, because then only can we see him in his true worth, enjoy and respect him. Because of the way he is treated in our classrooms his works have obtained an academic allure: we read Shake= speare or go to see one of his plays on the stage because it has become a

sort of status symbol - it is not expected of you to understand or enjoy it, less even to dare criticise it.

As the training of no drama-student is complete without a thorough practical knowledge of the staging of Shakespeare, the Department of Speech and Drama of the PU for CHE decided to stage a complete Shakespeare production. The general feeling was that a comedy would be the obvious starting point for such an undertaking. It was therefore resolved to present *Twelfth night*, which is generally regarded as to be one of Shakespeare's best.

As an educational production it posed many problems to me: the absence of an appropriate theatre, insufficient means, lack of suitable players and insufficient time for studying and rehearsals. Nevertheless, the challenge to experiment was enough motivation to grapple with these problems to tackle this play and to discuss the preparations and the result of this project in the treatise under hand.