

KONSTANTIN STANISLAWSKI AS REGISSEUR

deur

P.C. Jansen van Rensburg

Proefskrif voorgelê ter voldoening aan die vereistes vir
die graad D.Litt. in Toneelkunde aan die Potchefstroomse
Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys

Promotor: Prof. dr. Teunis Botha

Potchefstroom

1976

DANKBETUIGING

Ek betuig graag in die eerste plek my innige dank en waardering teenoor prof. dr. Teunis Botha, onder wie se leiding ek die eer gehad het om hierdie proefskrif te skryf. Sy inspirasie, daadwerklike belangstelling, opbouende kritiek en omvattende kennis word hoog op prys gestel.

Aan almal wat op een of ander wyse hulp verleen het in die bekoming van geraadpleegde bronne en naslaanwerke en in die tegniese versorging van hierdie proefskrif, my waardering en dank.

Ten slotte bedank ek graag ook my familie en vriende vir hulle volgehoue belangstelling en aanmoediging. My weduweemoeder, by so baie bekend as Ma Kiet, wat met soveel onbaatsugtige en liefdevolle opoffering my van my eerste skooljare tot hier toe bygestaan, versorg en steeds tot groter hoogtes aangespoor het, kan ek in woorde nie genoeg bedank nie.

"Niemand is goed nie behalwe een, naamlik God"
(Lukas 18:19).

Aan Hom alleen al die eer.

INHOUDSOPGAWE

AANLOOP (xi)

1. KONSTANTIN STANISLAWSKI EN DIE EIND-NEGENTIENDE-
EEUSE TEATERHERVORMING 1
- 1.1 Die *vrye teater* in Europa aan die einde van die
negentiende eeu 3
- 1.2 Stanislawski en die Moskou Kunsteteater as *vrye teater*
in Rusland 28
- 1.2.1 Die behoefte aan 'n teaterhervorming in die eind-
negentiende-eeuse Rusland 28
- 1.2.1.1 Die agtiende-eeuse Russiese drama en teater 29
- 1.2.1.2 'n Oorsigtelike bespreking van die negentiende-
eeuse Russiese drama en teater respektiewelik
tot by die jare tagtig 31
- 1.2.1.2.1 Die negentiende-eeuse Russiese drama tot by
die jare tagtig 31
- 1.2.1.2.2 Die negentiende-eeuse Russiese teater tot by
die jare tagtig 32
- 1.2.1.2.2.1 Staatsbeheer oor die teater 33
- 1.2.1.2.2.2 Toneelspel 34
- 1.2.1.2.2.3 Tegnieke aspekte 44
- 1.2.1.2.2.4 Regie 45
- 1.2.1.2.2.5 Teaterbestuur 47
- 1.2.1.3 Slotsom 48

- 1.2.2 Stanislawski en die Moskouse Kunsteater as 'n voor-
siening in dié behoefte aan teaterhervorming in
Rusland 50
- 1.2.2.1 Die ontstaan van die Moskouse Kunsteater 51
- 1.2.2.2 Die belangrikste doelstellings van die Moskouse
Kunsteater 54
- 1.2.2.3 Die werksaamhede van die Moskouse Kunsteater tot
by die dood van Stanislawski 58
- 1.2.2.3.1 Fase 1: 1898-†1905: Onselektiewe naturalisme 60
- 1.2.2.3.2 Fase 2: †1906-†1924/26: Selektiewe naturalisme
en simbolisme 71
- 1.2.2.3.3 Fase 3: †1924/26-1938: Eklektisisme 80

2. STANISLAWSKI SE UITGANGSPUNTE AS REGISSEUR (97)

2.1 Stanislawski, die outokratiese regisseur (98)

2.1.1 Toneelspel (101)

2.1.2 Tegnieëse verhooginkleding en -effekte (160)

2.2 Stanislawski, die demokratiese regisseur (177)

2.2.1 Toneelspel (180)

2.2.2 Tegnieëse verhooginkleding en -effekte (193)

3. STANISLAWSKI EN DIE AKADEMIESE TEATER 203

3.1 'n Vergelyking van die akademiese teater en Stanislawski se onderskeie doelstellings met toneelkunsbeoefening en -opleiding 205

3.1.1 Die veelsydige opvoeding van die mens 206

3.1.2	Die opleiding van die akteur	218
3.1.3	Die verdere ontwikkeling van die kuns van die teater	230
3.2	Die hoofkenmerke van die Stanislawskaaans akteuropleidingsstelsel getoets aan die basiese vereistes van 'n myns insiens ideale akademiese akteuropleidingsmetode	232
3.2.1	Uiteensetting van 'n myns insiens ideale akademiese akteuropleidingsmetode	234
3.2.1.1	Algemene uiteensetting	234
3.2.1.2	Besondere uiteensetting	242
3.2.2	Toetsing van die hoofkenmerke van Stanislawski se akteuropleidingsstelsel aan die basiese vereistes van 'n myns insiens ideale akademiese akteuropleidingsmetode	255
3.2.2.1	Aanpasbaarheid	255
3.2.2.2	Integrering van leerstof	262
3.2.2.3	Selfstandige eksperimentering en ontdekking	268
3.3	Slotsones	269

4.	STANISLAWSKI SE DEMOKRATIESE REGIEMETODE	271
4.1	Inleidende gedagtes	271
4.2	Stanislawski se demokratiese opvattinge	279
4.2.1	Betreffende die aandeel van die regisseur in die skeppingsproses	279
4.2.2	Betreffende die akteur se benadering van 'n rol	284
4.3	Stanislawski se demokratiese regiemetode as praktiese uitvoering van sy demokratiese regie-opvattinge	291

- 4.4 Die waarde van Stanislawski se demokratiese regie-
opvattinge en -metode vandag - enkele opmerkings

318

- 4.4.1 In die beroepsteater 318
4.4.2 In die akademiese teater 331

5. DIE GEBRUIK VAN STANISLAWSKI SE DEMOKRATIESE REGIEMETODE
AS RIGSNOER IN DIE AKADEMIESE TEATER - 'N VOORSTEL 333

- 5.1 Regie in die akademiese teater 335
5.1.1 Eienskappe van 'n goeie dosentregisseur 335
5.1.2 Eienskappe van 'n funksionele akademiese regie-
metode 340
5.2 Die noodsaaklike aanpassing van Stanislawski se demokra-
tiese regiemetode by die basiese aard van 'n funksionele
akademiese metode 344
5.3 'n Voorgestelde en beproefde akademiese regiemetode
as voorbeeld van die gebruikmaking van Stanislawski
se demokratiese metode as rigsgnoer in die akademiese
teater 346
5.3.1 Inleidend 346
5.3.2 Uiteensetting 351
5.4 Slotsom 381

BIBLIOGRAFIE 390

AANLOOP

Van die twintigerjare van hierdie eeu af is die Westerse teater deursuur met die teaterkunsopvattinge van die groot Russiese teatergees, Konstantin Stanislawski (1863-1938). Veral met sy rigtinggewende opvattinge oor toneelspel as skeppende kuns het hy 'n ongeëwenaarde rewolusie in die teater van sy tyd teweeggebring en waarskynlik die belangrikste grondlegger van die moderne teater geword.

Onder Stanislawski se spelleiding het die Moskouse Kunsteater (gestig in 1898) wêreldbekendheid verwerf met aangrypende en fyn afgeronde toneelaanbiedings. Die Europese en Amerikaanse teatertoere van die Kunsteatergroep gedurende die twintigerjare asook die talle geskrifte van Stanislawski en sy navolgers wat van die middel-twintigerjare af in die Weste gepubliseer is, het daartoe bygedra dat sy werk en die van die Kunsteater onder die aandag van die Weste gekom het. Benewens die feit dat hy 'n skitterende akteur was, het hy hom ook as regisseur en toneelspelleermeester by uitnemendheid onderskei.

Danksy die talle geskrifte waarin hy sy rewolusionêre teateropvattinge uiteengesit het, beskik die teaternavorser oor 'n ryke bron met betrekking tot daardie opvattinge, wat allerwêë as die belangrikste grondslae van die moderne teaterkuns beskou word. Vertalings van sy geskrifte in talle Westerse tale maak sy teaterteorie soveel toegankliker vir die Westerse teaternavorser.

Uit die pen van baie Stanislawskinavolgers sowel in Rusland as in die Weste het daar tot nou toe ook 'n buitengewoon hoë getal publikasies oor die werksaamhede en teaterkunsopvattinge van hulle meester verskyn. In die lig van al hierdie geskifte deur en oor Stanislawski kan daar met reg gevra word: Waarom dan 'n proefskrif daaroor? Ek wil dit graag op grond van die volgende drie motiverings regverdig:

In die eerste plek is byna al die bestaande geskifte in so 'n mate op sy toneelspelsisteem gekonsentreer dat daar by die aard en bydrae van Stanislawski as regisseur verbygekyk is of dat dit onderbeklemtoon is. In my bestudering gedurende die afgelepe ses jaar van sy teaterkunsopvattinge het ek die gebrek aan 'n omvattende wetenskaplike geskif oor Stanislawski as regisseur as 'n groot leemte in die toneelvakliteratuur aangevoel. Die doel van hierdie proefskrif is derhalwe om in 'n bepaalde sin in hierdie leemte te voorsien.

In die tweede plek is die geskifte wat wel oor sy regiewerk bestaan, meesal ongesistematiseerde memoirs van sy oud-studente. Verder is dit ook nie goed genoeg teen die agtergrond van die algemene ontwikkelingsgeskiedenis van Stanislawski en die Moskouse Kunsteater geplaas nie. So byvoorbeeld is die belangrikste geskifte in hierdie verband, naamlik dié van N.M. Gortsjakof en W. Toporkof, bloot herinneringe van hulle werk onder sy leiding tussen 1924 en 1938. In sy boek *Rezhisserskie oeroki K.S. Stanislavskogho*, wat in 1950 in Rusland gepubliseer is (en in 1954 as *Stanislavsky directs* by Funk and Wagnalls, New York, verskyn het), vertel Gortsjakof van Stanislawski se regiewerk tussen 1924 en 1938. Hy dek egter net die werk

waarby hy as student betrokke was, en verder kry die leser geen indruk van hoe hierdie fase in Stanislawski se regieloopbaan in die volledige prentjie inpas nie. Onnodig om te sê, dit is bloot net memoirs en geen wetenskaplike uiteensetting nie. Dieselfde geld ook van Toporkof se *K.S. Stanislawski na repertitsii*, wat in 1950 deur Ghosoedarstwjennoje izdatjelistwo "Iskoesstwo", Moskou, gepubliseer is (en in 1952 by Henschel-verlag as *K.S. Stanislawski bei der Probe: Erinnerungen* verskyn het). Hy dek die periode 1927 tot 1938 en verwys ook net na Stanislawski se werksaamhede waarby hy (Toporkof) as akteur betrokke was.

Verder het ons in Norris Houghton se *Moscow rehearsals; an account of methods of production in the Soviet theatre* (New York, Harcourt, Brace, 1936) ook net enkele indrukke van Stanislawski se regiewerk. Hierdie indrukke het Houghton tydens sy ses maande lange besoek aan Rusland in 1934 verkry. Weer eens kry die leser nie 'n volledige beeld van Stanislawski as regisseur nie.

Oor Stanislawski se regiewerk voor die dertigerjare beskik die teaternavorser egter oor Stanislawski se verskillende gepubliseerde regieboeke, naamlik die van *Tsjaika* ("Die seemeu"), *Othello* en Gorki se *Na dne* ("Die laer dieptes"). Laasgenoemde is in die 1945-jaarboek van die Moskouse Kunsteater in Russies gepubliseer, en 'n fragment daarvan is deur Cole en Chinoy in hulle *Directors on directing* (New York, Bobbs-Merrill, 1963) opgeneem. Hierdie regieboeke gee egter uit die aard van die saak ook nie 'n perspektiwiese beeld van Stanislawski as regisseur nie.

Ek was dus genoodsaak om in al die verskillende bestaande geskrifte deur en oor hom na feite te soek waaruit so 'n perspektiwiese beeld opgebou kon word.

Die doel van hierdie proefskrif is derhalwe om 'n sistematiese uiteensetting van Stanislawski se regiewerk teen die agtergrond van die algemene teaterontwikkeling asook die ontwikkelingsgeskiedenis van Stanislawski en die Moskouse Kunsteteater te gee. Die metode wat hier gevolg is, was om die belangrikste beskikbare geskrifte deur en oor Stanislawski noukeurig te bestudeer. Vanweë die feit dat daar tot op hede nog geen wetenskaplike geskrif oor Stanislawski in Afrikaans verskyn het nie, sal hierdie proefskrif hopelik veral ook 'n bydrae tot die jong en behoefte Afrikaanse toneelvakliteratuur lewer.

In die derde plek het die akademiese teater na my mening uit die toneelkunsopvattinge van Stanislawski baie ten opsigte van toneelpedagogiek te leer. Oor die waarde van sy opvattinge vir die hedendaagse professionele teater is daar al tot verwelens toe geskryf. Om 'n herhaling van reeds bestaande beskouinge in hierdie verband te vermy het ek verkies om eerder die soeklig op die waarde van sy toneelkunsopvattinge en regiemetodes as rigsgaande vir die akademiese teater te laat val. Daarheers allerweë - selfs ook in die Amerikaanse opvoedkundige teaterkringe, wat algemeen as toonaangewend op die gebied van die toneelopvoedkunde beskou word - groot verwarring oor die aard en metode van toneelopleiding in die universiteit. In die opvattinge van Stanislawski het ons egter die grammatika van toneelspel. Die universitêre dramadepartement en akademiese teater het dus daarin 'n stewige fondament waarop hy sy werk kan bou.

Die doel met die proefskrif is daarom ook om te probeer vasstel in hoeverre Stanislawski se toneelkunsopvattinge en -metodes as rigsgoer vir die akademiese teater kan dien. Om tot 'n slot=som te kon geraak het ek in die afgelope aantal jare met sy opvattinge en metodes in my beroep as dosentregisseur in die akademiese teater van die departement Spraakleer en Drama van die Potchefstroomse Universiteit vir C.H.O. geëksperimenteer. Om my gevolgtrekkings ten opsigte van die bruikbaarheid van sy opvattinge en metodes in die akademiese teater te staaf sal daar dus na resultate van my eksperimente in hierdie verband verwys word.

Ten slotte enkele aanduidings oor die verskillende hoofstukke waarin die proefskrif uiteenval.

In hoofstuk 1 is daar gepoog om Stanislawski as teaterhervormer teen die algemene teaterhervorming van die eind-negentiende eeu te plaas en aan te toon hoe hy as akteur, pedagoog en regisseur onvermoeid voortgegaan en probeer het om nuwe tegnieke en metodes vir die lewende teater te ontwikkel - selfs te midde van die strenge Kommunistiese teaterbeheer aan die einde van sy lewe.

In hoofstuk 2 word die regie-uitgangspunte van Stanislawski waarop daar in die eerste hoofstuk gewys is, verder uiteengesit. Veral sy uitgangspunte betreffende toneelspel en tegnieke se verhooginkleding en -effekte, soos dit gedurende sy toegewyde teaterloopbaan ontwikkel het, word beklemtoon.

In hoofstuk 3 word die prinsipiële waarde van Stanislawski se opvattinge en metode van akteuropleiding vir die akademiese teater bepaal.

Stanislawski het teen die middel-twintigerjare sy aanvanklik outokratiese regiemetode as uitgedien en ontoereikend vir die ontlokking van skeppende spel by sy toneelgroep beskou. Die gevolg was dat hy toe 'n demokratiese regiemetode begin voorstaan het wat na my mening vandag nog belangrike rigtinggewende waarde het vir daardie regisseur wie se primêre taak akteuropleiding is. Dit is op hierdie metode wat ek in hoofstuk 4 die seeklig laat val.

Met die slotsom waartoe ek aan die einde van hoofstuk 3 geraak het, as uitgangspunt, dui ek dan in hoofstuk 5 aan hoe ek op grond van eie ervaring meen dat Stanislawski se demokratiese regiemetode die akademiese dosentregisseur as rigsnoer kan dien. Daarmee kom ek tot 'n gevolgtrekking betreffende die mate waarin Stanislawski se belangrike rigtinggewende bydrae as regisseur selfs tot vandag toe nog in die akademiese teater kan deurwerk.

1. KONSTANTIN STANISLAWSKI EN DIE EIND-
NEGENTIENDE-EEUSE TEATERHERVORMING

*"We are attempting to create
the first thoughtful,
idealistic, popular theatre
— and to this great goal we
are dedicating our lives."*

— Stanislawski (1959:15) by
die opening van die Moskouse
Kunsteater.

Die alombekende Russiese teaterfiguur, Konstantin Sergejewitsj Aljeksejef (17 Januarie 1863 – 7 Augustus 1938), algemeen bekend as Stanislawski, se roemryke loopbaan as regisseur, akteur en toneelspelleermeester val grotendeels in die periode van die sogenaamde *vrye teater* in Rusland. In die laaste twee dekades van die negentiende eeu het daar (naas die staatsbeheerde teaters) onafhanklike teaters in Frankryk, Duitsland, Rusland, Engeland en Ierland ontstaan wat hulle 'n hervorming van die teaterkuns ten doel gestel het. Die stigting van 'n *vrye teater* in Rusland was onder andere aan Stanislawski te danke.

Stanislawski is kort na die afskaffing van die Russiese lyfseenskap uit 'n welgestelde familie van die Moskouse burgerstand gebore. Die teater was tradisie in die Aljeksejef-familie, en die opvoeding wat Stanislawski van sy moeder, die dogter van 'n Franse aktrise Marie Varley ontvang het, het nie alleen sy belangstelling nie maar ook die van sy twee susters en twee broers vir die verhoog geprikkel. Al vyf die kinders van

hierdie gesin het hulle stempel op die Russiese teater afgedruk. Konstantin Sergejewitsj was egter bestem om een van die heel belangrikste figure in die teatergeskiedenis te word. So merkwaardig was die invloed wat op toneelgebied van hom uitgestraal het, dat dit ver buite die grense van sy geboorteland, tewens oor die hele moderne teaterwêreld, gestrek het.

Reeds van sy veertiende jaar af het die jong, lewenskragtige Stanislawski die teaterkuns as 'n liefhebbery beoefen en bestudeer. In die periode 1877 tot 1888 het baie van sy latere hervormingsidees al in sy optredes in die amateurproduksies van die Aljeksejefgesin se private teater begin vorm aanneem (*Magarehack, 1950:21*). Hy was ook 'n gereelde en toegewyde teaterganger en het veral uit die produksies van die besoekende Duitse Meiningsgroep in 1885 en 1890 baie geleer. Sy toegewydheid het ook gelei tot 'n ondernemende bestudering van die toneelkuns van bekende Russiese toneelspelers soos Sjtsjepkin, Sadowski, Sawina, Jermolowa en G.N. Fjedotowa. Wanneer befaamde Italiaanse akteurs soos Salvini en Rossi tydens hulle besoeke aan Moskou in die Maliteater opgetree het, het hy geen kans verlore laat gaan om hulle op die verhoog te sien speel en iets van hulle kuns te leer nie.

Die gedagte aan 'n ingrypende hervorming van die hele bestaande Russiese teaterkunsbeoefening het geleidelik by die jeugdige Stanislawski ontwikkel. Die geleentheid om met sy vroeë hervormingsidees te eksperimenteer het hom voorgedoen toe hy in 1888 medestigter en leier van die Moskou se Vereniging vir Kuns en Letterkunde geword het. Hier kon Stanislawski met die verskillende lede van die Vereniging die teaterkuns op amateurvlak eksperimenteel beoefen en sy rewolusionêre denkbeelde uitbou. Op hierdie wyse het hy sy pad na 'n onafhanklike en rewolusio-

nêre teaterkunsbeoefening in die professionele wêreld gebaan, want in 1898 het hy die medestigter en leier geword van die eerste professionele *vrye teater* in Rusland: die Moskouse Kunsteteater. Hier sou hy die hart van die Russiese teater word en met sy fenomenale bydrae tot die regie- en speeldans Rusland op die teaterwêreldkaart plaas.

1.1 Die vrye teater in Europa aan die einde van die negentiende eeu

Vir hierdie oorsigtelike bespreking van die behoefte aan 'n teaterhervorming in die tweede helfte van die negentiende eeu en die ontstaan van die *vrye teaters* wat daaruit voortgevloeit het, is daar hoofsaaklik van die volgende bronne gebruik gemaak:

ANTOINE, A. 1963. Behind the fourth wall. (In Cole, T. & Chinoy, Helen K., red. Directors on directing: a source book of the modern theatre. New York, Bobbs-Merrill. p. 89-102).

ANTOINE, A. 1964. Memories of the Théâtre-Libre. Florida, University of Miami Press.

BOTHA, T. 1969. Die teaterhertog, Georg II van Saksse-Meiningen. Ongepubliseerde D.Litt-proefskrif, Potchefstroomse Universiteit vir C.H.O.

BRAHM, O. 1913. Kritische Schriften über Drama und Theater. Berlin, Fischer.

BRAHM, O. 1968. To begin. (In Bentley, E., red. The theory of the modern stage: an introduction to modern theatre and drama. Middlesex, Penguin. p. 373-375).

GRUBE, M. 1963. The story of the Meiningen. Florida, University of Miami Press.

- JOSEPHSON, M. 1929. Zola and his time. London, Gollancz.
- LUCAS, F.L. 1963. The drama of Chekhov, Synge, Yeats and Pirandello. London, Cassell.
- MILLER, Anna I. 1966. The independent theatre in Europe: 1887 to the present. New York, Blom.
- NICOLL, A. 1968. World drama: from Aeschylus to Anouilh. London, Harrap.
- ZOLA, É. 1968. *From Naturalism in the theatre.* (In Bentley, E., *red.* The theory of the modern stage: an introduction to modern theatre and drama. Middlesex, Penguin. p. 351-372).

Verder is daar ook in die besonder van die volgende geskiedenisboeke as bronne gebruik gemaak:

- BROCKETT, O.G. 1964. The theatre: an introduction. New York, Holt, Rinehart & Winston.
- DUERR, E. 1962. The length and depth of acting. New York, Holt, Rinehart & Winston.
- GORELIK, M. 1952. New theatres for old. New York, French.
- HUGHES, Glenn. 1928. The story of the theatre: a short history of theatrical art from its beginnings to the present day. New York, French.
- MACGOWAN, K. & MELNITZ, W. 1955. The living stage: a history of the world theater. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall.
- MACGOWAN, K. & MELNITZ, W. 1959. Golden ages of the theater. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall.
- NAGLER, A.M. 1959. A source book in theatrical history. New York, Dover.
- SAVELLE, M., *red.* 1957. A history of world civilization; vol. 2. New York, Henry Holt.
- SIMONSON, L. 1932. The stage is set. New York, Brace.

✓ Die realistiese en naturalistiese drama, wat sedert die helfte van die negentiende eeu begin ontwikkel het, het nuwe eise aan die teater gestel. Die beginsels van die romantiese teater was uitgedien. 'n Volskaalse teaterhervorming aan die einde van die eeu was dus 'n noodwendige gevolg. Die doel met die stigting van die Europese *vrye teaters* was dan ook om op selfstandige wyse as onafhanklike teaters aan die eise van die realistiese/naturalistiese drama te probeer voldoen en om die uitdaging van die nuwe teatermetodes te aanvaar aangesien die bestaande staatsbeheerde teaters in Europe weens onderworpenheid aan strenge sensuur traag was om met die nuwe dramas, wat meestal rewolusionêr en gewaagd vir die mens van daardie tyd was, te eksperimenteer (Brockett, 1964:279). Wat was die eise van die realistiese/naturalistiese drama aan die teater? Om hierdie vraag te beantwoord moet die realistiese/naturalistiese drama eers kortliks onder die loep geneem word.

✓ Die bevindinge van die negentiende-eeuse natuur- en mediese wetenskappe het in die geesteswetenskappe gelei tot 'n belangstelling in die mens as 'n produk van oorerwing en omgewing. Ook in die kunste is menslike bestaan nugter, wetenskaplik en realisties benader in teenstelling met die voorafgaande romantiese, idealistiese benadering van die menslike bestaan as iets mistieks. In die realistiese dramakuns is die mens toe as 'n produk van oorerwing en van sy samelewing geteken. Waar die romantiese dramaturg die aaklighede van die werklikheid ontwyk of vermy het, het die realistiese dramaturg juis 'n pyklik getroue en eerlike beskrywing van selfs die weersinwekkendste aspekte in die werklikheid van alledaagse lewe gegee.

Die temas en situasies van die realistiese drama was aktueel en eietyds. In teenstelling met die romantiese temas van 'n

verhewe menslike strewe na mistieke edelheid en vrye selfverwesenliking het die realistiese dramaturge die psigologiese komplikasies van 'n gewone mens se bestaan in 'n problematiese samelewing as tema gebruik. Waar die romantiese dramaturge heroïese en historiese gebeure as dramatiese materiaal gebruik het, het die realistiese dramaturge hulle by gewone eietydse situasies bepaal. Die psige van die gewone mens het die realiste geïnteresseer. Die doel van die realistiese dramaturg was 'n eerlike ontleding van die individu en die samelewing soos hy is en nie 'n onwerklike tekening, soos in die romantiese drama, van hoe hy kan of behoort te wees nie.

Dumas + Augier
Twee Franse dramaturge, Alexandre Dumas jnr. (1824-1895) en Émile Augier (1820-1889), was van die eerste skrywers om eietydse sosiale probleme as geskikte temas te gebruik (Brockett, 1964:263). Van ongeveer 1855 af het Dumas probeer om die teater van sosiale nut te maak met die skryf van dramas wat eietydse sosiale ewels soos egskeiding, buite-egtelike kinders en ongerymdhede in saketransaksies as temas gehad het. Augier se werke was weer veral politieke en sosiale satires op eietydse Franse toestande: die mag van geld, die gevare van kerklui in die politiek en geskonde maagdelikheid.

Ibsen
Die groot gees ten opsigte van die gebruik van sosiale probleme as dramatiese temas was die Noor, Henrik Ibsen (1828-1906). Elkeen van sy dramas na 1875 toon op een of ander wyse hoe die valse sosiale norme van sy tyd die individu tot 'n leuenagtige lewe noop. Hiervan is sy *Gengangere* ("Spoke", 1881) en *Et dukkehjem* ("'n Pophuis", 1879) twee van talle treffende voorbeelde. In sy latere dramas, soos *Vildanden* ("Die wilde eend", 1884), *Hedda Gabler* (1890) en *Bygmester Solness* ("Boumeester Solness", 1892) lê hy meer klem op die individu as op die maat-

skappy. Ibsen was 'n meesterlike hanteerder van die psigologiese aspekte van die menslike bestaan. Ewe meesterlik in dié opsig was die Rus, Anton Tsjechov (1860-1904). Die temas van sy dramas soos *Tsjaika* ("Die seemeeu", 1896), *Djadja Wanja* ("Oom Wanja", 1897), *Tri sestri* ("Die drie susters", 1901) en *Wishnewii sad* ("Die kersieboord", 1904), het hy uit die eie-tydse Russiese samelewing gehaal. Die lewensmoegheid en/of frustrasie van die mens wie se geluksverlange en strewe na 'n gelukkiger en nuttiger lewe deur lewensomstandighede, eie persoonlike swakhede en sosiale eise tot mislukking gedoem is, word in die Tsjechovdrama byna wetenskaplik presies ontleed. In Engeland het een van die grootste Ibsenbewonderaars, George Bernard Shaw (1856-1950), ook die mens as psigologiese wese en die eietydse sosiale probleme as temas van sy dramas, waaronder *Candida* (1895), *Pygmalion* (1913) en *Heartbreak house* (1919) gebruik.

In Frankryk egter het daar geleidelik 'n neiging ontstaan om letterkundige vorm en inhoud meer en meer uit 'n wetenskaplike oogpunt te benader. Van die vroegste voorbeelde hiervan vind ons in die werke van Gustave Flaubert (1821-1880), waarvan Savelle (1957:203) sê:

"With Flaubert, human beings appear to be creatures torn by conflicting forces within themselves; the task of the artist is merely to describe and analyze them, much as the biologist might describe and dissect some sort of insect".

Die beginsel dat kuns meer wetenskaplik in sy metodes moes wees en dat daar deur die kunstenaar meer klem op die invloed van oorerwing en milieu op menslike gedrag gelê moes word, het tot volle vergestaltung gekom in die sogenaamde Naturalistiese Skool. Émile Zola (1840-1902) was hier die hoofstem. Met sy

besondere aandag aan 'n objektiewe beskrywing van die invloed van omgewing en oorerwing op menslike gedrag en 'n ontleding van die dierlike instinkte van die mens het hy die "laboratoriummetode" in literêre beskrywing tot 'n hoogtepunt gevoer.

In sy naturalistiese teorie het Émile Zola so ver gegaan om te beweer dat skrywers hulle temas uit wetenskaplike bevindings moes haal. Zola se biograaf, Matthew Josephson (1929:146) skryf in hierdie verband: "Zola went to the Imperial Library for six months to study the 'passions of man'. He avoided the historians and philosophers; and read instead the physiologists and doctors, the scientists".

Zola (aangehaal deur Josephson, *ibid.*) se doel daarmee was: "We no longer wish to observe man through the coloured glasses of metaphysics but as an aggregate of histological elements, fibres and cells, ruled by one unifying power, the nervous system".

Chelors
Veral die werke van Anton Tsjechov, wat benewens skrywer ook 'n gekwalifiseerde medikus was, beantwoord wat wetenskaplike gefundeerdheid betref, aan Zola se eise. In 'n brief aan G.I. Rossolimo (11 Oktober 1899) verklaar Tsjechov (*Koteliansky & Tomlinson, 1925:161*): "I have no doubt that the study of the medical sciences has had an important influence on my literary work ...".

well made
Ten opsigte van dramatiese strukturering het die realiste die tegniese vorm van die sogenaamde *well-made* struktuur gehandhaaf. Daarteenoor het die romantici die beginsel gehandhaaf dat dramatiese skepping nie deur struktuurwette en reëls gekortwiek moes word nie. Gevolglik word die romantiese dramas gekenmerk deur 'n los struktuur met geen eenheid van plek of

tyd nie.

Die beste voorbeelde van 'n *well-made* dramatiese struktuur word ongetwyfeld in die dramas van Henrik Ibsen gevind. Brockett (1964:263) som die basiese eienskappe van die *well-made play* so op: "... clear exposition of situation and characters; careful preparation for future events; unexpected but logical reversals; continuous and mounting suspense; an obligatory scene¹⁾; a logical and believable resolution".

Verder is die konvensionele verdeling van 'n bedryf in talle duidelike tonele sonder eenheid van tyd en plek beëindig. By Ibsen onder andere vind ons soms selfs die gebruik om die hele drama in een enkele vertrek te laat afspeel, met slegs 'n minimum tydsverloop tussen bedrywe.

Grootse massatonele en talle karakters het ook by die realistiese drama in onbruik geraak. Daar is eerder verkies om enkele karakters psigologies volledig te vergestalt as om talle oppervlakkig as tipes weer te gee. In die meeste gevalle het Ibsen byvoorbeeld nie meer as vyf tot sewe belangrike karakters gebruik nie, en dan is almal ewe volledig gekarakteriseer, soos byvoorbeeld in sy *Et dukkehjem* (vyf hoofkarakters) en sy *Hedda Gabler* (ses hoofkarakters).

In teenstelling met die grootse, verhewe en oordrewe styl van die romantiese drama is die styl van die realistiese drama

-
1. 'n Toneel waarin sekere belangrike dramatiese episodes of gebeure in die intrige handelend op die verhoog verbeeld word sodat die gehoor dít wat hulle min of meer voorspel of begeer het om te sien gebeur, wel kan sien plaasvind. (Smith, 1967:23-24).

natuurlik. Verder word daar in die realistiese drama ook nie groot dramatiese kontraste ten opsigte van atmosfeer en emosionele gebeure aangetref nie. Die rede daarvoor lê in die benaderingsverskil opgesluit. Die romantici het hulle skeppingswerk instinktief en subjektief benader, terwyl die realiste dit wetenskaplik en objektief benader het. In en deur hulle skeppingsproses het die romantici magteloos probeer om alle emosies in hulle essensie te beleef. Hulle magteloosheid het tot 'n gespletenheid in hulle kunstenaarsiel gelei en verder tot groot en oordrewe kontraste in hulle skeppingswerk: lig en duister, waarheid en versinsel, innigheid en uitbundigheid, smart en genot, aanbidding en hoon, askese en erotiek. Daarteenoor het die objektiewe realistiese dramaturge fyn detail met slegs realistiese skakerings geteken. Ook ten opsigte van die dialoog was daar 'n groot stylverskil tussen die romantiese en realistiese drama: in die eersgenoemde was poësie mode en in laasgenoemde prosa (Brockett, 1964:263).

Die eise wat die realistiese/naturalistiese drama aan die teater gestel het, was legio. Teen 1850 was daar al 'n sterk neiging na meer realisme in toneelspel en teater tegnieke, maar dit was nog te romanties georiënteerd om aan die realistiese dramas reg te laat geskiet. Die romanties geskoolde akteurs met hulle oordrewe, onbeheerste, intuïtiewe en hartstogtelike spel sou nog ver moes gaan om die psigologies gekompliseerde karakters van die realistiese/naturalistiese dramas oortuigend te kon speel. Die romantiese perspektiwiese dekorstyl met geverfde coulisse en agterdoek asook die ontoereikende metodes van gasbeligting sou moes plek maak vir nuwe style en beter metodes.

Ten opsigte van toneelspel het die nuwe drama die volgende

basiese eise gestel:

toneel spel - nuwe drama

- die prosastyl van die teks het om 'n meer gewone spraak=styl in die tekslewing gevra;
- die psigologiese karaktertekening het benewens uiterlike spel ook innerlike spel vereis;
- die gewoonheid van die karakters en die ondramatiesse gebeure het beheersing en natuurlike beweging, verhoog=aktiwiteite en gebare van die spelers geverg;
- die belang van innerlike handeling het oordrewe, uiterlike emosionele spel onvanpas gemaak; daarteenoor was 'n sub=tiële, lewensgetroue vergestaltung van innerlike gevoel 'n vereiste;
- die kort tydsverloop tussen bedrywe het van die spelers 'n noukeurige volgehoudenheid en logiese bou in karakteri=sering geverg;
- die karakters se wedersydse begrip en aanvoeling van me=kaar se psigologiese motiverings het om afgeronde ensem=blespel gevra;
- die konvensionele lang monoloë en sydelingse opmerkings om innerlike handeling direk aan die gehoor te openbaar het gedurende die realisme geleidelik in onbruik geraak, en die dramaturg het staat gemaak op die speler se vermoë om innerlike handeling duidelik maar subtiel deur middel van gelaat spel, stemgebruik en beweging oor te dra.

Ten opsigte van dekor, kostumering en beligting het die nuwe drama ook basiese eise gestel.

Die belang wat die nuwe dramaturge aan omgewingsbeïnvloeding op karaktervorming geheg het, het 'n noukeurige en 'n lewens=getroue weergawe van die omgewing op die verhoog vereis. Die

Antoine
hele verhooginkleding moes 'n integrerende deel van die handeling uitmaak. Derhalwe sou onder andere die idee van historiese korrektheid in dekor en kostumering, wat reeds gedurende die Romantiek ontstaan het, verder gevoer en funksioneel toegepas moes word. Om meer lewensgetrouheid in die verhooginkleding te verkry sou ook die laat-romantiese idee van meer detail op die verhoog verder gevoer moes word. Verder het die realistiese dramaturge se voorliefde vir binnenshuise tonele die teaterkunstenaars gelei tot die oorweging en gebruik van geslote dekorpanele.

Van ongeveer 1840 af het teaterkunstenaars reeds geëksperimenteer met die sogenaamde *box set* (dekor waarin die agterste en symmuurpanele soos in 'n vertrek verbind is.) Teen 1900 was die gebruik van hierdie geslote dekormuurpanele reeds algemeen (*ibid.*:248). André Antoine (1963:95), stigter en leier van die Franse Théâtre Libre, die eerste Europese *vrye teater* (gestig te Parys in 1887), het selfs daarop aangedring dat

"for a stage set to be original striking, and authentic, it should first be built in accordance with something seen - whether a landscape or an interior. If it is an interior, it should be built with its four sides, its four walls, without worrying about the fourth wall, which will later disappear so as to enable the audience to see what is going on".

Antoine het dus met die inagneming van 'n vierde muur (wat egter by die opvoering in die verbeelding van die gehoor en die akteurs moes bestaan) die realiste se beginsel van geslote dekorpanele prakties op die verhoog gerealiseer en dit selfs in sy strewe na naturalisme 'n stappie verder gevoer.

Om die nuwe drama se illusie van werklikheid in verhoogterme

oorgedra te kry moes 'n daadwerklike skeiding tussen gehoor en verhoog bewerkstellig word. Antoine se inagneming van die illusie van 'n vierde muur in 'n binnenshuise dekorstel het later baie bygedra tot die skeiding van gehoor en verhoog. Meubelplasings asook die plasing van spelers was noodwendig toe sô dat die rugkant van sommige stoele en spelers soms na die gehoor gekeer was. Die gehoor het gevolglik toe die gevoel gekry dat hulle die gebeure in die vertrek op die verhoog as 't ware "afloer". 'n Ander wyse om die estetiese skeiding tussen gehoor en verhooggebeure te vergroot was om die spelers nooit op die voorverhoog, dit wil sê aan die gehoor kant van die prosceniumopening, te laat speel nie. Die gebruik van 'n geslote voorgordyn by toneelveranderings op die verhoog het verder ook bygedra tot die skep van 'n illusie van werklikheid elke keer as die gordyn vir 'n nuwe toneel oopgetrek het. Die konvensionele verligte ouditorium tydens 'n opvoering het egter baie afbreuk gedoen aan die illusie van werklikheid op die verhoog. Met die uitvinding en gebruik van 1850 af van die sogenaamde *gas table*, 'n beheertafel waarmee die gastoevoer na die gaslampe, wat toe nog algemeen in teaters gebruik is, beheer kon word, kon die lampe in die ouditorium uiteindelik verdof word (Brockett, 1964:250).

Verder was 'n groter helderheid van lig op die verhoog nodig om die belangrike gelaat spel van spelers duidelik sigbaar te maak. Alhoewel daar reeds van 1837 af pogings aangewend is om helderder lig op die verhoog te verkry, eers deur middel van die sogenaamde *limelight* en toe (van 1876 af) deur middel van die Jablotsjkof-kers, was dit nie voor die gebruik van 'n volledige elektriese beligtingsstelsel in die teater in 1882 dat pogings tot helderder verhooglig geslaagd was nie (Gorelik, 1952:192). Die verkryging van kolligeffekte op individuele

spelers asook realistiese ligeffekte (soos onder andere maan- of sonlig wat deur oop deure en vensters skyn) was toe ook baie meer geslaagd as vroeër toe daar by die gebruik van *limelight* daarna gestreef is. Groter beheerbaarheid van die ligsterkte was toe ook moontlik (*ibid.*).

Namate die eise vir groter realisme in al die aspekte van 'n teateraanbieding toegeneem het, het die behoefte aan intensiewer repetisies en beter samesnoering van al die aspekte groter geword. 'n Enkele en kundige samesnoerder en produksieleier is vereis. Die konvensionele akteur-bestuurder was toe nie meer geskik nie, omdat hy in die eerste plek 'n ster was wat meer oor sy geslaagde optrede as speler bekommerd was as oor die eenheid en afgerondheid van die produksie as geheel. In die meeste gevalle het die gevestigde akteur-bestuurders ook van die realistiese drama weggeskram weens die groot eise wat dit ten opsigte van eenheid, ensemblespel en psigologiese geloofwaardigheid gestel het.

Daarom het daar van die sewentigerjare af 'n neiging ontstaan om 'n objektiewe kunstenaar aan die hoof van 'n aanbieding te plaas - 'n regisseur. Dié neiging het ontstaan nadat 'n Duitse hertog, Georg II, Hertog van Saxe-Meiningen (1826-1914), van 1874 af aan die teaterwêreld getoon het wat die "teater van die regisseur" kon vermag. Die toetrede van die regisseur tot die teaterkuns was egter nie so maklik nie. Brockett (1964:279) skryf:

"The well-established (en staatsbeheerde) acting troupes were not willing to undertake Saxe-Meiningen's methods, however, for they depended upon star actors for their appeal, and such established actors were not willing to subordinate themselves to the demands of a director".

Omdat die nuwe teatermetodes - in antwoord op die eise van die nuwe drama - slegs deur middel van 'n regisseur met welslae toegepas kon word en omdat die staatsbeheerde teaters aan die regisseur geen plek wou bied nie, het die gedagte van die stigting van *vrye teaters* ontstaan. Ander motiewe agter die gedagte van 'n *vrye teater* word gevind in die onwilligheid van die staatsbeheerde teaters om die hoë koste verbonde aan lang, intensiewe repetisies te dra. Een van die belangrikste redes was egter die streng sensuur in die staatsbeheerde teaters. In baie gevalle is die nuwe drama op die verhoog van hierdie teaters verbied. Daarom is daar in die moontlikheid van 'n *vrye teater* 'n weg gesien om met 'n regisseur aan die hoof van 'n groep amateurs of onbekende professionele nuwe aanbiedingsmetodes en -tegnieke te ondersoek en te ontwikkel. Sodoende kon daar dus 'n verhoog aan die nuwe drama gebied word en op die Sakse-Meiningengroep se beginsels voortgebou word.

Omdat die *vrye teaters* sterk onder die invloed van die Sakse-Meiningengroep gestaan het, word die basiese uitgangspunte van die teaterhertog hier kortliks geskets.

Die Hertog

Die hertog het geglo dat die regisseur volkome beheer oor elke aspek van 'n aanbieding moet hê. Sy aandrang op deeglike voorbereidingswerk deur die regisseur was in 'n baie groot mate verantwoordelik vir die welslae van die Meiningentoneel=aanbiedings (*Botha, 1969:129*). Daar is egter geen voorafuitgewerkte *Regieboek* by die repetisies gebruik nie. Alhoewel die spel en tegniese aspekte van elke produksie vooraf deeglik beplan was, is dit nooit neergeskryf nie (*ibid.:130*). Die uitvoering van die teksgegewe handeling en die lewering van die teksdialoog is by lang en noukeurige repetisies op die verhoog getoets, totdat dit na die wens van die regisseurs,

Kronek (Chronegk) en die hertog, was. Daar is ook geen moeite ontsien om met die groepering van die gekostumeerde spelers teen die dekor, met die lig en met die klank te eksperimenteer totdat 'n volkome artistieke eenheid op die verhoog verkry is nie (*ibid.*). Daarom was die Meiningtontoneelwerk dan ook so bekend vir fyn afronding en artistieke eenheid.

Die hertog was verder ook gekant teen die konvensionele opvatting dat die akteur 'n ster moet wees. Die geheeeffek van 'n aanbieding asook ensemblespel was vir hom belangriker as vir= tuoosspel. Deur middel van die handhawing van streng dissipline het hy dus daarvoor gesorg dat sy akteurs "klei was wat tot 'n artistieke dog grotendeels meganiese vertolking op die verhoog gebrei en gevorm is" (*ibid.*:129). Daar is geen onderskeid tussen die spelers gemaak nie. Hoofspelers het baiekeer ook as figurante opgetree of kleiner rolle vertolk. Die gevolg was dat daar 'n eenheidsgevoel tussen die spelers ontstaan het wat die snobisme van spelers wat hulleself as sterre beskou het, die nekslag toegedien het.

Dit was egter veral die Meinungenregisseurs se effektiewe en oortuigende hantering van massatonele wat die Europese teater= wêreld die meeste beïndruk het (*ibid.*:153). "In die Meiningergroep," merk Botha (*ibid.*:154) op, "het die massa 'n persoonlikheid verkry." Die spel van individue in die massa asook die groepering van die individuele spelers in die massa was besonder oortuigend en artistiek geslaagd (*Grube, 1963:43-46*). In teenstelling met die tradisionele gebruik van massatonele met die doel om atmosfeer te skep het die aksent in die Meinungenmassatonele op die betrokkenheid van die individue (in die massa) by die dramatiese handeling geval. Hulle was fisiek sowel as geestelik (emosioneel) betrokke by die gebeure

in die stuk (*Botha*, 1969:157-158).

Die Meiningsregisseurs was egter ook verantwoordelik vir 'n meesterlike daarstelling van stemmingsvolle atmosfeer. Dit is veral verkry deur die funksionele gebruik van histories uiters korrekte dekor, kostuums en verhoogbenodigdhede asook stemmingsvolle lig en klank (*ibid.*:129-130).

Ten slotte moet daarop gewys word dat die Meiningsregisseurs deur middel van deeglike en gedissiplineerde repetisies, volgens 'n beplande repetisierooster, baie goed daarin geslaag het om spel- en tegniese besonderhede tot 'n baie goeie uiterlike lewensgetrouheid op die verhoog saam te snoer. Alhoewel die nuwe realistiese/naturalistiese drama die Meiningers nie geïnteresseer het nie en hulle hulle by die klassieke en die romantiese versdrama bepaal het, het hulle op 'n besondere wyse die weg vir die realistiese en naturalistiese regisseur voorberei.

In die eerste plek het die Meiningers, soos Max Grube (1963: 112 en 113) ook tereg aandui, die teater bewus gemaak van die groot waarde van artistieke eenheid in 'n produksie alhoewel hulle aanbiedings by uitstek op die uiterlike illusionisme ingestel was. Alhoewel daar in die Europese teater sporadies vanaf die laat-agtiende eeu begin is om met histories korrekte verhooginkleding te eksperimenteer (*Brockett*, 1964:246-248), was dit eers by die Meiningers dat dit tot sy volheid ontplooi het en dat hulle die algemene gebruik daarvan in Europese teaters bevorder het. Ten opsigte van die korrekte hantering van massatonele het die Meiningers veral 'n onteenseglike bydrae tot die ontwikkeling van die teaterkuns gelewer. Ook die wyse waarop hulle klank en lig vir die verkryging van 'n goeie vermening van atmosfeer en werklikheidsillusie gebruik het,

het die regisseurs van die latere *vrye teater* sterk beïnvloed. Die Meiningers se welslae met ensemblespel het ook daartoe bygedra dat latere regisseurs met groot ywer daarna gestreef het om dit te ewenaar. Miskien die belangrikste bydrae van die Meiningers is die feit dat hulle die rol van die regisseur as gesaghebbende samesnoerder van die verskillende aspekte in 'n produksie gevestig het. Alhoewel die gesag wat hulle aan die regisseur gegee het, uit moderne oogpunt gesien, te despoties was, het hulle nietemin die weg voorberei tot die ontwikkeling van die moderne regiekuns.

Die byna gelyktydige ontstaan van die naturalisme en die *vrye teater* is van besondere belang. Zola, die vader en leier van die naturalisme, se opvattinge het noodwendig op die nuwe *vrye teater* invloed uitgeoefen. Veral sy landgenoot, André Antoine (1858-1943) het hom geesdriftig nagevolg. Zola se denkbeeld van absolute lewensgetrouheid in verhooginkleding en toneelspel was in der waarheid 'n verloëning van die kunstenaar se funksie as interpreteerder van die werklikheid. Sy denkbeelde het in die nuwe teater gelei tot 'n poging om die werklikheid byna fotografies op die verhoog oor te dra. In 1881 het Zola (1968:369-370) in sy *Le naturalisme au théâtre* onder andere die volgende stellings neergelê wat oteenseglik die rigting vir die *vrye teater* in Europa aangedui het:

"What we need is detailed reproduction: costumes supplied by tradespeople, not sumptuous but adequate for the purposes of truth and for the interest of the scenes ...

"Most of all we would need to intensify the illusion in reconstructing the environments, less for their picturesque quality than for dramatic utility. The environment must determine the character ... Environment, the study of which has transformed

science and literature, will have to take a large role in the theatre".

Die groot waarde wat Zola (*ibid.*:370-371) aan die speler se bydrae tot die verkryging van lewensgetrouheid op die verhoog geheg het, blyk duidelik uit sy volgende woorde:

proah!
"Another very serious matter is diction ... we now have a 'theatre voice', a false recitation that is very obtrusive and very annoying ...

"In diction the errors come from what the critics call 'theatre language'. Their theory is that on stage you must not speak as you do in everyday life ... Let us realize that there is no such thing as 'theatre language'. There has been a rhetoric which grew more and more feeble and is now dying out ... We are moving towards simplicity, the exact word spoken without emphasis, quite naturally ...

"Alas, yes, there is a 'theatre language'. It is the clichés, the resounding platitudes, the hollow words that roll about like empty barrels, all that intolerable rhetoric of our vaudevilles and dramas, which is beginning to make us smile ... This irritates me, for each character has his own language, and to create living people you must give them to the public not merely in accurate dress and in the environments that have made them what they are, but with their individual ways of thinking and expressing themselves. I repeat that that is the obvious aim of our theatre".

Hierdie "obvious aim" het die *vrye teater* nagestreef. Die Théâtre Libre is byvoorbeeld gestig ses jaar na die publikasie van *Le naturalisme au théâtre*. Antoine is egter ook sterks deur die Meiningsgroep beïnvloed. Meer nog as die Meiningers het hy hom volkome op die verkryging van absolute lewensgetrouheid in sy aanbiedings ingestel. Elke detail in die verhooginkleding en die handeling is sorgvuldig beplan. Aan die hand

van sy "teorie van die vierde muur" het hy binnenshuise tonele so gedekoreer en die meubels so geplaas dat dit 'n werklike vertrek was.

Ook die gebruik van werklike, outentieke rekvisiete en meubels was algemeen in die aanbiedings van Antoine. Sy toneelaanbiedings was in só 'n mate "a slice of life" dat hy byvoorbeeld in sy aanbieding van Fernand Ives se *Les bouchers* in 1888 werklike vleiskarkasse op die verhoog gebruik het (Antoine, 1964: 89). Net soos die hertog van Sakse-Meiningen het hy aan lang en deeglike repetisies vir die verkryging van die verlangde verhoogeffekte geglo. Een van die duidelikste Meiningenin-vloede wat by Antoine te bespeur was, merk Botha (1969:242) op, was in sy hantering van massatonele. Botha (*ibid.*:245) dui verder ook aan dat die verspreiding van die teaterhertog van Sakse-Meiningen se regiebeginsels betreffende die hantering van massatonele veral aan Antoine te danke was. Dit was veral deur Antoine se navolging en geslaagde toepassing van hierdie beginsels dat die groot Europese teaters van daardie tyd sterk bewus geraak het van die waarde van die teaterhertog se regieopvattinge.

eklektisme

Die geskiedenis van Antoine in die Théâtre Libre is kort. Teen 1896 het nuwe strominge in die teaterkuns die Théâtre Libre laat kwyn. Die beginsels van die naturalisme was teen die einde van die eeu feitlik uitgedien. 'n Nuwe denkbeeld, "artistieke" realisme, ook eklektisme genoem, het om en by 1900 begin posvat¹⁾. Die ideale van "fotografiese" lewensge-

-
1. Brockett (1964:282-283) verduidelik "artistieke" realisme of eklektisme as begin-twintigste-eeuse teaterkunsdenkbeeld so:

trouheid wat Antoine en andere aangespoor het, is toe tot "kunstige" lewensgetrouheid gewysig. Die algemene nuwe uitgangspunt van dramaturge en teaterkunstenaars van 1900 af was nie meer om tonele uit die werklikheid "fotografies" oor te dra nie maar om deur middel van seleksie slegs dít weer te gee wat vir die besondere stuk van belang was. Daar is ook ingesien dat elke tipe stuk - en selfs elke individuele stuk - 'n eie

1) (vervolg)

"... the idea ... that each type of play, and even each individual play, has its own style and demands its own distinctive stage treatment. This was a revolutionary idea in many respects, for prior to this time a single standard of stage production was applied to all plays in each period. For example, in 1850 a Greek drama, a play by Shakespeare, and a melodrama would all have been given the same kind of settings, and would have been acted in the same style. Even Antoine (en ook Stanislawski in die jare voor ongeveer 1924) approached each play with the same ideal - the creation of scenes as near those of real life as possible.

"... The new approach did not attempt to reproduce scenes from real life, but instead concentrated upon the appropriateness of all elements to the particular play. The style of a play was also thought to result in part from the theatrical conventions and the actor-audience relationship which had existed at the time it was written. In stage production, therefore, the conventions of all periods came to be used ...

"Eclecticism is in some ways only a new twist on historical realism, since it often substitutes historical knowledge of theatrical production for historically accurate details of daily life, architecture, or dress as the basis of stage production. While eclecticism had led to sound artistic results, it is, nevertheless, a logical extension of historical realism".

styl het en om 'n eie verhooghantering vra. /

"... the Théâtre Libre closed its doors because of the natural forces of development, the evolution of a new form, and the stretching toward wider boundaries. It had proved its thesis: it no longer needed to experiment. New methods of organization, which Antoine had originated, were already the model for other groups in Paris, in Germany, in England; innovations in acting and stage art were becoming the commonplaces of the foremost public theatres; important revolutionary playwrights were courted by them", skryf Anna I. Miller (1966:58-59).

Alhoewel die Théâtre Libre 'n kort bestaan gehad het, het dit volgens Macgowan en Melnitz (1955:403-404) onder andere vier belangrike bydraes tot die ontwikkeling van die teater gelewer:

"It demonstrated (deur middel van 'n toepassing van die denkbeelde van die hertog van Sakse-Meiningen en Zola) how to produce realistic plays realistically (al was dit op die naturalistiese beginsel geskoei), and it humanized the acting of poetic or romantic drama (in hulle aanbieding van hierdie tipe dramas). It stimulated new playwrights; ... More important still, the example of the Théâtre-libre created imitators in Paris itself and in Berlin and London ... as well as (in) the Moscow Art Theatre ...".

Die "imitators ... in Berlin" waarna Macgowan en Melnitz verwys, was onder andere Otto Brahm (1856-1912) en sy Freie Buehne, gestig in 1889. Hierdie teater is net soos die Théâtre Libre gestig met onder andere die doel om realistiese en naturalistiese dramas op die planke te bring. In teenstelling met Antoine het Brahm baie meer klem op die individuele akteur gelê. Met sy motto: "Man deklamiert nicht mehr, man lebt die Rollen", het hy soos Stanislawski van die standpunt uitgegaan dat die individuele akteur alleenlik deur middel van 'n werklike belewing van sy rol op die verhoog tot geloofwaardig

dige spel in staat kan wees (*Duerr, 1962:377*). Daarom het Brahm (1913:420-429) daarop aangedring dat die akteur die natuur in homself en rondom hom moet bestudeer. Alleen dan, het hy geglo, kan die akteur by magte wees om op die verhoog die lewe getrou aan die wette van die natuur weer te gee.

Die bestaan van die Freie Buehne was egter veel korter as dié van die Théâtre Libre. In 1894 het die Freie Buehne doodgeloop, en Glenn Hughes (1928:261) verskaf die volgende redes daarvoor: "First, Otto Brahm was in that year installed as director of the Deutsches Theater; second, the commercial theatres of Berlin had capitulated to the new movement, and had opened their doors to the young dramatists. The fight was won much more easily in Germany than in France".

Toe die gevestigde Duitse teaters dus die nuwe drama erken het, het die naturalisme in Duitsland oorwin. Die *vrye teater* in Duitsland het nie die geld of begeerte gehad om met die groter gevestigde teaters te kompeteer nie en het dus hulle ideale aan die gevestigdes oorgedra. So het die grootste oorwinning van die Freie Buehne eintlik juis in sy ondergang gelê.

Die grootste bydrae van die Freie Buehne lê dus in sy rol as wegbereider vir die erkenning van die realistiese en naturalistiese drama in Duitsland. Verder was hulle ook verantwoordelik vir die bekendstelling van Ibsen- en Strindbergstukke in Berlyn toe hulle nog in die erkende teaters verbied was. In 'n sekere sin was die Freie Buehne ook 'n bron van inspirasie vir jong skrywers, veral vir die belangrike Gerhart Hauptmann (1862-1946), wat met sy *Die Weber* (1892) homself as meesterlike dramaturg bewys het (*Nicoll, 1968:578*).

Verbanning van die realistiese en naturalistiese drama en die ontoereikendheid van teaterkunsbeoefening in die gevestigde teaters het in 1891 in Engeland tot die stigting van die Independent Theatre gelei. Hier was Jacob T. Grein, 'n Hollander wat hom in Engeland gevestig het, die stigter. Op 9 Maart 1891 het die groep afgesit met 'n aanbieding van Ibsen se *Gengangere* ("Spoke") en sodoende dié groot gees uit Noorweë aan die Engelse publiek bekend gestel. Die doel van die Independent Theatre was hoofsaaklik om slegs dramas wat literêre en artistieke waarde het, aan te bied. Hulle was ook die eerste Shaw-aanbieders in Engeland. Alhoewel hulle minder as die ander Europese *vrye teaters* op die nuwe realistiese en naturalistiese drama gekonsentreer het, het hulle tog die weg vir die nuwe drama berei. In hulle kort bestaan van ses jaar het hulle wel ses-en-twintig nuwe dramas opgevoer.

Die eerste stap tot 'n *vrye teater* in Ierland is in 1899 gedoen met die stigting van die teatervereniging The Irish Literary Theatre. Die motiewe van die stigters, W.B. Yeats, Edward Martyn en Lady Gregory, was om 'n drama van groter skoonheid en waarheid in Ierland aan te moedig - onafhanklik van die Engelse drama - en om weer 'n lewende belangstelling in die skoonheid van die ou Ierse legendes by die Ierse publiek te kweek. Vir hulle eerste aanbieding - twee werke van Yeats en Martyn onderskeidelik - op 8 Mei 1899 is daar by 'n gebrek aan beskikbare Ierse akteurs van Engelse spelers gebruik gemaak.

Hierdie Ierse teatervereniging het telkemale van naam verander: in 1901 het dit die Irish National Dramatic Company geheet; in 1903 is die naam Irish National Theatre Society daaraan gegee, en van 1905 af het dit as die National Theatre Society bekend gestaan. Van 1904 af het hulle 'n eie teatergebou in Dublin

as tuiste gehad - die Abbeyteater - 'n ou gebou wat in 'n teater omgeskep is. Daarom word daar ook algemeen na die groep as die Abbey Theatre verwys.

Die grootste bydrae van die Abbey Theatre afgesien van hulle waardevolle verkryging van staatserkenning as onafhanklike teater was hulle bevordering van nuwe toneelstukke veral van J.M. Synge, Padraic Colum, Lady Gregory en W.B. Yeats. Die Abbey Theatre kan in werklikheid egter "die huis van Synge" genoem word. Synge, wat veral naam gemaak het met stukke soos *Riders to the sea* (1904) en *The Playboy of the Western World* (1907), se werk is selfs so ver soos Amerika deur dié groep bekend gestel.

Van 1901 af het, onder leiding van die Fay-broers, die akteurs van die Abbey Theatre die realistiese spelstyl soos deur Antoine ontwikkel nagestreef. Tog moet daarop gelet word dat die groep se oorspronklike hoofdoel 'n bevordering van poëtiese skoonheid op die verhoog was. Een van die stigters, Lady Gregory, het egter reeds tydens die stigting daarop gewys dat poëtiese skoonheid en realisme in hulle teater nie met mekaar in stryd moes wees nie (*Macgowan & Melnitz*, 1955:421). Daarom was die realistiese aanbieding van poëtiese dramas 'n logiese gevolg.

Stanislawski

Die gedagte aan 'n vrye teater in Rusland het in 1898 onder leiding van Konstantin Stanislawski en Wladimir Nemirowitsj-Dantsjenko (1859-1943) in die vorm van die Moskouse Kunsteteater gestalte aangeneem. Hierdie teatergroep het om verskeie redes die bekendste en invloedrykste vrye teater in die wêreld geword:

- Die intense ambisie van die twee stigter-leiers was daarvoor verantwoordelik dat die groep voor die einde van die eeu reeds so 'n sterk identiteit opgebou het dat hulle nie deur die latere wending van die gevestigde Russiese teaters tot die realistiese en naturalistiese drama verswelg kon word nie. Hierdie teater bestaan tewens vandag nog en het nog steeds nie sy fundamentele identiteit, nl. geloofwaardige toneel, verloor nie.
- Stanislawski en sy groep het in teenstelling met die meeste ander Europese *vrye teaters* nie net die hertog van Sakse-Meiningen en Zola se denkbeelde slaafs toegepas nie maar het dit as basis gebruik om deur middel van jarelange regie- en speleksperimentering as 't ware 'n hele nuwe "grondwet" vir die moderne teaterontwikkeling saam te stel.
- Alhoewel Stanislawski se nuwe teorie van spel en regie op die aanbieding van intense psigologiese realisme gemik was, bevat dit soveel fundamentele waarhede ten opsigte van die teaterkuns in die algemeen dat die Moskouse Kunsteatergroep dit ook as basis vir hulle aanbiedings van die twintigste-eeuse teenrealistiese dramas kon gebruik. Waar die Théâtre Libre byvoorbeeld gekwyn het as gevolg van die eise van die nuwe teenrealistiese strominge, kon die Moskouse Kunsteater met welslae bly voortbestaan. In 1931 het Stanislawski teenoor die bekende Amerikaanse regisseur Joshua Logan (1949:78) opgemerk:

"The method we used in 1898 when the Moscow Art Theatre was formed has been changed a thousand times", en dan word dit duidelik dat die doel van die voortdurende verandering was "... (to) keep breaking traditions ..."

(Logan, 1966:xv). Helen Krich Chinoy (1963:31) merk dan ook tereg op:

13 "In his long career Stanislavsky seemed to recapitulate in striking fashion the history of the director. He began as a disciple of the Meiningen's pictorial stage (+ 1890 tot + 1905), became a facsimile realist devoting his theater to new authors (- 1906 tot - 1924/26), and went beyond realism to rediscover the basic sources of theatrical art (- 1924/26 tot 1938)".

Daar Stanislavski in die Moskouse Kunsteater tot een van die wêreld se voorste regisseurs ontwikkel het, sou 'n intensiewer bespreking van hierdie Russiese *vrye teater* en sy latere ontwikkeling vir die studieonderwerp gepas wees.

Ter afsluiting, enkele gedagtes in die woorde van Allardyce Nicoll (1968:523) oor die waarde en bydrae van die Europese *vrye teater*:

"While it is true that the effect of these efforts (van die leiers van die *vrye teater*) was perhaps felt rather through their offshoots in our own century, we must give them all credit for their experimental aims, for the way in which they spread among their members knowledge of what was being accomplished in countries other than their own, and for their encouragement to new playwrights ...".

1.2 Stanislawski en die Moskou Kunsteteater as vrye teater in Rusland

1.2.1 Die behoefte aan 'n teaterhervorming in die eindnegentiende-eeuse Rusland

Vir hierdie afdeling van die bespreking is daar hoofsaaklik van die volgende bronne gebruik gemaak:

- BARING, M. 1915. An outline of Russian literature. London, Williams & Norgate.
- GORCHAKOV, N.A. 1958. The theater in Soviet Russia. New York, Columbia University Press. p. 3-19.
- KOMISSARZHEVSKY, Vera. 1959. Moscow theatres. Moscow, Foreign Languages.
- MACLEOD, J. 1946. Actors cross the Volga: a study of the 19th century Russian theatre and of Soviet theatres in war. London, Allen & Unwin. p. 9-91.
- MIRSKY, D.S. 1968. A history of Russian literature. London, Routledge.
- NEMIROVITCH-DANTCHENKO, V.I. 1937. My life in the Russian theatre. London, Geoffrey Bles. p. 3-76.
- SLONIM, M. 1963. Russian theatre: from the Empire to the Soviets. London, Methuen.
- STANISLAVSKY, K.S. 1957. My life in art. Moscow, Foreign Languages. p. 13-222.
- VARNEKE, B.V. 1951. History of the Russian theatre: seven-teenth through nineteenth century. New York, Macmillan.

Voordat daar op die behoefte aan 'n Russiese teaterkunshervorming in die tagtigerjare van die negentiende eeu gelet word, is 'n vlugtige oorsig van die voorafgaande Russiese drama- en teatergeskiedenis noodsaaklik.

1.2.1.1 Die agtiende-eeuse Russiese drama en teater

Die agtiende eeu is veral deur die ontwikkeling van teater in Noord-Europa en Rusland gekenmerk. Voor 1750 was daar slegs sporadiese teateraanbiedings in Rusland. Alhoewel daar voorbeelde van amateuraanbiedings van kerkdramas in die Middeleeue was, vertoon dit minderwaardig in vergelyking met dié in Wes-Europa. Van die sewentiende eeu af het Westerse toneelgeselskappe in Rusland opgetree, maar die Russiese teater as 'n professionele instelling dateer eers vanaf die middel-agtiende eeu.

Die deurslaggewende faktor in die totstandkoming van 'n eie Russiese professionele teater was die owerhede se toenemende aandag aan volksopvoeding in die agtiende eeu. Die belangrikste kulturele gevolge van die vele pogings tot volksopvoeding was die ontstaan van 'n dramaliteratuur, verbeterde en professionele toneelspel en 'n ontvanklike gehoor teen die middel van die agtiende eeu. Toe tsarina Elizabeth (dogter van Peter die Grote) tydens haar heerskappy (1741-1761) 'n volwaardige teater in St. Petersburg gestig het, het die Russiese teater op die been gekom.

Die geslaagde teaterwerk van Fjedor Grigorjewitsj Wolkof en sy private amateurteatergroep in Jaroslawlj gedurende die veerti-gerjare van die agtiende eeu het onder die aandag van tsarina Elizabeth gekom. Dit het daartoe gelei dat hy en sy groep - waaronder sy vriend Iwan Dmitrewski - in 1752 deur die tsarina na die hof in St. Petersburg ontbied en daar gevestig is. Daar het hy met behulp van 'n staatsubsidie van 1757 af soveel tot die jong teaterkuns bygedra dat hy met reg as die vader van die professionele Russiese teater beskou kan word. Met

betrekking tot toneelspel het sy vriend Dmitrewski hom oorska-
du. Dmitrewski se buitengewone genialiteit en aanvoeling vir
die teater het van hom 'n akteur van die gehalte van sy beste
Europese tydgenote gemaak. Ten opsigte van speelstyl het hy
tot die Franse skool behoort, en dit was ook hoofsaaklik deur
sy toedoen dat die klassieke Franse repertoire op die Russiese
verhoog gevestig is.

Die jong Russiese teater was teweens gedurende die hele agtien-
de eeu nog sterk onder die invloed van Franse, Italiaanse en
Duitse teatervorme. Eers met die ontstaan van 'n nasionale
dramaliteratuur is die Russiese teater geleidelik van die uit-
heemse invloede bevry. Aljeksej Petrowitsj Soemarokof (1718-
1777), die eerste noemenswaardige Russiese dramaturg, was eg-
ter nog sterk onder die invloed van die Franse neo-klassis-
tiese styl. Die ontstaan van 'n nasionale drama sou eers in
die eerste helfte van die negentiende eeu werklikheid word in
die werke van onder andere Aljeksjewitsj Gogolj (1795-1829),
Nikolaj Wasiljewitsj Gogolj (1809-1852) en Aljek-
sander Nikolajewitsj Ostrowski (1823-1886). Die ontwikkeling
van 'n eiesoortige dramaliteratuur het noodwendig tot 'n
verdere ontwikkeling van gevestigde en staatserkende eiesoort-
ige teater gelei. Daarom kan daar beweer word dat in verge-
lyking met Wes-Europa daar in Rusland geen merkwaardige en
eiesoortige drama of teater voor die negentiende eeu was nie.

Die nuwe tipies Russiese dramas van Gogolj en
Ostrowski was terselfdertyd ook wat styl betref, vreemd vir die
bestaande Russiese teater - dit het reeds duidelike kiemselle
van die realisme gedra. Gevolglik moes die jong teater nie
alleen met die uitheemse invloede nie maar ook terselfdertyd
geleidelik met die romantiese styl breek. Daarom word daar

gevind dat die Russiese teater teen die jare 1880 nog in 'n baie groot mate nie aan die eise van die bestaande Russiese drama kon voldoen nie.

1.2.1.2 'n Oorsigtelike bespreking van die negentiende-eeuse Russiese drama en teater respektiewelik tot by die jare tagtig sal aan die lig bring hoe ver die drama die teater hier vooruit was.

1.2.1.2.1 Die negentiende-eeuse Russiese drama tot by die jare tagtig

Alhoewel die werke van Gribojedof en Gogolj as voorbeelde van die Russiese Romantiek beskou moet word, vertoon dit reeds duidelike realistiese eienskappe. Gribojedof se satiriese komedie, *Gore ot oema* ("Droefheid uit geestigheid", 1825), wat in 'n groot mate ook tot die klassieke skool van komedie behoort, vertoon aan die ander kant ook die volgende realistiese trekke: meer aandag aan die karakterisering as aan die intrige; die karakters is tipes maar terselfdertyd ook meer individualisties geteken as in menige realistiese drama; die dialoog is in 'n versvorm met 'n buitengewone, natuurlike spreektaalritme. Die lewende karakters en soepel spreektaaldialoog in Gogolj se romantiese morele satire, *Rewizor* ("Die inspekteur-generaal", 1836) is ingelyks herkenbare kiemselle van die realisme.

In die hande van Ostrowski het die Russiese drama "snitte uit die lewe" geword. Daarom kan sy agt-en-veertig dramas (1847-1886), waarvan net agt in vrye versvorm is, as voorbeelde van die eerste volwaardige realistiese drama beskou word. In sy vroeë werke tot om en by 1861, waarvan *Groza* ("Die donderstorm", 1860) die beste voorbeeld is, het Ostrowski hom geopenbaar as 'n

meester in die skryf van hoogs natuurlike dialoog. Die spreekwyse van elkeen van sy karakters is karakteristiek en individualisties. Sy werke is egter so volkseie dat dit byna geen universele trefkrag besit nie. Verder openbaar hy hom in hierdie vroeë werke as die mins subjektiewe van al die Russiese skrywers. Sy karakters is slegs individue soos gesien deur ander individue en ook nie juis psigologiese weergawes van innerlike determinante nie. Eers in sy latere dramas, waaronder *Bespridamitsa* ("Die arm bruid", 1879), het hy 'n meer psigologiese benadering in karakterisering aangedurf. In die geheel gesien was Ostrowski onteenseglik verantwoordelik vir die verheffing van die Russiese drama tot 'n standaard wat baie goed met die wêreldstandaarde van daardie tyd vergelyk het. Verder was hy ook die wegbereider vir die groot gees van die laat-realisme, Anton Pawlowitsj Tsjechov (1860-1904).

Toergen
Nog 'n Russiese dramaturg wat in die realistiese skool voor 1880 tuis hoort, is Iwan, Sergewitsj Toergenjef (1818-1883). Sy dramas behoort tot die periode 1843-52 en is wat psigologiese benadering betref, soos onder andere in *Mesjats w derewne* ("'n Maand op die platteland", 1850) geopenbaar, ook voorlopers van die Tsjechovskeppinge.

1.2.1.2.2 Die negentiende-eeuse Russiese teater tot by die jare tagtig

In teenstelling met die duidelike vergestaltung van die realisme in die dramaliteratuur voor die tagtigerjare word daar, behalwe miskien vir die toneelspel van die "realistiese" pionier Mikhail Sjtsjepkin (1788-1863) in die periode 1830-50, voor Stanislawski geen ware verteenwoordigers van die realisme in die Russiese teater gevind nie. Daarby moet onthou word dat

Sjtsjepkin nie 'n realistiese akteur in die ware sin van die woord was nie maar dat hy wel slegs die fundamente van die latere suiwer realisme gelê het.

1.2.1.2.2.1 Staatsbeheer oor die teater

Teateraktiwiteite in Rusland is tot in 1882 hoofsaaklik deur die teatermonopolie van die imperiale teaters (in Moskou en St. Petersburg) oorheers. Die ontstaan van die Moskouse Kunstenaar as *vrye teater* was een van die vrugbare gevolge van die afskaffing van die teatermonopolie in 1882. Omdat die imperiale Maliteater in Moskou die toon ten opsigte van teaterkunsbeoefening aangegee het, sou Stanislowski se teaterkunshervorming hoofsaaklik teen die idees van die Maliteater gemik wees. Gevolglik sal daar, vir die doel van die studieonderwerp, in hierdie ondersoek na die gebreke van die Russiese teater in die tagtigerjare hoofsaaklik op die Maliteater gelet word.

Die eise wat die realistiese drama aan die teater gestel het, was, soos voorheen aangedui, legio: gedissiplineerde ensemblewerk onder leiding van 'n regisseur, oortuigende en subtiële innerlike spel en effektiewe, lewensgetroue verhooginkleding. Aan hierdie eise kon die Russiese imperiale teater nie voldoen nie, want die akteur as ster het voorrang geniet, toneelspel was meesal oordrewe uiterlike vertoon, en die aanbiedings was in sy geheel van swak tegniese gehalte. Verder het ook strenge sensuur die realistiese dramas uit die imperiale teaters gehou.

Die tsaar en sy amptenare het die teaterkuns met 'n ysterhand beheer. Alles wat 'n vryheidsgedagte kon verkondig, is van die verhoog af gehou en in die meeste realistiese dramas is

113
daar egter vryheidsgedagtes ingelees. Joseph Macleod (1946: 20), kenner van die Russiese teater, merkin sy bespreking van die negentiende-eeuse Russiese teatertoestande in 'hierdie verband op: "... official governors ... wish to suppress any tendency to 'human' drama, because that is interested in the individual, the unique, the independent dignity of man, which threatens the artificial, schematised society those governors help to maintain."

Die toelating van aspirant-akteurs tot 'n teaterskool en die aanstelling van spelers by die imperiale teaters het ook by die bestuurder van dié teaters - 'n staatsamptenaar - berus. In die meeste gevalle was hy 'n leek op die gebied van die teaterkuns.

Gedurende die dertigerjare het die gehore van die Moskouse Mali in toenemende mate uit die Russiese intelligentsia bestaan, en hulle het egter om meer realisme in die teater gevra. Omdat die Mali van die begin af meer klem op die woord as op skouspel gelê het, het die intelligentsia se vraag na realisme tot 'n geleidelike maar baie versigtige wending na die Gogolj- en Ostrowskidramas gelei. 'n Vrye omgang met die realistiese dramas was weens sensuur egter nog nie moontlik nie. Verder kon die teaterkunstenaars in die meeste gevalle ook nie reg aan dié dramas laat geskied nie, omdat hulle nog ver te kort geskiet het.

1.2.1.2.2.2 Toneelspel

Die akteurs was sterre wat elk sy eie vertolking as die alfa en omega van 'n aanbieding beskou het. Trouens, die gehore het dit ook so beskou en hulle gunsteling met geskenke

oorlaai. Toneelspel was sodanig dat die gehore meer deur die akteurs se persoonlikheid as deur die karakters, wat hulle vertolk het, beïndruk was. Daarom was die Mali ook tereg as "die huis van die akteur" bekend. Toneelspel was slegs 'n verhewe, uiterlike vertoon van hewige emosies. Tog was daar uitsonderings op die reël. Daar was diegene wat reeds artistieke geloofwaardigheid in hulle spel geopenbaar het. Mikhail Sjtsjepkin was een van die vroegste voorbeelde.

Sjtsjepkin het in 1822 sy debuut op die Moskouse imperiale verhoog gemaak. In sy effektiewe en geloofwaardige verpersoonliking van die hoofrol in die Mali se 1836-aanbieding van Gogolj se *Revizor* was hy die naam "vader van realistiese toneelspel" waardig. Die geheim van sy spel was in sy kennis van die lewe geleë. Sy hoofdoel was om die lewe soos hy dit geken het, op die verhoog oor te dra. In die werke van Gogolj kon hy sy doel bereik. Tog was hy in die eerste plek 'n vertolker van romantiese dramas. Een van sy grootste bydraes tot die ontwikkeling van die toneelspel was dan ook dat hy bewys het dat geloofwaardige spel ook in 'n onrealistiese stuk moontlik is. Ongelukkig het sy spelopvattinge nie sy medespelers beïnvloed nie. Eers na sy dood, en wel in die sewentigerjare, is sy denkbeelde deur enkele Malispelers in 'n sekere sin opgevolg. Hieronder tel Marija Nikolajewna Jermolowa (1853-1928), Prof Sadowski (1818-1872), Glikerija Fjedotowa (1846-1925) en Aljeksander Lenski (1847-1908), - spelers van wie Stanislawski (1957:53) later sou sê: "... (they) have helped me, in my stage and private life, to create that *ideal of an actor* to which I had striven in my art; they exerted a vast influence on me and fostered my artistic and aesthetic development".

Jermolowa, hoofaktrise van die Mali in haar tyd, het in Januarie 1870 haar debuut op dié verhoog gemaak en vyftig jaar lank die Moskouse teater oorheers. Deur haar toedoen het daar nuwe gees in die Maliteater gekom. "Maria Yermolova embodied a whole theatrical epoch", skryf Stanislawski in sy outobiografie (1957:51). Haar buitengewone sensitiwiteit en insig in al die nuanses van emosies het haar gekenmerk as 'n plooibare aktrise wat met elke rol 'n gedaanteverwisseling kon ondergaan. "No matter how empty the rôle, even in a most insignificant play, she succeeded in filling it with her soul, revealing the depth of her personality" (Varneke, 1951:376). 'n Tydgenoot, A.A. Jablotsjkina, onthou haar, volgens Varneke (*ibid.*:377), so: "She retired into the rôles she created, and dwelt not in her private life but in the lives of those whom she impersonated". Sy het ook 'n pragtige, sprekende gesig met sprankelende oë gehad. Haar mooi liggaamsbou en haar diep, warm stembre, tesame met 'n kombinasie van krag en vroulikheid, inspirasie en selfbeheersing, het van haar 'n dinamiese aktrise - "greater than Duse" (MacLeod, 1946:55) - gemaak. Tog was haar spel geleë in eenvoud met 'n verbysterende geloofwaardigheid. Wjera Komissarjewski (1959:88) 'n oud-aktrise van die St. Petersburgse imperiale Aljeksandrinskiteater en 'n tydgenoot van Jermolowa, vertel:

"When ... Maria Yermolova ... was dying in one of her parts there was no applause after the final curtain. People from the audience rushed to the footlights in panic, demanding a doctor. 'Something's happened to Yermolova!', they cried. On another occasion even the producer, Chernevsky, ran tearfully on to the stage, thinking that Yermolova had suffered a heart attack".

Jermolowa was egter nie in die eerste plek 'n vertolker van

rolle in die nuwe realistiese drama nie. Alhoewel sy groot welslae behaal het met Ostrowskiskeppinge, het sy 'n voorliefde gehad vir die vertaalde Westerse klassieke, neo-klassieke en romantiese dramas. Van die ongeveer driehonderd rolle wat sy tydens haar loopbaan vertolk het, was die bestes dié van Shakespeare, Lope de Vega, Schiller, Goethe en Grillparzer. In hierdie rolle het sy duidelike romantiese nuanses met byna volmaakte artistieke waarheid vermeng en 'n harmoniese sintese van realisme en romantisisme verkry (*Varneke, 1951:376*). Haar vertolking van realistiese rolle sou dus uit die aard van die saak veel meer aan die eise van die realisme voldoen as die meeste van dié van haar tydgenote. So byvoorbeeld was haar vertolking van die moeilike Neginarol - 'n skepping van Ostrowski - 'n groot bydrae tot die ontwikkeling van die realisme in die teater. Varneke (*ibid.:377*) baseer sy feite op historiese gegewens en resensies as hy sê: "In this most difficult role she unfolded in all its brilliance the infinite perfection of her technique and the richness of a wonderful voice, which enabled her to express the faintest nuances of mood and feeling".

In teenstelling met die speltradisie van die Romantiek, wat deur die meeste van haar tydgenote voortgedra is, het Jermolowniks aan blote inspirasie oorgelaat nie maar haar vertolking van 'n rol noukeurig beplan (*ibid.*).

Naas hierdie befaamde aktrise, wat, terloops, die eerste aktrise was wat later die eretitel "Volkskunstenaar" op aanbeveling van Lenin sou ontvang, het Glikeriya Fjedotowa ook roem verwerf as geloofbare vertolker sowel van Ostrowskirolle as van klassieke rolle. Vanaf haar debuut in 1862 het sy bewys dat sy as aktrise in versdrama nie vir die beste Westerse aktrises hoef terug te staan nie.

"Depth of feeling; the working out of a role in all its most minute details and the strict coordination of all of its features; ability by one restrained gesture, by one expressive glance to give a finishing touch to a character - such are the principal characteristics of her talent", skryf Varneke (*ibid.*: 379).

Haar uitbeelding van karakters was so ryp en oortuigend dat haar spel as geheel en al spontaan voorgekom het. Eers aan die einde van haar toneelloopbaan, toe sy oud en afgeleef was en haar aan die opleiding van aspirant-akteurs toegewy het, het sy vertel hoeveel moeitevolle beplanning en afronding van tegniek haar vertolkings geverg het.

Een van die Mali-akteurs wat in dié tyd 'n Ostrowski-vertolker by uitstek was, was Prof Sadowski. Sy kennis van die lewe en sy eenvoudige styl het hom in staat gestel om die karakters van Ostrowski oortuigend te kon oordra. "(He) didn't 'act' ... (he) 'lived' on the stage, even when drinking tea or vodka (and you could tell which it was from the way (he) appeared to drink it)", vertel Macleod (1946:61). Alhoewel hy ook met welslae in uitheemse dramas gespeel het, was hy baie meer tuis in die nuwe Russiese dramas. Varneke (1951:355) som Sadowski se geslaagtheid as vertolker van die realistiese drama so op:

"Intimate acquaintance with all strata of the Russian people enabled Sadovsky to achieve such realism in acting that it always seemed to the spectator that he beheld a person whom he had met somewhere, with whom he had dealt, but whose name he had temporarily forgotten. It was difficult to imagine that a given part could be performed in a manner different from that in which he played it. The artist's acting coincided so closely with the author's conception that the spectator felt the author's character must have spoken and acted precisely in that way. Perfection of the performance in large measure was

achieved by the chiseling of the most minute details of the role".

Aljeksander Lenski het op dit wat Sadowski bereik het, roemryk voortgebou. Vier jaar na Sadowski se dood het Lenski by die Maligroep aangesluit en spoedig 'n prominente posisie in hierdie teater verwerf. As akteur het hy 'n voorliefde vir poësie gehad. Sy byna volmaakte verhoogdiksie het hom in staat gestel om buitengewone vaardigheid in die vertolking van romantiese rolle aan die dag te lê. As skilder en beeldhouer het hy noodwendig in sy spel ook besondere aandag aan die uiterlike voorkoms van sy rolle geskenk. Gevolglik het hy baie waarde aan oortuigende grimering en effektiewe kostumering geheg. Sy spel was op die beginsel van artistieke eenvoud gebaseer. Geleatenspel, en veral spel met die oë, is deur Lenski as van primêre belang beskou. Daarmee saam was spelwisseling vir hom 'n groot vereiste vir geslaagde toneelspel. In sy diepste wese was Lenski dus 'n realis in die wydste sin van die woord.

Al die bogenoemde akteurs van die Mali was egter uitsonderings - swaels in die winter. So was daar ook enkele oortuigende akteurs in die St. Petersburgse Aljeksandrinskiteater ('n ander Russiese imperiale teater) wat enigsins aan die eise van die realisme kon voldoen: M.G. Sawina (1854-1919), K.A. Warlamof (1848-1915) en W.N. Dawidof (1849-1925).

Die realisme verg nie net enkele geloofwaardiges in 'n groep om 'n stuk te laat slaag nie. Die hele groep moet realistiese en oortuigende spel lewer om stylvermenging te voorkom. Verder moet daar uitstekende ensemblêspel wees om 'n realistiese drama tot sy reg te laat kom. Hiertoë was die groepe van die gevestigde en toonaangewende imperiale teaters nie in staat nie.

Oor die algemeen was twee of vier repetisies as voldoende vir 'n aanbieding beskou. Die meeste akteurs het hoofsaaklik op improvisasie in 'n aanbieding staatgemaak. Die spel van K.A. Warlamof (1848-1915), 'n komiese akteur van die Aljeksandrinski-teater, dien hier as goeie voorbeeld. "Sometimes he was so carried away that he would give no cues, and once sent off the stage a junior actor, whom he had not allowed to speak, with loudly expressed thanks for information he had not received", vertel Macleod (1946:57).

Sommige, soos die bogenoemde geloofwaardige akteurs, het weens hulle aangebore natuurlikheid deur middel van improvisasie wel in 'n redelike mate daarin geslaag om aan die realistiese rolle reg te laat geskied. Dié wat nie oor sulke aangebore natuurlikheid beskik het nie, het jammerlik gefaal in hulle vertroue op improvisasie. Heelparty van die oortuigende akteurs het wel, soos aangedui, hulle vertolkings moeitewol voorberei en beplan. Die meeste van die oortuigende akteurs sou egter nie die geheim van hulle natuurlikheid in woorde kon stel nie. Daarom kon hulle ook nie as leermeesters aan hulle studente die weg na natuurlike spel aandui nie.

Fjedotowa, byvoorbeeld, kon nie vir Stanislawski tydens sy kortstondige studie in haar skool in 1883 die tergende vraag van natuurlikheid in spel beantwoord nie. Trouens, geen bekende en oortuigende akteur kon dit vir hom doen nie. Gevolglik het hy dit sy plig geag om deur eie eksperimentering na die geheim van natuurlikheid te soek - dit waaroor geloofwaardige akteurs in sy tyd beskik het ten spyte van hulle opleiding. Daarom kon hy deur middel van sy werksaamhede in die latere Moskouse Kunsteteater van toneelspel 'n "wetenskap" maak en 'n sisteem ontwerp waarvolgens aan talentvolle studente die

geheime van geloofwaardige spel geleer kon word.

Dit is bekend dat die beginnerakteurs van die imperiale teaters by verskeie befaamde spelers opleiding ontvang het. Die opleidingsmetodes was egter oud-modies en kon nie die weg na geloofwaardige spel aandui nie. Opleiding het bloot uit 'n demonstrasie van uiterlike speltegnieke bestaan. Die stem van die akteurstudent is deur middel van sang en poësievertolking ontwikkel, en dans- en skermklasse is as baie noodsaaklik geag. Verder het die studente geleer hoe om dekor te verf, rekvisiete te maak en verhoogapparaat te hanteer. Oor die akteuropleiding aan die skool van Fjedotowa skryf Stanislawski (1957:84-85):

"They described very picturesquely and eloquently the play and the parts, that is, told us of the final results of creative work, but said nothing of how we were to do it, what path or method we should use in order to arrive at the desired result. We were taught to play a given rôle, but we were not taught our craft ...

"Pupils were taught to read with the aid of instruction, so that each first learned to imitate his teachers. The pupils read very correctly, putting in all the commas and periods, observing every rule of grammar, and resembled one another in their outer form which, like a uniform, concealed the inner reality of the man ...

"... it was required of the pupils that they copy their teachers. And they imitated their teachers, but badly because they lacked talent and technique. They would have done it well if they had been allowed to do it in their own way. Perhaps it would have been incorrect, but at any rate it would have been sincere, truthful and natural, and one could believe them".

Hierdie metode van akteuropleiding het die student gehelp om 'n

bepaalde rol te kon vertolk al was dit ook net 'n gepoogde uiterlike nabootsing van die leermeester se vertolking daarvan. ~~Nabootsing, leer die ervaring~~, lei tot clichéspel. Die Russiese imperiale verhoë was dus vol cliché-akteurs wat gepoog het om die enkele natuurlike spelers te ewenaar.

Verder was daar in Rusland ook geen teken van ensemblespel op die imperiale verhoë nie. Daar was slegs 'n mate van gee en neem tussen die hoofspelers. Van die ondergeskikte spelers is daar slegs verwag om die sterre in hulle "kragtoer" te ondersteun. Die hoofspeler was die spil waarom alles in 'n opvoering gedraai het. Gevolglik was die ondergeskikte speler slegs "'n voorwerp" teenoor wie die hoofspeler kon optree en van wie hy die sleutelwoorde vir sy spreekbeurt gekry het. Na elke emosionele passasie of monoloog het die gehoor luid geapploudisseer, die hoofspeler het sy buiging gemaak en dan weer die passasie of monoloog herhaal. Van artistieke eenheid en samewerking tussen die spelers het daar dus weinig of niks te reggekom nie (MacLeod, 1946:57-58).

Oor die algemeen is daar min van junior akteurs verwag. Vir toelating tot die spelersberoep het die owerhede verwag dat die sollicitant lank van postuur moes wees, 'n klankryke stem moes besit en ontspanne op die verhoog moes voorkom. Dames moes 'n mooi gesig en 'n goeie postuur hê. Verder moes hulle in staat wees om die teks, soos deur die souffleur voorgesê, redelik korrek te kon herhaal. Hul geheue moes ook goed genoeg wees om te kon onthou wanneer en waar hulle tydens 'n toneel moes binnekom of die verhoog moes verlaat en waar hulle op die verhoog moes staan. Indien hulle verder oor 'n vrymoedigheid en onbeskroomdheid beskik het, was hulle van sukses, applous, blomme en 'n salarisverhoging deur die algemene imperiale

teaterbestuurder verseker. As hulle in 'n emosionele toneel moes optree, was daar 'n groot voorraad clichés waarop hulle kon teer.

Sodanige akteurs sou dus noodwendig jammerlik faal in 'n realistiese drama-aanbieding.

Die groot aantal onbevoegde akteurs op die imperiale verhoë het by Lenski reeds kommer-gewek. Hy hét onder andere 'n beroep op sy tydgenote en teatervakmanne gedoen om teen die leke wat die teater oorgeneem het, 'n verenigde front te vorm. Nikolai A. Gortsjakof (1958:4) haal Lenski so aan: "The salvation of the theater ... must begin with the painful but inevitable amputation of its sick and infected members. Any slackening of these efforts will indubitably have a harmful influence on restoring the sick organism of art to good health".

Om self 'n bydrae tot die verbetering van die akteurkuns te lewer het Lenski hom van 1889 af aan die opleiding van akteurs toegewy. Sy pogings het misluk, want, skryf Varneke (1951: 383),

"... he was unable to overcome the ignorance and apathy of the administration ... he found himself altogether isolated and compelled to quit the stage so as not to be 'an impotent witness of the final corruption of the theatre by all kinds of robbers' ... His free plans were smashed against the dead walls of the crown theatre".

Die redding van die teaterkuns was dus nie moontlik binne die mure van die imperiale teaters nie. (Maar, in die *vrye teater* sou dit moontlik wees, soos later in die bespreking van die Moskouse Kunsteater duidelik sal word.)

1.2.1.2.2.3 Tegniese aspekte

Ook die gehalte van die tegniese aspekte in die eind-negentien-
de-eeuse drama-aanbiedings van die imperiale teaters het in die
lig van die realisme veel te wense oorgelaat. Die dekor was
verbeeldingloos en oneffektief. Historiese korrektheid met
betrekking tot verhooginkleding het vir die ontwerpers bestaan
in die gebruikmaking van twee basiese style. Vir alle vers=
dramas - hetsy klassiek of romanties - is 'n basiese "Gotiese"
ontwerp gebruik. Daarteenoor was die dekorstelle vir alle
Russiese dramas wat tussen die eind-agtiende eeu en die middel-
negentiende eeu afspeel, "Gogoljaans" - genoem na die skrywer
Gogolj (*Gorchakov, 1958:15*). Geen aandag is in die verhoog=
inkleding aan fyn detail, lewensgetrouheid of getrouheid aan
onderskeidende nasionale eienskappe geskenk nie.

Nikolai A. Gortsjakof (*ibid.:16*) haal die volgende relaas van
'n voormalige Maliteaterbestuurder oor eind-negentiende-eeuse
verhooginkleding en tegniese gebruike in die Mali-opvoerings
aan:

"New décor was an event ... The décor current for
all plays included: a living room, rich or poor;
a study of the same kind; a prison; a hut; woods
in the winter or summer; and 'open air', that is,
sky-blue linen for depicting open spaces. If a
bedroom or an office - or something else of that
nature - was needed, they tried to combine what=
ever they already had on hand.

"The classical plays of Shakespeare, Schiller, and
Hugo made use both of the 'Gothic' decorations and
of their variants. King Lear divided his kingdom,
Hamlet spoke 'to be or not to be', Elizabeth signed
the death warrant of Mary (Stuart) in the identical
'Gothic' décor.

"The furniture situation was no better. In the

first place, it belonged directly to the plot, that is, it could in no way be done without because the artist used it during the course of the play; secondly, there was always one of two kinds of furniture sets - rich and poor. In the rich sets, springs came through and the lower linings stuck out. And the playgoer, seated in the orchestra of the theater, saw the sets on the stage with the stuffing coming out of the furniture. This is why the backstage expressions for poor and rich furnishings were 'poor' and 'pregnant'.

"There were three kinds of lighting effects: white light and light seen through a dark blue or a red glass set before the footlights. Morning and night came on as if at the equator - they would lower the dark blue glass at once and put on the red one, or vice-versa, and it was ready".

Hieruit blyk dit dat die Mali met sulke toestande en gebruike nie aan die realisme en naturalisme se vereiste van afgerondeheid met betrekking tot histories korrekte, lewensgetroue en stemmingsvolle verhooginkleding kon voldoen nie.

1.2.1.2.2.4 Regie

Van regie in die moderne sin van die woord was daar geen sprake by die imperiale teateraanbiedings van dié tyd nie. Daar was wel 'n staatsamptenaar - 'n offisier in diens van die tsaar - wat tydens die voorbereiding van 'n aanbieding in 'n beperkte mate leiding gegee het. Volgens W.A. Nelidof, soos deur N.A. Gortsjakof (*ibid.*:15) aangehaal, het die werk van die Maliteater se aanbiedingsleier ("regisseur") uit die volgende bestaan:

"Having received a play, he assigned the roles. It would seem that this deserved some thought, but the troupe was so rich in talent that any playgoer could have done this without making a serious error. Furthermore, the director wrote the

headings and the bare outlines of the stage directions: 'dramatis personae', 'décor', 'furniture', 'costumes', 'wigs', 'properties', 'effects' (there were about nine or ten headings) ... Under 'furniture', [he wrote] 'poor' or 'rich'. Costumes were 'urban' or 'historical'. Wigs were 'bald', 'gray', 'red', etc.

"The office carried out all this. The director and the actors frequently did not see the set before the dress rehearsal, and sometimes not before the performance itself, for it was felt that if they simply knew the plan of the stage - that is, that a door would be in one particular place and a writing table in another - it would be enough.

"Rehearsals were carried on simply. They came on stage with their notebooks in hand; they read the roles and assigned places, that is, they settled that X would stand here and Y would sit there ... After the third rehearsal, the notebooks were taken away. The role had to be learned by heart, for which one, two, or three days were allotted, depending on its scope ... And that was the entire work of the director".

En dan merk Gortsjakof (*ibid.*) op:

"On the crown stage, this kind of corporal-of-the-guard director was a protector of clichés and routine. A. Kugel, a critic, said that such a director reminded him of Sancho Panza after he was appointed governor: 'He is a creature of caprice, and his supposed power continues as long as the joke is enjoyed, but his ideals, even if they are placed on the table fried, are immediately taken away at a sign from the doctor in the interests of His Excellency's health'".

Hierdie "regisseur" sou dus nie in staat wees om die komplekse teateraanbieding van 'n realistiese drama te hanteer nie. Die handhawing van streng dissipline, die vaardige hantering van die hele teaterensemble tydens langdurige repetisies en die verkryging van artistieke eenheid, afgerondheid en lewensge-

trouheid - soos deur die realistiese drama vereis - het nie binne die vermoë van so 'n beskeie leek geval nie. Meer nog: iemand wat meer gesaghebbend sou optree, sou nie deur die kunstenaars en owerhede van die imperiale teaters aanvaar gewees het nie. Die gesaghebbende en artistieke regisseur, soos deur die realisme vereis, sou dus vir hom buite die imperiale teaters moes nes skop, dit wil sê in 'n *vrye Russiese teater*.

1.2.1.2.2.5 Teaterbestuur

Verder was die bestuur van die imperiale teaters van so 'n aard dat dit die aanbieding van realistiese dramas meer geskaad as bevorder het. Die imperiale teaterbestuurder is deur die ministerie van die tsaar aangewys. Van teaterkuns het dié bestuurders niks verstaan nie, en hulle het ook geen poging aangewend om dit te verstaan of te waardeer nie. Hulle aandag was meer op die kantoor as op die verhoog toegespits. 'n Sekere Ptsjelnikof, wat tussen 1882 en 1898 die imperiale teater in Moskou beheer het, is 'n goeie voorbeeld van 'n tipiese onkundige imperiale teaterbestuurder in dié tyd. Die meeste van die dramas in die Malirepertoire tydens sy bestuurderskap was swak skeppinge. Die rede daarvoor? In sy gebrek aan kunsaanvoeling en as gevolg van sy onverskilligheid teenoor die teaterkuns het hy op oorstelpend outokratiese wyse gesorg dat die werke van sy vriende - minderwaardige dramaturge uit die aard van die saak - aangebied word. In teenstelling met die imperiale "regisseurs" was die imperiale teaterbestuurders by uitstek outokrate: hulle woord was wet. As verteenwoordigers van die tsaar het hulle onder andere enige realistiese drama wat 'n sweem van vryheidsideologie vertoon het, summier van die imperiale verhoë af verban. 'n Strewe tot enige vorm van artistieke vooruitgang in die teaterkuns is dus hoofsaaklik

deur die onkundige bestuurders van die imperiale teaters gestuit.

1.2.1.3 Slotsom

Dit is dus duidelik dat indien die realisme en naturalisme 'n plek op die Russiese verhoë wou verkry, daar 'n teaterkunshervorming - en wel buitekant die imperiale teater - moes plaasvind. Pogings om 'n hervorming binne die imperiale teater aan te wakker was tot mislukking gedoem. Wladimir Nemirowitsj-Dantsjenko, 'n bekende teaterfiguur, dramaturg en latere stigter van die Moskouse Kunsteater saam met Stanislawski, het byvoorbeeld gedurende die somer van 1891 probeer om die Maliteater tot hervorming aan te spoor. Hy skryf in sy outobiografie (1937:73):

"... I began to compose a long report addressed to the manager of the Imperial Theatres; I proposed in this report that the Small Theatre (die Mali) be reformed.

"I had little idea of what was to be gained by my proposal. I have already somewhere given the impression that I was *persona gratissima* in the office of the manager, but his attitude was a purely formal one ... In sending my memorandum, I must have foreseen that he would refuse to avail himself of a single suggestion. And so I went on thinking of my own theatre ('n teater waarin met nuwe aanbiedingsmetodes geëksperimenteer kon word en realistiese en nuwe naturalistiese dramas aangebied kon word).

"The longer I reflected on the matter, the more minutely the details of the project assumed shape and the clearer it became to me that I could not manage it ('n vrye teater) alone; it had too many aspects, was too complex.

"And now for the first time I bethought myself of Stanislavsky ... I began to think of the amateur

circle of the young and flourishing ... Alekseiev-Stanislavsky (hy verwys hier na die Moskou se Vereniging vir Kuns en Letterkunde wat in 1888 onder Stanislavski se leiding begin funksioneer het), who himself put on plays and acted the leading rôles".

So is die gedagte aan 'n *vrye teater* - 'n hervormingsteater - by Nemirowitsj-Dantsjenko gebore.

Stanislavski het in dié stadium (1897) - daarop dui Nemirowitsj-Dantsjenko - reeds begin om 'n hervorming van die teater=kuns deur middel van praktiese eksperimentering in sy amateur=groep te probeer bewerkstellig. In sy outobiografie wys Stanislavski daarop dat hy en Nemirowitsj-Dantsjenko dit eens was dat daar geen hoop op vooruitgang vir die gevestigde professionele teater was soos dit in die negentigerjare bestaan het nie. Stanislavski (1957:216) gaan dan verder en beskryf die behoeftes van die eind-negentiende-eeuse gevestigde professionele teater:

"... a theatre in which the brilliant traditions of the past had degenerated into a simple though skillful technical method of playing. I do not mean, of course, the outstandingly gifted players who then shone in the leading city and provincial theatres. Thanks to the theatrical schools the actors on the whole were at a much higher intellectual level than ever before. But there were few real talents 'by the grace of God'; the theatres in those days were in the hands of bartenders and bureaucrats. How could one expect the theatre to prosper in such conditions?"

Stanislavski en Nemirowitsj-Dantsjenko se misnoegdheid met die bestaande teatertoestande het gevolglik in 1898 op die ontstaan van die Moskou se Kunsteteater as *vrye beroepsteater* uitgeloop. Die feit dat hulle albei in die era van die realistiese drama

opgegroeï het, het in 'n sekere sin baie te make met hulle insig in die gebreke van die bestaande teaters as "huis" vir die realisme.

Stanislawski, die hoofgees van die Moskouse Kunsteater, het reeds van die sewentigerjare af teaterhervormingsideale gekoester. In die bespreking van die ontstaan van die Moskouse Kunsteater hierna sal daar kortliks dus veel verder as 1898 teruggegryp moet word.

1.2.2 Stanislawski en die Moskouse Kunsteater as 'n voorsiening in die behoefte aan teaterhervorming in Rusland

By die agtergrondstudie vir hierdie bespreking is daar uit die aard van die strekking van die proefskrif van talle boeke en tydskrifartikels gebruik gemaak. Indien al die geraadpleegde bronne hier aangegee moes word, sou dit noodwendig bladsye beslaan. Aangesien al die bronne egter in die bibliografielys aan die einde van die proefskrif vermeld word, sal hier slegs met enkele van die belangrikste bronne, waaraan die geskiedenisfeite hieronder meer in die besonder ontleen is, volstaan word.

- BAKSHY, A. 1916. The path of the modern Russian stage. London, Palmer & Hayward. p. 23-53.
- FOVITZKY, A.L. 1922/3. The Moscow Art Theatre and its distinguishing characteristics. New York, Chernoff.
- GORCHAKOV, N.A. 1958. The theater in Soviet Russia. New York, Columbia University Press. p. 3-93.
- KOMISSARZHEVSKY, Vera. 1959. Moscow theatres. Moscow, Foreign Languages. p. 111-140 en 207-219.
- MAGARSHACK, D. 1950. Stanislavsky: a life. London,

Macgibbon.

- MILLER, Anna I. 1966. The independent theatre in Europe: 1887 to the present. New York, Blom. p. 329-379.
- NEMIROVITCH-DANTCHENKO, V.I. 1937. My life in the Russian theatre. London, Geoffrey Bles.
- ORLOVSKY, S. 1954. Moscow theaters: 1917-1941. (In Bradshaw, Martha., *red.* Soviet theaters: 1917-1941; a collection of articles. New York, Research Program on the U.S.S.R. p. 1-127).
- STANISLAVSKY, K.S. 195?. My life in art. Moscow, Foreign Languages.

1.2.2.1 Die ontstaan van die Moskouse Kunsteater

Konstantin Stanislawski het reeds van 1877 af as jong amateur-akteur gepoog om oortuigende spel in die eerste toneelaanbiedings van sy gesin se groep, die Aljeksejefkring, te verkry (*Stanislavsky, 195?:58*). Sy eerste regie was in dié groep se aanbieding van 'n aantal komiese eenbedrywe in 1881. Lang repetisies het die opvoering daarvan voorafgegaan. In 'n aanbieding van Potekhin se *Praktitsjeskii gospodin* ("Die praktiese man") in 1883 het Stanislawski as regisseur reeds daarin geslaag om sy spelers hulle meer met hulle rolle te laat vereenselwig (*Magarehaak, 1950:33*). Gedurende die elf jaar waarin dié toneelkring aktief was, 1877-1888, het Stanislawski die groot waarde van ensemblewerk op die verhoog begin insien. As groepleier het hy dit onder die aandag van al die deelnemers van 'n aanbieding gebring dat hulle een algemene skeppingsdoel moet nastreef.

Van 1888 af, toe hy as leier van die nuutgestigte Moskouse Vereniging vir Kuns en Letterkunde opgetree het, kon Stanislawski

as akteur en regisseur sy rewolusionêre toneelopvattinge verder toepas.

Vir die eerste toneelaand van die Vereniging is daar op werke van Poesjkin en Molière besluit. 'n Bekende regisseur, dramaturg en akteur, A.F. Fjedotof, vervreemde eggenoot van die befaamde Fjedotowa, het die regie waargeneem. Stanislawski het die vernaamste rolle vertolk. Onder Fjedotof se regie het Stanislawski baie van die regiekuns geleer (*Stanislavsky, 1957: 120*).

'n Bekende dramaturg en regisseur van die Maliteater in hierdie stadium was Wladimir Nemirowitsj-Dantsjenko (1858-1943). Hy was 'n edelman en klein landheer verbonde aan die Russiese aristokrasie deur sy vrou, barones Korf. Hy het in 1891 in die skool van die Moskouse Filharmonia met akteuropleiding begin. Uit sy 1891-versoekskrif aan die Malibestuur en uit 'n aantal artikels wat van hom verskyn het, blyk dit dat hy byna soortgelyke ideale as Stanislawski vir die Russiese teater van hierdie periode gekoester het. Veral sy renons in haastige en onnoukeurige repetisies in die gevestigde imperiale teaters het baie met Stanislawski se rewolusionêre opvattinge betreffende regie in hierdie stadium gemeen gehad (*Gorchakov, 1958: 27-28*).

Op grond van sy voorliefde vir die realisme en sy bewondering vir die werke van Anton Tsjechov het Nemirowitsj-Dantsjenko in sy akteurskool op deeglike begrip van al die aspekte van 'n drama, klem gelê. Hy het 'n sterk afkeer gehad aan die teaterkonvensies en geaffekteerdheid van spelers op die verhoog. Sy uitgangspunt ten opsigte van die waarde van akteuropleiding was dat 'n teaterskool nie die skepping nie maar die ontwikkeling

van natuurlike aanleg en talent moes beoog. Die ontleding van 'n rol voordat repetisies begin, was volgens Nemirowitsj-Dantsjenko waardevol vir dié akteur wat 'n lewende karakter op die verhoog wou skep. Sodoende kon die akteur oor die volle begrip van 'n karakter se liggaamlike en geestelike samestelling beskik nog voordat hy sy eerste tree op die verhoog gee.

Hy en Stanislawski was dit in hierdie stadium met mekaar eens dat 'n streng regisseurshand, noukeurige repetisies, effektiewe en histories korrekte verhooginkleding en deurdagte, natuurlike spel 'n vereiste vir elke aanbieding was.

In 1897 het die rewolusionêr georiënteerde teaterloopbane van sowel Stanislawski as Nemirowitsj-Dantsjenko 'n klimaks bereik toe hulle mekaar op 22 Junie ontmoet het met die doel om gedagtes te wissel oor die hervorming van die Russiese teater. Onbewus van die verreikende gevolge wat hierdie samespreking sou hê, het hulle om 14h00 in die Slawanskibasaar, 'n Moskouse restaurant, plaasgeneem. Eers om agtuur die volgende oggend is hulle samespreking in Stanislawski se huis net buite Moskou beëindig. Die omvang en inhoud van die gesprek tussen hierdie twee Russiese grootmeesters, wat met waardering van mekaar se werk in die Russiese teaterwêreld kennis gedra het, is, danksy hulle outobiografieë, aan die teaternavorser bekend. Die resultaat van hulle samespreking was die stigting van die Moskou-se Kunsteater.

Kritiek op die heersende Russiese teatertoestande het in hierdie agtien uur lange samespreking tussen Stanislawski en Nemirowitsj-Dantsjenko as aanknopingspunt gedien. Hulle het besluit op nuwe beginsels wat in die toekomstige Russiese teater moes geld. Die toepassing van hulle hervormingsdenkbeelde sou

alleen moontlik wees indien 'n nuwe toneelgroep uit die studente van die Moskouse Filharmoniese teaterskool en uit die spelers van die Vereniging vir Kuns en Letterkunde saamgestel sou kon word. Gevolglik het hulle uit bogenoemde groepe 'n lys saamgestel van spelers wat talentvol genoeg was en wat oor die ambisie beskik het om die nuwe teater met die vooropgestelde doelstellings tot sy volle reg te laat kom.

Die geselskap sou bestaan uit Stanislawski se vrou, Marija Lilina (1866-1943), Marija Andrejewna (1872-1953), Marija Samarowa (1852-1919), Wasilii Loezhski (1869-1931), Aljeksander Artiom (Artemjew) (1842-1914), Aljeksander Wishnewski (1863-1943) en Georgi S. Boerdzhalof (1869-1924) - almal van die Vereniging vir Kuns en Letterkunde - en Olga Knipper (1870-1959), wat in 1901 met Tsjechov in die huwelik sou tree, Marija Roksanowa (1884-1958), Margarita Sawitskaja (1869-1911), Iwan Moskwin (1874-1946), en Wsewolod Meyerhold (1874-1942), almal talentvolle, goed opgeleide finalejaarstudente van die Filharmoniese teaterskool. Hierby sou daar 'n paar professionele akteurs van Moskou, St. Petersburg en die provinsies gevoeg word.

1.2.2.2 Die belangrikste doelstellings van die Moskouse Kunsteater

- (i) Daar is besluit om die teaterbestuur in die beplande teateronderneming aan die artistieke vereistes van die drama, dramaturg en akteurs ondergeskik te stel. Die fasiliteite vir akteurs agter die verhoog sou verbeter: meer vloerruimte vir kleedkamers, tegnisi en verhoogtoerusting is beplan. In die bestaande teatergeboue is die meeste ruimte vir die gerief, gemak en estetiese genot van die gehore benut. Stanislawski en Nemirowitsj-

Dantsjenko het gevoel dat die beperkte agterverhoogruimte wat atmosfeer betref, nie 'n gunstige klimaat was waarin akteurkuns kon ontkiem en groei nie.

- (ii) Daar is ook besluit dat elke toneelstuk 'n eie dekorstel en eie ameublement, verhoogrekwisiete en kostuums sou verg. Akteurs sou nie meer self vir hulle kostuums verantwoordelik wees nie. In die nuwe teateronderneming sou die keuse van kostuums deur die vereiste van die stuk en beplanning van die regisseur bepaal word. Stanislawski was veral teen die gebruik van die konvensionele geskilderde agterdoek op die verhoog gekant. Hy het voorgestel dat bekende skilders die dekorstelle van hulle aanbiedings moes ontwerp. Hierdie ontwerpers moes vir die teater en vir die vertolking van 'n bepaalde stuk aanvoeling toon.
- (iii) In die bestaande Russiese teaters het 'n orkes gewoonlik gedurende die pouse van 'n aanbieding opgetree. Volgens Stanislawski en Nemirowitsj-Dantsjenko het dit aan die atmosfeer van 'n aanbieding afbreuk gedoen. Daarom is besluit om in die beplande teater met hierdie gebruik weg te doen.
- (iv) Een van die belangrikste doelstellings was om Russiese gehore te dissiplineer, deur te sorg dat die gehoor hulle plek in die teater betyds inneem. Om stilte in die ouditorium gedurende 'n opvoering te verkry en om die illusie van die verhooggebeure as waarheid te versterk sou die ouditoriumligte voor die aanvang van 'n opvoering verdof word. Tien jaar later was gehore ten opsigte van stiptelikheid reeds so gekondisioneer dat toegang ná die

aanvang van 'n opvoering geweier kon word. Gehore moes voel dat die bywoning van 'n toneelopvoering 'n voorreg was. ~~Hulle sou soos~~ gaste behandel word, maar hulle moes die teaterreëls wat vir die welslae van 'n opvoering noodsaaklik was, gehoorsaam. Die akteur moes boweal op die respek en erkenning van 'n gehoor waarop hy as kunstenaar geregtig was, kon staatmaak.

- (v) Die standaard van die aanbiedings moes so hoog moontlik wees. Akteurs moes opleiding ontvang wat hulle in staat sou stel om geloofwaardige kunsskepping te lewer.
- (vi) Beide Stanislawski en Nemirowitsj-Dantsjenko het die bestaande repetisiemetodes in die Russiese teater verdoem. Die bestaande repetisiemetodes in Rusland het nie vir die ontleding of bespreking van die stuk of rolle voorsiening gemaak nie. Karakterisering, indien daar so iets was, was nie deurdag nie. Daarom was die stigters van die nuwe teater ten gunste van intensiewe repetisies met logiese beplanning. Die regisseur moes hom veral beywer om motiewe vir sy regiebeplanning te hê alvorens hy begin werk. Daar moes genoeg tyd wees om aan die spelers te verduidelik wat die motivering van 'n bepaalde regie-aanduiding was. Lang en intensiewe repetisies sou die werk van die beplande teateronderneming kenmerk.

Omdat Stanislawski en Nemirowitsj-Dantsjenko albei aan die hoof van hulle eie teatergroep gestaan het, was die bepaling van gesagsposisies en onderlinge werkverdeling en werkmetode 'n probleem. Nemirowitsj-Dantsjenko (1937:107) skryf:

"Constantin Sergeievitch, however, had already prepared a solution of this difficult problem. This

is what he proposed:

"The entire artistic realm was to be divided into two parts - the literary and the productional. Both of us were to take possession of a whole production, helping each other and criticizing each other. How this would work out technically was left for later discussion. In any event, in the artistic region we would have equal rights. But should there be a difference of opinion and a decision had to be made, he would have the right to veto what he thought objectionable in the productional part, and I have the same right in the literary part.

"It came to this: he had the last word in the region of *form*, and I in the region of *content*".

Uiteindelik is besluit dat Nemirowitsj-Dantsjenko as bestuurder, dramaturg en regisseur sou optree. Stanislawski sou hom as regisseur en akteur veral met die vaslegging van nuwe spelbeginsels in die beplande teaterorganisasie besig hou. Deur middel van eksperimentering sou hy dié nuwe spelbeginsels op die proef stel. Hier kon hy na die geheim van geslaagde, oortuigende toneelspel soek en dit aan die spelers van die beoogde toneelgeselskap oordra. Terselfdertyd sou hy die nuwe teaterkuns, naamlik regie, met groot toewyding ontwikkel.

Die volgende stap was om 'n geskikte teater en geld vir die beplande toneelaanbiedings te verkry. Stanislawski het 10 000 roebel bygedra. Sy vrou, Lilina, het aangebied om vir 'n onbepaalde periode sonder betaling vir die nuwe teater te speel. Morozof, 'n ryk Moskou se handelaar, het ook 10 000 roebel bygedra en 'n aandeelhouer in die teater geword. Die begroting vir die eerste jaar het uiteindelik slegs 28 000 roebel beloop, waaruit ook die spelers betaal moes word.

Moskwin het by die groep aangesluit teen 100 roebel per maand,

en Olga Knipper het aanvanklik teen 75 roebel per maand die hoofrolle van die aanbiedings vertolk. Die akteurs was egter deur 'n algemene toewyding aan hierdie vrye teater besiel.

1.2.2.3 Die werksaamhede van die Moskouse Kunsteater tot by die dood van Stanislawski

In hierdie oorsig van die werksaamhede van die Moskouse Kunsteater word slegs gewys op enkele aanbiedings, wat as oorsprongsklippe in die bespreking van die ontwikkeling van hierdie teater as hervormingsteater dien.

Die werksaamhede van die Moskouse Kunsteatergroep val ruweg in drie fases uiteen: die fase van 1) onselektiewe naturalisme; 2) selektiewe naturalisme en simbolisme; en 3) "artistieke" realisme of eklektisisme. Hierdie fases hou verband met die algemene kunssoeke in hierdie tyd na waarheid. Beginnende in 1880 het die teaterkunstenaar geglo dat die waarheid slegs in die sintuiglik waarneembare opgesluit lê. Daarom is die werklikheid in die fase ⁺ 1880-⁺ 1900 onselektief en so lewensgetrou moontlik op die verhoog nageboots. Terselfdertyd was daar ook 'n neiging by sommige dramaturge, van wie Anton Tsjechov die beste voorbeeld in Rusland was, om in die weergawe van die sintuiglik waarneembare werklikheid meer selektief te werk te gaan. Aan die einde van die eeu en die begin van die twintigste eeu het teaterkunstenaars daaraan begin twyfel of waarheid slegs in die sintuiglik waarneembare opgesluit lê. Daarteenoor is geglo dat waarheid eerder deur middel van die intuïsie as van die logika gepeil kon word. Daarom is daar geglo dat waarheid ook nie deur middel van logiese taal nie maar deur middel van simbole weergegee moes word. Vandaar die term "simbolisme" vir die nuwer stroming in die kunstenaars se soeke na waarheid.

In die begin van die twintigste eeu het daar ook 'n nuwe realistiese benadering in die teater ontwikkel. Groter seleksie in die weergawe van werklikheidstonele is toegepas. Die besondere styl van 'n drama is vir die eerste keer nie meer in 'n aanbieding daarvan verontagsaam nie. Shakespearedramas byvoorbeeld is nou nie meer naturalisties aangebied nie, maar die seleksie, wat Shakespeare in sy weergawe van die werklikheid toegepas het, is ook in die verhoogweergawe toegepas.

Hierdie algemene snel opeenvolgende "roete-aanpassings" in die kunsoektog na waarheid was noodwendig ook duidelik in die aanbiedings van die Moskouse Kunsteater te bespeur. Desnieteenstaande het die Kunsteater deurgaans aan sy oorspronklike beginsel van geloofwaardigheid in die teater getrou gebly. Dié vrye teater van Stanislawski het gevolglik nie net as tuiste vir die realisme en naturalisme gedien nie maar uiteindelik die "sirkel van geloofwaardigheid in die teater", wat by Sjtsjepkin begin het, voltooi en dus weer die artistieke realisme van 'n Sjtsjepkin in die moderne teater laat herleef.

Gedurende die eerste jare van die bestaan van die Moskouse Kunsteater (ruweg 1898-1905/6) was hulle aanbiedings hoofsaaklik deur 'n onselektiewe, uiterlike nabootsing van die werklikheid gekenmerk (*Stanislavsky, 1957: 250-252 en 321-322*). In hierdie opsig was die Moskouse Kunsteater nog sterk onder die invloed van die Meinungengroep se aanbiedings (*Magarshack, 1950: 166 en 249*). Alle dramas, ongeag of dit klassiek of realisties/naturalisties was, is op die onselektiewe uiterlik naturalistiese wyse aangebied. Baie aandag is aan 'n lewensgetroue en histories korrekte verhooginkleding geskenk. Daarby was die toneelspel goed beplande uiterlike skeppinge sonder werklike innerlike belewing. Alle vorms van affektasie in spraak

en spel was egter daaruit geweer. Elke rol, hoe klein ook al, is as belangrik geag. Die resultaat was perfekte ensemble=spel.

Maar Stanislawski was nog nie tevrede nie. Iets het geskort. Die dekor en hele verhooginkleding was so oorweldigend lewens=getrou dat die spel onnatuurlik voorgekom het. Sy soeke na die geheim van geloofwaardige spel het voortgeduur. Dit waarna hy gesoek het maar wat hy in hierdie stadium nog nie besef het nie, was 'n geestelike of innerlike speltegniek. Met die aanbidding van Tsjechov se dramas, op aanbeveling van Nemirowitsj-Dantsjenko, het die onselektiewe ("fotografiese") en uiterlik naturalistiese styl van die Kunsteater ver te kort geskiet. Eers in die volgende fase van die Kunsteater se bestaan ([†] 1906-1926) sou daar in so 'n mate in die rigting van seleksie en innerlike geloofwaardigheid bewees word dat hulle Tsjechovaanbiedings kon slaag.

Volledigheidshalwe moet daar eers vir 'n wyle by die hoogtepunte in die eerste fase van die Kunsteater stilgestaan word.

1.2.2.3.1 Fase 1: 1898 - [†]1905: Onselektiewe naturalisme

Repetisies aan die eerste stuk, Aljeksej Konstanowitsj Tolstoj se *Tsaar Feodor Iwanowitsj*, het op 14 Junie 1898 onder regie van Stanislawski 'n aanvang geneem. Presies vier maande later, op 14 Oktober 1898, is die Moskouse Kunsteater met 'n aanbidding van hierdie stuk geopen. Die vier maande van repetisie was 'n druk tydperk. 'n Lid van die Vereniging vir Kuns en Letterkunde, N. Arkhipof (later bekend as assistent-verhoogbestuurder Arbatof), het 'n skuur op sy landgoed naby Poesjkino, ongeveer 30 myl van Moskou af, as repetisielokaal

tot die beskikking van die groep gestel. Alle toekomstige lede van die groep het verblyfplek in die nabygeleë dorpie gekry. 'n Rooster van elke dag se repetisies was tot almal se beskikking. Repetisietye was van 11h00 tot 17h00. Nadat die akteurs geëet en in die rivier daar naby afgekoel het, het die repetisies saans van 19h00 tot 23h00 voortgegaan. Werk aan individuele spelers het ekstra tyd van Stanislawski geverg. Maar al die spelers was positief ingestel - miskien as gevolg van die aktiverende toespraak waarmee Stanislawski (1959:15) die repetisievak en werksaamhede van die nuutgestigte toneelgroep ingelei het:

"... For me this theatre is a long-hoped-for, long-promised child. It is not for the sake of material gain that we have waited so long for it. No, it is the answer to our prayer for something to bring light and beauty into our humdrum lives ... If we do not come to this enterprise with clean hands we shall defile it, disgrace ourselves and be scattered to the ends of Russia ...

"Do not forget either that our goal is to bring enlightenment into the lives of the poor, to give them some aesthetic enjoyment amid the gloom in which they have been living. We are attempting to create the first thoughtful, idealistic, popular theatre - and to this great goal we are dedicating our lives.

"Be careful not to crush this beautiful flower, otherwise it will wilt and its petals fall ...

"For the sake of such a purpose let us leave trivial matters at home, let us gather here in a common effort and not engage in petty squabbles and the settling of scores ... Let us be guided by the motto of 'common work, friendly work' ...".

Geen moeite is ontsien om historiese getrouheid vir hierdie aanbieding van *Tsaar Feodor* te verkry nie. Daar is besluit om in *Tsaar Feodor* die gehoor met weelderige kostuums, versie=

rings, dekor, rekwisiete en uiterlike effekte te verbyster. Die produk was uiterlike onselektiewe naturalisme. Stanislavski het later in sy loopbaan verklaar (*Stanislavsky, 1952: 252*):

"I must say in all fairness that, unknown perhaps even to ourselves, behind the mistakes we then committed lay a very important thing, the foundation of any art- the effort to achieve *genuine artistic truth*. This artistic truth was then of an outward nature: it was the truth of things, furniture, costumes, properties, lighting effects, sound effects, outward image and outward physical life. But the very fact that we had succeeded in achieving a genuine, though purely outward artistic truth on the stage - at a time when theatrical falsehood reigned supreme - that very fact opened certain prospects for the future".

Benewens *Tsaar Feodor* het voorbereidingswerk en repetisies aan ander stukke wat gedurende die eerste jaar in repertorium sou wees, ook voortgegaan: Russiese vertalings van *Antigone* (Sophokles, $\pm$ 441 v.C.), *The merchant of Venice* (Shakespeare, $\pm$ 1596), *Die versunkene Glocke* (Hauptmann, 1896), Tsjechov se *Tsjajka* ("Die seemeeu", 1896), Goldoni se *La locandiera* ("Die meesteres van die herberg", 1753), Pisemski se *Samoeprawtsi* ("Die outokrate", 1866) en *Hedda Gabler* (Ibsen, 1890).

Op 14 Oktober 1898 het die openingsaanbieding van die Moskouse Kunsteteater met 'n opvoering van *Tsaar Feodor* in die herstelde Kluisenaarhuteteater plaasgevind. Die verbasend realistiese dekor, kleurvolle kostuums, outentieke rekwisiete en gedissiplineerde massatonele (*ibid.*:249-251) het baie aan die Meinigenaanbiedings herinner (*Magarshack, 1950:166*). Nemirowitsj-Dantsjenko (1937:172) som die effek wat hierdie première op die Russiese gehore en resensente gehad het, die beste op:

" 'Tsar Fyodor' had a great success. It was something of an event; after all, the Russian tragedy, forbidden for thirty years by the censorship, was new to the playgoing public! The play caught on; Moskvins, of whom but yesterday every one was ignorant, awoke the following day to fame. Our admirers triumphed; those who had been hostile and had sneered were silenced. To be sure, in various corners they still raised their voices: 'Well, what do you think of the decorations of the garden? They are right along the footlights, and they shut off the view! Isn't that enough to destroy the actor? Why, we scarcely see the people on the stage!' And some one else: 'What a darkness! ... And what hats on the bodyguard! ... And what sleeves on the boyars! ... Doesn't it all hide the actor's creativeness?' - 'An imitation of the Meiningen players, and nothing more.' - 'Archaeological details. What a rummaging in the museums!'

"On the other hand, side by side with these grumblers were those who were enthusiastic precisely over the 'art' of the costumes, and the *mise en scène*; and many over the archaeological details. The main thing was that the play was exciting, while in the last act it was profoundly touching.

"Success was also achieved in the Press. Yet the critics were restrained; it was as if they said: 'Let's wait and see what will happen next!'

Tsaar Feodor is met tussenposes sewe-en-vyftig keer gedurende die eerste seisoen van die Moskouse Kunsteater aangebied.

Daarna het donker dae gevolg. Hulle aanbieding van onder andere *The merchant of Venice*, *Die versunkene Glocke*, *Samoeprawnsi* en *Antigone* het almal misluk, "because we have neither the means (in daardie stadium) to do it", skryf Nemirowitsj-Dantsjenko in 'n brief aan Stanislawski op 21 Junie 1898 (opgeneem in *Magarsack*, 1950:159), "nor the company with which to perform it...". Verder het die Kunsteatergroep en veral hulle leiers ook 'n baie beter aanvoeling vir die nuwe realistiese drama gehad

(*ibid.*:159-160).

Daarom ook was hulle aanbieding daarna van Anton Tsjechov se *Tsjaika* ("Die seemeeu"), wat op 17 Desember 1898 geopen het, baie meer geslaagd en gewild. Die gewildheid van die aanbieding was egter in 'n groot mate aan die buitengewone, gedetailleerde naturalisme van die aanbiedingstyl toe te skryf. Alhoewel daar baie goeie ensemblespel was, het dit die groep nog aan 'n bedrewenheid in selektiewe innerlike waarheidskepping ontbreek.

Nietemin, *Tsjaika* het die sukses van die Moskouse Kunsteater as hervormingsteater verseker. Daarom kon Nemirowitsj-Dantsjenko (1937:189) met verwysing na hierdie aanbieding opmerk: "The New Theatre was born". In 'n telegram aan Tsjechov het Nemirowitsj-Dantsjenko laat weet (*ibid.*): "Success of Sea Gull far exceeds success of Fyodor in our theatre". Teaterresensente het die produksie hoog aangeskryf. Die eg-menslikheid in hierdie Tsjechovdrama en die naturalisme van die aanbieding het die gehoor aan die einde van die openingsbedryf letterlik stom gelaat. Nemirowitsj-Dantsjenko (*ibid.*:187-188) vertel:

"The curtain was drawn, and something occurred which can occur in a theatre only once in a decade: the curtain closed, and there was silence, a complete silence both in the theatre and on the stage; it was as though all held their breath, as though no one quite understood: had it been a vision? a dream? a sad song from some familiar melody? Whence had it come? From what memory of every one there? This mood lasted quite a long time, so long indeed that those on the stage decided that the first act had failed, failed so completely that not a single friend in the audience dared applaud. A nervous chill seized the actors, close to hysteria.

"Then, suddenly, in the auditorium something happened. It was as if a dam had burst, or a bomb had exploded - all at once there was a deafening crash of applause from all: from friends and from enemies.

"I have always forbidden the opening or the closing of the curtain to be done quickly and frequently, as is done in the *cafés chantant* - in order that later it might be said that there were many curtain calls. For this reason our curtain did not open quickly, and a long time was allowed to elapse before it was drawn again, so that if this was done two or three times it was an indication of a very great success. On this occasion the curtain was drawn no less than six times; then suddenly the applause ceased, as if the spectators were in fear of dissipating the magnificence of what they had just experienced".

Die Maliteater was groen van jaloesie oor die nuwe hervormings-teater se welslae. "The play created a terrific sensation in Moscow. In the Maly Theatre they are ready to tear us to pieces", lui dit in 'n brief van Nemirowitsj-Dantsjenko aan Tsjechhof aangehaal deur S.D. Baloeckhati (1952:72).

Behalwe die besware teen 'n aantal interpretasieflaters van Stanislawski (Hellman, 1955:232-233) het Tsjechhof tog die Kunst-teater se *Tsjaika*-aanbieding aangeprys. In 'n brief aan P.F. Jordanof (aangehaal deur Baloeckhati, 1952:81-82), skryf Tsjechhof: "The production is quite remarkable ... as for the *mise-en-scène* and the production as a whole, even the Meiningen company has still a long way to go to reach the state of perfection of the new Art Theatre ...". Maar ook vir die Kunst-teater het nog 'n lang pad voorgelê voordat hulle die voortreflike psigologiese karaktertekening in die Tsjechof-dramas op die verhoog tot sy volle reg sou kon laat kom.

Tsjechof het nuwe eise aan hierdie hervormingsteater gestel en hulle as 't ware tot die ontdekking van die geheim van innerlik geloofwaardige spel gedwing. Die Moskouse Kunsteater het egter die volle vertroue van hierdie vader van psigologiese realisme gehad om sy dramas uiteindelik ten volle te laat slaag, soos blyk uit sy brief aan Nemirowitsj-Dantsjenko gedateer 24 November 1899 (*Chekhov, 1924:186*): "The Art Theatre - it constitutes the best pages of that book which will one day be written about the Russian theatre. This theatre is your pride, and the only theatre that I like ...". Hierdie profetiese woorde sou uiteindelik wonderbaarlike waarheid word. Die Moskouse Kunsteater staan vandag in die teatergeskiedenis nie net as een van die belangrikste beginpunte van die moderne teater bekend nie maar veral ook as "die huis van Tsjechof". André P. Brink (1972:5) skryf in die voorwoord van sy Afrikaanse vertaling van *Tsjaika*:

"Die hele vernuwing van die Russiese teater, wat hoofsaaklik aan Stanislawski en (sy) uiteenlopende dissipels ... toegeskryf word, is eintlik ondenkbaar sonder die stukke van Anton Tsjechow ... Dit was stukke soos dié van Tsjechow wat dit moontlik gemaak het vir regisseurs soos Stanislawski - en sy eweknieë in ander lande ... om die teater as *medium* van die drama te ontgin: die bewustheid van die teater as teater ... is 'n vormgewende motief in Tsjechow se kuns".

Tsjaika is gedurende hierdie eerste fase van die Moskouse Kunsteater se ontwikkeling met kort tussenposes een-en-vyftig keer opgevoer. In 1905-06 is dit weer elf keer opgevoer, maar hierdie keer is daar na meer psigologiese waarheid in die aanbieding gestreef.

Na die gewildheid van *Tsjaika* in 1898 het die Moskouse Kunsteater

Seeke
Oom Wanja
3 Susters

ter gedurende die eerste fase van sy ontwikkeling die hand ook aan die ander Tsjechovdramas gewaag. Soos *Tsjaika* was hulle aanbiedings daarvan ook op uiterlike naturalisme ingestel.

Die eerste aanbieding in hulle tweede seisoen (1899-1900) was Tsjechov se *Djadja Wanja* ("Oom Wanja", 1897), met 26 Oktober 1899 as première. Weer eens het die uiterlike lewensgetroue styl van die aanbieding gehore gelok. "And", skryf Nemirowitsj-Dantsjenko (1937:200), "the production of this play once and for all consolidated the foundations of the Chekhov theatre". Tog was die aanbieding nie so gewild soos die 1898-aanbieding van *Tsjaika* nie. Resensies was minder gunstig. Die rede daarvoor was dat *Djadja Wanja* in baie opsigte sy tyd ver vooruit was. Uiterlike handeling is in dié stuk tot die minimum beperk. Tsjechov het die klem baie meer op die innerlike handeling laat val. Omdat die Moskouse Kunsteater in hierdie stadium nog op uiterlike naturalisme gekonsentreer het, kon die innerlike handeling in die stuk nie op hulle verhoog tot sy volle reg kom nie. Gevolglik was die aanbieding in 'n groot mate vervelig. Dit het Tsjechov nie baie ontstel nie, omdat hy besef het dat die gehore en die teater toe nog nie ryp was vir 'n stuk met soveel innerlike handeling nie (Nemirowitsch-Dantschenko, *ibid.*:206). Eers in die volgende ontwikkelingsfase van die Moskouse Kunsteater sou die stuk welslae behaal.

Stanislawski het na 'n aanvanklike skeptisisme tog uiteindelik 'n besondere belangstelling in die Tsjechovdramas begin toon. In Januarie 1901 het 'n aanbieding van Tsjechov se *Tri sestri* ("Die drie susters", 1901) gevolg. Ook dié aanbieding - onder regie van Stanislawski - het onder 'n gebrek aan innerlik geloofwaardige spel gely, al het die spelers in dié stadium al

die psigologiese ondertoon van die Tsjechovkarakters begin snap. Stanislawski was in die rol van Wersjinin geslaagd, maar tog het hy nie met homself en sy groep as Tsjechovvertolkers tevrede gevoel nie, "... because I did not feel the emotion that comes when the actor lives the rôle created by the playwright" (*Stanislavsky, 1957:282*). In die herfs is die stuk opnuut ingestudeer en aangebied, maar dit sou eers drie jaar later met artistieke welslae aangebied word. Toe het dit 'n juweeltjie in die repertoire van die Moskouse Kunsteater geword.

Die besware wat Tsjechov teen die Moskouse Kunsteater se vroeë aanbiedings van sy stukke gehad het, het hoofsaaklik met interpretasie te make gehad. Tsjechov het sy stukke hoofsaaklik as subtiële satires op die aristokrasie se verveeldheid en lewensmoegheid bedoel, en die Moskouse Kunsteater het daarvan tragedies gemaak. Die rede vir hierdie interpretasieflater was dat Tsjechov se literêre doelstellings vir sy tydgenote te ambisieus was. Die bekende spitsvondigheid en objektiewe satiriese beskrywing van die tipiese eind-negentiende-eeuse verwarde, lewensmoë aristokratiese karakters in sy kortverhale, kenmerk ook Tsjechov se toneelstukke. Tsjechov het die verveeldheid van die aristokrasie en intelligentsia van sy tyd as die oorsaak van hulle lewensmoegheid beskou. Die ironie van hulle bestaan het hom meer as die tragiese daarvan getref, omdat hy die tydgees objektief beoordeel het. Dit was juis hierdie objektiwiteit van Tsjechov wat veroorsaak het dat hy as dramaturg sy tyd ver vooruit was. Selfs Stanislawski, die teaterhervormer, kon nie die Tsjechovobjektiwiteit insien nie, en dit kan as die oorsaak van sy aanvanklike skeptisisme teenoor en sy foutiewe interpretasie van die Tsjechovstukke beskou

word.

kerseboord

Die Moskouse Kunsteater se aanbieding van Tsjechov se *Wishnewi sad* ("Die kersieboord", 1904) aan die begin van 1904 het nie net as gevolg van 'n uiterlik naturalistiese benadering skadelik gelyk nie maar ook as gevolg van 'n onvermoë om die inherente satiriese toon van die stuk te snap. In 1917, toe die groep die geheim van innerlike spel bemagtig het, is die stuk met groot welslae weer aangebied en het dit die beroemdste aanbieding van die Moskouse Kunsteater geword.

Ten opsigte van Tsjechovaanbiedings was die Moskouse Kunsteater dus pioniers wat 'n groot deurbraak op die gebied van psigologiese realisme in die teater gemaak het.

Benewens die Tsjechovaanbiedings het die Moskouse Kunsteater gedurende die eerste vyf jaar van die twintigste eeu ook nog 'n hele aantal ander stukke die eerste keer op die planke gebring. In 1900 is Ostrowski se fantasiestuk *Snegoerotsjka* ("Die sneeumeisie", 1873), en twee stukke van Ibsen, *En folkefiende* ("'n Vyand van die volk", 1882) en *Naar vi døde vaagner* ("As ons dooies ontwaak", 1899), aangebied. Stanislawski het die regie van eersgenoemde twee stukke en Nemirowitsj-Dantsjenko dié van laasgenoemde stuk behartig. Stanislawski se uiterlik naturalistiese benadering van Ostrowski se fantasiestuk het die aanbieding daarvan ten spyte van 'n drie maande lange repetisiefase (eenhonderd-en-dertig repetisies) laat misluk. 'n Oordrewe uiterlik naturalistiese aanbieding van Leo Tolstoi se tragies naturalistiese drama *Wlast tmi* ("Die mag van duisternis", 1889) in 1902 het ook misluk. Die eerste werklike suksesproduksie van die periode 1900-06 was Maksim Gorki se *Na dne* ("Die laer dieptes", 1903) in Desember 1902. Dit het egter nog

heelwat elemente van die eksterne realisme ten koste van innerlike geloofwaardigheid bevat. 'n Onselektiewe uiterlik naturalistiese aanbieding van Shakespeare se *Julius Caesar* (1599) in Oktober 1903 het ook gefaai.

Die simbolisme in die Ibsenstukke was vir die Moskouse Kunsteteater, soos Stanislawski (1957:258) dit noem, "a hard nut to crack". Die Kunsteteater het skerp kritiek van die aanhangers van die simbolisme ondervind. Volgens Magarshack (1950:265) was dit Waleri Brjoessof, een van die toonaangewende Russiese digters en leiers van die simbolistiese beweging in Rusland in hierdie stadium, wat eerste sy skietlood teen die Moskouse Kunsteteater se naturalistiese aanbiedingsmetodes aangelê het. Brjoessof se beswaar teen die teater se nabootsing van die werklikheid het op 'n beskouing berus dat teaterkuns in sy diepste wese onrealisties is.

In 1902 het 'n groep van Stanislawski se akteurs onder aanvoering van Wsewolod Meyerhold die Moskouse Kunsteteater verlaat om met 'n eie teater in die teken van die simbolisme te begin (Magarshack, 1950:266).

Stanislawski sou later in sy outobiografie (1957:259) erken: "In those days we did not know ... how to turn the spiritual realism of our plays into a symbol". Daar het dus vir die Moskouse Kunsteteater 'n nuwe uitdaging voorgelê. Omdat dit die groep se basiese uitgangspunt was om nooit in hulle teaterkuns te stagneer nie, was dit noodwendig dat hulle, in die woorde van Aljeksander Bakshi (1916:45), "also yielded to the general tendency, and in a number of productions (in die fase [†] 1906-[†] 1926) tried to discover new forms".

Gedurende 'n somervakansie in 1906 in Finland het Stanislawski oor die Moskouse Kunsteater se werk besin. Hy het begin besef dat geslaagde toneelspel slegs moontlik is wanneer die akteur in 'n skeppingstemming verkeer wat van inspirasie afhanklik is. Hierdie besinningsperiode in Finland het Stanislawski gemotiveer om vas te stel hoe 'n gunstige klimaat vir die ontstaan van inspirasie deur middel van 'n bewuste geestelike tegniek geskep kon word. Terug by die Moskouse Kunsteater vir die 1906-07-seisoen het hy sy eie reaksies asook dié van sy medespelers op die verhoog tydens die instudering van nuwe stukke begin waarneem.

Dit was die eerste stap in die rigting van 'n eksperimentering met en formulering van sy opvattinge in verband met die sogenaamde ~~psigotegniek~~ van toneelspel. Hy het sy akteurs nou geleer om baie meer aandag aan die innerlike, onsigbare elemente van karakter en emosie te skenk.

1.2.2.3.2 Fase 2: ⁺ 1906- ⁺1924/26: Selektiewe naturalisme en simbolisme

By die aanvang van hierdie fase in die ontwikkeling van die Moskouse Kunsteater was Stanislawski dus met 'n idee besiel om 'n psigologiese toneelspeltegniek te ontwikkel. Hierdie ideaal van Stanislawski asook sy strewe om nuwe teatervorme vir die simbolisme te ontdek het gevolglik tot meer selektiewe innerlik geloofwaardige naturalistiese aanbiedings asook tot 'n eksperimentering van simboliese dramas gelei.

Aljeksander Bakshi (*ibid.*) wys egter daarop dat die Moskouse Kunsteater se eksperimentering met simboliese dramas "... was but a passing craze inevitable in the evolution of the Art

Theatre, but little characteristic of its achievement". Met verwysing na hulle aanbiedings van onder andere die Noor Knut Hamsun se *Livets spil* ("Die spel van die lewe", 1896) in 1907, Leonid N. Andrejef se *Zhizn tsjeloweka* ("Die lewe van die mens", 1906) in 1907 en Maeterlinck se *L'oiseau bleu* ("Die blou voël", 1908) in 1908 skryf Bakshi (*ibid.*:46) "... this theatre ... always attempted to present them as mere psychological problems. Psychological interpretation became the object which the Art Theatre set itself to attain".

Stanislawski het egter reeds teen ongeveer 1905 al besef dat hy en sy groep in hulle soeke na nuwe teater tegnieke en -vorme vir die aanbieding van simboliese dramas nie op die regte spoor was nie. Magarshack (1950:267) skryf:

"Having despaired of finding a solution to all these perplexing problems, Stanislavsky, who was never averse to learning from anyone, turned to Meierhold. The difference between him and Meierhold, he felt at the time, was that he was merely seeking the new while Meierhold had apparently already discovered it but was prevented from achieving it, partly because his company of actors was not sufficiently experienced, and partly because he could not afford the money for his experiments. He, therefore, decided to come to Meierhold's aid, and in this way what became known as the Studio in Povarskaya Street came into being (in 1905)."

Die bedoeling van Stanislawski was dat Meyerhold hom in hierdie eksperimentele ateljee op selfstandige wyse moes help soek na nuwe tegnieke en metodes wat daartoe sou kon bydra dat die simboliese dramas op die Russiese verhoog kon slaag. Teen die einde van 1905 is die ateljee egter gesluit as gevolg van die politieke onrus van Oktober daardie jaar. Meyerhold was

bly dat die projek doodgeloop het: "it wasn't what I wanted" (Meyerhold, 1969:20). Die gaping tussen Stanislawski se aan=drang op innerlike spel in daardie stadium en Meyerhold se "formalistiese" teateropvattinge was te groot om die projek te laat slaag. Na die sluiting van die ateljee het Meyerhold sy eie weg gevolg en sy beginsels selfstandig verder uitgebou tot=dat hy hom in die dertigerjare van die twintigste eeu teen die beperkinge van die "sosialistiese realisme" vasgeloop het. Toe is hy as 'n té "formalistiese" kunstenaar verdoem en van sy pos as regisseur onthef. In daardie stadium was sy werk egter wêreldbekend en het dit reeds 'n groot invloed op die moderne teater in die algemeen uitgeoefen.

Nadat sy gepoogde samewerking met Meyerhold asook sy eie ekspe=rimente met "irrealistiese" dramas misluk het, het Stanislawski besluit om om hulp aan te klop by 'n man wat op daardie tydstip beskou is as een van die briljantste en oorspronklikste regis=seurs in Europa, naamlik Gordon Craig, seun van die bekende Engelse aktrise Ellen Terry. Hy het teen ongeveer 1908 die Moskoue Kunsteater oorgehaal om Craig as gasregisseur na Mos=kou te nooi vir 'n *Hamlet*-produksie. Dit het egter nie bete=ken dat Stanislawski daarmee volkome met die realistiese tra=disies van die Kunsteater gebreek het nie; intendeel, in 1908 het Stanislawski (*Magarshack*, 1950:294) dit duidelik ge=stel dat

"After wandering about in search of new ways, we shall again return to realism for more strength. I do not doubt that every abstraction on the stage, such as impressionism, for instance, could be attained by way of a more refined and deeper realism. All other ways are false and dead".

Na geslaagde realistiese aanbiedings van onder andere Gogolj se *Rewizor* ("Die inspekteur-generaal", 1836) in 1908, Toergenjef se *Mesjats w derewne* ("'n Maand op die platteland", 1850) in 1909, 'n verwerking van Dostojewski se *Bratja Karamazowi* ("Die broers Karamazof", 1880) in 1910 en Tolstoi se *Zhiwoi troep* ("Die lewendige lyk", 1900) in 1911 het die Craigproduksie van *Hamlet* in Desember 1911 gevolg. Van Craig, met sy opvatting dat die akteur soos 'n *Über-Marionette* (supermarionet) deur die regisseur gemanipuleer moet word en dat die akteur 'n ondergeskikte element in die teaterkuns is waarmee die regisseur op die verhoog skeppend werk (*Craig*, 1963:149, 156-163), het die Kunsteatergroep noodwendig nie veel met betrekking tot spel geleer nie. Sy simboliese interpretasie van die stuk (*Magarshack*, 1950:328) en die simplistiese styl waarin hy die verhoog tegnies ingeklee het (*ibid.*:329) asook sy sintese van musiek, beligting en bewegende vorm in 'n enkele musikale geheel (*Gorchakov*, 1958:47) het wel in 'n bepaalde sin vir Stanislawski en sy groep nuwe deure geopen. Hieroor meer in hoofstuk 2.

In die periode 1912-1920 het 'n aantal nuwe aanbiedings gevolg - almal nie-realistiese stukke en nie een juis 'n sukses nie - onder andere Ibsen se *Peer Gynt* en Andrejef se *Katherina Iwanowna* in 1912; Molière se *Le malade imaginaire* in 1913; 'n heraanbieding van Goldoni se *La locandiera* in 1914; Poesjkin se *Motsart i Saleri* as deel van 'n program van kort Poesjkinstukke in 1915 en in 1920 Byron se *Cain*.

Aan die einde van 1912 is 'n na-uurse laboratoriumteater, die Eerste Ateljee van die Moskouse Kunsteater, deur Stanislawski gestig. Dit is onder die toesig van sy vriend en ondersteuner van sy nuwe spelopvattinge, Leopold Soelierzhitski, geplaas.

Die oorspronklike doel van die Ateljee was om lede van die Moskouse Kunsteater na-uurs in die Ateljee met Stanislawski se nuwe opvattinge ten opsigte van innerlike spel te laat eksperimenteer. Baie van die jong Moskouse Kunsteaterlede, onder wie Eugene Wakhtangof, N.F. Kolin, Richard Boleslawski, Wera Solowjowa en Mikhail Tsjechhof, het hulle skeppende vermoëns in hierdie Eerste Ateljee ontwikkel maar ook die nuwe teaterontwikkeling betree.

Die eerste twee produksies van die Eerste Ateljee was Herman Heijermans se *Op hoop van zegen* (1900) onder regie van Richard Boleslawski en Hauptmann se *Festspiel in deutschen Reimen* (1913) onder regie van Eugene Wakhtangof. Anders as Stanislawski het Wakhtangof groter belangstelling in die teatraliteit van 'n aanbieding getoon. Stanislawski was egter in 'n baie groot mate ontevrede met Wakhtangof se interpretasie van die Hauptmannstuk. Hy het gevoel dat Wakhtangof

"had so exaggerated the purely naturalistic elements of the play that he violated one of the most cardinal principles of his system ..., namely, that in presenting the dark sides of life, the producer and actor must always look for its brighter sides. What he saw in Wakhtangof's production, however, was hysteria and not life" (*Magarshack, 1950:334*).

So hewig was die meningsverskil tussen Stanislawski en Wakhtangof dat laasgenoemde daarna die Eerste Ateljee verlaat en sy eie toneelskool gestig het. In 1920, nadat hulle weer versoen is, het Wakhtangof egter na die Eerste Ateljee teruggekeer. Sy skool het toe as die Derde Ateljee van die Moskouse Kunsteater bekend gestaan. Op 29 Mei 1922 is hy op die vroeë leeftyd van nege-en-dertig jaar aan kanker oorlede. In sy laaste twee jaar het hy onder andere August Strindberg se

Erik XIV (1899) vir die Eerste Ateljee en Gozzi se *Turandot* (1762) vir die Derde Ateljee met welslae geregisseer. Stanislawski (1957:402) het later na hom verwys as een van sy beste studente. Hy word veral onthou vanweë die funksionele toepassing van Stanislawski se teateropvattinge in die aanbieding van nie-realistiese dramas.

'n Groep studente van Stanislawski het in 1916 met nog 'n ateljee (die Tweede Ateljee van die Moskouse Kunsteater) begin, waar hulle onder Stanislawski se toesig met nuwe teatervorme kon eksperimenteer.

Stanislawski het hom egter tussen 1911 en 1922 veral toegespits op die oordra van sy nuwe opvattinge in verband met innerlike spel aan Russiese akteurs. Hy het ook verder navorsing gedoen oor die toneelspelteorieë van belangrike figure in die toneelgeskiedenis. In 1913 het hy 'n reeks lesings in toneelspel by die Eerste Ateljee aangebied. Sy eksperimentering met en ontwikkeling van nuwe denkbeelde het egter tog nog voortgegaan.

In 1918 het Stanislawski sy Opera-ateljee van die Moskouse Bolsjoiteater gestig. Ook hier het hy 'n kursus in toneelspel aangebied en onder andere sy nuwe denkbeelde in verband met die psigotegniek van toneelspel verkondig; bevindings wat hy agtien jaar later in sy boek *Rabota aktjora nad soboi* (*An actor prepares*) sou orden en formuleer. Tydens die duur van die kursus, 1918-1922, het 'n student, K. Antaroef, snelskrifaantekeninge van die lesings afgeneem, en in 1950 het David Magarshack dit in Engels vertaal en as "The system and methods of creative art" in die boek *Stanislavsky on the art of the stage* opgeneem.

In 1921 is die Vierde Ateljee van die Moskouse Kunsteater gestig. Die stigting van al die Moskouse Kunsteaterateljees het enersyds geleenthede geskep om met nie-realistiese stukke te eksperimenteer en andersyds om 'n innerlik geloofwaardige toneelspeltegniek (psigotegniek) vir selektiewe en innerlik geloofwaardige naturalistiese aanbiedings van realistiese/naturalistiese dramas, waaronder dié van Tsjechov, te ontwikkel. Die verskillende Ateljees het egter verder gegaan en die eklektiese ("artistiek"realistiese) fase in die ontwikkeling van die Moskouse Kunsteater betree. Stanislawski was aanvanklik baie skepties teenoor hierdie nuwe ontwikkeling.

Terwyl die moedergeselskap van die Moskouse Kunsteater gedurende 1923-1924 twee baie geslaagde Amerikaanse en Europese toere onderneem het met stukke soos *Tsaar Feodor*, *Djadja Wanja*, *Na dne*, *Tri sestri*, *Wishnewii sad*, *En folkefiende* en *La locandiera*, het die Eerste en Derde Ateljee in hulle aanbieding van onder andere Shakespearedramas die eklektiese ideaal begin nastreef. By die terugkeer van die Moskouse Kunsteater van hulle buitelandse toer was Stanislawski ontsteld oor die Ateljees se aanbiedings. Die hoofrede vir sy ontsteltenis was nie soseer die feit dat hulle op soek na nuwe teatervorme was nie maar dat hulle die kernbeginsel van psigotegniek begin versmaai het en op ongeloofwaardige verhoogskeppings begin afstuur het. Trouens, hy het die jonger garde aangemoedig om met nuwe teatervorme te eksperimenteer. Sy uitgangspunt en bedoeling met die Ateljees was tewens "... to depict not life itself as it takes place in reality, but as we vaguely feel it in our dreams and visions, in moments of spiritual uplift" (*Stanislawsky*,

1957:334-335). Hy het besef dat hierdie uitbeelding van 'n "droomwerklikheid" groteske teatervorme, dit wil sê groter as die lewe, behels, maar hy het ook geglo (Stanislawski, 1959: 134 en 135):

"... genuine grotesque is a vivid and bold externalization, based on a complete understanding of psychological complexity, so as to reach the limits of exaggeration ...

"... grotesque without spiritual motive or content ... is mere affectation".

Oor die formalisme wat Stanislawski na sy terugkoms uit Amerika in die Russiese teater (veral in sy oud-leerling, Meyerhold, se werk) gevind het, het hy hom soos volg uitgelaat (Stanislawski, 1957:455 & 457):

"I was frankly surprised by the many major achievements in the field of expressive technique. There is no doubt that we now have a new type of actor, so far with a small "a": the actor-acrobat, singer, dancer, reciter, plastic, pamphleteer, wit, orator, master of ceremonies, political agitator all rolled in one. The new actor can do anything: sing a couplet or a love song, recite a poem or a monologue, play a piano or a violin or football, dance foxtrot, turn somersaults, stand and walk on his hands, perform in tragedy or vaudeville. Of course, he is not an expert in all this, just a dilettante, for a real clown can naturally turn somersaults better, a real dancer, even from the *corps de ballet*, can dance better, and a real pianist or violinist can play better on these instruments than the actor.

"Nevertheless, the actor's multi-form patterns of movement, flexibility of body and balance, diction and the whole expressive apparatus, all of which is so necessary for the theatre, have of late brought excellent results, as has the production side in the theatre. One is astonished by the amount of ingenuity, talent, variety, boldness, wit, resourcefulness, taste and knowledge of the stage displayed by

all the innovators and inventors. I eulogize them, but with one reservation.

"So long as the physical culture of the body assists the main creative tasks of art, i.e., *to convey human emotions in an artistic form*, I welcome wholeheartedly the new expressive achievements of the contemporary actor. But the moment physical culture becomes an end in itself in art, the moment it begins to slow down the creative process and engenders a split between spiritual desire and conventions of external acting, the moment it suppresses feelings and experiences, I become an ardent opponent of these fine new achievements.

"Why is it that the new theatre, despite the success of outer search, looks so outworn and old? Why does one feel so bored in it?

"Is it not because modern art is not *eternal*, but only fashionable? ...

"Is it not because the external, however beautiful and sharp in form, cannot live on the stage by itself? The outward must be justified by emotion, and only then can it move the spectator. The misfortune of modern art is that while outward production and acting possibilities have been developed to the maximum and are completely exhausted, the inner creative possibilities have been completely forgotten. Moreover, they are flippantly refuted by the innovators, who ignore the fact that human nature cannot be changed and that the body cannot live without the soul.

"And while in the sphere of external art, i.e., in the art of outer form, I was surprised by the major success scored by the new actor, in the sphere of inner, spiritual creation I was disappointed by a fundamentally different phenomenon.

"The new theatre has not produced a single actor-creator who is strong in portraying human emotion, nor has it worked out a single new method, instituted anything resembling a search in the sphere of inner technique or built up any brilliant ensemble. In a word, there is not a single achievement in the sphere of spiritual creativeness."

Toe die Ateljees die geestelike of psigologiese faset in hulle aanbiedings begin negeer het, het Stanislawski 'n onmiddellike likwidasië en reorganisasie van die Ateljees beplan. Die getalle van die hoofgroep van die Moskouse Kunsteater is tydens hulle besoek aan Amerika aansienlik uitgedun, aangesien baie van die akteurs en aktrises 'n beter heenkome buite Rusland gevind het. Om hulle getalle aan te vul het Stanislawski die lede van die Tweede Ateljee in die Moedergeselskap opgeneem (*Magarshack, 1950:369*). Hierdie stap het die beëindiging van dié betrokke Ateljee tot gevolg gehad. Die Derde Ateljee is as die Wakhtangofteater gereorganiseer. Die Vierde Ateljee, wat van 1924 af ten opsigte van hulle oortuigings in die rigting van onafhanklikheid begin beweeg het, het van 1927 af as die Realistiese Teater bekend gestaan. Die Eerste Ateljee het reeds in 1924 die Tweede Moskouse Kunsteater onder leiding van Mikhail Tsjechov geword.

Die Ateljees het egter tydens hulle kort bestaan as deel van die Moskouse Kunsteater die weg vir die Kunsteater gebaan ten opsigte van "artistieke" realisme, dit wil sê die handhawing op die verhoog van die bepaalde styl van die drama wat aangebied word - hetsy in realistiese, naturalistiese, simboliese of groteske styl.

1.2.2.3.3 Fase 3: 1924/26-1938: Eklektisisme

Reeds kort na hulle terugkeer uit Amerika in 1924 het die Moskouse Kunsteater dan ook begin om eklektisisme in hulle aanbiedings te handhaaf. Die voorbehoud, deur Stanislawski se te doen, was natuurlik dat innerlike geloofwaardigheid in alle teaterkunsstyle behoue moes bly. In die vier jaar na hulle terugkeer het Stanislawski sewe stukke (waarvan vier deur

Sowjetdramaturge) geregisseer. Die aanbieding van Ostrowski se *Gorjatsjee serdtse* ("Die verlangende hart", 1869) in 1926 "... marked a definite break with the 'Chekhov traditions' of the Moscow Art Theatre" (*Magarshack, ibid.*). Die besondere styl van die drama asook die kunsseleksie wat Ostrowski aan die dag gelê het, is nie in hierdie aanbieding verontagsaam nie. Marshall (1962:127) beskryf Stanislawski se eklektiese benadering van die stuk so:

"He produced (it) ... in bold, sweeping strokes, stressing the melodrama of the play, emphasising the satire, and enlivening the comic scenes with tricks borrowed from vaudeville. The characters were vigorously outlined and highly coloured. There were no half-tones, no subtleties. But there were none of the crudities and exaggerations (bedoelende die groteske sonder innerlike motivering of inhoud) of the Soviet producers".

Stanislawski se biograaf, David Magarshack (1950:369-370) gee 'n pragtige uiteensetting van die volle waarde van hierdie wending van die Moskouse Kunsteater tot eklektisisme asook die Russiese teaterpubliek se reaksie daarop:

"The first night spectators were amazed at the bright colours in which Stanislavsky had dressed Ostrovsky's Robin Hood melodrama, at the sharpness of the social satire, and at the rollicking fun of it all. Some people in the audience were genuinely shocked. 'What's happened to Stanislavsky?' they were heard asking each other. 'Doesn't he realize that Chekhov's seagull has flown from this vulgar music-hall?' But they never asked themselves why even Chekhov's *Seagull* had not been able to survive the enervating elegiac atmosphere in which the Moscow Art Theatre had been wallowing for so many years and which was now as out of date as the audiences of whom it was so characteristic before the revolution. Stanislavsky's greatness lay in the constant growth of his artistic sensibilities. He never hesitated to throw over the outworn enthusiasms of his past. At

the age of sixty-three he could still astonish the world by his youthfulness. But it was a different kind of youthfulness: it was steeped in wisdom and experience and drew its inspiration from the living well of the human heart".

Ook in die aanbiedings van onder andere Beaumarchais se *Le mariage de Figaro* (1784) in 1927 en 'n verwerking van Dickens se verhaal *The battle of life* in 1924 was die Kunsteater se uitgangspunt deurgaans:

eklektisisme
"The thrill the spectator received from watching a play must never be merely a result of the producer's methods, but must come from the disclosure of the inner meaning of the play and the ability to subordinate all the means of theatrical expressiveness to that aim" (*Magarshack, ibid.:371*) - 'n tipiese eklektiese uitgangspunt.

Die jaar 1928 was een van die besigste jare van Stanislawski in die Moskouse Kunsteater. Aanbiedings ter herdenking van dié teater se stigting dertig jaar tevore het baie werk vereis. Op 27 Oktober 1928 het die Moskouse Kunsteater sy dertigste verjaardag gevier met 'n aanbieding wat bestaan het uit verskillende bedrywe uit hulle repertoriumstukke. Stanislawski self het as Wersjinin in die eerste bedryf van *Tri sestri* opgetree. Niemand het besef dat dit sy laaste rol op die verhoog sou wees nie. Naby die einde van die bedryf het hy hewige hartkrampe ondervind, maar hy was tog nog in staat om die bedryf klaar te speel. 'n Dokter is na sy kleedkamer ontbied, en dié het dit as 'n aanval van *angina pectoris* gediagnoseer (*ibid.:376-379*). Na hierdie hartaanval was Stanislawski, tot by sy dood tien jaar later, deurentyd 'n siek man.

Die Moskouse Kunsteater moes gevolglik gedurende Stanislawski se laaste jare hoofsaaklik op eie stoom voortgaan. Op 'n paar

aanbiedings na wat hy weer na 1930 behartig het, was hy merendeels slegs regieraadgewer. Verder het hy hom gedurende die laaste jare van sy lewe met 'n formulering van sy teaterkuns=teorie besig gehou.

Aan die einde van die hoofstuk sal daar op die werksaamhede van Stanislawski tydens sy laaste tien jaar gelet word. Vir eers val die soeklig op die Moskouse Kunsteater se ontwikkeling tot in 1938.

"Sosialistiese realisme" is aan die begin van die dertigerjare deur die Kommunistiese Party se Sentrale Komitee in die koerant *Prawda* as die amptelike teaterstyl aangekondig. Aanvanklik het niemand juis geweet wat onder die term "sosialistiese realisme" verstaan moes word nie (*Orlovsky, 1954:57*). Later is dit duidelik geformuleer:

"Naturalism is what really happened in life ... Formalism is what never happened and could never happen in life ... Realism is that which could happen in life ... Socialist realism is that which not only could happen in life but that which must without fail be useful in socialist construction (dit wil sê propaganda in die ware sin van die woord)" (*ibid.:57-58*).

Orlovski (*ibid.*) verduidelik "sosialistiese realisme" so aan die hand van 'n voorbeeld:

"As a result of this formulation, a treatment of, let us say, some character from an Ostrovski play as a satire of the merchant or courtier would be acknowledged to be in the style of 'socialist realism'. If any kind, human impulse could be noted in the characterization of the capitalist, such a treatment could be in the realistic style, but not 'socialistic'. In this way Soviet theaters, Soviet directors and actors have

continually found themselves under the threat of accusation that they are departing from socialist realism, and such an accusation brings in its trail not only the removal of productions from the repertoire, or transfer of roles to other actors, but even complete organizational purges".

Die Moskouse Kunsteater moes noodgedwonge "sosialistiese realisme" beoefen. Nemirowitsj-Dantsjenko was 'n voorstander van die Kommunisme en Sosialisme. Die bevordering van Sowjet-dramas en -teater in die Moskouse Kunsteater was hoofsaaklik aan hom toe te skryf. Stanislawski was heimlik teen hierdie vals kuns van die "sosialistiese realisme" gekant (Marshall, 1962:126). Hy het hom egter nooit openlik daaroor uitgespreek nie (dit kan slegs uit sy antagonisme teen Nemirowitsj-Dantsjenko in hierdie stadium afgelei word), anders sou met hom gebeur het wat Galembo, 'n talentvolle aktrise van die Moskouse Kunsteater, te beurt geval het. Galembo is summier na Sibirië verban. Toe haar onskuld na meer as ses maande deur Nemirowitsj-Dantsjenko bewys is, is sy teruggebring om haar werk in die teater voort te sit, maar, skryf Orłowski (1954:59) "she could not do so since she had frozen both feet in the long marches on foot in winter, in light slippers through severe frosts".

Die Moskouse Kunsteatergroep het egter ten spyte van "sosialistiese realisme" in 'n mate nog psigologiese geloofwaardigheid in hulle aanbiedings behou. In baie gevalle het die "sosialistiese realisme" wel tot Stanislawski se spyt die tradisionele innerlike geloofwaardigheid in die Kunsteateraanbiedings benadeel.

Nemirowitsj-Dantsjenko was tot groot smart van Stanislawski verantwoordelik vir die aanbieding van Kommunistiese

vervalsings van klassieke dramas. Die aanwesigheid van 'n valse, ongegronde Lenin-georiënteerde betekenislaag in Nemiro-witsj-Dantsjenko se aanbiedings van onder andere dramatiese verwerkings van Leo Tolstoi se *Woskresen'e* ("Herrysenis", 1899) in 1930 en *Anna Karenina* (1876) in 1937 het die verdrywing van innerlik geloofwaardige eklektisisme uit die Moskou Kunsteeater tot gevolg gehad. Stanislawski se aanbiedings na die Rewolusie daarenteen het sporadiese uitdrukking van Sowjetpatristiese vertoon. Afgesien van sy aanbieding van 'n dramatiese verwerking van Wsewolod Wiatsjeslawowitsj Iwanof se *Bronepoezd No. 14-69* ("Die gepantserde trein nr. 14-69", 1922) in 1927 as deel van die tienjarige herdenkingsviering van die Rewolusie het Stanislawski nie deel gehad aan die regie van een enkele propagandastuk nie (*Gorchakov, 1958:336*). Die vergestaltung wat hy sy akteurs aan sekere karakters in die Iwanofstuk laat gee het, was gebaseer op vooropgesette Sowjetmenings en lynreg in stryd met die nuwe toneelspelteorie in sy opleidingsstelsel.

By gebrek aan goeie Sowjetdramas was die nuwe generasie in die Moskou Kunsteeater gedurende die dertigerjare, soos hierbo blyk, hoofsaaklik aangewese op bekende nouvelles wat dramaties so verwerk is dat dit 'n sosialistiese kleur verkry het. Hierdie aanbiedings was in die meeste gevalle nie baie geslaagd nie. Nog voorbeelde hiervan was die jong Sowjetregisseur, W.J. Stanitsin, se aanbieding van Dickens se *Pickwick papers* in 1934 met Stanislawski as regie-adviseur (*Orlovsky, 1954:75* en *Gorchakov, 1958:338*).

Ons keer terug na die werksaamhede van Stanislawski in die fase 1929 tot 1939. In hierdie periode het hy gevoel dat die tyd nader kom dat hy sy breinkind, die Moskou Kunsteeater, aan die nuwe generasie sal moet oorhandig. Daarom het hy

geleidelik meer aandag begin skenk aan teaterpedagogiek en die formulering van sy opvattinge aangaande toneelspel as aan opvoerings self. Selfs in die regiewerk van sy enkele aanbiedings na 1930 het hy byna al die repetisietyd aan praktiese en teoretiese lesings oor die teaterkuns gewy.

Die neerskryf van sy opvattinge aangaande toneelspel het reeds in die vroeë twintigerjare begin. Tydens die Moskouse Kunstheater se Amerikaanse toer is Stanislawski deur 'n Amerikaanse uitgewer genader om 'n outobiografie te skryf. Dit is in 1924 onder die titel My life in art in Boston gepubliseer. In 1925 het hy die stof wat daarin vervat is, herrangskik vir 'n Russiese uitgawe, getiteld *Moja zhizn w iskoesstwe*. Stanislawski het hierdie outobiografie as die inleiding tot sy latere volledig geformuleerde teorie bestempel. Hierdie boek dek natuurlik slegs sy loopbaan tot in die begin-twintigerjare.

Tydens die Moskouse Kunstheater se Amerikaanse toer in 1923 het Stanislawski met Norman en Elizabeth Reynolds Hapgood kennis gemaak. Hulle het by hom aangedring om sy toneelspelteorie volledig op skrif te stel. Alhoewel Stanislawski reeds in 1928 daarmee begin het (*Magarshack, 1950:376*), sou dit eers in 1929, terwyl hy in Badenweiler, Duitsland na sy hartaanval aangesterk het, vir hom moontlik wees om hom voltyds daarmee besig te hou. Die Hapgoods, wat in hierdie stadium in die Swart Woud vakansie gehou het, het Stanislawski in Badenweiler besoek en hom tot skryf aangespoor (*Edwards, 1966:104-105*). Daar is geldelik gereël dat Stanislawski vir 'n lang periode in die buiteland kon vertoef. Stanislawski en sy gesin het na Nice - nader aan die Hapgoods - verhuis. Norman Hapgood was 'n bekende Amerikaanse teaterskrywer, en sy vrou het oor 'n goeie kennis van Russies beskik. Norman was dus raadgever ten

opsigte van die skryfwerk, en Elizabeth het later die vertaling daarvan in Engels behartig. Stanislawski se spelteorie het twee hoofaspekte behels: die akteur se verwerwing en uitbouing van 'n innerlike en uiterlike speltegniek en die akteur se innerlike en uiterlike skepping van 'n rol.

Daar is oorspronklik besluit om die eersgenoemde hoofaspek van sy teorie in een boekdeel te formuleer. Stanislawski het gevoel dat een deel 'n geheelindruk van sy opvattinge oor die ontwikkeling van die innerlike en uiterlike spelinstrument (gees en liggaam) sou gee. Maar toe die formulering van sy opvattinge oor die ontwikkeling van die gees as spelinstrument voltooiing genader het, het Stanislawski besef dat met die byvoeging van sy opvattinge oor die ontwikkeling van die liggaam as spelinstrument die boek buitengewoon groot en miskien te duur vir minder gegoede belangstellendes sou wees. Sy doel was teweens dat enigeen dit moes kon bekostig (*Magarshack, 1950: 400*). Daarom het hy besluit om sy opvattinge oor die ontwikkeling van die fisieke spelinstrument in 'n aparte band te laat publiseer.

In 1936 is die eerste deel na 'n noukeurige vertaling daarvan onder die titel *An actor prepares* deur Theatre Arts Books gepubliseer. Eers in 1938, na Stanislawski se dood, het die Russiese uitgawe daarvan onder die titel *Rabota aktjora nad soboi* gevolg.

In 1937 het Stanislawski aan die Hapgoods beloof om die manuskrip van die deel wat oor die ontwikkeling van die fisieke spelinstrument handel, vir vertaling aan te stuur nadat hy dit finaal afgerond het. Hy is egter die daaropvolgende jaar oorlede, en die manuskrip is eers na die Tweede Wêreldoorlog deur

mev. Hapgood ontvang. In 1949 is dit as Building a character deur Theatre Arts Books gepubliseer.

Die ander hoofaspek in Stanislawski se spelteorie, nl. die akteur se innerlike en uiterlike skepping van 'n rol, is vervat in 'n Hapgoodvertaling wat in 1961 onder die titel Creating a role by Theatre Arts Books verskyn het. Dit blyk uit Elizabeth R. Hapgood se aantekeninge in die boek dat Stanislawski van 1916 tot in die middel-dertigerjare aan die materiaal van dié boek gewerk het. Deel I daarvan is tussen 1916 en 1920 geskryf, deel II tussen 1930 en 1933 en deel III in ongeveer 1934.

Stanislawski se seun het die manuskripte van hierdie dele na die Tweede Wêreldoorlog aan mev. Hapgood vir vertaling gestuur.

Terwyl Stanislawski aan die einde van die twintigerjare in die buiteland na sy hartaanval aangesterk het, het hy ook gedetailleerde regienotas vir die Moskouse Kunsteateraanbieding van *Othello* neergeskryf. Hierdie notas was vir twee regie-assistentente bedoel aan wie hy na sy siekte die regie van die stuk moes oorlaat, en hulle is later deur Helen Nowak vertaal en in 1948 as Stanislavski produces Othello deur Geoffrey Bles gepubliseer.

Die regiewerk wat Stanislawski tussen 1930 en 1938 vir die Moskouse Kunsteater gedoen het, verg vervolgens die aandag.

Alhoewel Stanislawski van sy terugkeer na Moskou in 1930 tot by sy dood voortdurend 'n verpleegster by hom moes hê, het dit die sewe-en-sestigjarige groot teatergees egter nie verhoed om nog

steeds die teater na die beste van sy vermoë te dien nie. Hy het die regie van Gogolj se *Mjortwja Doeschl* ("Dooie siele", 1842) uit die hande van Sakhnowski geneem, omdat hy nie met die jong regisseur se ongeloofwaardige groteske interpretasie van hierdie dramatiese verwerking van die bekende Gogoljnovelle saamgestem het nie. 'n Volle anderhalwe jaar lank het Stanislawski diestuk herinstudeer en gerepeteer. Behalwe enkele besware teen 'n dralende tempo was die resensies van hierdie aanbieding in 1932 gunstig. Die resesente en gehore was dit eens dat dit nie 'n toneelstuk nie maar 'n briljante voorstelling van 'n novelle was (*Orlovsky, 1954:71*). Die verwerking is daarna in die Moskouse Kunsteater se repertoire opgeneem en het 'n gewilde aanbieding vir die nuwe generasie geword.

Aan die begin van 1932 het Stanislawski nog 'n hartaanval oorleef. Daarna het hy elke winter tuis gebly en die repetisies van sy laaste aanbiedings in sy studeerkamer of sitkamer waargeneem.

In 1932 is die streng Kommunistiese beheer oor die Moskouse Kunsteateraktiwiteite beëindig - waarskynlik deur Stalin se persoonlike bemiddeling (*Marshall, 1962:129*). Die Moskouse Kunsteater is vergun om prerewolusionêre dramas op te voer. Terselfdertyd het die Kommunistiese regering ook opdrag gegee dat die Moskouse Kunsteater tot Die Gorki-Kunsteater herbenoem moes word. Loenartsjarski, die Minister van Opvoeding, het by geleentheid van 'n viering van Stanislawski se sewentigste verjaardag die feit dat die Kunsteater nie meer as propaganda-instrument hoef te fungeer nie, betreur.

Die laaste aanbieding waarin Stanislawski aktief 'n regstreekse rol as regisseur gespeel het, was Ostrowski se *Talanti i*

poklonniki ("Kunstenaars en bewonderaars", 1881) wat op 14 Junie 1933 geopen het. Repetisies het in sy studeerkamer plaasgevind en soms in die tuin van sy huis in Leont'jefstraat. Die repetisies was veel eerder teaterkunslesings wat meesal nie met die stuk verband gehou het nie. Op hierdie wyse het hy gevoel dat hy voor sy dood sy jarelange teaterondervinding aan die nuwe generasie teaterkunstenaars kon oordra. Trouens, sy hoofdoel met die aanbieding was juis om die nuwe generasie in die Kunsteteater vir toekomstige geloofwaardige skepping in wat=ter styl ook al voor te berei (*Orlovsky, 1954:74*).

Van 1933 af het Stanislawski se begeerte om sy teaterkunsopvattinge oor te dra toegeneem. Dit het in 1934 daartoe gelei dat hy met sy suster Zinna as assistente 'n toneelspelateljee in sy huis geopen het. Hier het hy sy geroepenheid as teaterpedagoog tot 'n paar maande voor sy dood uitgeleef.

Die laaste twee aanbiedings waarby Stanislawski (onregstreeks) as regisseur betrokke was, was die Sowjetdramaturg Mikhail A. Boelgakof se *Molière* (voltooi in 1936) en *Molière se Tartuffe* (1664). Eersgenoemde stuk is in 1936 aangebied nadat die groep twee jaar lank daaraan gerepeteer het. Die lang repetisietyd kan verklaar word deur die feit dat Stanislawski in hierdie stadium ten opsigte van die akteur se skepping van 'n rol van opinie verander het. Hy het helderheid begin kry oor die wisselwerking tussen die akteur se gees en liggaam in die proses van skepping. Improvisasie het nou vir hom die sleutel tot die beliggaming van 'n rol geword. Daarom het hy die spelers laat improviseer op soortgelyke temas en gebeure as dié in die stuk totdat hulle self 'n aanknopingspunt vir die instudering van hulle rolle gekry het. So 'n werkmethode het noodwendig baie tyd in beslag geneem.

Die aanbieding van *Molière* het misluk, maar die waarde daarvan was dat hy hierin sy nuwe beskouinge oor spel gedeeltelik kon oordra. Stanislawski sou egter nog jare nodig gehad het om sy nuwe opvattinge ten volle by sy spelers te laat posvat.

Tartuffe is ingestudeer met 'n groep uitgesoekte akteurs van die Moskouse Kunsteater. Stanislawski is oorlede voordat hy sy werk aan hierdie aanbieding kon voltooi. Sy laaste eksperimente met toneelspel het in hierdie werkperiode plaasgevind. Sy hoofdoel met die repetisies was die effektiewe oordrag van sy nuwe spelopvattinge, wat hy as *die metode van fisieke handel= ling* bestempel het en wat in hoofstuk 2 bespreek sal word. Hy het die akteurs weer eens op soortgelyke situasies as dié in die stuk laat improviseer om hulle die wisselwerking tussen psigologiese handeling en fisieke handeling te laat begryp. *Tartuffe* is in 1938, nadat die groep die werk daaraan self voltooi het, aangebied. *Tartuffe* was die kulmineringspunt van Stanislawski se lewenslange soeke na die geheime van geloof= waardige toneelspel, en met *Tartuffe* het sy werksaamhede in die Moskouse Kunsteater geëindig.

Aan die einde van sy lewe het Stanislawski en die Moskouse Kunsteater dus na 'n jarelange en moeitevolle soektog met baie "roete-aanpassings" by die kerngeheim van die verkryging van artistieke geloofwaardigheid, wat vir die aanbieding van alle dramastyle geld, uitgekom. Dit is veral op hierdie finale bevindinge van Stanislawski dat die artistieke geloofwaardig= heid van die hedendaagse teater berus of behoort te berus. Danksy enkele laat-Stanislawskigeskrifte en ander dokumente oor sy werksaamhede gedurende sy eklektiese fase het sy finale bevindinge vir die moderne teater as rigsgaande behoue gebly.

Na die veertig jaar van aktiwiteit onder leiding van Stanislawski is die Moskou se Kunsteater geleidelik deur nuwe Russiese teaters met sterk seggingskrag geëwenaar. Dit was nuwe rewolusionêre teaterorganisasies wat, net soos die Moskou se Kunsteteater, teaterstyl by dramastyl wou laat aanpas - 'n styl wat voortdurend saam met die algemene tydgees en denkrigtings ontwikkel het.

Die waardering wat daar vir die werksaamhede en prestasies van Stanislawski en die Moskou se Kunsteater tydens sy lewe was, blyk duidelik uit die bemoedigende brief wat hy op sy sewentigste verjaardag van Maksim Gorki ontvang het (*Melik-Zakharov, Bogatyrev & Solntsev, 1963? : 28 & 30*):

"Dear Konstantin Sergeyevich,

"You are a recognised and great reformer of theatrical art.

"You and Nemirovich-Danchenko have created a model theatre, one of the biggest achievements of Russian artistic culture. The edifying influence of your theatre is evident and recognised throughout the world. That is an immense and incontestable service. It is known to everybody, and perhaps I should not have mentioned it.

"But there is something in your activities, something concealed backstage, which I prize most highly, and admire: how sensitive and great a man you are in discovering talent, and how skilful a diamond cutter you are tending and training it!

"You have built up a prodigious army of amazingly gifted performers. Many of them, who follow your trail, have also become teachers of stagecraft. They have trained, and keep on training, fresh groups of excellent performers. That is a part of your work, whose cultural impact does not seem to have as yet been fully appraised. And if you need the gratitude of the Soviet Union, it should be conferred upon you most of all for this, your unseen and, of course,

most difficult work of training the world's best masters of theatrical art. A magnificent and subtle actor, you have proved once more by this work how rich and inexhaustible is the creative energy of our country.

"In one of my articles I described the Soviet land as happy. A correspondent remarked at once that this must have been a "slip of the pen". No, it was not. Happiness has its source in hatred for unhappiness, in a physiological aversion to all things that warp and cripple human beings, in an intrinsic and organic rejection of all that complains, groans, and yearns for a petty kind of well-being, battered more and more by the hurricanes of history.

"Konstantin Sergeyevich, we live in a happy land, where all conditions are being rapidly furnished for material and spiritual enrichment, for the free development of the powers, abilities and talents of its people.

"Only those who, poor in spirit, see nothing but our growing pains and are ready to sell their souls for a humble philistine welfare, do not feel happy to live and work in this land.

"Dear Konstantin Sergeyevich, you have done amazingly much, and will still do much in your field for the happiness of our people, the growth of its spiritual beauty and strength. I take off my hat to you most respectfully, my beauty of a man, great actor and prodigious worker, the mentor of actors.

I embrace you heartily,

M. Gorky."

In die jaar na Stanislawski se dood het die bekende aktrise Olga Knipper-Tsjechowa die volgende oor hierdie man wat jare lank haar regisseur was en met wie sy van die ontstaan van die Kunsteteater af saamgewerk het, gesê (aangehaal deur *Edwards*, 1966:311):

"Konstantin Stanislavsky! This name should sound like a clarion call not only to those who knew and

loved him and had worked with him. That is how it should sound to the younger generation and to posterity summoning us all to be scrupulous and honest in our approach and understanding of art.

"His name is our conscience".

Om hierdie bespreking van Stanislawski as Russiese teaterher-
vormer en grondlegger van die moderne teater af te sluit en om
hulde te bring aan sy prestasies en dié van die Moskouse Kuns-
teater is dit gepas om Nemirowitsj-Dantsjenko se rede by Sta-
nislawski se graf op 9 Augustus 1938 in die herinnering terug
te roep (*Melik-Zakharov, et al., 1963?:67-69*):

"The comrades will forgive me if my speech is not smooth. I come directly from the railway station. I learned of Konstantin Sergeyevich's death at night, as I was entering the Soviet Union at Negro-
reloye Station. Furthermore, my memory is burdened by so many experiences over 41 years, so many experiences in the realm not only of art, but private experiences, too, that, overcome, it will not let me be eloquent.

"In the 41 years of our association we did not simply deposit artistic ideas into the theatre, but, in the full sense of the word, all our lives.

"Stanislavsky possessed a brilliant genius of leadership, which really induced people to dedicate themselves entirely to art. Creative work intertwined with life; all interests, all aspirations merged into something whole and harmonious, and it was impossible to see where private emotions ended and artistic emotions began.

"All those people who launched the Art Theatre - Stanislavsky himself and those present here at this sad parting, his disconsolate widow, Maria Petrovna, his brother Vladimir Sergeyevich and his sisters Zinaida Sergeyevna and Maria Sergeyevna, or the illustrious Moskvín, Knipper, Vishnevsky and such of his comrades as Grigoryeva, Titov and the Gremislavskys - may the others forgive me for not mentioning them now - all of them put everything into their life's work, just

as Stanislavsky did. Later, Kachalov, Leonidov and others dedicated their lives to this theatre. This was only the first stratum, galvanised by Stanislavsky's unbending determination to create an art of noble beauty, a realistic and honest art, profoundly truthful, taking hold of the very existence of all the people involved.

"So many unrepeatable things have happened! No matter how much I thought lately of reviving the emotions that gripped us when the Art Theatre was being founded, I arrived at the conclusion every time that it was all unrepeatable. And not only because of the charm of the gifted men and women who created the theatre, but, which is much more important, if one might put it thus, because of the sacrificial devotion that imbued Stanislavsky. Yes, yes, sacrificial devotion and not mere veneration and appreciation of beauty.

"This spontaneous longing to devote all of his being to the profound ideas that moved him, this sacrificial devotion that gripped all the others, was the earnest, the truest earnest of success for the Art Theatre.

"As I weighed my recollections in the few hours of my train ride here today, the echo of this enamoured devotion which had filled all our lives, resounded constantly in my mind. Let me say once more that all these things intertwined and that it was impossible to perceive the line dividing the sentiments of friendship from the sentiments of the artist. Mind you, in our private lives we still managed to abandon ourselves to other passions and to satisfy other desires. As for Stanislavsky, there was art and art alone, and to the final minute of his labours and his life he belonged, and gave of himself solely to his labour of love.

"I do not know the deep-going workings of Stanislavsky's mind. A realist to the marrow of his bones, he may have inclined towards idealism in the deep and secret recesses of his soul. I do not know what he thought of immortality. But for us that is just where immortality begins.

"So long as my thoughts move within the walls of the Art Theatre, beside the things the Art Theatre has created, I shall always see the gaps between

Stanislavsky's art and the other artistic trends of the theatre. Stanislavsky used to say that art is richer if there are different trends. It is important that the ultimate goal should be a true triumph for the truth. But where his rock-bottom ideas inclined outside the theatre and art, I do not know. Yet we are witness to the inception of real immortality.

"How art overflows the bounds of the theatre, far and wide, how it penetrates the soul of the whole people, in what way, and what in particular reaches and fills the hearts - history will look into that. Immortality begins here. Enamoured and sacrificial devotion was the pivot in the creative life of the deceased.

"And when I wondered what we should adopt in art, I decided it was most of all his attitude to art. We may argue over the artistic issues that we argued over when Konstantin Sergeyevich was alive. But this, his stupendous sacrificial attitude to art is something incontestable.

"And what I would like is for all my comrades of the Art Theatre present here to make one vow beside the coffin: Let us vow that we shall treat the theatre with the same profound and sacred devotion as Stanislavsky did. Let us adopt that as the great motto left us by him. Let us vow to behave as he behaved".

2. STANISLAWSKI SE UITGANGSPUNTE AS REGISSEUR

"... to be a good direct=
or one had to be a born
actor" (Stanislavsky,
195?:236).

Wanneer Stanislawski se uitgangspunte as regisseur nagespeur word, moet die navorser daarteen waak om hom nie net op die mees algemeen bekende boeke van Stanislawski te verlaat nie. Met hierdie boeke word sy outobiografie, My life in art, en sy eerste twee boeke oor toneelspel, An actor prepares en Building a character, bedoel. Hierdie boeke dek net sy lewe en opvattinge tot aan die eind-twintigerjare. Daar moet in gedagte gehou word dat hy in sy laaste jare baie meer vryheid aan die akteur begin gee het om self te skep. Danksy Stanislawski se Creating a role, David Magarshack se Stanislavsky: a life, N.M. Gortsjakof se Stanislavsky directs en W. Toporkof se K.S. Stanislawski bei der Probe beskik die navorser oor stof betreffende Stanislawski se regie-uitgangspunte aan die einde van sy lewe. Verskeie tydskrifartikels wat na Stanislawski se dood deur bekende Russiese teaterfigure en tydgenote van Stanislawski geskryf is en wat toe in die Weste gepubliseer is, werp ook heelwat lig op die fase na 1924/26 in Stanislawski se loopbaan as regisseur.

Uit al die bogenoemde bronne kan 'n byna volledige beeld van Stanislawski se regisseursloopbaan verkry word. Hierdie beeld laat dit duidelik blyk dat sy loopbaan in twee goed onderskei-

bare fases uiteenval:

- Stanislawski as outokratiese regisseur (1881-1924/26);
- Stanislawski as demokratiese regisseur (1924/26-1938).

2.1 Stanislawski, die outokratiese regisseur

Inleidend

Die basiese uitgangspunt van Stanislawski in hierdie fase (1881 - ongeveer 1925) was dat die regisseur in 'n sekere sin die belangrikste element in die teaterkunsensemble is en dat hy die primêre skepper van die teaterkunsproduk is (*Magarshack, 1950:174 en 376*). Selfs die drama is soms aan sy opvattinge en sy interpretasie ondergeskik gestel (*ibid.:73*). Op streng despotiese wyse het hy aanvanklik (1881-1905/06) uiterlike naturalisme en later op minder despotiese wyse innerlike naturalisme (1905- *1925) in elke produksie bewerkstellig en byna alles aan die ontwerper, speler en tegnikus voorgeskryf. Ook sy eksperimente van ongeveer 1905 af met simboliese dramas is deur 'n despotiese handhawing van psigologiese interpretasies gekenmerk (*Bakshy, 1916:46*).

Daar kan verskeie redes vir Stanislawski se outokratiese uitgangspunt ten opsigte van regie aangevoer word:

Stanislawski het as amateur begin. Amateurs begin meesal as na-apers van professionele meesters, en Stanislawski was betreffende sy ontwikkeling as regisseur geen uitsondering in hierdie verband nie (*Magarshack, 1950:71*).

Omdat die regiekuns tydens Stanislawski se beginjare nog in sy kleuterskoene was, was daar in Rusland geen groot regiemeester

5

wat ten opsigte van die realistiese beginsel navolgenswaardig was nie. Die besoeke van die Meiningengroep aan Rusland in 1885 en 1890 en die indruk wat die werk van hulle regisseurs, hertog Georg II, Kronek en barones Helene von Heldburg, op Stanislawski gemaak het, het dus noodwendig 'n groot invloed op laasgenoemde se ontwikkeling as regisseur uitgeoefen. Stanislawski het die geslaagdheid van die Meiningers se afgeronde produksies gesien as 'n produk van die Meiningentriumviraat se absoluut despotiese regie en streng handhawing van dissipline (*Stanislavsky, 1957:156-159*). Op despotiese wyse het die Meiningenregisseurs gesorg dat hulle ensemble daardie uiterlik realistiese effekte op die verhoog wat al hulle aanbiedings ge kenmerk het, verkry het. Die uiterlike geloofwaardigheid wat hulle in hulle produksies verkry het, het Stanislawski geïnspireer. Hulle pragtige en dramatiese effektiewe groepering van die spelers op die verhoog, hulle briljant beplande en uitgevoerde massatonele, gedetailleerde verhooginkleding en effektiewe gebruikmaking van verhoogbeligting en byklanke het van Stanislawski 'n ywerige ondersteuner en navolger van Meiningen=despotisme gemaak.

Kronek en die hertog se despotiese regie het egter min ruimte vir vrye individuele akteurskepping gelaat. Die akteurs het bloot hulle aanwysings ten opsigte van uiterlike spel getrou nagevolg. Die Meiningenregisseurs was merendeels op onervare akteurs aangewys, en om die tekortkominge van hierdie spelers te verberg moes die Meiningenregisseurs meesal alleen die rol van kunstenaar of skepper in hulle produksies vervul. Die rede waarom hulle nie juis ruimte vir individuele skepping deur die akteur gelaat het nie, was dus, myns insiens, nie omdat hulle nie wou nie maar omdat hulle dit nie met sulke onervare akteurs

kon waag nie. Daarom het hulle meer aandag aan die uiterlike geheeleeffek van 'n produksie as aan individuele innerlike spel geskenk (*Magarshack*, 1950:70-72).

Wanneer 'n regisseur weens die onervarenheid van sy groep daarmede op aangewys is om so te sê alleen te moet skep en die groep as 'n werktuig in sy skeppingsproses moet gebruik, word despotisme van die kant van die regisseur maklik in die hand gewerk. As regisseur van die akademiese teater het ek dit self ondervind dat die onervarenheid van jong studentespelers baie maklik die regisseur tot 'n byna onvermydelike despotisme noop.

Die afwesigheid van vrye individuele skepping deur die akteurs in die Meinigenaanbiedings het Stanislawski in hierdie stadium van sy ontwikkeling as regisseur nie gepla nie. In sy outobiografie (1957:157-158) skryf hy:

"It seemed to me that we amateur directors were in the same predicament as Cronégk and the Duke of Meiningen. We too wanted to stage spectacles and disclose great thoughts and emotions. But because we did not have experienced actors, we had to put everything into the hands of the stage director. He had to create by himself, with the aid of the production, scenery, properties, interesting *mises-en-scène* and hokum. This is why I considered the despotism of the Meiningen stage directors fully justified. I sympathized with Cronégk and tried to learn his methods of work".

Stanislawski het egter in sy fase as outokratiese regisseur nie by die opvattinge van die Meiningers stilgestaan nie. Sy onvermoeide soeke na die geheim van meer oortuigende toneelspel en die ontwikkeling van die dramakuns in die rigting van innerlike, psigologiese realisme en naturalisme het hom tot groter hoogtes in die betreklike jong regiekuns aangespoor en sy belangstelling ten opsigte van innerlike geloofwaardigheid in 'n

aanbieding geprikkel.

Stanislawski het dus gedurende sy outokratiese fase as regisseur 'n redelike mate van ontwikkeling ondergaan, en dit is interessant om hierdie ontwikkeling van naderby te bekyk. Duidelikheidshalwe word die ontwikkeling van sy uitgangspunte as outokratiese regisseur betreffende toneelspel en tegniese verhooginkleding en -effekte hieronder afsonderlik bespreek.

2.1.1 Toneelspel

Stanislawski se prinsipiële uitgangspunt was van sy beginjare af dat die teater 'n skeppende kunsoort is. Oor wie die primêre skepper in die teater is, het hy aanvanklik nie duidelikheid gehad nie. Hy was in die eerste plek self 'n talentvolle en geslaagde akteur, en hy het gevolglik besef dat die akteur nie 'n dooie marionet is nie. Die akteur beskik oor 'n eie interpretasievermoë en verbeelding - 'n potensiële skeppingsvermoë. Terselfdertyd besef enige akteur wat oor die geheelindruk en afgerondheid van sy vertolking bekommerd is, dat hy 'n objektiewe leidende hand nodig het. Ook Stanislawski het as akteur reeds vanaf sy debuut in 1877 begin besef dat hy afhanklik is van die objektiewe oordeel van die regisseur ten spyte van sy eie skeppingsvermoë (*Stanislavsky, 1957:58*).

As amateurregisseur het Stanislawski egter baie gou agtergekom dat alle akteurs nie oor die vermoë beskik om self te skep nie - hetsy weens geestelike luiheid of weens onervarenheid. Vir 'n groot gedeelte van sy eerste fase as regisseur het Stanislawski die onbenydenswaardige taak gehad om met amateurs of onervare spelers te werk, en as gevolg daarvan was Stanislawski daartoe genoop om die grondslae te lê van die Russiese regiekuns

op 'n basiese beskouing dat die regisseur die primêre skepper in die teaterproduksie is (*ibid.*:157-158).

Om die spelers se gebrek aan eie individuele skeppingsvermoë te verberg sonder om sy basiese strewe na realisme te laat vaar het Stanislawski aanvanklik (1881- ± 1898) aan historiese dramas en fantasiestukke vir aanbieding voorkeur gegee. Hierdie tipe stukke het geleentheid gebied vir verstommende uiterlik realistiese verhoogeffekte en toneelspel.

Om die toneelspel in sy aanbiedings van die jare 1881-1905 uiterlik so oortuigend moontlik te maak het Stanislawski op despotiese wyse die akteurs se tekslewing en beweging so perfek moontlik afgerond en daarop klem gelê dat alle konvensionele teatrale vertoon uit die teater verdryf moet word.

Tydens 'n repetisie in 1888 van Molière se *Georges Dandin*, waarin Stanislawski onder die regie van Fjedorof die rol van Sottenville gespeel het, het hy tot die ontdekking gekom dat die akteur tot skepping gestimuleer kan word deur homself in sy kostuum en met sy grimering aan in 'n spieël te bekyk (*ibid.*: 134). Daarna het hy daaraan geglo dat die akteur sy werk aan 'n rol moet begin deur by sy uiterlike voorkoms te begin - 'n feit waaraan hy na 1906 'n geruime tyd lank weer getwyfel het.

Realistiese geloofwaardigheid was vir Stanislawski ook in goeie ensemblespel geleë. Deur middel van die handhawing van streng dissipline tydens die repetisies van Leo Tolstoi se *Plodi proswesjtsjenija* ("Die vrug van kennis") in 1891 het Stanislawski uitstekende uiterlike ensemblespel met sy groep verkry. Die groep is deur sy fanatieke werkywer en werkvermoë, sy liefde vir die teater en sy selfdissipline tot geesdriftige same-

werking aangespoor. Hierdie produksie was vir Stanislawski as regisseur 'n waardevolle leerskool, veral betreffende sy werk met die spelers. Daar was talle probleme wat hy moes oorkom. Weens onervarenheid as regisseur in hierdie stadium het hy probleme ondervind om interessante en realistiese bewegings en groeperings vir sy spelers uit te werk. Stanislawski se eie woorde oor hierdie produksie toon onteenseglik die beste aan watter waarde dit vir hom as regisseur gehad het. Veral die feit dat hy ontdek het dat die realistiese uiterlike beliggaming van 'n rol uiteindelik die akteur se innerlike skeppingsproses ook aktiveer, was van groot waarde, veral met betrekking tot die feit dat hy in sy laaste jare weer op hierdie ontdekking sou voortbou in die formulering van sy opvattinge oor die sogenaamde metode van fisieke handeling. Aan die woord oor die bogenoemde produksie sê Stanislawski (1957:162-3 en 164-5):

"*The Fruits of Enlightenment* presented many difficulties for the stage director because there are many *dramatis personae* and complicated *mises-en-scène* in it. I approached the task simply. I showed what I imagined to the actors and they imitated me. Where my feelings were true, the play came to life; where there was only outer ingenuity it remained dead. The only good thing about my work at that time was the fact that I tried to be sincere. I sought the truth, and did not tolerate falseness, especially theatrical and trade falseness. I began to hate the theatre in the theatre. More than anything else I wanted a truthful, real life not commonplace life, but artistic life. Perhaps at that time I did not know the difference between artistic and commonplace life on the stage. Moreover, I understood life too superficially. But even this superficial truth that I was seeking helped me to give a true and scenically interesting *mise-en-scène* which pushed me on to the truth. The truth stimulated emotion, and emotion aroused creative intuition."

"The play was extraordinarily successful and the repeat performances helped us out of our financial difficulties.

Its usefulness lay in the fact that I had found not the highway but a side path to the soul of the artiste, the road from the outer to the inner, from the body to the soul, from the embodiment to the inner creation, from the form to the substance. I learned to make *mises-en-scène* that revealed the inner seed of the play".

Nog 'n spelaspek waarin Stanislawski moontlikhede vir treffende uiterlik realistiese effekte gesien het, was *massatonele*. 'n Aanbieding van Gutzkow se *Uriel Acosta* by die Vereniging vir Kuns en Letterkunde in 1895 het aan Stanislawski die geleentheid gebied om met *massatonele* te eksperimenteer. Sy uitgangspunt van absolute lewensgetrouheid het tot oordrewe getalle, oordrewe historiese getrouheid ten opsigte van kostumering en beweging en 'n oorbeklemtoning van uiterlike spel gelei. Met hierdie *massatonele* wou Stanislawski in die meeste gevalle die gehoor se aandag van sy swak hoofspelers aftrek - nie juis iets wat by goeie regie tuis hoort nie, maar tog 'n baie goeie metode om die spelers se onvermoë te verberg (*ibid.*:178).

Anders as die Meiningsregisseurs het Stanislawski in hierdie stadium wel aandag aan *indiwiduele spel* geskenk. In *Plodi proswesjtsjenija* het die indiwiduele akteurs nog bloot vir Stanislawski nageboots, maar laasgenoemde vertel in sy outobio=grafie dat hy in *Uriel Acosta* aan meer talentvolle akteurs 'n mate van vryheid gegee het om self indiwidueel te skep, terwyl hy die ander spelers nog soos marionette gehanteer het (*ibid.*).

Om eksterne lewensgetrouheid en dramatiese effek in *tekslewe=ring* te verkry het Stanislawski in sy aanbieding van Hauptmann se *Hannele* in 1896 met die musikale en ritmiese kwaliteite van die spelers se stemme geëksperimenteer. Hierdie tegniek van stemorkestrasie, wat later so kenmerkend van die Kunsteater=

aanbiedings van Tsjechovstukke sou word, beskryf Stanislawski (*ibid.*:191) in sy bespreking van die *Hannele*-aanbieding so:

"I taught the actors to speak and move like the figures in our nick-dreams or nightmares, when someone seems to whisper mysterious words in your ear - then a pause or a broken word, a long pause, and all shiver and breathe, then again a slow, broken, often accented speech in a rising and falling chromatic scale. Again a pause, a silence - an unexpected whisper - the slow, monotonous movement of the shadows of the crowd that stand on the floor, across the walls and ceiling. Then suddenly, the sharp sound of an opening door, the strong creaking of a hinge, the sharp unpleasant voice that one hears when one is in a fever".

Stanislawski (*ibid.*:192) vertel ook van 'n onverwagse voorval tydens 'n repetisie van *Hannele* wat 'n goeie illustrasie is van die dramatiese effek van daardie teaterbegoëlingsoomblik ("theatre magic") wanneer inspirasie (die ingewing van die moment, besieling - noem dit wat u wil) die akteur vanuit die kunsmatigheid van die verhooglewe tot 'n werklike belewing ruk. In die tweede bedryf van dié betrokke stuk word die liggaam van Hannele in 'n glaskis op die verhoog gebring. In hierdie tooneel het Stanislawski pragtige atmosfeer met die orkestrasie van stemme verkry. Die tekswoorde: "Hulle bring die glaskis" is deur verskillende stemme met interessante en effektiewe musikale variasie en dramatiese pouses herhaal. Die figure in die massatonele op die verhoog het geleidelik onrustiger begin word, en daarmee saam het fluisterstemme, wat die woorde "Hulle bring die glaskis" agter die skerm herhaal het, tot 'n hewige intensiteit begin groei. Met die verskyning van die glaskis het die gefluister stiller begin word en oorgegaan in 'n lang atmosfeergelaaide pouse. Dit was op hierdie moment dat 'n regie-assistent onder die invloed van drank tydens een van die

repetisies intuïtief en heeltemal meegevoer deur dié toneel in 'n bedaarde, duidelike en onsimpatieke dronk basstem onverwags wêër die woorde "Hulle bring die glaskis" herhaal het. Stanislawski was byna waansinnig van opgewondenheid oor die magtige dramatiese effek wat daardeur verkry is. Daar is onmiddellik besluit dat hierdie effek behou moes word, maar die assistent het dit nooit weer reggekry nie - selfs al was hy hoe dronk. So 'n effek kan net deur middel van werklik geïnspireerde belewing verkry word, en daardie inspirasie daal slegs op die speler wanneer sy geestesklimaat daarvoor ryp is.

Eers na 1906 het Stanislawski probeer om die speler 'n bewuste psigotegniek te leer waardeur hy in die regte geestesklimaat vir die ontstaan van geïnspireerde belewing geplaas kon word. Ten tye van die instudering van *Hannele* was sy aandag egter nog net op die eksterne tegnieke van toneelspel toegespits en daarom later meer oor sy opvattinge betreffende die psigotegniek van toneelspel.

Aan die verkryging van meer lewensgetrouheid en dramatiese funksionaliteit in die spelers se *bewegings* op die verhoog het Stanislawski gedurende die eerste fase van sy ontwikkeling as regisseur heelwat aandag geskenk. Met die instudering van Gilbert en Sullivan se operette *The mikado* in 1887 het hy geen moeite ontsien om "real Japanese life ..." (*Stanislavsky, 195?: 98*) op die verhoog veral deur middel van beweging te skep nie. 'n Groep Japannese akrobate het die spelers touwys gemaak met betrekking tot die fynere kunsies van Japannese lewensgewoontes, manier van loop, houding, buiging, dans en die hantering van 'n waaier. Reeds baie vroeg in die repetisievak moes die spelers met Japannese kostuums repeteer om daaraan gewoond te raak. Die aktrises se bene is by hulle knieë gespantou en hulle moes

die hele dag lank (ook af van die verhoog af) so loop. Die Japannese waaier het 'n alledaagse gebruiksartikel by die spelers geword waarmee hulle volgens Japannese gewoonte met mekaar moes kommunikeer. Die gebruik van waaiers is in die massatonele selfs gechoreografeer. Om die spelers absoluut met die Japannese kostuums en die beweging daarin vertrouwd te maak het Stanislawski daarop aangedring dat hulle dit selfs tydens vakansiedae - waar hulle hulle ook al mag bevind - moes dra.

Die sukses van die *Mikado*-aanbieding was dus grootliks aan die skouspel van kleurvolle kostuums en uiterlike lewensgetrouheid toe te skryf. Hierdie uitgangspunt van absolute uiterlike lewensgetrouheid is terloops ook 'n baie goeie voorbeeld van Stanislawski se despotiese en oneklektiese benadering van stukke. Die skrywers se doel met *The mikado* was nie om die Japannese lewe realisties weer te gee nie. Dit is nie die werk van 'n Japannese skrywer nie maar 'n Engelse burleske operette waarin die skrywers Japannese lewe weergee soos hulle hulle dit voorgestel het. Stanislawski het selfs in sommige gevalle, soos byvoorbeeld in sy aanbieding van Ostrowski se ernstige, realistiese drama *Bespridannitsa* ("Die arm bruid") in 1890, 'n stuk by sy eie interpretasie van die tema en styl daarvan aangepas (*Magarshack*, 1950:73). So byvoorbeeld het hy die bogenoemde Ostrowskistuk as 'n melodrama aangebied (*ibid.*:117-118). Stanislawski se onvermoë in baie gevalle (soos later aanvanklik ook in die geval van die Tsjechodramas) om die meer subtiële teaterkwaliteite en literêre waarde van 'n geskrewe drama te bepaal en korrek te beoordeel kan toegeskryf word aan die feit dat hy geen skool- of universitêre opleiding ondergaan het nie maar tuis deur 'n skoolmeester en later in tweederangse gimnasia geskool is (*Stanislavsky*, 195?:41-47).

Stanislawski se uitgangspunt dat hy as regisseur geregtig is op volkome vryheid met betrekking tot die interpretasie van 'n stuk solank sodanige interpretasie net groter skeppingsmoontlikhede op die verhoog bied, was egter heeltemal in pas met die algemene despotiese neiging by regisseurs van dié tyd (*Magar=shack*, 1950:117). Sy hoofdoelstelling in die meeste van sy aanbiedings in hierdie stadium was om nie net deur middel van tegniese effekte nie maar ook in die toneelspel uiterlike truuks te gebruik waardeur die gehoor verstom kon word maar wat geen of min verband met die kerngedagte van die drama gehou het nie (*ibid.*:121). Eers na 1926 het Stanislawski ten volle beseef dat hy na die kerngedagte van 'n drama moet soek en dat hy sy aanbieding slegs om daardie gedagte moet bou (*ibid.*:372).

Om terug te keer tot Stanislawski se strewe na die verkryging van lewensgetrouheid in die akteurs se beweging:

In sy aanbieding van Hauptmann se *Die versunkene Glocke* in 1898 het hy 'n interessante metode gebruik om die akteurs te dwing om van hulle ou stereotiepe en teatrale bewegings en gebare af te sien (*Stanislavsky*, 1957:214). Hy het die beweegruimte op die verhoog beperk deur middel van 'n onekonomiese plasing van dekorkonstruksies wat rotse voorgestel het. Daardeur was die akteurs verplig om van rotsblok tot rotsblok te klouter en om wydsbeen oor boomtakke of op groot klippe te sit. Die gevolg was dat die spelers so besig was om hulle ewig te behou dat hulle nie kans gehad het om een of ander teatrale houding in te neem nie of om onnodige konvensionele teatrale gebare te maak nie. Hulle bewegings was dus sonder dat hulle daarvan bewus was, byna volmaak natuurlik. Die geslaagdheid van hierdie eksperiment het Stanislawski laat beseef dat hierdie "dwangmetode" ook in die aanbieding van die nuwe realistiese drama vrugbaar gebruik kan word. Daarom het hy later in sy aanbiedings

van die nuwe realistiese dramas van Tsjechov op naturalistiese wyse tipiese oorversierde en oorgemeubileerde Victoriaanse ver=trekke nageboots. Die gevolg was dat die akteurs op naturalis=tiese wyse tussen al die "versperrings" op die verhoog moes deurvleg. Die oormaat versieringsrekwisiete op die verhoog het vir die akteurs tot belangrike hanteringsmateriaal gedien: daar was altyd iets byderhand waarmee die spelers hulle ander=sins ongemaklike leë hande kon besig hou. Langs hierdie weg het Stanislawski uiteindelik lewensgetroue en funksionele bewe=ging en gebare by sy spelers aangekweek.

Die versunkene Glocke was Stanislawski se laaste aanbieding vir die Vereniging vir Kuns en Letterkunde. Uit die volgende re=laas van Nemirowitsj-Dantsjenko oor hierdie produksie blyk dit dat Stanislawski in hierdie stadium van sy ontwikkeling as regisseur reeds daarin geslaag het om verstommende uiterlike lewensgetrouheid in die toneelspel te verkry alhoewel hy die uiterlike speltegnieke nie juis funksioneel ten opsigte van die openbaring van innerlike handeling gebruik het nie (*Nemirowitch-Dantchenko, 1937:120-121*):

"... the pictorial side of 'The Sunken Bell' was sim= gularly strong, while the first two acts could not have been bettered. As the performance continued, however, there was also revealed its basic shortcoming: the instability of the inner lines, the obscurity and even weakness of the psychological motivation, and because of this an essential faultiness in its drama=tic base. This performance served to strengthen the view I had of Constantin Sergeievitch at this period; his managerial palette possessed an immense supply of external tints, but he made no use of them according to the demands of inner necessity; he responded only to the whims of temperament and chance outbursts of fancy. This continued for a sufficient number of years; sometimes it seemed as if, to the point of eccentricity, he attached little importance to the

spoken word and to psychology".

Nemirowitsj-Dantsjenko het reeds vroeg in die bestaan van die Moskouse Kunsteater daarop aangedring dat Stanislawski die uitdaging van die nuwe psigologies-realistiese dramas van Tsjechof moes aanvaar. Hy het Stanislawski ook sonder om doekies om te draai daarop gewys dat hy as regisseur van die Kunsteateraanbiedings in die jare 1903/1904 nog te onagsaam was ten opsigte van 'n stuk se uiters belangrike dieper innerlike komponente. Sy woorde aan Stanislawski was (*ibid.*:121): "You are an exceptional *régisseur*, but so far only for melodrama or for farce, for productions full of dazzling stage effects, but which bind you neither to psychological nor to verbal demands".

Alhoewel Nemirowitsj-Dantsjenko in hierdie stadium krities teenoor die gebrek aan innerlike geloofwaardigheid in Stanislawski se regieprodukte gestaan het, het hy tog die hoogste waardering vir Stanislawski se prestasies gehad. Stanislawski se ambisieuse strewe na uiterlike realisme in hierdie stadium het ten opsigte van spel reeds die volgende goeie vrugte afgewerp:

- interessante en dramatiese-effektiewe groeperinge van spelers op die verhoog;
- briljante hantering van massatonele;
- oorspronklike en skeppende spelregie;
- noukeurige vermyding van afgesaagde teatrale bewegings en gebare;
- dramatiese gebruikmaking van pousering;
- goeie tempo-aanvoeling;
- 'n besef van die waarde van klankkleur in die menslike stem en die gebruik van stemorkestrasie vir die verkryging

van atmosfeer;

- 'n vervulling van sy rol as despotiese regisseur op so 'n wyse dat die spelers hom geesdriftig en met volle vertroue gehoorsaam en gevolg het en gevolglik uitsonderlike ensemblewerk gelewer het (*Marshall, 1962:109*).

Op aandrang van Nemirowitsj-Dantsjenko het Stanislawski vanaf die begin van die Moskouse Kunsteater (1898) met die innerlike realisme van Tsjechov, Ibsen en Hauptmann begin eksperimenteer. Van 1905 af het Stanislawski met groter ywer na die geheim van innerlik geloofwaardige spel begin soek. Daarom kan die periode 1898-1905 as die oorgangsfase in Stanislawski se ontwikkeling van uiterlik realisties georiënteerde tot innerlik realisties georiënteerde regisseur beskou word.

Stanislawski kon aanvanklik geen vat aan die Tsjechovstukke kry nie. In sy oë was die Tsjechovstukke geen grootse teatermateriaal nie, omdat dit min geleentheid vir eksterne handeling en karakteriserings bied. Stanislawski, wat teen die einde van die eeu, soos Nemirowitsj-Dantsjenko aangedui het, nog feitlik geheel en al op die uiterlike komponente van 'n aanbieding ingestel was, sou dus begrypklikerwys baie teleurgesteld in die Tsjechovwerke wees. "Are you sure it can be performed at all?" het hy aan Nemirowitsj-Dantsjenko gevra. "I just can't make head or tail of it!" (*Magarshack, 1950:168*).

Ten spyte van Nemirowitsj-Dantsjenko se verduidelikings van die Tsjechovstukke aan Stanislawski het laasgenoemde volgehou dat Tsjechov te min aandag aan dramatiese klimakse, dramatiese tempo-wisselings, uiterlike handeling en kleurvolheid in die karakterisering skenk. Die afwesigheid van massatonele en fantasie-elemente het hom gehinder. Met die talryke pouses wat

Tsjechov in sy werk aandui, het Stanislawski geen raad geweet nie. Nemirowitsj-Dantsjenko het self ook nie die bogenoemde eienskappe en die dramatiese struktuur van die Tsjechovskeppings ten volle begryp nie (*ibid.*). Vandag weet ons dat die krag van die Tsjechovwerke juis in die afwesigheid van uiterlike handeling geleë is, maar daar moet in gedagte gehou word dat Tsjechov, net soos Ibsen, sy tyd ver vooruit was.

Hoe dit ook al sy, Stanislawski het, omdat hy nog onvatbaar was vir die innerlike realisme van die Tsjechovdramas, sy uitgangspunt van uiterlike verhoogrealisme bly huldig. Sy klem op uiterlik realistiese detail ten koste van die innerlike in die Tsjechovaanbiedings tussen 1898 en 1905 het hom nie net die wrewel van Nemirowitsj-Dantsjenko nie maar ook dié van Tsjechov op die hals gehaal. Stanislawski se aanbieding van *Tsjaika* in 1898 het weens die buitengewone intimiteit en die nuutheid van die volkome uiterlike natuurlikheid van die toneelspel baie gunstige gehoorreaksie uitgelok (*Nemirovitch-Dantchenko, 1937: 189*), maar Tsjechov self was nie juis deur die spel beïndruk nie. Sy hoofbesware was dat die spel te swaar en somber was vir 'n stuk wat hy basies as 'n "komedie" bedoel het, en dat die onnodige uiterlike detail, veral in verhoogaktiwiteite, die gehoor se aandag van die baie belangrike innerlike komponente van die karakterisering afgetrek het. Nadat Tsjechov die aanbieding op 27 April 1899 bygewoon het, het hy in 'n brief aan Gorki, gedateer 9 Mei 1899, veral sy misnoeë met Stanislawski se vertolking van die Trigorinkarakter uitgespreek. Ook Roksanowa se vertolking van die Ninakarakter was volgens Tsjechov 'n skreiende waninterpretasie. Die volgende aanhaling uit hierdie brief (*Hellman, 1955:242*) dui daarop dat Stanislawski nog nie die innerlike realisme van Tsjechov gesnap het nie en

dat die gebruik van die uiterlike speltegnieke in sommige gevalle so uit pas met die dieper liggende psigologiese komponente van die Tsjechofkarakters was dat die karakters wanvoorgestel was:

"I cannot judge the play dispassionately, because the Seagull herself gave an abominable performance, kept sobbing violently; and the actor playing the part of the writer Trigorin walked and talked like a paralytic. He interpreted his part to be that of a man without a 'will of his own' and in a way that absolutely nauseated me. But on the whole it was not so bad, it gripped me. In places I could hardly believe it was I who had written it".

Daar moet in gedagte gehou word dat Stanislawski in hierdie stadium nog nie die geheim van innerlike spel geken het nie en dat hy nog geglo het dat "emotion (bedoelende bloot uiterlike aantoon van emosie), pose, costume, make-up, manner, and gesture..." 'n volledig geloofwaardige karakterisering op die verhoog kan bewerkstellig (*Stanislawski, 1967a:177*). Dit het eers 'n Tsjechof gekos om Stanislawski daarvan bewus te maak dat dit by homself en sy spelers ten opsigte van innerlike spel te kort geskiet het (*Magarshack, 1950:182*).

Die Tsjechofdramas het Stanislawski geleidelik (veral na 1906) bewus gemaak van die feit dat emosie in der waarheid innerlike handeling is en dat die speler in 'n Tsjechofrol nie op "masker=emosie" oftewel 'n uiterlike vertoon van emosie moet staatmaak nie. Die emosies van die Tsjechofkarakters is tē subtiel en diep psigologies om bloot deur middel van die uiterlike spelinstrument (liggaam en stem) "gespeel" te word, selfs al word die uiterlike spelinstrument ook hoe realisties gebruik. Die Tsjechofdrama (soos ook die van Ibsen en Hauptmann) het Stanislawski geleidelik onder die besef gebring dat die lewensgetroue

verhoogoordrag van 'n karakter se emosies aan 'n gehoor allereers van die speler 'n psigologies korrekte beleving van innerlike handeling verg. In die periode 1898-1905 (Stanislawski se sogenaamde eerste oorgangsfase) is hy dus deur die psigologies-realistiese en/of naturalistiese drama voor die problematiek van subtiële psigologiese aspekte van toneelspel geplaas.

Wat ook al die gebreke van Stanislawski se 1898-aanbieding van *Tsjaika* was, het hierdie aanbieding hom tog tot enkele ander nuwe ontdekkings betreffende toneelspel gelei. Stanislawski was sedert sy 1896-aanbieding van *Hannele* vatbaar vir die musikale kwaliteit van 'n drama. Deur die aanbieding van *Tsjaika* het hy egter die volle waarde van die gebruik van chromatiese halftone in die spraakstem op die verhoog ontdek. Verder het hy onder die indruk van die trefkrag van suggestie in toneelspel gekom. Hy het geleer dat die nostalgiese atmosfeer, verskuilde emosies, rustigheid en intimiteit van die Tsjechofdrama deur middel van 'n delikate variasie in stemtoon en tempo oorgedra kan word.

Aanbiedings van Tsjechov se *Djadja Wanja* in 1899, *Tri sestri* in 1901 en *Wismewii sad* in 1904 het Stanislawski in toenemende mate onder die indruk gebring dat die klem in Tsjechofaanbiedings van uiterlike na innerlike spel moes verskuif. Die rustige, intieme en nostalgiese atmosfeer en afwesigheid van uiterlike dramatiese gebeure kan maklik verveling in die hand werk, en om dit te vermy, het Stanislawski mettertyd besef, sou elke speler die verskuilde konflikte van sy karakter ten volle innerlik moet beleef.

Stanislawski het Tsjechhof dus geleidelik begin verstaan en waardeer. Sy interpretasie van die psigologiese opset van die karakters het begin verbeter. Hy het begin insien dat die Tsjechhofkarakters nie in hulle ongelukkige en lewensmoë toe-stand tevrede is nie, dat hulle wel streef na geluk, dat hulle wil lewe en nie wil ondergaan of sterf nie. Stanislawski moes dus, hetsy in spel of die tegniese aspekte van die teater, nuwe teatermetodes vind om die subtiële innerlike komponente van die Tsjechofdrama op die verhoog lewend en delikaat oor te dra. Hy het maar te goed besef dat sy spelers - en hyself as speler ook - nog nie in staat was om 'n rol ten volle innerlik te be-leef nie. Daar was wel momente in hulle spel wanneer hulle deur middel van inspirasie begeesterde, deurleefde spel gelever het soos in die voorbeeld in die 1896-aanbieding van *Hannele*, wat vroeër in hierdie hoofstuk genoem is. Maar Stanislawski het maar soos enige normaal denkende regisseur besef dat daar in die teater nie op die toeval van inspirasie gewag kan word nie. Daar moes dus na die geheim van innerlike spel gesoek word, het hy besef. Hy het ook besef dat hy self na die ge-heim sou moes soek en dit aan sy spelers oordra. Hy was egter in die gelukkige posisie om ook speler te kon wees, en daarom kon hy as speler deur middel van eksperimentering die weg na innerlike spel soek.

In hierdie oorgangsfase in sy ontwikkeling (1898-1905) het Stanislawski dus van die eerste jare van die twintigste eeu af onvermoeid gepoog om 'n psigologiese dimensie aan sy eie ver-tolkings te verleen. Hy het veral op sy uitgangspunt sedert sy vertolking van Sottenville in 1888, nl. dat die uiterlike voorkoms van 'n rol die speler tot innerlike skepping kan sti-muleer, voortgebou. Sy werksaamhede is daarom gekenmerk deur

'n strewe om deur middel van tipiese uiterlike manièresmes en karakteristieke houding, bewegings- en spraakpatrone die innerlike opset van 'n karakter te belig (*Gourfinkel*, 1955:8). So byvoorbeeld het hy in 1901 in Hauptmann se *Michael Kramer* die rol van die ou asketiese vader, wat sy seun aanspoor tot daardie hoogtes in die kuns waartoe hyself nie in staat was nie, met 'n stywe nek en stewige, regop skouers vertolk. Daarby het Stanislawski baie effektief van sy lang en lenige arms gebruik gemaak. In sy 1900-vertolking van die Stockmannkarakter in Ibsen se *En folkefiende* ("n Vyand van die volk") het Stanislawski egter ter wille van die uitbeelding van die karakter se innerlike opset van meer sulke fisieke karakteristieke kenmerke gebruik gemaak. Om hierdie karakter, wat Ibsen self as "an extravagant immature fellow and a hot-head" beskryf het (*Nicoll*, 1968:538), geloofwaardig te vertolk, het Stanislawski ekspressief van die karakter se bysiendheid en huiwerende spraak gebruik gemaak. Verder het hy 'n effektiewe vooroor-geboë houding en 'n herhaalde karakteristieke gebaar met twee gestrekte vingers van die regterhand gebruik, en daarby was sy loopbeweging 'n eienaardige lomp struikelgang. Die voorkoms van die karakter was so tipies dat die beeldhouer S. Soedbinin 'n bronsbeeld daarvan vir die nageslag nagelaat het (afbeelding daarvan in *Stanislavsky*, 1957:293).

As regisseur het Stanislawski in hierdie oorgangsfase sy *mise-en-scène*¹⁾ van 'n aanbieding volgens sy intuïtiewe aanvoeling van die innerlike motiverings van die karakters se optrede

-
1. Met *mise-en-scène* bedoel die Russe nie, soos die Franse, die tegniese verhooginkleding (d.w.s. dekor, kostuums, ens.) nie maar die plan van akteurbewegings en -aktiwiteite op die verhoog.

begin beplan. Tog het hy, soos wat dit duidelik uit sy eie woorde blyk (*Stanislawski, 1967a:304*), geen poging aangewend om hierdie innerlike motiverings aan die akteurs te verduidelik nie, omdat hy as despotiese regisseur nog geglo het dat die akteur bloot moet uitvoer wat vir hom gesê word, en nie nodig het om self oor die karakter en oor die motivering van sy optrede te dink of te besin nie:

"At that time (*om en by 1898*), while our actors were yet untrained, the despotic methods of the stage director were in full force. The stage director of necessity became almost the only creator of the play. Hiding in his study he made a detailed *mise-en-scène* that agreed with his emotions, his inner sight and hearing. He had no business with the inner emotions of the actor. He thought at that time that it was possible to order others to live and feel according to his despotic will. He gave orders to all and for all places of the performance, and these orders were binding for all of the actors. It was impossible to argue, and besides, there was no one to argue, for the actors were still merely pupils and could not cross weapons with the stage director.

"In the stage director's copy of the play everything was written down - how, where, and in what way one was to understand the role and the hints of the author, what voice one was to use, how to act and move, where and how to change position. There were special drawings in accordance with the principle worked out at the time for all the business of entrances, exits, and changes of position. There was a description of the scenery, costumes, make-up, manners, way of walking, methods, and habits of the roles played".

In die aanbieding van die innerlike, psigologiese realisme van 'n Tsjechov en 'n Ibsen het Stanislawski dus volgens Magarshack (*1950:166*) oor geen ander metode beskik nie as om bloot vir die spelers sonder opgaaf van redes te wys hoe om hulle rolle te speel. Hy was nog nie in staat om vir ander die geheime van innerlike spel te leer nie, omdat hyself nog net instinkmatig

kon speel. Met betrekking tot Stanislawski se eie instinktiewe en onsistematiese benadering van 'n rol in hierdie oorgangstadium haal Magarshack (*ibid.*) Stanislawski aldus aan:

"... I had brought with me to the theatre a bagful of all sorts of methods which were thrown together higgledy-piggledy, without any system or order, and all I could do was put my hand into it and take out whatever I happened to light on".

'n Kort vakansie in Finland gedurende die somer van 1906 het aan Stanislawski die geleentheid gebied om rustig oor sy presensasies as regisseur en speler gedurende die afgelope agt jaar van sy professionele loopbaan na te dink. Hier het hy besin oor die groeiende besef dat sy skeppende werk van die afgelope tyd hom in 'n baie groot mate onbevredig gelaat het ten spyte van die feit dat hy as teaterhervormer reeds groot welslae behaal het. Dit was veral die feit dat hy as regisseur en speler toneelspel nog te onsistematies en instinktief benader het wat hom die meeste gepla het (*Stanislawsky, 1957:346*):

"... I had accumulated a bagful of artistic experience and acting and directing tricks. But all this was in utter disorder, not systematized, making it impossible for me to use the artistic wealth I had amassed. It was necessary to put everything in order, sort out, classify and assess this material ... Without that there was no possibility of progressing".

Maar hy het ook gevoel dat daar heelwat fasette betreffende die psigologiese sy van toneelspel is wat hy eers sou moes ontdek. Hy (*ibid.:348*) het besef dat

"There was the necessity of spiritual preparation before undertaking a creative task, each time, every time it was repeated. There was the necessity not only of a physical make-up but of a spiritual make-up

before every performance. Before creating it was necessary to know how to enter the temple of that spiritual atmosphere in which alone it is possible to create".

Die "temple of that spiritual atmosphere in which alone it is possible to create" waarna Stanislawski hier verwys, is daardie gunstige geestesklimaat waarin inspirasie kan ontkiem en groei. Stanislawski se besef van die noodsaaklikheid van 'n gunstige geestesklimaat vir die ontstaan van geïnspireerde skepping het voortgevloei uit sy ontevredenheid met die feit dat sy toneel=spel en die van sy medespelers by die herhaling van 'n rol geleidelik leweloos begin word het (*ibid.*:346). Dit het vir hom duidelik geword dat hy na die geheim van die verkryging van hierdie innerlike skeppingsklimaat sou moes soek.

Om op te som:

Tydens die somervakansie in Finland het Stanislawski dus tot die besef gekom dat hy hom in die sfeer van die menslike psige sal moet begeef op soek na 'n bewuste psigotegniek deur middel waarvan die akteur sy psige in die regte stemming vir die geïnspireerde verhoogskepping van 'n rol kan plaas; dat hy, sodra hy helderheid oor sodanige veronderstelde psigotegniek het, dit saam met sy kennis van die fisiotegniek wetenskaplik in 'n volwaardige sisteem sal moet uiteensit. Hierdie sisteem, het hy gevoel, moet berus op wetenskaplike feite betreffende die mens se natuurwetmatige samestelling. Die besinning oor die noodsaaklikheid en aard van sodanige sisteem het hy later (in die twintigerjare) in sy outobiografie (1967a:446) so uiteengesit:

"We needed a new beginning. We needed new bases and foundations justified by knowledge and the laws of nature ...

"... such laws ... are indubitable, completely conscious, tried by science and found true, and binding on all. Each actor must know them ... laws, which are created by nature herself. These conscious laws exist for the purpose of awaking another and higher superconscious region of creativeness. This latter is outside of our comprehension, and we are helpless in our consciousness when we attain it. It is ruled by inspiration".

En dan dui hy daarop dat hierdie inspirasie 'n noodsaaklike voorvereiste vir enige kunsskepping is en dat dit slegs in 'n gunstige geestesklimaat, wat deur middel van 'n bewuste psigotegniek geskep kan word, kan ontkiem en groei. Hy sluit sy uiteensetting af met hierdie woorde (*ibid.*), wat vir die navorser lig werp op Stanislawski se uitgangspunt na 1906 ten opsigte van toneelspel: "... (to establish) the superconscious through the conscious ... is the meaning of the thing to which I have devoted my life since the year 1906 ...".

Hierdie benadering van toneelspel deur Stanislawski na 1906 as nie meer 'n bloot instinktiewe kunsskeppingsproses nie maar as 'n wetenskaplik gefundeerde kunsskeppingsproses moet gesien word teen die agtergrond van die algemene wêreldbeskouing van die tyd dat die wetenskap (natuur- en veral geesteswetenskappe) vir die mens die weg na waarheid kan en moet aandui (*Savelle, 1957:198-199*).

Soos Stanislawski dan ook in die aanhaling uit sy biografie hierbo aandui, het hy van 1906 af sy lewe volkome in diens gestel van daardie roepingsbesef om vir die teater 'n bewuste, gesistematiseerde en alomvattende psigofisiese speltegniek daar te stel wat hom na die "higher superconscious region of creativeness" sou lei.

Dit is, terloops, interessant om daarop te let dat hierdie nuwe uitgangspunt van Stanislawski ten opsigte van spel indirek die produk van Tsjechov se bydrae tot die teaterkuns was. Stanislawski (1967a:329) merk dan ook tereg op:

"Chekhov gave that inner truth to the art of the stage which served as the foundation for what was later called the Stanislavski System ...".

By sy terugkoms uit Finland was sy *modus operandi* vir die verkryging van psigotegniek in toneelspel die volgende:

Stanislawski het besef dat die psigotegniek waarna hy gesoek het, nie eensklaps verkry sou kon word nie maar wel deur middel van 'n langdurige eksperimenteringsproses met verskeie elemente van die menslike psige (Stanislavsky, 1957:350). Om helderheid te verkry oor watter elemente van die menslike gees saamwerk in die onderbewuste totstandkomingsproses van die verlangde gunstige geestesklimaat het hy noukeuriger begin let op sy eie geestesgewaarwordinge as speler tydens repetisies. Hy skryf (*ibid.*:350-351):

"I watched myself closely, I looked into my soul, so to say, on and off the stage. I watched other actors, when I rehearsed new parts with them. I watched them from the auditorium, I carried out all sorts of experiments with them and with myself. I tortured them, I irritated them and they said I was turning rehearsals into an experimental laboratory, that actors were not guinea-pigs. And they were right to protest. But the chief objects of my researches remained famous actors, Russian, and foreign. They were in a creative mood on the stage oftener than others, almost always, and whom was I to study if not them? That is exactly what I did".

So behep was Stanislawski aanvanklik met die innerlike fasette

van toneelspel dat hy selfs die uiterlike tegnieke daarvan in sy aanbiedings in 'n groot mate verwaarloos het (*ibid.*:359-360, 378-379). Dit is moeilik om uit die bestaande historiese bronne presies te bepaal hoe sy spelsisteem sedert 1906 ontwikkel het. Tog kan daar aan die hand van historiese gegewens oor sy aanbiedings in hierdie periode sekere afleidings gemaak word.

Dit is duidelik uit sy outobiografie (1957:351-356) dat hy voor sy 1907-aanbieding van Hamsun se *Livets spil* ("Die spel van die lewe") reeds besef het dat fisieke spanningsbeheer, konsentrasie en verbeelding belangrike elemente in toneelspel is. Hierdie elemente het dan ook uiteindelik die hoekstene van sy bekende spelsisteem geword.

Met sy aanbieding van *Livets spil* het Stanislawski probeer om aan die akteurs groter skeppingsvryheid te gee, omdat hy toe begin glo het dat innerlike spel om demokratiese regie vra. Al sy aandrang by die akteurs om self en vry te skep en innerlik geloofwaardige emosie op die verhoog te gee was egter vrugtelos (*ibid.*:360). Die akteurs was nog slegs tot geforceerde emosionele spel in staat. Stanislawski het derhalwe besef dat hy nog die akteurs ten opsigte van innerlike spel despoties sou moes lei totdat hy en hulle in so 'n mate helderheid ten opsigte van 'n volledig bewuste psigotegniek verkry het dat hulle dit as 't ware as 'n tweede natuur sou kon toepas (*ibid.*:361).

Die gevolg was dat Stanislawski doelgerig met die basiese beginsels (spanningsbeheer, konsentrasie en verbeelding) begin eksperimenteer het en daarop voortgeborduur het. Sy spelers was egter nie in sy eksperimente geïnteresseerd nie en het skepties gestaan teenoor sy aandrang op psigotegniek (*ibid.*:401). Daar kan verskeie redes vir hulle skeptisisme aangevoer word.

Elemente
span
kon
van

Stanislawski self het aanvanklik geglo dat die spelers geestelik te lui, te onambisieus en te koppig was om sy beskouings begeesterd na te volg. Juister en aanvaarbaarder moontlike redes is die feit dat sy sieninge na die spelers se smaak miskien te filosofies en psigologies georiënteerd was; dat hy sy sieninge miskien te lomp en onoortuigend aan hulle verduidelik het en dat sy eie spel as gevolg van die gebruikmaking van sy opvattinge betreffende psigotegniek beslis verswak in plaas van verbeter het (*ibid.*:401). Stanislawski het egter nie moed verloor nie.

Sy uitgangspunt was dat die akteur geleer kon en moes word om uiteindelik selfstandige, innerlik geloofwaardige verhoogskeping te lewer. Maar daarvoor was jarelange en toegewyde samewerking van die kant van die akteur nodig, soos Stanislawski (*ibid.*:404) self verduidelik:

"... what I told them could not be assimilated or mastered in an hour or in a day, that it must be studied systematically and practically for years, all through life, all the time, that it must become a second nature with the actor and appear naturally, without his thinking of it. What is necessary for it is habit, as well as exercises, like those of the singer who trains his voice, like those of the violinist who develops in himself a true artistic tone, like those of the pianist who works to perfect the technique of his fingers, like those of the dancer who prepares his body for plastics and dancing".

Uiteindelik het hierdie toegewyde en onvermoeide strewe van Stanislawski om die geheime van geloofwaardige innerlike en uiterlike spel te ontdek hom in die twintigerjare gelei tot die ontwikkeling en formulering van 'n myns insiens meesterlike toneelspelsisteem. Alhoewel hy hom eers teen die einde van die

twintigerjare intensief met die formulering van hierdie sisteem besig gehou het, het hy egter reeds in die jare 1916 tot 1920 (*Stanislawski, 1968:11*) sekere opvattinge betreffende die akteur se benadering van 'n rol neergepen - opvattinge wat deel uitmaak van sy sisteem soos dit voor ongeveer 1934 daar uitgesien het. In ongeveer 1934 het hy hierdie opvattinge betreffende die benadering van 'n rol gewysig. Verder moet daar ook in gedagte gehou word dat hy tot sy dood in 1938 steeds deur middel van eksperimente gepoog het om sy sisteem te vervolmaak. Aangesien daar in paragraaf 2.2.1 op sy spelopvattinge van sy laaste jare gelet sal word, sal die soeklig hier slegs op die spelopvattinge in sy sisteem voor ongeveer 1934 val en wel in die vorm van 'n kort opsomming daarvan.

Die Stanislawskisisteem van die jare voor ongeveer 1934 in 'n neutedop

Die romanstyl waarin Stanislawski sy spelsisteem in sy drie boeke, *An actor prepares*, *Building a character* en *Creating a role*, uiteengesit het, maak daarvan aangename leesstof, maar aan die ander kant maak dit vir die leser baie moeilik om die pitkos daarin uit te sif. Stanislawski het hierdie drie boeke so geskryf dat dit voorkom asof hy 'n leerling is wat die lesings van 'n bekende leermeester en regisseur, Tortsof, weergee. In der waarheid is Tortsof 'n fiktiewe karakter waarin Stanislawski homself as leermeester en regisseur beskryf. Die groot omslagtigheid waarmee Stanislawski beskryf hoe Tortsof die studente die beginsels van die spelsisteem leer, veroorsaak dat die leser baie maklik die kernfeite van die sisteem mislees. Die leser kry ook die indruk dat dit 'n baie ingewikkelde sisteem is, omdat Stanislawski myns insiens te veel klem

lê op die akteur-studente se gesukkel om die sisteem te verstaan en die tegnieke te bemeester. Dit bring mee dat die leser hom in so 'n mate blind staar teen die besonderhede dat hy die logiese en eenvoudige samehang van die hoofpunte in die sisteem nie raaksien nie. In my hoedanigheid as toneelspel-dosent het ek dit al male sonder tal ondervind dat studente deur die styl van Stanislawski se spelboeke so verwar word ten opsigte van die inhoud dat hulle die sisteem nie snap of in perspektief sien nie. Ek was dus as dosent verplig om die sisteem vir die studente kernagtig op te som en die feite te herrangskik. As maatskaf vir so 'n herrangskikking en opsomming van die feite het ek my toevlug geneem tot die bestaande skematiese voorstelling (*Lewis, 1958:34*), aan die hand waarvan Stanislawski vir Stella Adler in 1934 sy sisteem verduidelik het (*ibid.:23*). Kyk skets volgende bladsy.

Selfs hierdie skematiese voorstelling het geblyk te ingewikkeld en uitgebreid te wees om op grond dāārvan hierdie relatief eenvoudige sisteem (*Stanislavski, 1974:160*) met die eerste oogopslag te snap. Ek was dus genoodsaak om 'n eie skematiese voorstelling daarvan te maak en wel op so 'n wyse dat dit eenvoudig maar tog ten opsigte van die kernfeite volledig is. Dit is dan ook hierdie skematiese voorstelling wat ek hier as die basis van my kernagtige opsomming van die Stanislawskisisteem van die jare voor ongeveer 1934 wil gebruik. Daarmee vertrou ek dat ek daartoe sal bydra dat hierdie gedeelte van die Stanislawskisisteem vir die leser minder ingewikkeld is.

Die basiese beginsel waarop hierdie sisteem berus, is dat toneelspel 'n skeppende weergawe van 'n karakter se innerlike en uiterlike handeling is (*Stanislavski, 1967b:21*). In hierdie opsig is toneelspel dus 'n psigofisieke skeppingsproses deur

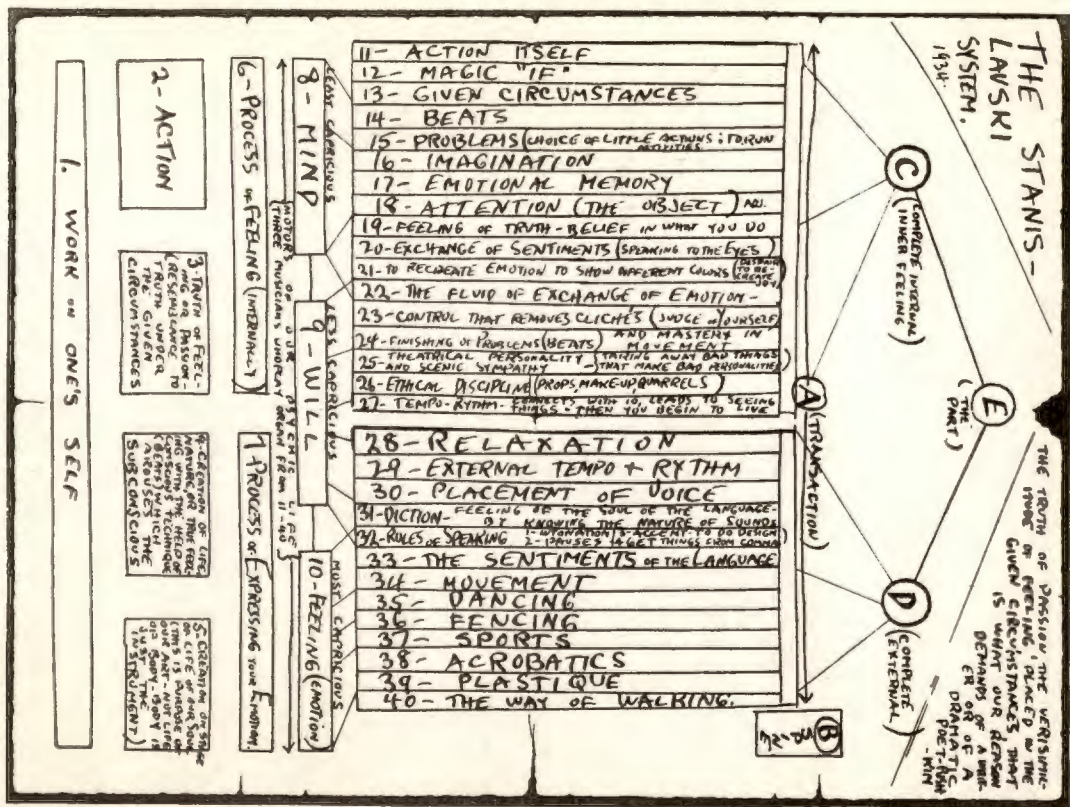


CHART OF "THE STANISLAVSKI SYSTEM"--1934

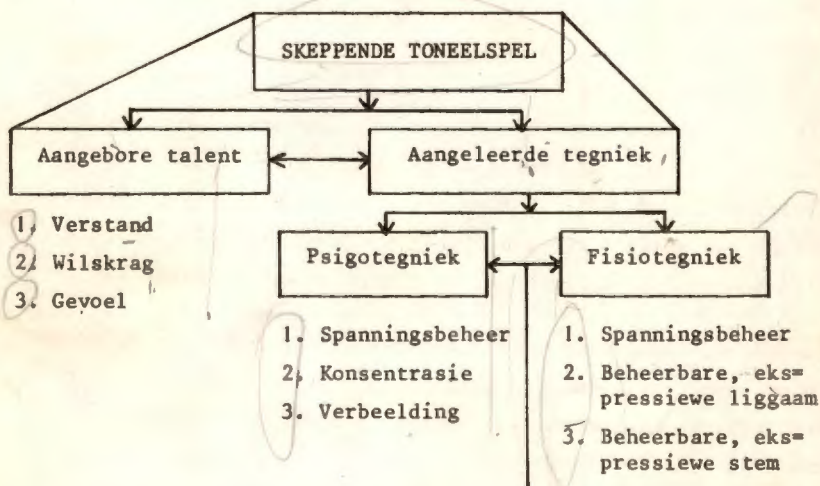
middel waarvan die handeling van 'n karakter toneelmatig op 'n verhoog weergegee word (*Stanislavski, 1959:21*). Die akteur moet gevolglik 'n skeppende kunstenaar wees, wat oor aangebore talent en aangeleerde tegniek beskik (*Stanislavsky, 1961:108-113* & *Stanislavsky, 1957:459*). Dit waarmee die akteur gebore word en wat as basis vir sy kunstenaarskap dien, is sy verstand, wilskrag en gevoel (*Stanislavski, 1967b:224-227*). Om hierdie aangebore talent kreatief te gebruik moet die akteur egter sekere bewuste tegnieke aanleer (*ibid.:24* & *228*). Hierdie tegnieke kan onder twee hoofpunte saamgevat word, alhoewel daar by die skeppingsproses op die verhoog 'n natuurwetmatige wisselwerking tussen dié twee tipes tegnieke voorkom. *Stanislavski* het na 1926 veral op hierdie wisselwerking sterk klem gelê (*Gorchakov, 1958:239-241* & *Stanislavski, 1959:46-47*).

Aan die een kant word daar dié tegnieke aangetref wat met die innerlike of psigologiese skeppingsproses te make het. Hierdie tegnieke kan eerder as elemente van een enkele allesomvattende geestelike tegniek beskou word. *Stanislavski* noem dit dan in sy geskrifte ook die *psigotegniek*. Dit bestaan uit die volgende hoofelemente: spanningsbeheer, konsentrasie en verbeelding (*Stanislavsky, 1957:351-356*). As 'n akteur hierdie bewuste psigotegniek bemeester het, beteken dit dat hy in so 'n mate meester is van sy eie geestelike spanning, konsentrasie en verbeelding dat hy dit tegnies so kan manipuleer dat hy die innerlike handeling van enige verhoogkarakter kan beleef (*Stanislavski, 1967b:21-22*).

Aan die ander kant is daar weer die allesomvattende *fisiotegniek*, wat die volgende hoofelemente insluit: fisiese spanningsbeheer (*Stanislavski, 1959:20*) en 'n beheerbare liggaam en stem (*Stanislavski, 1967b: 22*). Bemeestering van die fisiotegniek

stel die akteur in staat om die innerlike handeling van enige verhoogkarakter beheers, korrek en karakteristiek op die verhoog uiterlik weer te gee (*ibid.*).

Daarom kan die kerngedagtes in die Stanislawskisisteen van die jare voor ongeveer 1934 myns insiens skematies soos volg voorgestel word:



Met hierdie skematiese voorstelling as basis kan die gedeelte van die sisteem wat hier onder bespreking is, nou kernagtig verder uiteengesit word.

Die feite betreffende die akteur se *aangebore talent* verg eerste die aandag.

Die akteur se verstand of intellek stel hom in staat om ^① sekere idees of begrippe aangaande sy rol op te bou (Magarshack, 1961: 63 & Stanislavski, 1967b:225). Hy maak dus op sy intellek staat om die geskrewe karakter verstandelik te interpreteer. ^②

^③ Hierdie verstandelike interpretasie is eie aan homself, dit wil

sê soos hy dit verstaan, en daarom sal sy verhooginterpretasie ook uiteindelik individualisties wees. Deur middel van hier= die verstandelike begrip van die geskrewe karakter ontstaan daar uiteindelik by die akteur die wil en die regte gevoel om die karakter op die verhoog te vertolk (Magarshack, 1961:63). "It (die intellek) initiates and directs creativeness", skryf Stanislawski (1967b:224). Anders gestel, die intellektuele begrip van 'n rol stimuleer die akteur se gevoel, sodat daar ook 'n emosionele persepsie van die rol verkry word. Die emosionele persepsie bring dan weer die wilsbegeerte by die akteur teweeg om die rol op die verhoog te speel (Stanislawski, 1968: 16-18). Emosionele persepsie is dus verantwoordelik vir skeppende impulse, terwyl die wil teweegbring dat die akteur die durf aan die dag lê om die skeppingsproses op die verhoog te volvoer (Magarshack, 1961:62 & Stanislawski, 1967b:226). Tog dui Stanislawski (1967b:229) daarop dat die werkinge van die wil en die gevoel nie van mekaar geskei kan word nie, dit wil sê die emosionele persepsie van 'n rol en die wil om dit te vertolk word in der waarheid gelyktydig verkry. Tewens, ver= stand, wil en gevoel werk al drie gelyktydig en harmonies saam. Om Stanislawski (*ibid.*:227-228) se eie woorde te gebruik:

"The power of these motive forces is enhanced by their interaction. They support and incite one another with the result that they always act at the same time and in close relationship. When we call our mind into action by the same token we stir our will and feelings. It is only when these forces are cooperating harmoniously that we can create freely".

Dit kan wel gebeur dat een van die drie kragte in die skeppings= proses die voortou neem, en die gevolg daarvan word deur Stanislawski (*ibid.*:230) so beskryf:

"Actors whose feelings overbalance their intellects, will naturally, in playing Romeo or Othello, emphasize the emotional side. Actors in whom will is the most powerful attribute, will play Macbeth or Brand and underscore ambition or fanaticism. The third type will unconsciously stress, more than is necessary, the intellectual shadings of a part like Hamlet or Nathan der Weise".

Omdat die *verstand*, *wil* en *gevoel* in hulle gelyktydige en harmoniese samewerking verantwoordelik is vir die ontstaan en deurvoering van skeppende impulse, het Stanislawski (*ibid.*:226-227) hierdie drie kragte tereg as die *innerlik motiverende kragte* van die akteur beskou.

'n Mens kan nie help om in hierdie beskouing van Stanislawski van *verstand*, *wil* en *gevoel* as die akteur se aangebore en harmonies meewerkende innerlik motiverende kragte 'n duidelike ooreenkoms met die opvattinge van die agtiende-eeuse Franse teoretikus, Pierre Rémond de Sainte-Albine (1699-1778) op te merk nie. Duerr (1962:231) dui daarop dat "Understanding, Sensibility (and) Fire" deur De Sainte-Albine as die "necessary Qualifications of Performers" beskou is en dat hy dit as die "principal Advantages which a Player ought to have from Nature" uiteengesit het. Alhoewel De Sainte-Albine met "Understanding, Sensibility (and) Fire" veel minder bedoel het as Stanislawski in sy uiteensetting van *verstand*, *wil* en *gevoel* as aangebore kragte, is daar tog opvallende ooreenkomste in die fundamentele begrippe van die twee teoretici. 'n Goeie begrip en oordeel by toneelspel was ook vir De Sainte-Albine 'n belangrike voorvereiste vir die geslaagde oordrag van die dramaturg se bedoelinge deur middel van spelvaardighede (tegniek). De Sainte-Albine se aandrang op *emosionele vatbaarheid* by die akteur so dat spel nie maar net 'n koue, intellektuele oordrag in stem

en liggaam van die geskrewe dramatiese inhoud is nie maar dat die speler vir die gehoor die persoon is wat hy voorstel (*ibid.*), het in die lig van die hieropvolgende bespreking baie gemeen met Stanislawski se beginsels betreffende die belang van emosionele ontvanklikheid en betrokkenheid by skeppende spel. Die *uurigheid en vitaliteit* wat De Saint-Albine van die speler vra en waarmee hy "a just rapidity of thought, and vivacity of disposition" bedoel (*ibid.*:232), hou in 'n sekere sin ook verband met die *wilskrag en durf* van die akteur om die skeppingswerk kragdadig op die verhoog te volvoer - dit waarop Stanislawski klem gelê het as 'n aangebore innerlik motiverende krag.

Ons keer terug na Stanislawski se opvattinge betreffende die belang van die aangebore innerlik motiverende kragte van die speler en bespreek dit indringender ten opsigte van die waarde daarvan by die *intellektueel-emosionele ontleding* van 'n rol.

Dit is interessant om net terloops hier daarop te let dat Stanislawski van ongeveer 1934 af (*Stanislavski*, 1968:173 en 175) nie meer geglo het dat die rol eers op papier ontleed moet word voordat daar op die verhoog geklim word nie (*Magarshack*, 1950:374), omdat hy (*ibid.*:375) toe besef het: "The best analysis of a play is to act it in the given circumstances (ek kursiveer). For in the process of action the actor gradually obtains the mastery over the inner incentives of the actions of the character he is representing, evoking in himself the emotions and thoughts which resulted in those actions". Maar dit net terloops, aangesien die soeklig hier nog op Stanislawski se opvattinge van die jare voor ongeveer 1934 moet val.

Die woord "ontleed" laat 'n mens gewoonlik onwillekeurig dink aan 'n intellektuele proses. Stanislawski (1968:16-17) het

dit egter reeds tussen 1916 en 1920 (*ibid.*:11) sterk beklemtoon dat die akteur skeppende impulse uit sy ontleding van 'n teks moet verkry. Omdat 'n bloot intellektuele rolontleding, "if undertaken by itself and for its own sake", nie die akteur tot skepping prikkel nie, het Stanislawski daarop aangedring dat emosionele persepsie 'n baie groot deel van die artistieke ontleding van 'n rol moet uitmaak. Hy skryf (*ibid.*:17):

"In art it is the feeling that creates, not the mind; the main role and the initiative in art belong to feeling. Here the role of the mind is purely auxilliary, subordinate. The analysis made by an artist is quite different from one made by a scholar or a critic. If the result of a scholarly analysis is *thought*, the result of an artistic analysis is *feeling*. An actor's analysis is first of all an analysis of feeling, and it is carried out by feeling.

"This role of knowledge through feeling, or analysis, is all the more important in the creative process because only with its aid can one penetrate the realm of the subconscious, which constitutes nine-tenths of the life of a person or a character, its most valuable part. In contrast with the nine-tenths that the actor uses through his creative intuition, his artistic instinct, his supersensory flair, only one-tenth remains for the mind".

Die akteur moet egter volgens Stanislawski sy artistieke ontleding van 'n rol begin deur 'n intellektuele persepsie van die rol te verkry, sodat dit sy onderbewuste tot emosionele persepsie kan aktiveer. Stanislawski (*ibid.*:18) stel dit so: "... let our unconscious, intuitive creativeness be set into motion by the help of conscious, preparatory work". Die ontledingsproses beweeg dus van die intellektuele na die baie belangrike emosionele vlak - van die uiterlik perseptuele na die innerlik perseptuele feite van die rol (*ibid.*:30). Waar die akteur tydens die intellektuele ontledingsfase 'n objektiewe waarnemer

van die geskrewe rol is, raak hy tydens die emosionele ontledingsfase subjektief by die geskrewe rol betrokke en moet hy vir homself sê: "Ek is die karakter". Om dit in Stanislawski (*ibid.*) se eie woorde te stel: "... the actor is now coming to his part not through the text, the words of his role, nor by intellectual analysis or other conscious means of knowledge, but through his own ... real emotions, his personal life experience".

Met hierdie bogenoemde basiese ontwikkeling van die intellektuele na die emosionele vlak in die rolontledingsproses in gedagte kan die proses, wat Stanislawski reeds tussen 1916 en 1920 op skrif gestel het (*ibid.*:11), hier nou stapsgewys uiteengesit word.

(1) Die intellektuele ontledingsfase

Die daadwerklike intellektuele ontleding van 'n rol moet deur 'n noukeurige lees van die stuk voorafgegaan word. Om 'n goeie algemene indruk van die stuk ten opsigte van die verhaal, die tema en meer in besonder die rol te verkry moet die akteur die stuk herhaaldelik en noukeurig sonder onderbreking deurlees (*ibid.*:13-16).

Stanislawski (*ibid.*:19) dui verder aan dat 'n rol gewoonlik uit die volgende vlakke bestaan, wat deur middel van die intellek waargeneem kan word:

- (a) die eksterne vlak van feite, gebeure, intrige, ens.;
- (b) die fisieke vlak, waaronder die fisieke aard of voorkoms en karakteristieke uiterlike optrede van die karakter verstaan word;

- (c) die sosiale vlak, wat die stand, nasionaliteit en sosiale milieu van die rol insluit;
- (d) die literêre vlak, bedoelende die vorm en styl waarin die rol geskryf is, en
- (e) die estetiese vlak, wat met die teatermatige aspekte van die rol te make het.

Die eksterne vlak

Om 'n persepsie van hierdie vlak te verkry moet die akteur alles wat die karakter doen of wat met hom gebeur, puntsgewys in chronologiese volgorde opsom. Op die uiterlike omstandighede waaronder die verskillende gebeure of handeling plaasvind, moet ook gelet word. Daar moet veral aandag geskenk word aan die bepaling van die verband tussen die gebeurtenisse, want 'n begrip van die basiese intrige van die stuk is veral belangrik (*ibid.*:20).

Die fisieke vlak

Vir 'n persepsie van hierdie vlak is dit vir die akteur nodig om op al die fisieke kenmerke van die karakter, soos dit uit die teks blyk, te let. Gewoonlik gee die dramaturg 'n redelik duidelike aanduiding van die karakter se fisieke voorkoms, sy professie, sy manier van praat, van beweeg, van sit en staan. Die akteur behoort volgens Stanislawski (*ibid.*:26) sy skeppende verbeelding te gebruik om die karakter duidelik in sy verbeelding te visualiseer.

Die sosiale vlak

Soms moet 'n akteur 'n karakter met 'n ander nasionaliteit of

sosiale milieu as sy eie speel. Om dan 'n duidelike beeld van sodanige karakter se sosiale stand, die aard van sy nasionaliteit, lewensgewoontes en sy milieu te verkry moet die akteur die gegewens van die dramaturg met feite uit naslaanwerke oor die betrokke periode aanvul (*ibid.*:23).

Die literêre vlak

Gedurende die fase waarin die akteur 'n persepsie van hierdie vlak in sy rol verkry, moet hy die struktuur van die stuk dissekter en die verskillende tonele waaruit dit bestaan, blootlê. Dit is veral belangrik dat hy ook sy rol se verband ten opsigte van die tema en die struktuur van die stuk bepaal. Hy moet hom afvra wat die doel van sy rol in die stuk is. Verder moet hy hom ook deeglik van die klimaksmoment in die stuk verwis en hom veral ten opsigte van sy rol se aandeel aan die klimaksmoment oriënteer. Omdat daar van die akteur verwag word om reg te laat geskied aan die styl waarin die dialoog geskryf is, moet hy moeite doen om die styl daarvan te bestudeer en te waardeer. Die akteur moet in sy spel ook 'n deeglike aanvoeling vir die dramaturg se metode van karakterisering openbaar. Daarom is 'n bestudering van sowel die karakterisering as die dramatiese ontwikkeling van die karakter 'n vereis- te vir die toegewyde akteur (*ibid.*:24).

Die estetiese vlak

Vir 'n persepsie van hierdie vlak moet die akteur let op alles wat in die teks oor die toneelagtergrond gesê word. In die geval van binnenshuise tonele moet hy hom veral ten opsigte van die aangrensende vertrekke, wat nie op die verhoog voorgestel word nie, vergewis. Hy moet weet waarheen elke deur in die

dekorstel lei. Die akteur behoort ook aandag te skenk aan die dramaturg se beskrywing van die argitektoniese styl van die dekor en die binnenshuise versiering. Ook dit waarop die regisseur besluit, behoort die akteur se aandag te verg. Dit alles stel hom in staat om reeds vroeg die beplande toneelagtergrond van die aanbieding te visualiseer. Sodanige visualisering is belangrik, omdat die akteur daardeur tot kreatiwiteit geprikkel word reeds tydens die ontledingsfase. Hy kan hom dus reeds in hierdie stadium in sy verbeelding in die beplande of gegewe milieu sien (*ibid.*:24).

(2) Die emosionele ontledingsfase

Gedurende hierdie fase verkry die akteur, deur middel van die aktiverende krag van sy verkreeë intellektuele persepsie (*ibid.*: 29-30), intuïtief 'n emosionele persepsie van die innerlike lewe - of, soos Stanislawski (*ibid.*:19) dit noem, die psigologiese vlak - van sy rol. Hy raak dus intuïtief sterk bewus van die karakter se innerlike hoofdoelwit en newedoelwitte, sy innerlike dryfvere en sy gedagtewêreld. Die gevolg is dat die akteur die verband tussen die karakter se uiterlike en innerlike duidelik raaksien of aanvoel. Die innerlike lewe van 'n karakter in 'n drama word nie soos in 'n novelle pertinent beskryf nie - dit lê tussen die reëls van die teks opgesluit. Die akteur se emosionele perseptuele vermoë stel hom egter in staat om tussen die reëls te "lees". Al die feite wat hy op hierdie wyse bekom, moet hy dan noukeurig noteer. Sodoende skep hy dan 'n subteks waarin al die gedagtes, dryfvere en doelwitte wat agter die karakter se gegewe uiterlike handeling opgesluit lê, vervat word. Die groot waarde wat Stanislawski aan die skep en gebruik van subteks geheg het, blyk duidelik

uit die volgende woorde (Stanislavski, 1974:136):

"At the moment of performance the text is supplied by the playwright, and the subtext by the actor ... If this were not the case, people would not go to the theatre but sit at home and read the play. We are ... inclined to forget that the printed play is not a finished piece of work until it is played on the stage by actors and brought to life by genuine human emotions; the same can be said of a musical score, it is not really a symphony until it is executed by an orchestra of musicians in a concert. As soon as people, either actors or musicians, breathe life of their own into the subtext of a piece of writing to be conveyed to an audience, the spiritual wellsprings, the inner essence are released ... The whole point of any such creation is the underlying subtext".

Hierdie subteks behoort die produk van die akteur se eie skeppende gevoel en verbeelding te wees, want sy emosionele persepsie werk, soos reeds aangetoon, die ontstaan van skeppende impulse in die hand (Stanislavski, 1968:17). Wanneer hierdie skeppende impulse by die akteur ontstaan, beweeg hy op daardie vlak in die rolontleding waar sy eie skeppende gevoel die oorhand begin kry (*ibid.*:19). Daarmee is die weg na vereenselwiging met en vergestaltung van die rol op die verhoog oop (*ibid.*: 44-91).

Die volgende fase in die akteur se skeppende werk is dus die vereenselwiging met, instudering en verhoogvergestaltung van die rol. Daarvoor het hy 'n aangeleerde en goed ontwikkelde psigofisieke speltegniek nodig (Stanislavski, 1967b:228 en 22).

Die psigofisieke speltegniek

Ten aanvang moet daarop gewys word dat Stanislavski (1957:404

en 1959:21) sterk klem daarop gelê het dat die akteur dwars=deur sy hele loopbaan gereeld tegniese oefeninge moet doen, sodat hy meester van sy geestelike en liggaamlike spelinstru=ment kan bly. Nog 'n interessante feit wat uit die bestude=ring van die hele sisteem blyk, is dat die verskillende ele=mente van die psigotegniek en die fisiotegniek ook onderling harmonies saamwerk, omdat handeling 'n proses is waarin die psige en die liggaam van die mens onafskeidbaar van mekaar funksioneer. "In every physical act", skryf Stanislawski (1967b:132), "there is a psychological element and a physical one in every psychological act".

Om mee te begin word die aandag by *die psigotegniek* bepaal. Die verskillende kernelemente in die psigotegniek word hier ge=riefflikheidshalwe afsonderlik bespreek alhoewel hulle in die skeppingsproses onderling harmonies saamwerk.

Spanningsbeheer

In die eerste plek moet die akteur leer hoe om sy spanning na vrye wil te manipuleer, omdat ongemotiveerde en oormatige span=ning kreatiwiteit belemmer (*Stanislavsky, 1957:351 en 1967b: 94*). Die mens se natuurwetmatige samestelling is sodanig dat daar 'n onafskeidbare verband tussen liggaamlike en geestelike spanning is (*Stanislavski, 1967b:94*). Myns insiens is dit eg=ter moeilik om te sê of liggaamlike spanning geestelike span=ning dan wel of geestelike spanning liggaamlike spanning voor=afgaan. Stanislawski (*ibid.:100 en 101*) het egter onomwonde verklaar dat beide geestelike en liggaamlike spanning beheer kan word deur die aandag weg te lei van dit wat die oormatige spanning in die hand werk. Hy het verder (*ibid.:104*) geleer dat die akteur net genoeg spanning moet gebruik om 'n bepaalde

handeling uit te voer. Om uit te brei op hierdie stelling van Stanislawski: elke karakter verg ook sy eie hoeveelheid spanning (Bogard, 1968:328). So byvoorbeeld sal die Hamletkarakter baie meer geestelike en liggaamlike spanning van die akteur verg as die rol van die grafgrawer in *Hamlet*. Maar daar is ook verskillende grade van spanning in die Hamletrol self, afhangende van die aard van die handeling wat hy uitvoer. In die toneel waarin hy die besoekende toneelgroep ontvang en opdrag gee om die moordtoneel voor die koningspaar te speel, is hy myns insiens uit die aard van die saak baie minder gespanne as in die slottoneel van die drama. Om dus hierdie basiese spanning asook die graadverskille van spanning in die Hamletvertolking te verkry moet die akteur absoluut meester van sy eie spanning wees. Om net die regte hoeveelheid spanning vir die rol te verkry moet die akteur al sy aandag op die basiese doelwit van die karakter konsentreer. Om die regte hoeveelheid spanning vir 'n bepaalde handeling van die karakter te verkry moet die akteur sy aandag meer in die besonder op die spesifieke doelwit van die betrokke handeling toespits. Op dié wyse sal die akteur geestelik en liggaamlik net die regte hoeveelheid spanning hê om onbelemmerde en geloofwaardige skepende spel te lewer, omdat sy aandag weggelei word van dit wat onnodige spanning veroorsaak, na dit wat essensiële spanning opwek (Stanislavski, 1967b:101-103).

Konsentrasie

Verder moet die akteur sy konsentrasievermoë baie goed ontwikkel, omdat toneelspel noodwendig 'n buitengewone mate van konsentrasie van die mens verg.

In die eerste plek moet die akteur op dit wat hy op die verhoog

doen (*ibid.*:74), konsentreer, maar hy moet ook in 'n sekere si
op die gehoor konsentreer (*Stanislavski*, 1969:266-267).

Konsentrasie op dit wat op die verhoog gedoen word, behels baie dinge. In die eerste plek moet die akteur konsentreer op die handeling van die karakter, en in die tweede plek op die doel van sy handeling en in die laaste plek op die wyse waarop hy sy doel gaan bereik. Hier is dus sprake van Wat?, Hoekom? en Hoe?

Die deurlopende handelingslyn van 'n karakter het *Stanislavski* (1967b:107-120) as 'n samestelling van 'n reeks eenhede van kleiner handelinge elk met 'n eie doelwit beskou. Aan die einde van die hele reeks van kleiner handelinge lê die hoofdoelwit van die karakter, en al die kleiner handelinge in die reeks stuur doelgerig in 'n ononderbroke lyn af op hierdie hoofdoelwit.

* Ook Pierre Rémond de Sainte-Albine het reeds in die agtiende eeu daarop gewys dat 'n rol uit 'n basiese passie en verskillende newepassies (hoofdryfveer en newedryfvere of: hoofdoelwit en newedoelwitte) bestaan (*Duerr*, 1962:237). In hierdie opsig het hy *Stanislavski* se beskouing van 'n rol as bestaande uit 'n deurlopende handelingslyn met 'n hoofdoelwit en verskillende eenhede van kleiner handelinge elk met 'n eie newedoelwit in 'n sekere sin vooruitgevoel. In die hedendaagse teater word die verdeling van 'n stuk asook die verskillende rolle in eenhede en die bou van 'n aanbieding om die hoofmotief van die stuk ook deur die Engelse regisseuse Joan Littlewood toegepas. Clive Goodwin en Tom Milne (1960:12 en 13) deel in hulle artikel oor die regiemetode van Littlewood mee dat sy by die aanvang van 'n repetisievak

"sets out to establish the very basis of the play's atmosphere - its superobjective ... Once Joan has got the actors thinking creatively along the lines of the play, she will introduce the script broken down into Units ... Every play is divided into short scenes, each with a beginning, a middle, and an end ... In each scene, the actor, or actors, have an objective - the thing they want most at that moment"

en waarop hulle tydens die duur van daardie toneel volgehoue konsentreer. So het ook Stanislavski daarop aangedring dat die akteur in sy spel op elk van hierdie eenhede en doelwitte van handeling volgehoue moet konsentreer. Hy wou dat die akteur reeds tydens sy teoretiese, intellektueel-emosionele ontleding van die rol helderheid oor die eenhede en doelwitte van sy rol se handeling verkry. Tydens die vereenselwiging met, instudering en vergestaltung van die rol is daar nou bloot van hom verwag om daarop te konsentreer.

Die akteur moet egter ook op die *hoe?* van die handeling kan konsentreer. Die reeks eenhede van kleiner handelinge in die deurlopende lyn van handeling is die resultaat van struikelblokke (of versperrings) wat deur bepaalde omstandighede op die karakter se weg na die hoofdoelwit gelê word. Die oorbrugging van hierdie struikelblokke is doelwitte op sigself, en die handeling wat met hierdie oorbrugging gepaard gaan, is die eenhede in die deurlopende handelingslyn. Die karakter bring dus van tyd tot tyd aanpassings in sy "roete" na sy hoofmotief aan. Hierdie "roete-aanpassing" is derhalwe die *hoe?* van die deurlopende hoofhandeling. Konsentrasie op en aanvoeling vir hierdie *aanpassing* is daarom nog 'n belangrike aspek van die psigologiese sy van toneelspel (Stanislavski, 1967b:206-223).

Stanislawski se bogenoemde opvattinge betreffende die eenhede en doelwitte van handeling kan myns insiens soos volg aan die hand van die Norakarakter in *Et dukkehjem* (Ibsen) geïllustreer word: Nora se *hoofdoelwit* is om aan haar man, Helmer, te bewys dat sy meer as net 'n speelpop vir hom is en kan wees. Vrou alleen het sy jare tevore sonder sy medewete geld geleen sodat hulle 'n reis na die Suide kon onderneem, 'n reis wat noodsaaklik was vir Helmer se gesondheid. Om die geld te leen moes iemand vir haar borg teken. Haar vader was in daardie stadium sterwende, en omdat sy niemand anders as borg kon nader nie, het sy haar vader se handtekening vervals. As die stuk begin, verloop alles nog baie goed. Sy betaal die paalemente gereeld en sy sien uit na daardie dag as haar skuld vereffen is en sy aan Helmer haar "heldedaad" kan openbaar.

Talle *struikelblokke* kom egter met die verloop van die stuk op haar weg - dinge wat kan veroorsaak dat Helmer van haar daad te hore gaan kom voordat sy die skuld self kon vereffen. As dít sou gebeur, sal sy haar hoofdoelwit mis. In plaas daarvan dat sy haar as Helmer se gelyke sal kan bewys, sal haar daad dan deur hom verfoei word.

Die eerste en basiese struikelblok op haar weg is Krogstad, die man by wie sy die geld geleen het. Hy is 'n bankklerk in haar man se diens. Omdat Helmer beplan om hom uit sy diens te ontslaan, nader Krogstad vir Nora met die versoek om Helmer van sy voorneme te laat afsien. Toe sy haar nie bereid wil verklaar om dit te doen nie, openbaar Krogstad dat hy daarvan bewus is dat sy haar vader se handtekening op die kontrak vervals het en dat hy dit aan Helmer sal openbaar as sy sou weier om aan sy versoek te voldoen. Om dus te keer dat Krogstad haar lank gekoesterde ideaal (*haar hoofdoelwit*) verongeluk, doen sy 'n

beroep op Helmer om Krogstad sy betrekking in die bank te laat behou.

Die handeling wat met hierdie versoek van Nora aan Helmer gepaard gaan, is gevolglik *een van die eenhede in die hoofhandeling* van Nora, en haar versoek self is 'n poging om die struikelblok (Krogstad) te oorbrug. Haar *newedoelwit* in daardie stadium van die hoofhandeling is om Helmer te oorreed om Krogstad sy betrekking te laat behou. Hierdie newedoelwit hou egter verband met haar hoofdoelwit, naamlik om Helmer van die waarheid betreffende haar "heldedaad" te weerhou, sodat sy uiteindelik na skulddelging hom met die omvang van haar daad kan verras.

By die speel van hierdie versoektoneel moet die Nora-aktrise sterk op die *doelwit* van hierdie eenheid in die hoofhandeling en op *die wyse* waarop sy die struikelblok gaan oorbrug (met ander woorde *die aanpassing* van haar oorspronklik beplande optrede) konsentreer.

Om die versperrings in haar weg op te merk en doelgerig te omseil of te oorbrug moet Nora egter gekonsentreerd met haar mede-karakters kommunikeer. *Kommunikasie en hegte ensemblespel* op die verhoog is dus, volgens Stanislawski (1967b:180-205), nog 'n element van die psigotegniek wat die akteur moet aanleer en ontwikkel. Hy moet ook leer om *innerlike selfkommunikasie* (dit wil sê gesprek met die self deur middel van denke) toe te pas.

Die akteur moet verder ook leer om gekonsentreerd met *die geoor te kommunikeer*. Daar bestaan talryke bewyse in Stanislawski se geskrifte dat hy spesiale aandag geskenk het aan die

akteur se taak om 'n karakter se innerlike lewe deur middel van gekonsentreerde kommunikasie aan die gehoor oor te dra. Volgens Stanislawski (*Magarshack, 1950:389*) is dit juis die feit dat daar in die rolprent geen geleentheid vir werklike gehoor-kontak bestaan nie wat die rolprentkuns wesenlik van die teaterkuns onderskei. Die primêre taak van die verhoogspeler is, volgens Stanislawski (*1969:266-267*), om die gehoor as 'n aktiewe deelnemer by die aanbieding te betrek. Magarshack (*1950:389*) dui ook daarop dat Stanislawski

"disliked the cinema chiefly because it destroyed this direct communication between the actor and the audience. For he maintained that the audience was the sounding-board of the actor's creative experiences and immediately reflected the emotional currents sent out from the stage".

Verder wys Magarshack (*1961:58*) ook baie duidelik daarop dat Stanislawski van die akteur verwag het om deur middel van kommunikasie die innerlike handeling van sy rol aan die gehoor oor te dra:

"Stanislavsky's theory of acting is quite properly mainly concerned with elucidating the problems which bear directly on the ways in which an actor can enter into the feelings of his part. But since drama is an art in which several persons are engaged in re-creating 'the life of the human spirit' on the stage, it is no less important that the actor should be able to communicate the feelings of the character he is representing. He must, besides, be able to understand what is passing in the minds of the other characters in the play when they say something. Thought transmission, therefore, plays an essential role in the actor's technique, all the more so as the audience too must be able to gain an understanding of what is passing in the minds of the characters in the play both when they say something and when they are silent.

Hence communication forms an important element of the actor's psycho-technique".

Tog word daar soms deur sowel kritici as navolgers van die Stanislawskisisteem beweer dat Stanislawski nie aan kommunikasie met die gehoor aandag geskenk het nie. In hierdie opsig is dit interessant om te let op 'n bevinding van Henry Schnitzler, wat aan die begin van die vyftigerjare 'n studie gemaak het van die toepassing van Stanislawski se spelopvattinge in Amerika teen die middel van die eeu. Schnitzler (1954:154) skryf byvoorbeeld met betrekking tot sommige Amerikaners se wanbegrip en wantoepassing van Stanislawski se opvattinge oor kommunikasie:

"One of the fundamental elements of the theatre is impatiently and contemptuously cast aside (deur sommige Amerikaanse teaterkunstenaars wat onder die waan was dat hulle Stanislawski daarin navolg), namely communication. The result is not only a denial of the very concept of theatre but also an attitude widespread among the misinterpreters, which I propose to call the 'To-Hell-With-The-Audience' attitude".

Hierdie bevinding van hom het Schnitzler gebaseer op praktiese voorbeelde van akteurs, regisseurs en speldosente (*ibid.*:154 en 155) wat geen aandag geskenk het aan die oordra van innerlike handeling aan 'n gehoor nie, omdat hulle onder die waan verkeer het dat Stanislawski van die akteur emosionele beleving verwag het maar nie noodwendig 'n doelbewuste oordrag daarvan aan die gehoor nie. Daarenteen, hoe geheel anders klink Stanislawski (1969:275) se ondubbelsinnige opmerking in hierdie verband:

"When I am in a theatre I want first of all to understand, to see, to know, and at the same time to feel with you all the infinitesimal

shades and changes of your emotion in your part.
So you must make your invisible inner experience
visible to my eyes".

Oor die metode waarop die akteur met die gehoor moet kommuni-
keer, het Stanislawski (1959:118) ook nie die speler in die
duister gelaat nie:

"If your feelings are conveyed to the other actors
playing with you and if they are affected by them
you can rest assured that the audience will be
carried away by them and not miss a single shading
in your emotional experiences. But if your feel-
ings do not reach even your partner who is stand-
ing beside you, how do you expect them to reach
that absent-minded, restless spectator way off in
the twentieth row? Think less about the audience
and be more aware of the other characters in the
play, standing right with you on the stage".

Hy het wel die gehoor as 'n "accidental witness" (*ibid.*) van
die verhooggebeure beskou en daarop aangedring dat die akteur
sy konsentrasie nie bewustelik na die gehoor moet laat dwaal
nie (*ibid.*). Dit het egter nie verhoed dat Stanislawski dit
as belangrik beskou het dat die akteur die gehoor se aandag
moet behou nie (*Stanislavski, 1967b:184*). Deur daarop nadruk
te lê dat die akteur nie bewustelik op die gehoor moet konsen-
treer nie, wou hy slegs verhoed dat die akteur soveel aandag
aan die gehoor skenk dat hy vergeet om op kommunikasie met sy
medespelers te konsentreer, want, skryf Stanislawski (*ibid.:183*
-184):

"When the spectator is present during such an emo-
tional and intellectual change, he is like a wit-
ness to a conversation. He has a silent part in
their exchange of feelings, and is excited by
their experiences. But the spectators in the
theatre can understand and indirectly participate

in what goes on on the stage only while this inter= course continues among the actors.

"If actors really mean to hold the attention of a large audience they must make every effort to maintain an uninterrupted exchange of feelings, thoughts and actions among themselves. And the inner material for this exchange should be sufficiently interesting to hold spectators".

In laaste instansie moet die akteur ook op die besondere tempo= ritme van sy rol konsentreer. Net soos wat 'n rol bestaan uit 'n reeks eenhede van handeling elk met 'n eie doelwit en wat afstuur op die hoofdoelwit van die karakter, so beskik 'n rol ook oor 'n kenmerkende basiese temporitme wat van die een handelingseenheid na die volgende varieer.

tempo
ritme

Elke mens, en derhalwe ook elke verhoogkarakter, het 'n eie kenmerkende basiese innerlike tempo en ritme waarteen hy leef. Hierdie kenmerkende basiese temporitme varieer van moment tot moment, afhangende van die omstandighede en gebeure waarin die karakter hom bevind. "Every human passion, every state of being, every experience", skryf Stanislawski (1969:198), "has its tempo-rhythms".

Die akteur moet tydens sy opleiding dus bewus gemaak word van sy eie temporitme en hoe sy temporitme beïnvloed kan word deur uiterlike prikkels. Omdat korrekte uiterlike temporitme die korrekte ooreenkomstige innerlike temporitme stimuleer, moet die regisseur en spelers dus tydens die instuderingfase die korrekte uiterlike temporitme so gou moontlik verkry. So byvoorbeeld stimuleer die korrekte uiterlike temporitme in spraak en beweging die innerlike temporitme van die akteur. "... tempo-rhythm", beweer Stanislawski (ibid.:243), "whether mechanically, intuitively or consciously created, does act on

our inner life, on our feelings, on our inner experiences".

Die akteur moet derhalwe in 'n groot mate op die korrekte uiterlike temporitme van sy rol konsentreer, omdat *"the correctly established tempo-rhythm of a play or a role, can of itself, intuitively (on occasion automatically) take hold of the feelings of an actor and arouse in him a true sense of living his part"* (ibid.:244).

Konsentrasie is gevolglik in baie opsigte 'n belangrike element van die psigotegniek.

Verbeelding

'n Ontwikkelde verbeeldingskrag stel die akteur in staat om hom te verbeel dat hy die karakter wat hy moet vergestald, "is" en dat die gegewe omstandighede in die stuk "waar" is. Sodra hy hom dit kan verbeel, beskik hy in so 'n mate oor 'n geloof in homself as die karakter dat hy die gedagtes agter die woorde van die karakter kan dink en hom dit in sy verbeelding kan voorstel. 'n Ontwikkelde verbeeldingskrag stel verder ook die akteur in staat om vorige persoonlike emosies te herroep wat waardevol kan wees vir die snap van soortgelyke emosies van die karakter.

Om hom te verbeel dat hy die karakter is, stel Stanislawski (1967b:49) voor, moet die akteur van 'n bepaalde bewuste geestelike tegniek gebruik maak om hom as persoon na die wêreld van die karakter te verplaas. Hierdie persoonsverplasingstegniek berus op Stanislawski se bekende "magic if"-teorie. Volgens hierdie tegniek moet die akteur hom afvra wat hy sou gedoen het as hy die karakter was en hom in die gegewe omstandighede van die karakter sou bevind het. In moderne terme weergegee wil

dit sê dat daar van die akteur verwag word om empatie met sy rol te hê. Die term empatie het in die twintigerjare ontstaan om 'n teatertoeskouer se volkome emosionele betrokkenheid by 'n aanbieding te beskryf (Dolman, 1946:14), en dit beteken dat dit wat met die dramaturg se karakters gebeur, "muscularly and emotionally" deur die gehoor ervaar word (Wright, 1963:22). Wat toneelspel betref, verplaas die akteur homself as persoon in so 'n mate deur middel van sy verbeelding na die wêreld van sy rol en beleef gevolglik die handeling van sy rol in so 'n mate liggaamlik en geestelik dat daar in moderne idioom gesê kan word dat die akteur empatiseer.

Deur hom af te vra wat hy sou gedoen het as hy die karakter onder die bepaalde omstandighede was, word die akteur se sluimerende verbeelding geprikkel, of, soos Stanislawski (1967b:49) dit stel: "... *if* acts as a lever to lift us out of the world of actuality into the realm of imagination". Omdat handeling deur omstandighede bepaal word, is dit nodig dat die akteur by die beantwoording van die bogenoemde "as"-vraag die gegewe omstandighede van die karakter in aanmerking sal neem. Stanislawski (*ibid.*:53) stel dit soos volg:

"*If* is the starting point, the given circumstances, the development. The one cannot exist without the other, if it is to possess a necessary stimulating quality. However, their functions differ somewhat: *if* gives the push to dormant imagination, whereas the *given circumstances* build the basis for *if* itself. And they both, together and separately, help to create an inner stimulus".

Die innerlik stimulerende funksie van die "magic if" en die gegewe omstandighede bring uiteindelik teweeg dat die akteur die vraag: "Wat sal ek onder die bepaalde omstandighede doen

as ek die karakter was?", met doelgerigte handeling op die verhoog beantwoord (*ibid.*:50).

Om aan die gegewe omstandighede van die karakter te glo vereis dus van die akteur 'n sterk verbeeldingskrag. Hy moet hom verbeel dat hy hom in die gegewe omstandighede van die karakter bevind en dat alles wat met die karakter gebeur in der waarheid met homself gebeur.

Om egter die volle implikasies van die karakter se omstandighede en die dramatiese situasie waarin hy hom bevind, te snap, moet die akteur veral ook op sy eie menslike ervarings staatmaak. In hierdie opsig maak hy op sy eie sintuiglike en emosionele geheue staat en herroep hy uit sy verlede moontlike soortgelyke gebeure as dié wat die karakter belewe. Dit beteken dat die akteur weer in sy verbeelding daardie gebeure uit sy eie verlede moet herbeleef om sodoende die volle implikasies daarvan te onthou (*Stanislavski, 1959:151*).

'n Voorbeeld behoort myns insiens die bogenoemde feite duidelik te illustreer: In die tweede bedryf van Tsjechov se *Djadja Wanja* is daar 'n besonder moeilike en subtiele stiltoneeltjie waarin die eenvoudige plaasmeisie, Sonja, 'n hewige innerlike stryd voer teen haar onuitblusbare liefdesdrang vir die dokter, Astrof. Om hierdie toneeltjie in die 1974-studenteproduksie van die P.U.-Kamertoneel te laat slaag het ek as regisseur die jong aktrise soos volg gehelp om deur middel van die gebruik van haar verbeelding die rol te vertolk:

(1) Die gegewe omstandighede van Sonja in hierdie toneel is deeglik uitgepluis en aan die studenteaktrise verduidelik:

Sonja is alleen in die eetkamer van die plaashuis. Dis laatnag en almal slaap. 'n Hewige storm, wat buite ge=woed het, het bedaar. Alles buite is skoon gewas deur die reën, en die lug, wat by die oop venster inwaai, is vars. Dokter Astrof, wat weens Sonja se vader se jig=aanval 'n besoek aan die landgoed gebring het, oornag in die huis. Sonja is heimlik op Astrof verlief, maar sy huiwer om haar liefde aan hom te openbaar, omdat sy haar nie mooi genoeg vir Astrof ag nie. Meer nog, Astrof vermoed niks van haar gevoelens nie en skenk al sy aan=dag aan die beeldskone Jeljena, Sonja se stiefmoeder. Sonja vermoed dat Astrof nog nie slaap nie en dat hy in die aangrensende kamer besig is om hom aan drank te ver=gryp. Haar begeerte om alleen met hom te wees kry gelei=delik die oorhand, alhoewel sy voel dat sy geen reg daar=toe het nie. Sy besluit om 'n gesprek oor sy drinkge=woontes met hom aan te knoop, en dit gee haar die moed om hom na die eetkamer te roep.

(2) Daarna is aan die studenteaktrise gevra hoe sy onder sulke omstandighede sou optree *as sy Sonja was*. So 'n vraag het noodwendig meegebring dat die aktrise onbewus uit haar eie persoonlike ervaringsveld stof vir die speel van hierdie toneel geput het. Dit wil sê sy het uit haar verlede 'n soortgelyke moment van innerlike stryd in haar verbeelding herroep. Sy het probeer onthou wat sy gedoen het (nie hoe sy gevoel het nie) toe sy op skool gepoog het om 'n seun se aandag te verkry maar terself=dertyd te beskeie was om hom openlik uit te lok. Sy het ook ont=hoe verbouereerd en onseker haar optrede was toe sy die eerste keer persoonlik met hom in aanraking was. Deur middel van hierdie

herroeping van persoonlike ervarings, wat Stanislawski (1967b: 157) *emosionele geheue* noem, het die jong aktrise in 'n sekere mate die volle implikasies van Sonja se innerlike stryd gesnap. Sy het besef dat daar baie gedagtes deur die karakter se binneste moes flits - gedagtes wat nie in die teks uitgespreek word nie maar wat daar moet wees as basis vir die speel van hierdie stilspeltoneel. Hierdie gedagtes was die produk van die aktrise se eie skeppende verbeelding. Hierbo is daarop gewys dat hierdie gedagtes agter die geskrewe dialoog *die subteks* genoem word.

Toe die studenteaktrise die gedagtes van Sonja kon dink en haar volkome in Sonja se situasie kon indink, was sy in staat om aan haarself as die Sonjakarakter te glo. Die uiteindelijke gevolg was dat die gehoor die betrokke toneeltjie as verhoogwaarheid aanvaar het. *Verhoogwaarheid* is, volgens Stanislawski (*ibid.*:122 en 123), dít waaraan die gehoor en die spelers kan glo - dit wat nie werklik gebeur nie maar wat die moontlikheid het om te kán gebeur.

Stanislawski word dikwels gekritiseer as sou hy nie 'n verskil tussen *werklikheid* en *verhoogwaarheid* gemaak het nie. Edwin Duerr (1962:235) is byvoorbeeld een van dié wat Stanislawski se onvermoeide bevordering van geloofwaardigheid op die verhoog verkeerd vertolk as 'n verontagsaming van die beginsel dat verhoogwaarheid van die werklikheid verskil. Stanislawski (1967b: 122 en 123) het ten opsigte van *verhoogwaarheid* tog baie duidelik opgemerk:

"... in ordinary life, truth is what really exists, what a person really knows. Whereas on the stage it consists of something that is not actually in existence but which could happen ...

"Of significance to us is: *the reality of the inner life of a human spirit in a part and a belief in that reality. We are not concerned with the actual naturalistic existence of what surrounds us on the stage, the reality of the material world!* This is of use only in so far as it supplies a general background for our feelings.

"What we mean by *truth* in the theatre is the scenic truth which an actor must make use of in his moments of creativeness ...

"*Truth on the stage is whatever we can believe in with sincerity, whether in ourselves or in our colleagues. Truth cannot be separated from belief, nor belief from truth. They cannot exist without each other and without both of them it is impossible to live your part, or to create anything. Everything that happens on the stage must be convincing to the actor himself, to his associates and to the spectators. It must inspire belief in the possibility, in real life, of emotions analogous to those being experienced on the stage by the actor. Each and every moment must be saturated with a belief in the truthfulness of the emotion felt, and in the action carried out, by the actor.*"

Geloofwaardigheid op die verhoog is dus in 'n baie groot mate die produk van die akteur se gekonsentreerde en verbeeldingryke skeppende werk en ook die gehoor se geloof in 'n verbeeldings= waarheid.

In haar bespreking van die Stanislawskisistiem som Nina Gourfinkel (1955:12-13) Stanislawski se opvattinge betreffende skeppende verbeelding so op, met verwysing na sy eie woorde:

"Creative imagination is, together with intuition, the actor's essential gift - the one he can the least do without. It is what enables him to believe in the world proposed by the author, with ever renewed emotion. This does not mean he should lose all notion of reality: On the contrary, a certain part of his conscience must never be

engrossed by the play, for it must continue to control what he feels and does as an actor in the execution of his part. What he says to himself is this. I know that everything around me on the stage is only a rough imitation of reality, but if it were true this is how I would act and react... At rehearsals Stanislavski never ceased repeating: 'The actor on the stage must never feel as though he were somebody, somewhere at some given time, but always that he is himself, here and now' ".

In aansluiting hierby verdien vermeld te word dat die basis van Stanislavski se hele sisteem juis die beginsel is dat die akteur altyd homself "here" en "today" moet speel (*Stanislavski, 1959:69*). Stanislavski (1967b:260, 165 en 166) het dit s6 verduidelik:

"It is a mistake to think that an actor experiences a second state of reality when he is doing creative work on the stage. If that were the case our physical and spiritual organism would be unable to stand the amount of work put to it."

"Do you expect an actor to invent all sorts of new sensations, or even a new soul, for every part he plays? How many souls would he be obliged to house? On the other hand, can he tear out his own soul, and replace it by one he has rented, as being more suitable to a certain part? Where can he get one? You can borrow clothing, a watch, *things* of all sorts, but you cannot take *feelings* away from another person. My feelings are inalienably mine, and yours belong to you in the same way. You can understand a part, sympathize with the person portrayed, and put yourself in his place, so that you will act as he would. That will arouse feelings in the actor that are *analogous* to those required for the part. But those feelings will belong, not to the person created by the author of the play, but to the actor himself.

"*Never lose yourself on the stage. Always act in your own person, as an artist. You can never get*

away from yourself. The moment you lose yourself on the stage marks the departure from truly living your part and the beginning of exaggerated false acting. Therefore, no matter how much you act, how many parts you take, you should never allow yourself any exception to the rule of using your own feelings. To break that rule is the equivalent of killing the person you are portraying, because you deprive him of a palpitating, living, human soul, which is the real source of life for a part...

"Always and for ever, when you are on the stage, you must play yourself. But it will be an infinite variety of combinations of objectives, and given circumstances which you have prepared for your part, and which have been smelted in the furnace of your emotion memory."

"... the actor is not one or the other. He has, in his own person, either a vividly or indistinctly developed inner and outer individuality. He may not have in his nature either the villainy of one character or the nobility of another. But the seed of those qualities will be there, because we have in us the elements of all human characteristics, good and bad. An actor should use his art and his technique to discover, by natural means, those elements which it is necessary for him to develop for his part. In this way the soul of the person he portrays will be a combination of the living elements of his own being".

Deur dit te doen kan 'n akteur dus uiteenlopende rolle speel terwyl hy, wat sy eie psigofisiese samestelling betref, 'n geheel ander tipe mens as die karakter is. Dit beteken dat die akteur die verskillende elemente of komponente van sy eie psigofisiese samestelling herkombineer om 'n nuwe samestelling te vorm. Tog bly die basiese komponente nog sy eie, terwyl die nuwe samestelling daarvan die van die karakter is wat hy vertolk.

Ten opsigte van Stanislawski se opvattinge dat die akteur nie

so by die beleving van sy rol betrokke moet wees dat hy beheer oor sy skeppende spelinstrument verloor nie (*Stanislawski, 1967b:260* en *Gourfinkel, 1955:12-13*), moet daarop gewys word dat Stanislawski invloed van die Franse akteur en spelteoretikus Constant Benoît Coquelin (1841-1909) toon en ook dat Stanislawski Bertolt Brecht (1898-1956) van die Berliner Ensemble vooruitgeloop het. Coquelin (1968:25) het in hierdie verband opgemerk dat die akteur 'n "dubbele persoonlikheid" het: "One part of him is the performer, the instrumentalist; another, the instrument to be played on". Verder het hy beweer dat die "instrumentalist" die meester van die "instrument" moet wees en bygevoeg: "The greater the mastery the greater the artist" (*ibid.:28*). Verder aan sê hy (*ibid.:58*) dat die akteur homself moet dophou en beoordeel terwyl hy speel: "Study your part, enter into the skin of your character but never abdicate, hold the reins. Whether Number Two laughs or cries ... let it be under the watchful rule of the everimpassive Number One ...".

Bertolt Brecht (1970:309) het hierdie opvattinge van Coquelin en Stanislawski 'n stap verder gevoer en daarop aangedring dat die akteur geensins sy rol moet beleef nie. Sy opvatting was:

"The actor does not let himself be transformed into the man he presents so that nothing of himself is left. He is not Lear, Harpagon, or the good soldier Schweit - he is 'showing' them to an audience. He brings their words forward, and that as genuinely as possible. He indicates their way of living as well as his knowledge of men permits. But he does not delude himself (and therewith others) into the belief that he has completely transformed himself".

Dit dan wat die psigotegniek in die Stanislawskisisteen betref. Om egter aan die innerlike handeling van 'n karakter uiterlike verhoogvergestalting te gee moet die akteur oor 'n fisieke spanningsbeheer en 'n uiters beheerbare en ekspressiewe liggaam en stem beskik. Die groot waarde wat Stanislawski as regisseur aan *fisiotegniek* geheg het, blyk duidelik uit sy volgende woorde (*Stanislawski, 1969:275-276*):

"It often happens that an actor has all the fine, subtle, deep feelings necessary to his part and yet he may distort them beyond recognition because he conveys them through crudely prepared external physical means. When the body transmits neither the actor's feelings to me nor how he experiences them I see an out of tune, inferior instrument on which a fine musician is obliged to perform. The poor man! He struggles so hard to transmit all the shadings of his emotions. The stiff keys of the piano do not yield to his touch, the uncoiled pedals squeak, the strings are jungled and out of tune. All this causes an artist great effort and pain. The more complex the life of the human spirit in the part being portrayed, the more delicate, the more compelling and artistic should be the physical form which clothes it.

"This makes an enormous call on our external technique, on the expressiveness of our bodily apparatus, our voice, diction, intonation, handling of words, phrases, speeches, our facial expression, plasticity of movement, way of walking. To a supreme degree sensitive to the slightest twist, the subtlest turns and changes in our inner lives while on the stage, they must be like the most delicate barometers, responsive to imperceptible atmospheric changes.

"Your immediate objective then has been to train your physical apparatus to the limits of your natural, inborn capacity. You must still go on developing, correcting, tuning your bodies until

every part of them will respond to the predestined and complex task assigned them by nature of presenting in external form your invisible feelings.

"You must educate your bodies according to the laws of nature. That means a lot of complicated work and perseverance!"

Beheerbaarheid en buigzaamheid was Stanislavski se slagspreuk ten opsigte van die gebruik van die liggaam en die stem op die verhoog. Let byvoorbeeld op hierdie duidelike uitspraak van hom (Stanislavski, 1967b:22): *"In order to express a most delicate and largely subconscious life it is necessary to have control of an unusually responsive, excellently prepared vocal and physical apparatus"*.

Voordat 'n akteur volle beheer oor sy liggaam en stem kan hê en dit soepel en ekspressief kan gebruik, moet hy eers in staat wees om ^{energie} spierspanning te kan beheer (Stanislavski, 1969:272). Om die liggaam ekspressief te maak het Stanislavski (*ibid.*) volgehou dat die akteur gedissiplineerde liggaamlike oefening soos gimnastiek, dans, akrobatiek, skerm, stoei en boks moes beoefen. Die dames moes klasse in liggaamshouding bywoon. Die doel met die liggaamlike oefening was nie om van die akteurs gymnaste of akrobate te maak nie maar om hulle bewus te maak van die werking van die menslike liggaam en om beheerbaarheid en ekspressiwiteit by hulle aan te kweek. "Unrestrained movements", skryf Stanislavski (*ibid.*:73), "natural though they may be to the actor himself, only blur the design of his part, make his performance unclear, monotonous and uncontrolled".

Stem oefeninge soos asemhalings-, stemplasinge- en sang oefeninge is deur Stanislavski as essensieel beskou. Spraak tegniek soos beklemtoning, pousering en intonering is ewe belangrik geag

(*ibid.*:272). Die akteur moes, volgens Stanislawski, ook leer om die gebruik van sy stem baie goed te beheer.

Tydens 'n repetisie aan 'n sekere studenteproduksie waarvan ek die regie behartig het, het een van die akteurs op kritiek dat hy sy stem in 'n bepaalde toneel te monotoon gebruik het, soos volg geantwoord: "Maar maak dit dan saak? Ek het die toneel volkome innerlik beleef en my stemtoon was die produk van my innerlike handeling. Dis mos wat Stanislawski wou gehad het - 'beleef die innerlike handeling van die karakter en die uiterlike vergestaltung daarvan sal outomaties en korrek plaasvind'".

Dit is natuurlik slegs 'n halwe waarheid in die lig van dit wat Stanislawski gesê het. Stanislawski (1967a:72) het wel gesê, "... the creativeness of an actor must come from within", maar "his voice and his body remain *obedient* (my kursief) instruments in the sure hands of a virtuoso".

Soos onder andere Tommaso Salvini, Constant Coquelin en Bertolt Brecht het Stanislawski geglo dat die akteur op die verhoog innerlik beleef, huil en lag maar dat hy, terwyl hy huil en lag, homself dophou (*Stanislavski, 1969:173*). Daar is dus hier sprake van 'n dubbele bestaan: die bestaan as karakter en die bestaan as akteur. Volgens Stanislawski (*ibid.*:21) sal 'n akteur, as hy oor sy spel sou nadink, vind dat terwyl hy gespeel het, hy in der waarheid twee persoonlikhede was: "one continued as an actor, the other was an observer (hy noem dit ook 'a faultfinding, critical creature'). Strangely enough this duality not only did not impede, it actually promoted ... creative work. It encouraged and lent impetus to it".

Dit is dus duidelik dat ons hier met 'n spelsisteem te make het

wat volgens my opvatting 'n baie gebalanseerde benadering van die toneelspelkuns is. Die enigste wesenlike beswaar wat myns insiens teen hierdie sisteem, soos dit voor ongeveer 1934 daar uitgesien het, ingebring kan word, is die feit dat daar van die akteur verwag is om sy rol vooraf teoreties te ontleed. Stanislawski het dit egter, soos in paragraaf 2.2.1 aangedui sal word, teen 1934 ook as 'n gebrek in sy sisteem beskou en toe 'n beter rolbenaderingsmetode voorgestaan. Maar sy nuwe metode was 'n wysiging van net daardie denkbeelde in sy sisteem wat met die benadering van 'n rol te make gehad het. Eers na hierdie wysiging en uitbreiding van sy sisteem (na 1934) was dit volledig en myns insiens funksioneel geformuleer. In paragraaf 2.2.1 meer hieroor.

2.1.2 Tegniese verhooginkleding en -effekte

Met betrekking tot Stanislawski se regisseurshantering van dekor, kostuums, rekwisiete, ameublement, klank en lig in sy produksies bestaan daar nie genoeg gegewens om 'n omvattende bespreking van hierdie besondere aspek van sy regie te gee nie. Selfs Stanislawski en sy biograaf, Magarshack, onderbeklemtoon dit ook in hulle historiese gegewe, veral omdat die toneelspel-aspek miskien die grootste gedeelte van hulle aandag geniet het.

Gelukkig is die bestaande gegewens van so 'n aard dat daar wel 'n oorsigtelike beeld van die ontwikkeling van Stanislawski se uitgangspunt betreffende tegniese verhooginkleding en -effekte gevorm kan word. Die produksies waaroor daar voldoende gegewens in hierdie verband bestaan, dien daarom as oorspronklikke in hierdie bespreking van sy uitgangspunt soos dit ontwikkel het van eksterne realisme na innerlike naturalisme en simbolisme.

en uiteindelik na "artistieke" realisme. In hierdie opsig is sy aanbidding van *Hannele* in 1896 en *Die versunkene Glocke*, *Tsaar Feodor* en *Tsjaika* in 1898 myns insiens verteenwoordigend van sy uitgangspunt as despotiese regisseur in diens van die eksterne realisme van die tyd. Sy aanbidding van *Livets spil* en *Zhizn tsjeloweka* in 1907, *L'oiseau bleu* in 1908, *Mesjats w derewne* in 1909 en die reeks Tsjechofaanbiddings na 1906 verteenwoordig met betrekking tot tegniese verhoogindeling en -effekte, volgens my oordeel, op hulle beurt weer Stanislawski se strewe na innerlike realisme/naturalisme en simbolisme.

Wat veral opvallend is, is die feit dat Stanislawski reeds in sy fase van despotiese regie geleidelik begin besef het dat die tegniese verhooginkleding en -effekte geen onafhanklike artistieke belang in 'n teaterproduksie het nie maar dat dit as ondersteunende teateraspek behoort mee te werk in die proses deur middel waarvan dramatiese handeling weergegee word. Ver- al hierdie interessante feit sal in die bespreking hierna aandag geniet en met voorbeelde toegelig word.

Tydens een van die repetisies van Stanislawski se *Hannele*-aanbidding in 1896 was daar 'n interessante insident wat my 'n aanduiding gee van die mate waarin Stanislawski reeds besef het dat 'n tegniese verhoogeffek in die weergee van die dramatiese handeling van 'n stuk funksioneel gebruik kan word. In plaas daarvan om doelbewus 'n buitengewone beligtingseffek bloot sensasioneel te gebruik het hy hier per toeval 'n effek verkry wat vir die weergawe van die verlangde misterieuse atmosfeer en handeling in die tweede bedryf van die stuk uiters funksioneel was. Die tweede bedryf van hierdie naturalistiese drama is, snaaks genoeg, suiwer fantasie. Hannele neem hier van haar liggaam en die lewe afskeid ná haar dood in die eerste bedryf. Haar

growwe vriende word hier skadufigure van hulleself, wat haar nou liefderyk behandel.

Vir Stanislawski was die praktiese uitvoering van hierdie stukkie fantasie, waarin werklike mense in skadufigure moet verander, 'n ontsaglike probleem. Terwyl hy op 'n dag in die ouditorium op die aanvang van 'n repetisie gesit en wag het, het hy opgemerk dat 'n helder straal blou lig van 'n teaterlig agter 'n dekorpaneel oor die donker verhoog val en 'n besonder misteriese atmosfeer skep. Toe die spelers vir die repetisie op die verhoog begin vergader en voor die ligstraal verbybeweeg het sodat hulle skaduwees oor die vloer en muurpaneel geval het, het hy meteens besef dat dit die regte effek was waarna hy met soveel kommer gesoek het. Daarna het hy die effek behou en die beweging van die akteurs daarby aangepas, omdat hy ingesien het dat hierdie beligtingseffek die ekspressie van die misterieuse handeling volmaak ondersteun het (*Stanislavsky, 1957:190-191*).

In sy aanbieding in 1898 van *Die versunkene Glocke*, waarin hy op despotiese wyse uiterlike realisme gehandhaaf het, het hy vir die eerste keer met driedimensionele dekor geëksperimenteer. Die motief agter hierdie vernuwing was egter onder andere sy groeiende besef dat die tegniese verhooginkleding en -effekte die akteur in sy spel moes help (*ibid.:214*):

"Sculptural shapes would help them if not to reveal emotions in all poses - at least to convey plastically the inner image they had formed, and successful *mises-en-scène* and groupings would create an appropriate atmosphere. What is it to me, an actor, that behind me hangs a drop curtain painted by a famous artist? I don't see it, it does not inspire me, it does not help me. Just the opposite; it only obliges me to be as interesting as the wonderful

backdrop against which I am standing and which I do not see. Often it only interferes with me, for I have not agreed with the artist beforehand, and in most cases we pull in different directions. Better give me one good arm-chair around which I will find an endless number of ways to express my emotions. Or give me a stone on which I may sit down to dream or lie in despair or stand high in order to be closer to the sky. These palpable objects seen by us on the stage are much more necessary and important for us actors than colourful canvases that we do not see. Sculptural things live with us and we with them, while painted backdrops live separately from us".

Daarom het Stanislawski van die ontwerper Simof verwag om in sy dekorontwerp vir *Die versunkene Glocke* weg te breek van die konvensionele opvatting dat die verhoogvloer plat en kaal moes wees (*ibid.*). Hy het, soos wat in paragraaf 2.1.1 aangedui is, aangedring op 'n oormaat van verskillende verhoogvlakke, boomstompe en rotsformasies wat die akteurs van konvensionele teatrale beweging sou weerhou en wat aan hulle meer bewegingsmoontlikhede sou bied.

Hierdie ontwikkeling van Stanislawski se uitgangspunt betreffende tegniese verhooginkleding moet egter nie net gesien word as produk van sy groeiende strewe na die aanwending van tegniese verhooginkleding en -effekte as ondersteunende element in 'n aanbieding nie, maar ook as produk van sy toenemende strewe na meer lewensgetroue eksterne detail op die verhoog.

Die versunkene Glocke het dus 'n nuwe fase ingelui waarin Stanislawski hom meer en meer vir gedetailleerde en in mindere of meerdere mate funksionele verhooginkleding en tegniese effekte beywer het. Sy eerste Tsjechofaanbiedings is 'n sprekende bewys daarvan. Op despotiese wyse het hy van naturalistiese detail gebruik gemaak, nie net om die gehore met uiterlike

lewensgetrouheid te oorbluf nie maar ook om aan die akteurs hulpmiddels te gee waarmee hulle hulle bewegings en gebare natuurliker kon maak, soos in paragraaf 2.1.1. aangedui. Sy uitgangspunt word die beste deur homself so opgesom (*Stanislavski, 1955b:32*):

"As regards the outward arrangements of the play-scenery, theatrical properties, etc. - all are of value in so far as they correspond to the expression of dramatic action, i.e., to the actors' talents; in no case may they claim to have an independent artistic importance in the theatre, although up to now they have been so considered by many great scene painters. The art of scene painting, as well as the music included in the play, is on the stage only an auxiliary art, and the manager's duty is to get from each what is necessary for the illumination of the play performed before an audience, while subordinating each to the problems of the actors".

Die gegewens wat daar oor die voorbereiding van die Moskouse Kunsteater se eerste aanbieding, *Tsaar Feodor*, bestaan, werp veral lig op die moeite wat Stanislavski in hierdie stadium gedoen het om gedetailleerde en ook histories korrekte tegniese verhooginkleding in sy aanbiedings te verkry. Alhoewel dit sy uitgangspunt was om die tegniese verhooginkleding tot 'n ondersteunende onderafdeling van die hele produksie te maak deur met die tradisionele histories onjuiste verhooginkleding te breek, was daar uiteindelik soveel onnodige detail op die verhoog dat die verhooginkleding onafhanklike en primêre belangrikheid verkry het. Die rede daarvoor is egter deur Stanislavski vyf-en-twintig jaar later self sō aangevoer (*Stanislavsky, 1957:251*):

"... the actors were not ready for big tasks and we concealed their immaturity by the novel costume

drama line ...

"... (we) stunned the spectators with luxury and novelty that covered up the faults of the inexperienced players ... we helped our actors and our troupe to mature and score successes".

Terloops, selfs die bekende Stanislawskiaanse gebruik in dié tyd om meubels op die verhoog met hulle rugkant na die gehoor te plaas en spelers dus met hulle rug na die gehoor te laat speel was nie net om lewensgetroue verhoogplasing van spelers te verkry nie maar - om Stanislawski se eie woorde (*ibid.*:226) te gebruik - "to hide actors' inexperience in climactic moments". Om dieselfde rede is hele tonele (en dikwels baie belangrike tonele) met geen beligting nie - "in complete darkness" - gespeel (*ibid.*).

Vir die aanbieding van *Tsaar Feodor* het Stanislawski en ontwerper Simof (in wie eersgenoemde volle vertroue gehad het en met wie hy baie nou saamgewerk het (*ibid.*:224 en 227)) besluit om die paleis van Tsaar Feodor so histories getrou en naturalisties weer te gee dat die Russiese gehore verstom sou staan by die aanskouing daarvan.

Die teaterkostuumhandelaars was nie in staat om Stanislawski van absoluut histories korrekte kostuums vir hierdie aanbieding te voorsien nie. Derhalwe het Stanislawski besluit om self met die hulp van sy vrou, Marija Lilina, en nog 'n aktrise, Marija Grigorjewa, die kostuums te verkry of te maak (*ibid.*: 228-229). Om idees, materiaal, outentieke kostuums en rekwisiete vir die aanbieding te verkry het Stanislawski, sy ontwerper en ander helpers klein Russiese dorpieë en ook die antieke paleis en museum van Iwan die Verskriklike in Rostof Jaroslawski besoek (*ibid.*:230-233). Ou kostuums, outydse materiaal om

kostuums van te maak, outentieke rekwisiete en sketse van die paleis se vertrekke en van museumstukke was maar enkele van die waardevolle artikels wat hulle na hulle besoeke teruggebring het. By 'n vendusie in Nisjni-Nowgorod (*ibid.*:233-234) het Stanislawski later die regte materiaal vir Feodor se kostuum raakgeloop asook antieke houtborde, gesnyde hout vir die maak van meubelstukke en Oosterse materiaal vir stoeloortreksels. Met al dié voorwerpe in hulle besit het hulle toe noukeurig beplan hoe hulle dit die beste op die verhoog kon gebruik. Baie juwele, rekwisiete en meubels is ook nagemaak, omdat Stanislawski bewus was van die aanvaarde beginsel dat alles wat duur en eg is, nie noodwendig op die verhoog duur en eg voorkom nie (*ibid.*:234).

Die produk van al hulle navorsing was uiteindelik 'n skouspel van kleur, swaar driedimensionele dekorvorme en konstruksies en 'n byna museumagtige versameling van outentieke en nagemaakte kostuums en rekwisiete.

Die konvensionele plasing voor die verhoog van 'n orkes wat gewoonlik een of ander ouverture asook intermezzo's gespeel het, wat in die meeste gevalle geen verband met die stuk gehou het nie, het Stanislawski soos die hertog van Sakse-Meiningen (*Botha, 1969:150*) laat vaar. Vir noodsaaklike musiekeffekte in die stuk het hy wel van 'n orkes, wat in die coulisse agter die skerms geplaas is, gebruik gemaak (*Stanislavsky, 1957:235*).

Dit is ook interessant om daarop te let dat Stanislawski met *Tsaar Feodor* die konvensionele voorgordyn wat van bo af laat sak is, vervang het met die moderner voorgordyn wat van die middel af na buite oopskuif (*ibid.*:236).

Die tegniese verhooginkleding en -effekte van die 1898-aanbieding van *Tsjaika* was weer eens net soos dié van *Die versunkene vloek* funksioneel en ondersteunend met betrekking tot die oorlag van die dramatiese handeling. Die dekor was nie bloot skouspelagtige agtergrond nie maar het 'n onafskeidbare eenheid met die akteur as bewegende element gevorm. Die baie versieringsrekwisiete het ook gedien as voorwerpe waarmee die akteurs op naturalistiese wyse kon speel. Die ontwerper, Simof, se geestelike verwantskap met Tsjechov het gehelp om uitdrukking te gee aan Stanislawski se despotiese aandrang dat die tegniese verhooginkleding veral moet bydra tot die skep van die regte uiterlike atmosfeer (*ibid.*:265 en 266).

Hierdie uiterlike atmosfeer, wat nie net deur middel van die regte tegniese verhooginkleding nie maar ook deur middel van flank- en beligtingseffekte verkry is, het die akteurs onbewus innerlik beïnvloed en soms die regte emosies by hulle bewerkstellig (*ibid.*:266). Alhoewel Stanislawski hierdie eerste Tsjechovaanbieding van hom nog grootliks uiterlik realisties enader het, het hy wel besef dat Tsjechov 'n meester van beide uiterlike en innerlike realisme is. Stanislawski het net, soos in paragraaf 2.1.1. aangedui is, verkies om slegs die uiterlike realisme in *Tsjaika* te beklemtoon, omdat hy en sy groep nog nie ryp was vir die psigologiese realisme van Tsjechov nie. Verder het hy ook besef dat hy deur middel van die beklemtoning aan die uiterlike realisme (veral met behulp van tegniese verhooginkleding en -effekte) iets van die innerlike realisme sal verkry, want, skryf Stanislawski (*ibid.*:264),

"there is no one who can use lifeless properties, scenery and lighting effects like he (Tsjechov) does - to make them live. He has shown us the life of things and sounds and lighting which, in

the theatre as in life, exert a profound influence on the human soul. Twilight, sunrise and sunset, thunderstorm and rain, the songs of awakening birds, the clatter of horses' hoofs and the rumble of a carriage, the striking of a clock, the stridulation of a cricket, the pealing of bells - Chekhov uses all these not for stage effect, but for the purpose of showing us man's soul".

Daarom het Stanislawski, in 'n groot mate deur middel van klank= effekte en subtile beligtingsveranderings die subtile wisselende stemminge in *Tsjaika* teatermatig oorgedra gekry. In sy volgende Tsjechofaanbieding, *Djadja Wanja* in 1899 het Stanislawski weer eens om dieselfde rede as in *Tsjaika* op klank- en beligtingeffekte klem gelê. Tsjechov was egter nadat hy *Djadja Wanja* op die Moskouse Kunsteater se verhoog gesien het, van mening dat Stanislawski aan die klank en beligting onafhanklike artistieke belangrikheid verleen het en dat dít afbreuk aan die innerlike handeling gedoen het (*Nemirovitch-Dantchenko*, 1937:163). Later (±1925), in sy outobiografie (1957:264), het Stanislawski hom teen hierdie kritiek van Tsjechov sê verweer:

"We were ridiculed unjustly for our crickets and other sound and lighting effects, for in using these effects in Chekhov's plays we were only following his numerous instructions. And if we sometimes did this well, and not badly or theatrically, we deserved praise and not ridicule".

Myns insiens was Tsjechov se beswaar nie soseer teen die gebruik van hierdie effekte gemik nie maar wel teen Stanislawski se onoordeelkundige gebruik daarvan, want in sy kritiek sê Tsjechov baie duidelik (*Nemirovitch-Dantchenko*, 1937:163):

"In my next play I'll make the stipulation:

'The action takes place in a land which has neither mosquitoes nor crickets nor any other insects *which hinder conversation between human beings*' (ek kur=siveer).

In sy oorgretige strewe na naturalistiese effekte het Stanislawski myns insiens nie daarmee rekening gehou dat die menslike oor in 'n teater baie vatbaarder vir geluide is nie. Indien 'n byklank (al is dit ook hoe stemmingsvol en naturalisties) nie op 'n oordeelkundige plek in die stuk gebruik word nie, kan dit die gehoor se aandag van die dialoog of innerlike (stil-) spel aftrek, al is dit nie die geval in die werklike lewe nie. As dieselfde dramatiese handeling in die werklike lewe teen dieselfde agtergrondsgeluide (byklanke) plaasvind, sal die menslike oor nie daardie geluide waarneem en as steurnisse er-vaar nie, omdat die oor dan kan selekteer en elimineer.

Ten opsigte van die hantering van dekor, kostuums en rekwisiete het Stanislawski in sy aanbieding van die Tsjechofdramas in die jare net voor 1906 nog die basiese uitgangspunt wat hy in 1898 gehuldig het, bly handhaaf.

As despotiese regisseur op soek na die geheime van innerlike realisme/naturalisme en simbolisme het Stanislawski na 1906 geleidelik besef dat hy ten opsigte van tegniese verhooginkle-ding en -effekte meer seleksie moet toepas in sy weergawe van verhoogwerklikheid.

In sy aanbieding van *Livets spil* in 1907 het Stanislawski en die ontwerpers, Jegorof en Oeljanof, alle realistiese detail weggedoen. Die dekor is beperk tot 'n minimum eenvoudige on-realistiese panele "painted in large, sharply delineated planes and stripes of primary colours - the hills were very hilly, the

tree trunks very perpendicular, the river flowing in the distance very straight" (*Stanislavsky, 1957:358*). Hierdie tipe verhooginkleding het ook die akteurs se verhoogaktiwiteit tot die minimum beperk. Daardeur is alle onnodige detail in die aanbieding vermy en het die tegniese verhooginkleding en -effekte 'n meer ondersteunende funksie vervul.

Bewyse van 'n groter mate van "irrealisme" en seleksie ten opsigte van die tegniese verhooginkleding en -effekte word in die gegewens oor Stanislawski se aanbieding van *Zhizn tsjeloweka* in 1907 gevind. Stanislawski het hierdie drama van Andrejef as 'n uitbeelding van ellende, swarmoedigheid en algehele, afgryslike duisternis geïnterpreteer (*ibid.:371*). In hierdie duisternis, het Stanislawski gevoel, moet die nietige lewe van die mens geplaas en die voorkoms van toevalligheid, spookagtigheid en verganklikheid gegee word. Die karakters in hierdie "mistieke" drama, wat die lewe van die mens in 'n baie abstrakte vorm verbeeld, is nie gewone karakters nie maar slegs abstrakte figure. Andrejef gee slegs 'n skematiese voorstelling (met net skerp buitelyne) van die lewe. Daarom het Stanislawski die verhoog dienooreenkomstig tegnies in 'n abstrakte styl ingeklee - 'n bewys dat sy uitgangspunt ten opsigte van verhooginkleding nie meer 'n "fotografiese", prentjiesagtige weergawe van die werklikheid was nie. In 'n poging om van die tegniese verhooginkleding en -effekte 'n ondersteunende komponent van die hele dramatiese aanbieding te maak het hy realistiese detail vermy en op die verhoog Andrejef se beginsel van skerp abstrakte omlyning deurgevoer. Die dekor het bestaan uit wit toue wat die buitelyne van konstruksies voorgestel het. Soos lyne in 'n skets het hierdie toue die kontoere van die vertrek, vensters, deure, tafels en stoele beklemtoon. Die

nele verhoog was verder met swart fluweel behang. Die kos-
tuums was ook swart, met dieselfde omlyning as dié van die de-
kor en meubels. Gedeeltes van die spelers se liggame was met
swart fluweel bedek om met die agtergrond saam te smelt, sodat
die figure "skematies" kon voorkom. Ook die feit dat die
spelers nie deur werklike deure binnegekom het nie, het daartoe
bygedra dat die figure op die verhoog onverwags sigbaar geword
het en dus die mistieke atmosfeer van die stuk ondersteun het
(*ibid.*:372).

Hierdie "eenvoud" van die produksie was egter so buitengewoon
dat dit die gehoor se aandag in 'n groot mate onnodig van die
dramatiese handeling afgetrek het. Die skielike verskyning en
verdwyning van figure het veel meer na 'n towerkunstenaar se
oortjies as na 'n regisseur se funksionele verhoogweergawe van
'n dramatiese effek gelyk (*Magarshack, 1950:291*). Wat Stanislawski as ondersteunende tegniese verhooginkleding en -effekte
bedoel het, het dus uiteindelik as 'n despotiese regisseur se
our de force in verbeeldingrykheid uitgekristalliseer. Weer-
ens het Stanislawski, myns insiens onbewus, aan die tegniese
verhooginkleding en -effekte primêre, onafhanklike artistieke
belangrikheid verleen. Hy het tewens self opgemerk (*Stanislavsky, 1957:374*): "Notwithstanding the success of the pro-
duction, I was not satisfied with the result, for I understood
perfectly well that it had brought nothing new to our art".

Die waarde van hierdie aanbieding is myns insiens geleë in die
feit dat Stanislawski weens die aard van die drama ten opsigte
van tegniese verhooginkleding en -effekte hier in 'n groot mate
met die ongeselekteerde weergawe van die werklikheid gebreek
het. Hierdie aanbieding en ook die tegniese probleme wat Stanislawski in hierdie stadium met die aanbieding van die

simboliese drama *L'oiseau bleu* in 1908 gehad het, het hom tot 'n duidelike begrip van die belangrikheid van tegniese verhoog=inkleding en -effekte in verhouding met die res van die aanbieding gebring (*ibid.*:366):

"The scenery, like the theatre, is a convention, and cannot be anything else.

"But does it mean that the more there is of this convention, the better it is? And are all conventions good and permissible? There are good and bad conventions. Good conventions are even welcome in certain cases; the bad ones should be eliminated.

"Good theatricality is a convention; it is *scenism* in its best sense. All that helps the acting and production is scenic. The chief aim is to achieve the fundamental goal of creativeness. Therefore, the convention that helps the actor and the production to *recreate the life of the human spirit of the play and its characters* is good and scenic. This life must be convincing. It is impossible amidst palpable lies and deception. On the stage the lie must become, or seem to be, the truth in order to be convincing. The truth on the stage is something in which the actor, the artist and the spectator sincerely believe. Therefore, in order to be accepted as such, convention should be truthlike, and should be believed in by the actor and the spectator.

"Good convention should be beautiful. But the beautiful is not that which theatrically blinds and amazes the spectator. The beautiful is that which uplifts the life of the human spirit, that is, emotions and thoughts of the actors and the spectators.

"Stage direction and acting may be realistic, conventionalized, modernistic, impressionistic, futuristic - it is all the same so long as they are convincing, that is, truthful or truthlike; beautiful, that is, artistic; uplifted, and reproducing the true life of the human spirit without which there can be no art".

Stanislawski se ontdekking van die waarde van seleksie en

envoud in die tegniese verhooginkleding en -effekte het van 909 af daartoe gelei dat hy sy nuwe uitgangspunt ook ten opsigte van die aanbieding van realistiese en naturalistiese rama gehandhaaf het. So was sy aanbieding van *Mesjats w derewne* in 1909 aan die begin van sy fase van innerlike realisme, waarin hy realistiese/naturalistiese dramas sonder onnodige ealistiese detail ten opsigte van tegniese verhooginkleding en effekte aangebied het, omdat die akteur se innerlike spel vir om belangriker geword het.

ie dekor van *Mesjats w derewne* was byvoorbeeld uiters eenvoudig, met net genoeg detail om die dramatiese ontplooiing van iterlike en innerlike handeling te help bevorder. Dit is byvoorbeeld interessant om die tuintoneel in hierdie produksie et die tuintoneel in die 1898-produksie van *Tsjaika* te vergelyk. In laasgenoemde produksie, wat nog in die ongeselekteerde naturalistiese styl was, het die verhoogvloer uit verskillende vlakke bestaan om realistiese terrasse voor te stel, en verder was die verhoog oormatig realisties ingeklee met boomtompe, heinings, bankies, tafeltjies en 'n bruggie oor 'n troompie. Hierdie inkleding het aan Stanislawski as regisseur in hierdie stadium baie geleentheid gegee om sy primêre trewe na naturalistiese, uiterlike handeling (beweging, groeiëring en verhoogaktiwiteite) te vergestalt. In *Mesjats w derewne* (1909) het Stanislawski slegs 'n enkele sitplek en 'n riedimensionele boom, geplaas teen 'n eenvoudige, geskilderde gterdoek, gebruik (*Magarshack*, 1950:310). Hy was van mening at enigiets verder die gehoor se aandag van die karakters se innerlike gedagtewêreld sou aftrek (*Stanislavsky*, 195?:378-379). Hierdie eenvoudige inkleding het noodwendig die akteurs se begings tot die minimum beperk, omdat daar byna niks was wat

geleentheid vir naturalistiese bewegingspatrone of plasings geskep het nie. "Let there be only a bench or a sofa on the stage", was Stanislawski (*ibid.*:379) se despotiese opdrag, "and let all the characters sit on it so as to display the inner essence and the intricate pattern of Turgenev's spiritual lacework". Waar die tegniese verhooginkleding en -effekte van *Zhizn tsjeloweka* weens die buitengewoonheid, verbeeldingrykheid en "eenvoudigheid" daarvan 'n te prominente belangrikheid verkry het, het die tegniese verhooginkleding en -effekte van *Mesjats w derewne* ten spyte van die ongewoonheid en eenvoud daarvan 'n baie goeie ondersteunende funksie in die aanbieding van die innerlik dramatiese handeling vervul (*Magarshack*, 1950: 309). In hierdie opsig was laasgenoemde produksie 'n groot mylpaal in Stanislawski se ontwikkeling as regisseur. Hier het hy tewens ook die hoeksteen gelê waarop hy na 1909 kon voortbou.

Voordat daar van die punt betreffende Stanislawski se uitgangspunte as despotiese regisseur ten opsigte van tegniese verhooginkleding en -effekte afgestap word, enkele opmerkings oor Gordon Craig se aanbieding van *Hamlet* met die Moskouse Kunstteatergroep in 1911.

Craig, met sy beskouing van teaterkuns as 'n artistieke same-snoering van handeling, woorde, lyn, kleur en ritme (*Craig*, 1968:113), het 'n eenvoudige driedimensionele toneelagtergrond voorgestaan wat in geen opsig 'n reproduksie van die werklikheid is nie (*ibid.*:126), 'n agtergrond waarmee baie stemmings-effekte deur middel van enkele eenvoudige lynveranderings en ook beligtingsveranderings verkry kon word (*Magarshack*, 1950: 296-297). Sy tegniese verhooginkleding van die Moskouse *Hamlet* het bestaan uit dekorpanele wat met growwe, ongedekoreerde

seildoek oorgetrek was. N.A. Gortsjakof (1958:47) doen so verslag oor die dekor van hierdie produksie:

"The various combinations of the huge but narrow screens hinted at corners, towers, palace halls, narrow streets, and other places. These square, neutral shapes served to augment Craig's various lighting effects".

Stanislawski (1957:390) gee 'n volledige beskrywing van Craig se gebruikmaking van hierdie dekorpaneel:

"Craig dreamed of staging the entire performance without intermissions or the use of the curtain. The audience was to see no stage in the theatre. The screens were to serve as an architectural continuation of the auditorium and were to harmonize, blend with it. But at the beginning of the performance the screens were to move gracefully and their lines were to take on new combinations. At last they were to grow still. From somewhere there would come light that would give them a new picturesqueness, and the spectators were to be carried away, as if in a dream, to some other world which was only hinted at by the artist, but which became real in the imagination of the spectators".

og 'n interessante ding wat Craig vir Stanislawski en sy groep et hierdie produksie geleer het, was die sintese van musiek, elighting en bewegende vorm in 'n enkele musikale geheel (Gorchakov, 1958:47).

raig se ontwerpe was baie indrukwekkend maar prakties byna naitvoerbaar (Stanislavsky, 1957:397). Die paneel was baie oog en lomp. Indien stewiger paneel gebruik sou gewees het, ou dit onmoontlik gewees het om hulle te verskuif. Op die peningsaand het dít wat almal gevrees het, dan ook gebeur. ort voor die aanvang van die opvoering het die hele stel

skielik soos 'n kaartehuis in duie gestort. Danksy die vin-
 nige optrede van die verhoogpersoneel is die panele weer opge-
 stel en kon die opvoering wel plaasvind. Van Craig se prag-
 tige gedagte om die dekorveranderings ten aanskoue van die ge-
 hoor deur middel van enkele paneelverskuiwings te laat plaas-
 vind het daar egter niks gekom nie, omdat hulle gevrees het
 dat die stel weer in duie kon stort (*ibid.*:397-398). Tog he-
 hierdie gedagte van Craig van vinnige dekorveranderings Stani-
 slawski beïnvloed, want in latere produksies het Stanislawski
 ander metodes bedink om hierdie gedagte deur te voer. So by
 voorbeeld het hy in 1916 in die aanbieding van *Twelfth Night*
 deur die Moskouse Kunsteater se Eerste Ateljee van gordynaf-
 skortings gebruik gemaak om gedeeltes van die verhoog af te
 skort sodat tonele vooraf in hierdie afgeskorte gedeeltes op-
 stel kon word terwyl 'n voorafgaande toneel nog afgespeel he-
 (*ibid.*:412). In die Tweede Ateljee het hy met platforms
 wat van rollers voorsien is, gebruik gemaak om dekorverande-
 rings te versnel (*ibid.*).

Stanislawski se enkele opmerkings ten opsigte van tegniese v-
 hooginkleding en -effekte in die slothoofstuk van sy outobio-
 grafie (*ibid.*:459) vat sy uitgangspunt teen ±1924 hieromtrent
 kernagtig saam:

"The only lord and ruler on the stage is the talented
 actor. But I have never succeeded in finding for
 him the scenic background which would not interfere
 with, but help his complex artistic work. What we
 need is a simple background, but this simplicity
 must be the result of a rich ... imagination. Un-
 fortunately, I don't know how to prevent the simplic-
 ity engendered by a rich imagination from being even
 more conspicuous than over-luxurious theatricality
 (soos in die geval van sy aanbieding van *Zhizn*
tsjeloweka in 1907)".

Selfs Craig se *Hamlet*-aanbieding in 1911 was ten spyte van die doelstellings "to portray strong and deep emotions in the simplest possible theatrical forms" uiteindelik so "unusually luxurious, magnificent and spectacular ... that it blinded the audiences to the acting of the players" (*ibid.*:399 en 400).

2.2 Stanislawski, die demokratiese regisseur

Inleidend

Stanislawski se aanbieding van Ostrowski se *Gorjatsjee serdtse* ("Die verlangende hart") in 1926 was 'n belangrike mylpaal in sy ontwikkeling as regisseur. In hierdie aanbieding het Stanislawski 'n duidelike bewys gelewer dat daar 'n wending in sy uitgangspunt betreffende die rol van die regisseur in 'n aanbieding was. Die skeppingsvryheid wat hy aan die akteurs verleen het, en die eiesoortige verhooghantering wat hy aan die bepaalde drama geskenk het (*Magarshack*, 1950:369-370), dui daarop dat hy hier 'n demokratiese en eklektiese regiebenadering gehuldig het. Stanislawski het in 1924 ná die Moskouse Kunsteater se Europese en Amerikaanse toer besef dat die gehore en die dramas van die nuwe bedeling ná die Rewolusie om 'n verandering in die Moskouse Kunsteater gevra het (*ibid.*:370). Die laaste fase in Stanislawski se loopbaan as regisseur ('n kort fase van ongeveer twaalf jaar) is dus deur 'n demokratiese hantering van die teaterkunsensemble en die bevordering van teatereklektisme of "artistieke" teaterrealisme gekenmerk. Dit is natuurlik waar dat sy demokratiese regiebenadering van 1924/26 af ruimte gelaat het vir teatereklektisme. Vir die eerste keer het Stanislawski hom volkome in sy aanbieding van 'n

stuk deur die kernidee en styl van die stuk laat begin lei en het hy 'n eiesoortige verhooghantering toegepas op elk van die dramas wat hy aangebied het, in teenstelling met sy vroeëre "fotografies" realistiese verhooghantering van alle dramas ongeag die inherente styl daarvan. Helen Krich Chinoy (1963:35) stel hierdie ontwikkeling in Stanislawski se regieëbenadering so:

"From the producer-autocrat, devoted to the fac= simile stage, he became, through his work on acting, the producer-instructor, who located the heart of theater in the actor. This development led him to a new appreciation of the playwright, whom he no longer relegated to a mere stimulus for his imagi= nation".

As demokratiese regisseur het hy die kuns van die dramaturg en van die speler gerespekteer. As regisseur het hy homself beskouw bloot as beoordelaar, katalisator (stimulant, inspireerder) en samesnoerder van die teaterskeppingswerk, wat deur die ensemble se gesamentlike skeppende bydrae plaasvind. Waar hy voorheen vir die ensemble voorgeskryf het, het hy nou daardie fase in sy loopbaan bereik waarin hy die rol van raadgever vir die ensemble kon vervul (Magarshack, 1950:373-374).

Hy het nou, soos Magarshack (*ibid.*:376) skryf, slegs een doel voor oë gehad: "to awaken the actor's individual creative powers". Vir dié doel, het hy besef, sou sy metode van spel= leiding demokraties van aard moes wees. Daarom dat hy in hierdie stadium begin het om die akteur as die belangrikste element in die toneelkuns te beskou en om hom tot vrye indiwiduele skeppende werk op die verhoog aan te spoor.

Waar Stanislawski vroeër as regisseur aanvanklik geneig was om nie veel aandag aan die kernidee van 'n drama te wy nie, het hy hom nou ten opsigte van sy verhooghantering van 'n drama ten volle deur die kernidee van die drama laat lei. Magarshack (*ibid.*:372) beskou hierdie wending van Stanislawski as 'n logiese gevolg van sy verwerping van die opvatting van despotiese regiegesag. Ten opsigte van die waarde van die kernidee in die drama by regie het Stanislawski hom onder andere so uitge-
laat (*ibid.*):

"In a play you are given an extract of life, and the through-action *passes through* it like a fairway. Everything that goes along that fairway is important. Everything must lead to it and through it to the ruling idea. The general connection with it and the dependence on it of whatever happens in the performance is so great that the smallest detail, if it is not related to the ruling idea, becomes superfluous and harmful and is liable to divert the attention from the essential point of the play".

Die feit dat Stanislawski gedurende hierdie laaste fase in sy ontwikkeling as regisseur sieklik was en nie meer aktief self baie regiewerk gedoen het nie, het noodwendig teweëgebring dat hy nie soveel geleentheid soos voorheen gehad het om met sy nuwe regie-uitgangspunte prakties te kon eksperimenteer nie. Dit verklaar waarom sy enkele produksies na 1926 minder roemryk is as dié voor 1926, terwyl die uitgangspunte wat hy in sy produksies na 1926 gehuldig het, tog vir die moderne teaterontwikkeling van onskatbare waarde was en nog steeds is.

Om Stanislawski se uitgangspunte as demokratiese regisseur betreffende toneelspel en tegniese verhooginkleding en -effekte van nader te belig word dit hieronder afsonderlik bespreek.

2.2.1 Toneelspel

In 1935 het Stanislawski (*Magarshack*, 1950:388) daarop gewys dat die akteur wat sy sisteem volledig wil toepas, op vier vlakke moet ontwikkel alvorens hy vryskeppende, oorspronklike, innerlik en uiterlik oortuigende spel kan lewer. In die eerste plek moet die akteur al die elemente van sy volledige sisteem (dit wil sê ook sy beskouinge van ongeveer 1934) ten vollen bemeester. Daarna moet hy leer hoe om in sy vertolking van 'n rol die in die teks gegewe deurlopende ononderbroke lyn van handeling te vergestalt. Dit is die tweede vlak in die akteur se ontwikkeling.

3 In die derde plek moet die akteur deur ervaring leer hoe om die kernidee van die drama en van sy rol self te ontdek en hoe om sy verhoogskepping van die rol daaromheen te bou. "The ruling idea of a part", het Stanislawski (*ibid.*) gesê, "can be understood in different ways. That depends on the ruling-ruling (allesoorheersende) idea of the actor-man himself". Alhoewel Stanislawski hierop nie verder uitgebrei het nie, wil dit my voorkom asof hy hiermee bedoel het dat die akteur 'n eie opvatting moet hê van hoe hy die kernidee van die geskrewe rol gaan vertolk.

Om te illustreer hoe die akteur sy eie opvatting van 'n karakter in sy vertolking kan gebruik, gebruik ek hier die Hamlet-karakter as voorbeeld. Die kernidee van die Hamletkarakter soos Shakespeare dit op papier daargestel het, is myns insiens dat Hamlet 'n jongman is wat tot die felste uiterstes gaan om die waarheid aan die lig te bring en om die skuldiges te straf. Maar hierdie kernidee laat baie moontlikhede vir persoonlike interpretasie oop. Trouens, enige goeie drama gee aan die

vertolkers die geleentheid of voorreg tot persoonlike interpretasie sonder dat die kernidee daardeur geskaad word. Die akteur kan dus 'n eie opvatting hê van hoe hy Hamlet gaan vertolk en van hoe hy die kernidee persoonliker en oorspronklikker gaan vergestalt. Daar moet onthou word dat daar op papier nie dié Hamlet bestaan nie maar slegs 'n Hamlet. Of wat dit betref, bestaan ook nie dié Elektra of dié Nora nie maar slegs 'n Elektra of 'n Nora. Daarom kan daar verskillende aanvaarde en individuele skeppende vertolkings van Hamlet naas mekaar gestaan. Om 'n paar te noem:

- Hamlet het waansinnig geword na sy gestorwe vader se opening aan hom, en daarom ontsien hy niemand nie - nie sy vriende, sy moeder of selfs sy geliefde Ophelia nie.
- Hamlet is so begeesterd met sy wraakgedagtes dat hy kans sien om alles en almal te ontbeer ter wille van die vergelding van die skuldiges. Om sy wraakmotiewe vir die skuldiges te verberg en hulle nie bedag te maak nie hou hy hom kranksinnig.
- Hamlet sien kans om selfs vir Ophelia te verloor, omdat hy in werklikheid 'n homoseksueel is.

Daar moet egter in gedagte gehou word dat 'n vertolking van 'n rol wat op persoonlike interpretasie berus, alleen aanvaarbaar is wanneer dit die kernidee van die dramaturg eerbiedig en duidelik oordra. Daarom merk John Drinkwater¹⁾ op dat alhoewel daar talle interpretasie- of vertolkingsmoontlikhede vir die Hamletrol bestaan, "there can be only one right one ... only

1. DRINKWATER, J. n.d. The speaking of verse, pt. 4. [Grammofoonplaat, 78 r.p.m.] International Educational Society, Lecture 10. London, Columbia Graphophone Co. Ltd.

one proper way of playing Hamlet", en dit is daardie vertolking wat, ten spyte van die feit dat dit buitengewoon mag wees, basies wel die kernidee van Shakespeare oordra.

- (4) In die vierde plek moet die akteur volgens Stanislawski daardie staat bereik waar hy in so 'n mate meester van sy psigofisieke toneelspeltegniek is dat sy skeppingswerk op die verhoog volkome onbewus en geïnspireerd geskied.

Indien die akteur hierdie bogenoemde vier ontwikkelingsvlakke bemeester het, kan hy hom volgens Stanislawski daarop beroem dat hy 'n skeppende kunstenaar is - iets, terloops, waarop baie min professionele spelers volgens my beoordeling van die Suid-Afrikaanse beroepsteater hulle kan beroem. Sodanige skeppende akteur (kunstenaar) is deur Stanislawski (*Gourfinkel, 1955:14*) aan die einde van sy lewe as die "only monarch of the stage" beskou.

Hierdie beskouing van Stanislawski in 1935 het gevolg op sy onvermoeide pogings van 1926 af om die spelers van die Moskouse Kunsteater deur die laaste drie van die bogenoemde fases te lei. Die spelers was reeds bekend met sy opvattinge soos hy dit in sy bekende boeke geformuleer het, en in sy toneelspeleksperimente na 1926 het hy hierop voortgebou. Om dit vir die akteurs makliker te maak om die laaste drie van die bogenoemde vier fases (deurlopende lyn van handeling, kernidee en onbewuste geïnspireerde skepping) te bemeester en om hulle te help om met gebruikmaking van sy sisteem oortuigende, skeppende toneelspel te lewer het hy 'n ander benadering van 'n rol begin voorstaan (*Magarshack, 1950:397-400*). Hierdie nuwe metode van rolbenadering het mettertyd bekend geword as die metode van fisieke handeling. Gourfinkel (1959:14) wys daarop dat

Stanislawski in sy bevordering van hierdie nuwe uitgangspunt betreffende die benadering van 'n rol "... in no way set aside his former 'system'. On the contrary, the actor who approaches his role along this new path must, more than ever, be in full possession of all the psycho-physical techniques of acting".

W Die nuwe benadering van 'n rol het behels dat die speler sy rol nie meer van binne nie maar van buite moes benader. Met hier die nuwe benadering van 'n rol het Stanislawski, in ooreenstemming met sy algemene demokratiese uitgangspunt met betrekking tot die regie, die akteur die vryheid tot selfstandige interpretasie gelaat. Magarshack (1950:376) skryf:

"He now subordinated everything to the actor, asserting that the scenery and the various methods of the producer had a right to exist only in so far as they did not interfere with the actor. His methods had now only one aim in view: to awaken the actor's individual creative powers. He no longer 'fabricated' a part, but let it grow up gradually in the actor's soul. He was very anxious to get the right 'line' of the inner rhythm of an act in a play. He would no longer show the actors how to play their parts, but would help them instead to find the inner dramatic movement of the scene or act. He would use hardly any gestures or movements or mimicry. Just a slight change of posture and his huge figure would suddenly become transformed. Having found the rhythmic basis of the scene, he would try to get from the actors a definite delineation of their parts. He made each actor work out his own rhythm. He created, as one actor put it, a most complex counterpoint of the action and then, like a conductor, watched the inner rhythm of every individual actor until he got the delineation of his part absolutely right and until the inner image of the particular scene was clearly revealed".

Die hulp wat Stanislawski aan die akteurs verleen het om, soos Magarshack dit hierbo stel, "the inner dramatic movement of

the scene or act (of ook karakter)" te vind, was juis deur middel van sy nuwe metode van fisieke handeling. Alhoewel hierdie nuwe metode eintlik in hoofstuk 4 ter sprake kom, moet enkele feite hieromtrent, wat hier lig op sy nuwe uitgangspunt ten opsigte van spel sal werp, tog hier aangestip word.

'n Paar jaar voor sy dood het Stanislawski aan 'n groep studente in die toneelspel sy nuwe opvattinge betreffende die benadering van 'n rol volgens die metode van fisieke handeling so verduidelik (*ibid.*:389-390):

"Everything we did before, we shall do now the other way round. We usually began by suggesting to the actor that he was an old man, or that he was lame, or that he wore a gaily coloured waistcoat, and so on. We stuffed his head with all sorts of information about the historical background of a play and the everyday life of its characters, with the result that when he walked on the stage he could not do anything. He knew everything about what sort of person he was supposed to be, but he did not know the main thing: he did not know what he had to do, so that he almost invariably ended by overacting. We tried to draw feeling out of him and he exerted himself to the utmost in his attempts to represent feeling. But now we shall proceed differently: We shall create the line of his action, the life of his body, and then the life of his spirit will be created indirectly by itself. Before, we coached the actor how to play his part, but now we shall try to find out how he himself acts. Once the strong roots of his part have been formed, this 'how' will emerge by itself. Before, we tried to squeeze the actor into the *mise-en-scène*, while the *mise-en-scène* should be born as a result of his work and his adaptation to his partner and the object. In the theatre of the future we shall work without any fixed *mise-en-scènes* so as to preserve the freshness of all the organic processes. If we deprive the actor of the *mise-en-scène*, he will have to think more of the circumstances of his part".

Elke karakter in 'n stuk voer bepaalde handeling onder gegewe omstandighede uit. Die uitvoering van hierdie handeling moet dus die akteur se primêre en hoofdoel wees. Sy eerste taak tydens repetisies is dus om die handeling uit te voer soos hy dit sou uitvoer het as hy die bepaalde karakter was. Dit is nie nodig vir die akteur om ten aanvang te gaan sit en deur middel van 'n haarklowery die komplekse innerlike handeling van die karakter in detail te ontleed nie. Al wat van hom verwag word, is om dit wat binne sy bereik as akteur is, eerste te doen, naamlik die uitvoering van die eenvoudige in die teks gegewe fisieke handeling. Dit is 'n aanvaarde biologiese en psigologiese feit dat die mens se senuweestelsel sy fisieke handeling met sy innerlike meganismes van emosies en ervarings verbind. Hierdie verbinding veroorsaak dus dat die akteur by die karakter se innerlike lewe kan uitkom deur middel van 'n uitvoering van die gegewe uiterlike handeling. 'n Logiese uitvoering van uiterlike handeling lei die akteur derhalwe tot geloofwaardige innerlike belewing van die karakter se emosies. Die "klein waarhede" van eenvoudige fisieke handeling stimuleer dus die "groter waarhede" van denke, emosies, ervarings. (Vergelyk Moore, 1966:25-29.)

Stanislawski het reeds in 1926 aan die akteurs van die Kunstenaar hierdie nuutontdekte grondwaarhede van hom verduidelik (*Happgood*, 1950:33). Tydens een van die repetisies aan 'n verwerkte Franse melodrama deur Adolphe D'Ennery en Eugène Cormon, *Twee weskies*, het hy die aktrise Moltsjanowa, wat die rol van die blinde Louise gespeel het, soos volg gehelp met die verkryging van die besondere emosie wanneer sy op 'n bepaalde tydstip in die drama tevergeefs na haar ontvoerde sustertjie op die plein van die vir haar onbekende Parys soek. Die aktrise het met hierdie toneeltjie gesukkel totdat Stanislawski beveel het dat al die ligte in die

teater en op die verhoog afgeskakel moes word terwyl hulle besig was om te repeteer. Almal moes skielik doodstil bly. Toe het hy die aktrise gevra om na hom toe te loop. Sy het strompelend haar weg tussen al die meubels en rekwisiete deur probeer baan. Toe sy die plek bereik waar sy hom die laaste keer gehoor het, was hy nie meer daar nie. Na 'n lang gesoek het sy uiteindelik gevra: "Waar is jy?" Die toon van haar stem was toe perfek reg vir die toneeltjie waarmee sy so gesukkel het. Sy het onbewus dieselfde emosie beleef as dié van Louise, wat skielik haar enigste kontak met die vreemde stad (haar sustertjie) verloor het. "Now", het Stanislawski aan Moltsjanowa gevra (*ibid.*), "do you realize what the silence of that Paris square means to Louise when she is left alone, what the darkness means? ... the strange city remains silent although people may be passing by ... This emptiness is not in the landscape, not in the scenery ... but in the egoism of the people in a large city - that is what grips one and must grip the audience". Hierdie improvisatoriese oefening (die uitvoer van die eenvoudige fisieke handeling) het die aktrise volgens 'n sekere patroon na die innerlike komponente en die korrekte uiterlike vergestaltung van *blindheid onder die gegewe omstandighede* gelei. N.M. Gortsjakof, wat ook die besondere repetisie in sy boek *Stanislavsky directs* (1968:299) beskryf, vertel dat Stanislawski aan die einde van die oefening hierdie patroon so uiteengesit het:

"1. The improvisation was unexpected, and the situation in which Louisa finds herself in the play is unexpected. You should not prepare yourself for it.¹⁾

-
1. *Hapgood, 1950:33 vertaal Stanislawski se woorde hier so:*
 "There is no need here for any inner preparatory work".

2. You didn't know your way about this room. You bumped into things. You apologized. Your eyes were open. You walked, you weren't 'acting'. You were really looking for me. You did not play at being blind.
3. You were embarrassed to call someone. Your voice sounded stifled and half pleading, and it came staccato.
4. You were frightened because you never knew what would follow. These four elements together constitute blindness. It should be understood as an inner feeling of an individual and not as an external defect".

Terloops, die improvisatoriese regiemetode waarmee Stanislawski in sy demokratiese fase as regisseur begin het en wat hy in die jare voor sy dood in repetisies aan *Mjortwja Doeschl*, *Molière* en *Tartuffe* so effektief gebruik het (*Toporkov*, 1955:163-166, *Gorchakov*, 1968:378-387 en *Toporkow*, 1952:157-239), word in die hedendaagse teater deur regisseurs soos onder andere Peter Brook en Joan Littlewood met veel vrug gebruik en verder uitgebou. Alhoewel dit 'n tydrawende metode is, is dit 'n metode wat hom by uitstek daartoe leen om vrye individuele skepping aan spelers te ontlok. Littlewood het selfs so ver gegaan om deur middel van improvisasies oorspronklike stukke met haar akteurs te skep. Haar Theatre Workshop se skepping van *Oh what a lovely war* in 1963 is 'n uitstekende voorbeeld van 'n stuk wat die resultaat van improvisasies op oorlogtemas en liedjies is.

Wat die bogenoemde Louisevoorbeeld betref, die improvisatoriese oefening het meegebring dat die aktrise self ondervind het wat dit is om skielik geen hulp te hê nie en om alleen in algehele duisternis te moes voortstropel. Die gevolg was dat sy die regte emosie beleef het en uiterlik korrek optree het. By die speel van die toneel daarna kon sy

die kennis wat sy deur middel van praktiese ondervinding (*metode van fisieke handeling*) verkry het, aanwend. Dus, in plaas daarvan dat sy eers die karakter en sy handeling vooraf teoreties ontleed en bestudeer het, het sy begin deur self te handele. Vooraf teoretiese ontleding van 'n rol - dit het ek in my ervaring as akteur en regisseur self ondervind - bring altyd mee dat die akteur sy rol deurgaans objektief beskou. Aan die einde van so 'n teoretiese ontleding vind die akteur altyd dat die rol nog ver buite sy bereik staan en dat hy sō deur al die magdom vooraf versamelde feite gekortwiek word dat hy dit baie moeilik vind om hom in die karakter in te lewe. Met behulp van die metode van fisieke handeling slaag hy egter daarin om die karakter in die eerste persoon in plaas van die derde persoon te ervaar. Derhalwe word hy in staat gestel om vanuit die oneindige verskeidenheid waaruit sy eie gees en liggaam saamgestel is, lewende materiaal vir die vergestaltung van die karakter op die verhoog te haal.

Die metode van fisieke handeling het gevolglik die akteurs in staat gestel om dít te verkry waarop Stanislawski reeds in die jare voor 1926 aangedring het, naamlik die speel van die karakter in en vanuit die eie persoon. Daar sal uit die bespreking van Stanislawski se spelsisteem in paragraaf 2.1.1 onthou word dat Stanislawski tereg beweer het dat die akteur geen ander emosies as net sy eie kan ervaar nie, omdat hy nooit sy eie persoon vir dié van die karakter kan verruil nie. Hy kan slegs vanuit sy eie psigologiese en fisieke samestelling skep.

Deurdadig dat die akteur by sy eie fisieke uitvoering van die in die teks gegewe uiterlike handeling begin, volg hy dus 'n kortpad na die innerlike komponente van sy rol en word die karakter in sy geheel binne sy bereik geplaas. Die vereenselwiging met

die rol word derhalwe makliker en doeltreffender verkry. Stanislawski (1963b:111, 114-115) het in 1936 aan N.N. Litowtzeva die akteur se vereenselwiging met sy rol deur middel van die metode van fisieke handeling sō verduidelik:

"The business of an actor is to act. You play Romeo. If you were in love *what* would you *do*? Take your notebook and write 'Met her at some spot, she did not look at me, I turned away offended'. ... This passion, *love*, you analyze into its component moments of *logical action* (*my kursief*)... Along these stages (van logiese handeling) you will step into your role, because you took from your own life everything that concerns love and you *transfer it to your role* (*my kursief*). These are not merely *bits of Romeo*, they are *bits of yourself*".

"A moment arrives when from the fusion of the actor's personal inner truth with the truth of the role, something transpires. His head swims in the literal sense. 'Where am I? Where is the role?' And right there is the beginning of the amalgamation of the actor and his role. The mood is *yours* but it also flows from the *role*. The logic of the mood is inherent in the role. The *given circumstances* are from the role. You cannot tell where you are and where the role is. There is complete amalgamation. And that is the moment of unity ...".

Die ervaring het ook vir my geleer dat innerlike handeling by die aanvang van 'n repetisievak nog ver buite die bereik van die akteur is, maar dat uiterlike handeling daarenteen binne sy onmiddellike bereik lê. Daarom ook is dit byvoorbeeld vir die akteur baie makliker om te sê wat hy in die speel van 'n bepaalde toneel behoort te doen as om te sê wat hy behoort te voel. Deur by die aanvang van 'n repetisievak die gegewe uiterlike handeling van die karakter impromptu uit te voer en dan later, namate die repetisies verder verloop, geleidelik die

karakter se psigologiese dryfvere, doelwitte, omstandighede en karaktereienskappe in aanmerking te neem benader die akteur dus sy rol van buite na binne - 'n prosedure wat veel makliker en ook meer funksioneel is.

Die waarde van die metode van fisieke handeling is myns in= siens hoofsaaklik dat dit innerlike handeling funksioneel ont= lok en skeppende inisiatief opwek.

In my beroep as dosent en regisseur in die akademiese teater het ek al te doen gehad met baie studente wat nie die natuur= wetmatige beginsel dat fisieke houding en handeling innerlike reaksie kan uitlok, onvoorwaardelik aanvaar nie. Ek herinner my ook die verbasing wat selfs op verskeie beroepsakteurs se gesigte te lese was toe die bekende mimiekkunstenaar Samy Molcho hulle hierdie beginsel in 1969 tydens 'n bewegingskursus in Pretoria proefondervindelik laat ervaar het. Die volgende eenvoudige oefening was byvoorbeeld vir heelparty kursusgangers insiggewend ten opsigte van die invloed wat fisieke houding en beweging op die akteur se gees het:

Blaas die asem uit, ontspan die gelaat, kop, nek, skouers, bors en arms sodat die bolyf effens geboë is, ontspan ook die onder= lyf in so 'n mate dat die ewewig net behou word, en haal baie vlak asem. Beweeg nou stadig na vore met net genoeg inspan= ning om die voete te lig en na vore te verplaas. Behou die keelspiere se ontspannenheid en sê dan: "Ek voel so opgewon= de!" Die resultaat: Die liggaamshouding en -beweging demp die gees in so 'n mate dat dit onmoontlik is om 'n opgewonde stemtoon te verkry.

Nog 'n voordeel van die metode van fisieke handeling is dat die akteur in werklikheid self sy fisieke handeling op die

verhoog improvisatories uitwerk, waarná die regisseur dit es=
teties vir die produksie afrond. Dit werk noodwendig meer
natuurlike optrede op die verhoog in die hand (*Toporkov, 1955:*
163-166). Die belangrikste voordeel wat dit vir die teater
inhou, is dat dit moontlikhede skep vir demokratiese regie
waaronder skeppende toneelspel kan bloei.

Deur middel van die metode van fisieke handeling het Stanislaw=
ski (*Magarshack, 1950:390 en 399*) weer eens die volgende uit=
gangspunt, wat sy opvattinge aangaande toneelspel van die begin
van sy rewolusionêre loopbaan af in mindere of meerdere mate
gekenmerk het, sterk beklemtoon:

"Our art is based on action ..."

"Don't rush after feeling, but learn to act cor=
rectly ... For action always evokes correct
desires and correct desires will evoke the neces=
sary emotions".

In 1906/08 het hy, soos in paragraaf 2.1.1 aangedui is, egter
minder klem op hierdie beginsel gelê. Toe het hy uiterlike
handeling beperk met die doel om die akteurs tot duidelike,
natuurlike, innerlike handeling te dwing wat, soos aangewys is,
begrypenderwys onmoontlik was.

Om uiterlike handeling (dit wil sê visuele handeling deur mid=
del van die liggaam en verbale handeling deur middel van die
stem) te bevorder het Stanislawski van 1935 af sterk klem daar=
op gelê dat die akteur aan intensiewer beweging- en stemoefe=
ning onderwerp moes word (*ibid.:390-391*). Die buigbaarheid en
ekspressiwiteit van die akteur se liggaam het toe Stanislawski
se besondere aandag geniet. "Dancing lessons", het hy (*ibid.:*
390) gesê, "cannot be separated from the creative process and

they must be dramatized - a ball in different historical periods, and this dramatization might even be given a plot of its own. In their study of plastic art, the student-actors must make use of antique sculpture, bringing to life and justifying the different poses of the statues".

Om aspirant-akteurs se stemekspressiwiteit te ontwikkel en te verbeter het Stanislawski 'n spraakoefening ontwerp wat hy "tra-la-la-ing" genoem het (*ibid.*:391). Die doel van die oefening was om die akteur op die korrekte aanwending van intonasie te laat konsentreer. Die akteurs moes met mekaar kommunikeer nie deur middel van woorde nie maar deur middel van die niksseggende klankgrepe: "tra-la-la".

Om hierdie bespreking van Stanislawski se demokratiese regisseursuitgangspunt betreffende toneelspel af te sluit dien daarop gewys te word dat sy akteurs dit aanvanklik moeilik gevind het om sy nuwe voorgestelde metode van rolbenadering te snap en toe te pas. Toporkof (1955:155) wys daarop dat hierdie nuwe benadering so eenvoudig was dat hy in 1931 met die instuderin van die Tsjitsjikofrol in *Mjortuja Doeschl* ("Dooie siele") daardeur so oorbluf was dat hy nie in staat was om dit te begryp of dadelik korrek te kon gebruik nie. As spelers was hulle so gewoond daaraan dat Stanislawski voorheen altyd met 'n ingewikkelde, wetenskaplike rolbenaderingsmetode na hulle gekom het dat hulle nie kon glo dat hulle nou bloot deur die uitvoer van eenvoudige fisieke handeling dieselfde sou kon verkry wat hulle voorheen deur middel van moeitevolle, intensiewe rolontleding probeer verkry het nie.

Soos in hoofstuk 1 aangedui was daar in die fase 1926-1938 van die Kunsteater se bestaan heelwat voorbeelde van mislukte

aanbiedings. Dit sou vir Stanislawski egter nog jarelange verk gekos het om die akteur net so vertrouwd te maak met die nuwe rolbenaderingsmetode as met die oue. Die dood het hom egter ingehaai, en hy kon slegs sy ervaring aan die nageslag omlaai - enersyds deur middel van 'n goed geformuleerde spelstelsel en andersyds deur middel van persoonlike opdragte aan sy volgelinge om verder met sy latere spelopvattinge te eksperimenteer en dit uit te bou (Magarshack, 1950:384; Prokofjew, 1952:22 en 23). Hy het die jong teatergenerasie van sy tyd wille geleenthede om verder aan die skeppende teaterkuns te bou, beny. Daarom het hy (1963?:279) aan die einde van sy lewe uitgeroep: "I want to live, to live and to create for the good of my great country. I want to shake off my 75 years and be young again".

1. Khmeljof, een van Stanislawski se studente, kon derhalwe in 'n brief aan sy leermeester gedateer 12 September 1936 tereg opmerk (Melik-Zakharov, Bogatyrev & Solntsev, 1963?:109): "Your name will always live in art and will stand for the unattainable beauty to which every actor who wants to serve the theatre seriously and thoughtfully, must aspire".

1.2.2 Tegniese verhooginkleding en -effekte

Stanislawski se uitgangspunt as demokratiese regisseur ten opsigte van tegniese verhooginkleding en -effekte was om dit te verkry waarna hy teen 1924 nog sonder sukses gestreef het (Stanislawsky, 1952:459): eenvoudige, verbeeldingryke tegniese verhooginkleding wat die akteur in sy skeppingsproses as primêre skeppende element in die teater sal help en wat die gehoor se verbeelding sal prikkel. In sy navolging van die "artistieke" realisme of eklektisisme as algemene teaterkunsstroming

van daardie tyd het Stanislawski in sy aanbiedings afhangende van die styl van die stuk, probeer om ten opsigte van die gebruik van dekor, kostuums, meubels, rekwisiete, klank en beligting in mindere of meerdere mate geselekteerd te werk te gaan in sy weergawe van verhoogwaarheid.

Verder was die deurlopende handelingslyn van 'n stuk vir Stanislawski sō belangrik dat hy pouses waarin dekorverskuiwings plaasvind, wou beperk. Daarom het hy in stukke wat baie lokaleiteitsveranderings verg, metodes gebruik om die toneelveranderinge in 'n oogwenk ten aanskoue van die gehoor te doen en om dit ook as dramatiese element in die aanbieding te gebruik.

Ter verduideliking en toeligting van die bogenoemde feite word die volgende drie myns insiens verteenwoordigende produksies van Stanislawski in die fase 1926-1938 van naderby bekyk: *Le mariage de Figaro* in 1927, *Othello* in 1929 en *Mjortuja Doeschl* in 1932.

In sy aanbieding van *Le mariage de Figaro*, skryf Magarshack (1950:370), "Stanislavsky tried to devise a system which should prevent the attention of the spectator from being diverted from the general 'line' of the development of the action of the play by the impingement of his private affairs on his consciousness" Stanislawski (1963a:6-8) het geglo dat elke keer wanneer die voorgordyn toegetrek word vir die doel van dekorverandering, daar aan die gehoor geleentheid gegee word om oor die pas afgelede dramatiese gebeure na te dink. Omdat die gehoor nie hierdie gebeure in perspektief, dit wil sê in verhouding met die gebeure wat gaan volg, sien nie, kan hulle maklik 'n verkeerde interpretasie daaraan heg, wat dan weer deur die akteurs in die volgende toneel of tonele uitgewis moet word. In die

meeste gevalle, het Stanislawski geglo, gebeur dit ook dat die gehoor se aandag in hierdie pouses deur hulle eie private sake in beslag geneem word. Derhalwe doen sodanige pouses afbreuk aan die ontwikkeling van die stygende spanningslyn en is hulle dus steurend sowel vir die gehoor as vir die akteurs. Terloops, die Grieks-klassieke dramaturge het dit egter al beseef. Daarom word die Grieks-klassieke dramas gekenmerk deur 'n deurlopende handelingslyn en stygende spanningslyn wat nie deur pouses onderbreek word nie en verder ook 'n eenheid van tyd en plek het. Om 'n onderbreking in die handelings- en spanningslyn te vermy, deel Magarshack (1950:370) mee, het Stanislawski die toneelveranderings in die bogenoemde *Figaro*-produksie laat doen "without drawing the curtain (for the first time taking full advantage of the revolving stage of the Moscow Art Theatre) ... He found that far from distracting the spectator's attention, this increased his interest in what was taking place on the stage".

In sy voorskrifte vir die 1930-aanbieding van *Othello* het Stanislawski hierdie beginsel verder gevoer en ook duidelik aangedui hoe die verandering van die dekor ten aanskoue van die gehoor kan meewerk om die gehoor se aandag ook in 'n dramatiese sin te behou. In die regienotas wat hy uit Nice (waar hy in 1929-1930 na sy hartaanval aangesterk het) vir sy assistente gestuur het, skryf Stanislawski (1963a:6-7) so:

"There is another important condition. While the stage is revolving and the actors in the previous scene continuing to act towards the finish, the new scene is moving round and the actors there beginning their performance. As a result the action of the play is not only left free from the interruptions of an interval, but the effect is even doubled because it takes place in two different

scenes simultaneously. The spectator is torn both ways trying to take in everything that is happening and miss nothing; this effort stimulates his attention and energies instead of killing them as would an interval with its chatting to neighbours and eating sweets.

"Bear in mind, however, that the change of scenery requires some time. The actors have said their lines and continue to act beyond the text. Add to this the introductory pause necessary at the beginning of every act, and you will find that as a result the spectator will have ample time swiftly to survey the scenery, find his bearings and watch the acting".

Dit blyk ook duidelik uit sy regienotas (*ibid.*:7) dat hy met hierdie tegniese toneelveranderingseffek (deur middel van 'n draaiverhoog) gepoog het om aan die Shakespearstuk 'n eiesoortige of eklektiese verhooghantering (dit wil sê wat by die styl van die stuk pas) te verleen:

"Shakespeare ... knows no unities of time or place. Acting against a background of black cloth and changing boards with inscriptions instead of whole sets he produced scenic forms which permit the switching of acts from one place and time to another. We have to take this into consideration, and what I now suggest, or the principle I introduced in *The Twelfth Night* in the Second Moscow Art Theatre, is what is needed for the form of a Shakespearean play".

'n Mens kan ook nie help om ten opsigte van hierdie tipe toneelveranderingsmetode 'n invloed van die jong rolprentkuns van die tyd te vermoed nie. Die dramatiese effektiwiteit van snelle lokaliteitsverandering wat in die rolprentkuns moontlik was, moes myns insiens die teater van die doeltreffendheid van ononderbroke dramatiese handeling bewus gemaak het. Tog is daar nie bewys daarvoor in Stanislawski se geskrifte nie. Hy (1963?:271) het egter wel in 1933 die rolprent as 'n magtige

medium beskou en voorspel dat dié teater wat nie 'n onversadigbare strewe na vooruitgang gehad het en met die tyd tred gehou het nie, deur die rolprentbedryf doodgesmoor sou word.

Die feit dat Stanislawski in sy *Othello*-regienotas (*Stanislavski, 1963a:7*) daar sterk klem op gelê het dat die effek van die draaiverhoogmetode van toneelverandering onder geen omstandighede skouspelagtig moes wees met die doel om die gehoor te beïndruk nie, dui daarop dat sy uitgangspunt hier duidelik 'n bevordering was van die gebruik van tegniese verhooginkleding en -effekte as bloot ondersteunende element in die weergawe van dramatiese handeling.

Daar is egter duidelike aanduidings in sy regieplan vir *Othello* dat Stanislawski nog in 'n groot mate na realistiese verhoogeffekte - alhoewel dramaties gemotiveerd - gestreef het. Sy beplanning van die openingstoneel lewer afdoende bewys daarvan. Die effekte wat hy vir hierdie toneel beplan het, was egter in teenstelling met die van sy vroeëre naturalistiese aanbiedings nie bedoel om 'n skouspelagtige, ongeselekteerde en gedetailleerde weergawe van 'n werklikheidstoneel te wees nie. Die mate van realisme in hierdie beplande effekte vir die *Othello*-openingstoneel was bedoel om die regte atmosfeer te skep.

Volgens Stanislawski se beplanning (*ibid.:13-14*) moes Jago (Iago) en Roderigo in die openingstoneel met 'n gondel binnekom. Die gondel moes van klein wieletjies voorsien wees. Om die geraas van die wieletjies te demp moes hulle met 'n dik laag rubber oorgetrek wees. Verder het hy die volgende tegniek - 'n nabootsing van 'n tegniek wat hy vroeër by die Duitse Bayreuthteater gesien het - voorgestel om die wieletjies van die gondel te verberg. 'n Lugdigte sak moes oor die verhoog

vloer gegooi word. Hierdie sak moes dan met lug gevul word wat deur twee groot waaiers voortgebring sou moes word. Die akteurs in die gondel moes dan deur 'n gat in die bodem van die gondel op die lugsak trap en die gondel op die sak laat voortbeweeg. Die lug in die sak sou veroorsaak dat die sak om die onderkant van die gondel bol en die wieletjies verberg. Die doel met die sak was nie om water realisties voor te stel nie maar om die wieletjies van die gondel te verberg. 'n Men vra jou maar net af waarom Stanislawski die wieletjies van die gondel wou verberg, terwyl hy tog in elk geval van 'n onrealistiese teatermatige effek gebruik gemaak het om hulle weg te steek. Sou die gehoor nie net so maklik as wat hulle die lugsak met hulle verbeeldingskrag as water aanvaar het, ook die wieletjies aanvaar het as 'n teatertegniek deur middel waarvan die gondel kon beweeg nie? Dit wil dus voorkom asof hy liefers nie hierdie teatertegniek waarmee hy die onrealistiese effek verkry het, aan die gehoor wou verklap nie, miskien omdat hy wou verhoed dat die gehoor se aandag daardeur van die handelin afgetrek word. Hy het ook 'n klankeffek wat die roeigeluid van die gondelier se roeispaan in die water moes voorstel, voorgeskryf en verduidelik hoe dit verkry moes word. Die roeispaan moes van blik gemaak wees, en dit moes hol wees, sodat dit met water gevul kon word. Die geluid van klotsende water binne-in die spaan was nie as realistiese effek bedoel nie maar wel om die gewenste atmosfeer te skep (*ibid.*:14).

Dit is dus duidelik dat Stanislawski ten tye van die *Othello*-aanbieding meer oordeelkundig, geselekteerd en eklekties in sy hantering van tegniese verhooginkleding en -effekte te werk gaan het as vroeër. Selfs sy realistiese aanbieding van *Mjortwja Doeschl* twee jaar later het ook 'n duidelike bewys

daarvan gelewer. Vir laasgenoemde produksie het hy weer eens die ontwerper Simof, saam met wie hy vyf-en-twintig jaar vantevore soveel sukses in die Kunsteater se naturalistiese aanbiedings behaal het, genader om die ontwerpe te doen. Hy het egter by Simof sterk daarop aangedring, vertel Magarshack (1950:381), "that the mounting of the play should correspond to Gogol's literary manner, that is, that the scenery should blend harmoniously with the text". Die oordrewe en ongeselekteerde, ("fotografiese") verhooginkleding en -effekte wat so kenmerkend van Stanislawski se vroeëre realistiese aanbiedings was, was dus nou iets van die verlede. In die lig hiervan is dit tog vreemd en jammer dat soveel regisseurs en spelers in die hedendaagse beroepsteater, soos ek dit maar te dikwels in gesprekke met Suid-Afrikaanse beroepsteaterfigure ondervind, Stanislawski slegs met sy vroeëre uitgangspunte assosieer. Hierdie soort oppervlakkige en onkundige beskouings oor Stanislawski word soveel te meer ironies en bejammerenswaardig as daarop gelet word dat Stanislawski juis die visie gehad het om in 1935 te voorspel (*ibid.*:389):

"In the theatre of the future actors will come out on the stage without the aid of scenery or make-up, and they will be able to establish real organic communication between themselves. If real life is born on the stage, the audience does not demand anything else - it is entirely in your power. It is such a theatre you should strive to create".

Dit is dan ook na sodanige teater dat teaterreuse van ons dag soos Jerzy Grotowski en Peter Brook onvermoeid streef en waarmee hulle in Europa en in Amerika al soveel welslae behaal het. In die hedendaagse teater is dit nie meer buitengewoon om akteurs sonder die hulp van indrukwekkende tegniese verhooginkleding en -effekte te sien speel nie. Die hedendaagse wegbreek van die tradisionele

prosceniumverhoog af het geleenthede vir interessante eksperimentering met oop verhoogruimtes op speelvlakke van arenateaters, teater in die ronde en selfs in die opelug geskep. In die afgelope ongeveer agtien jaar het die neiging om volledige oop ruimtes vir die speler te skep en te gebruik gelei tot 'n nuwe begrip, naamlik "environmental theater". Hierdie oop ruimtes is volgens Richard Schechner (1973:2) letterlik

"spheres of spaces, spaces within spaces, spaces which contain, or envelop, or relate, or touch all the areas where the audience is and/or the performers perform. All the spaces are actively involved in all the aspects of the performance. If some spaces are used just for performing, this is not due to a predetermination of convention or architecture but because the particular production being worked on needs space organized that way. And the theater itself is part of larger environments outside the theater. These larger out-of-the-theater spaces are the life of the city; and also temporal-historical spaces - modalities of time/space".

Hierdie teaterstyl waarin die visuele klem op die handeling, groepering en beweging van die spelers val en waarin daar ten volle op die gehoor se verbeelding ten opsigte van dekor staat gemaak word, word veral in die werk van Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Ludovico Ronconi, die Théâtre de Soleil, die Living Theater, die Bread and Puppet Theater en die Open Theater gevind.

Slotopmerking

Om hierdie hoofstuk oor die ontwikkeling van Stanislawski se uitgangspunte as regisseur af te sluit enkele nagedagtes: Kyk 'n mens terug op Stanislawski se ontwikkeling as regisseur,

dan kom jy veral onder die indruk dat jy hier te make het met 'n teaterloopbaan wat voorwaar getuig van 'n toegewyde en voortdurende strewe na die verkryging van nuwe en verbeterde metodes van teaterkunsbeoefening. Die bekende Duitse regisseur Bertolt Brecht (1898:194) het dus tereg opgemerk: "The Moscow Art Theatre has never rested on its laurels. Stanislavsky worked out new theatrical means for each production".

Stanislawski het volgens Medwedef (1963:16) drie jaar voor sy dood die rede vir sy onvermoeide strewe om tred te hou met nuwe teaterontwikkelings baie goed s6 saamgevat: "Art cannot mark time. It must develop, move on, otherwise it will wane and die a slow death".

'n Jaar voor sy dood het Stanislawski (1959:68) dan ook op die Moskouse Kunsteatergroep die volgende dringende beroep gedoen om op sy opvattinge en prestasies as 'n hoeksteen voort te bou en voortdurend teatervernuwing na te jaag:

"The art of the (Moscow) Art Theatre is such that it requires constant renewal, constant persistent work. It is built on reproducing and conveying true organic life. It cannot tolerate the stagnation of traditions, even in beautiful forms. It is alive; like all living things, it is forever unfolding, in movement. What was good yesterday is no longer valid today. Today's performance is not what yesterday's performance was".

3. STANISLAWSKI EN DIE AKADEMIESE TEATER

In die vorige twee hoofstukke het die feit dat Stanislawski benevens regisseur en akteur ook 'n voortreflike teaterpedagoog was, telkens te berde gekom. Die akademiese teater is ook terdeë daarvan bewus dat Stanislawski in 'n groot mate nie net grondlegger van die moderne teaterkuns nie maar ook van die moderne toneel- en veral akteuropleidingsmetodiek was. In watter mate sy akteuropleidingsbeginsels en -metode vandag nog waarde vir die akademiese teater het, is 'n vraag wat seker met reg deur hedendaagse teaterpedagoë gestel kan word. Al te dikwels word die vraag egter op 'n myns insiens te simplistiese wyse met 'n bloot positiewe of negatiewe antwoord sonder 'n deeglike motivering of aangee van grondige redes afgemaak.

In hierdie en die twee volgende hoofstukke wil ek egter Stanislawski se finale bevindinge betreffende toneelspelopleiding asook sy demokratiese regiemetode as opleidingsmetode vir toepassing in die akademiese teater stelselmatig ondersoek om sodoende in die slothoofstuk tot 'n logiese gevolgtrekking te geraak.

In die slothoofstuk wil ek dan op grond van my eie ervaring bewys dat Stanislawski se demokratiese regiemetode vandag nog as 'n baie goeie rigsnoer vir die regisseur van die hedendaagse akademiese teater kan dien. Dit is egter my oortuiging dat sy demokratiese regiemetode slegs as rigsnoer in die teater kan dien as die studentespelers in die Stanislawskitoneelspelstelsiem geskool is. Daarom is dit nou in hierdie hoofstuk my

doel om eers tot 'n gevolgtrekking betreffende die moontlike gebruikmaking van die Stanislawskisisteen in die akademiese teater te kom - 'n gevolgtrekking wat dan as basis vir die slothoofstuk kan dien.

As dit in die akademiese teater gebruik moet word, sal die Stanislawskisisteen noodwendig aan die basiese vereistes vir 'n funksionele akademiese toneelopleidingsisteen moet voldoen. Derhalwe sal die sisteen hieronder aan die basiese vereistes van 'n ideale akademiese toneelopleidingsmetode getoets moet word. Voordat dit egter kan gebeur, is dit noodsaaklik om eers te bepaal of daar 'n verband is tussen die doelstellings van die akademiese teater en die van Stanislawski ten opsigte van toneelkunsbeoefening en -opleiding. Dit sou tog onsinnig wees om vandag vir die akademiese teater 'n waarde in Stanislawski se toneelopleidingsopvattinge en -metode te soek as sy doelstellings ten opsigte van toneelkunsbeoefening en -opleiding grootliks van dié van die akademiese teater verskil.

Die hoofstuk val dus in twee hoofafdelings uiteen, naamlik

1. 'n vergelyking van die akademiese teater en Stanislawski se onderskeie doelstellings met toneelkunsbeoefening en -opleiding;
2. die hoofkenmerke van die Stanislawskisisteen getoets aan die basiese vereistes van 'n myns insiens ideale akademiese akteuropleidingsmetode.

Daar moet op gelet word dat in hierdie hoofstuk, wat die akademiese teater betref, nie oor 'n besondere bestaande akademiese teater gehandel word nie maar wel oor die akademiese teater as sodanig en in die tweede hoofafdeling van die hoofstuk meer in

besonder oor 'n myns insiens ideale akteuropleidingsmetode in die akademiese teater as sodanig.

Die Amerikaners word vandag allerweë as die toonaangewers op die gebied van die akademiese teater beskou. Wat opvattinge ten opsigte van 'n ideale akademiese toneelopleiding betref, is die van 'n aantal van die Amerikaners se voorste akademiese teaterpedagoë baie insiggewend. Dit is dan ook na enkele van hulle sieninge in hierdie verband dat ek in hierdie hoofstuk plek-plek sal verwys. Alhoewel dit, soos reeds gesê, nie die doel in hierdie hoofstuk is om op die opset en werkmetode van spesifieke bestaande akademiese teaters te wys nie, sal daar tog by wyse van uitsondering enkele voorbeelde aangestip word van bestaande Amerikaanse akademiese teaters wat volgens my oordeel op die oog af goed aan die basiese vereistes van 'n myns insiens funksionele akademiese toneelopleidingsopset voldoen.

3.1 'n Vergelyking van die akademiese teater en Stanislawski se onderskeie doelstellings met toneelkunsbeoefening en -opleiding

As ek die doelstellings van die akademiese teater in 'n neutrale dop moes saamvat, dan sou ek sê dat dit basies is om

1. die deelnemende student en die gehoor veelsydig (onder andere humanisties, kultureel, sosiaal, intellektueel, emosioneel en esteties) op te voed;
2. die talentvolle student vir 'n loopbaan in die beroepsteater te ontdek, te ontwikkel en voor te berei;
3. die kuns van die teater verder te ontwikkel.

In die bestek van hierdie afdeling van die hoofstuk wil ek dan ook graag aan die hand van hierdie bogenoemde drie punte die ~~ondersoek na die verband tussen die akademiese teater en Stani~~slawski se pedagogiese doelstellings lanseer.

3.1.1 Die veelsydige opvoeding van die mens

Omdat speler en gehoorlid albei ten volle by 'n toneelaanbieding betrokke is - die een as deelnemer in die skeppingsproses en die ander as toeskouer van die skeppingsproses -, is albei blootgestel aan die veelsydige opvoedkundige trefkrag van die teater. Die speler word net in 'n baie groter mate as die toeskouer aan die opvoedkundige trefkrag blootgestel, aangesien hy van die eerste repetisie tot by die laaste opvoering van die stuk intellektueel, emosioneel, geestelik en liggaamlik geheel en al by die skeppingsproses betrokke is.

Met betrekking tot die veelsydige opvoeding van beide speler (toneelensemble) en gehoor het die akademiese teater meer in die besonder 'n belangrike doel, taak en waarde. Die akademiese teater is egter nie die enigste soort teater wat sy gehoor en toneelensemble veelsydig kan opvoed nie. Al verskil is dat die akademiese teater meer geleenthede bied vir hierdie algemene opvoeding van die mens. Die rede daarvoor is geleë in die feit dat die akademiese teater gewoonlik nie in sy keuse van stukke deur finansiële oorweginge gebind word nie. Geldelike steun van die universiteit stel die akademiese teater dus in staat om stukke van miskien groter artistieke en opvoedkundige gehalte aan te bied as byvoorbeeld die beroepsteater, wat hoofsaaklik op die opbrengste van sy aanbiedings aangewys is. Selfs staatsge-subsidieerde teaters is genoodsaak om soms stukke van mindere artistieke waarde maar wat gewilde vermaak is, aan te bied.

Finansiële oorweginge en winsgewende aanbiedings geld vir die amateurtoneel in die meeste gevalle nog soveel te meer.

Verder verkeer die akademiese teater ook in die benydenswaardige posisie dat hy teaterkuns in 'n opvoedkundige klimaat kan beoefen. Omdat die teater in der waarheid 'n lewende biblioteek vir die bestudering van menslike karakter en lewe in aksie is, is die waarde van die akademiese teater veral dat sy opvoedkundige trefkrag deur interdepartementele samewerking in die geesteswetenskappe verhoog word. Veral studentegere, wat deur 'n goeie aanbieding van die akademiese teater geprikkeld is, kan aan hulle drang om meer te wete te kom van 'n spesifieke onderwerp wat in die aanbieding aangeraak is, uiting gee deur in die universiteitsbiblioteek te gaan soek of om dit in hulle onderskeie departemente verder te bespreek. Die deelnemers aan 'n akademiese teateraanbieding het ook die voorreg om die drama intensiewer te bestudeer en meer daaruit te leer - hetsy deur middel van lesings of deur middel van selfstandige studie. So byvoorbeeld dui Brown (1967:5) aan dat die drama- en teaterkundestudent in sy bestudering van die geskiedenis van die drama en teater, as aanvulling by sy deelname aan aanbiedings, die geleentheid kry om in 'n beter sosiale en gekultiveerde wese te ontwikkel.

Enige teater, hetsy professioneel, amateur of akademies - ook Stanislawski en sy Moskouse Kunsteater -, het egter in mindere of meerdere mate die volgende algemene doel, taak en waarde ten opsigte van die veelsydige opvoeding van die gehoor en toneelensemble:

1. Die lewende verhoogaanbieding van letterkunde wat 'n uitstekende weerkaatsing van die kennis van menslike karakter

- en bestaan is;
2. die ontwikkeling van die gehoor en die ensemble se waardering vir goeie toneel;
 3. die kweek van fatsoenlike sosiale wesens wat gedissiplineerde en waarderende teatergangers is.

In die eerste plek is dit 'n erkende feit dat *die letterkunde en veral die drama 'n uitstekende weerskaatsing van die kennis van menslike karakter en bestaan is.* Deur bloot 'n drama te lees kan die mens alreeds baie van homself en die lewe leer. Wanneer die drama egter op 'n verhoog lewend aangebied word, kan die mens nog soveel meer leer, omdat die teater in staat is om die inhoud daarvan baie goed vir die gehoor oop te vlek en die onderliggende betekenis oor te dra. Die toneelensemble leer egter nog veel meer as die gehoor, omdat hulle tydens instudering en aanbieding langer en intensiewer met die stuk saamleef. Mina Swaminathan (1968:9) beskryf die algemene opvoedkundige waarde wat die opvoedkundige toneelaanbieding vir die studentedeelnemer het, sō: "Drama is 'doing' and educational drama is 'learning by doing'".

Juis vanweë die omvangryke en effektiewe opvoedkundige waarde van teater was die daarstelling van opvoedkundige teater vir die Amerikaners die antwoord op hulle intense strewe na massaoopvoeding en vryheid van ekspressie. Johnson & Johnson (1969:192) skryf:

"From the first, Americans have insisted on free, mass education and have encouraged the freedom of expression.

"This traditional American posture has resulted in inclusion of the arts (ever a source of self-expression) in our schools, and the benevolent approval of dramatic expression of all kinds ...

"The American posture has further resulted in the formation of ... educational theatres".

Daarom kon die Amerikaanse vise-president, Hubert Humphrey (1968:viii), in sy groeteboodskap aan die Internasionale Konferensie oor Teateropleiding en -ontwikkeling wat in 1967 te Washington gehou is, opmerk: "Education in theatre arts holds meaning to one world far greater than even the broad world of footlights, of backstage and of classroom". Die groot waarde wat die Amerikaners heg aan die rol wat die opvoedkundige teater in die veelsydige, humanistiese, kulturele, sosiale, intellektuele, emosionele en estetiese opvoeding van die mens te speel het, spreek ook duidelik uit die volgende woorde van Vera Roberts (1968:310) in haar verslag oor die Amerikaanse opvoedkundige teater by die Internasionale Konferensie van 1967:

"Though the whole scheme of theatre in the educational process in the United States may seem somewhat amorphous, and certainly less than ideal, those of us who believe in right education as the only hope for a democratic society and an informed electorate are pleased that the impact and efficacy of theatre studies seems now to be becoming more widely recognized, not only as a means of providing live and lively theatre experiences for larger and larger segments of the population, but also as an end in itself as it gives a sense of fulfillment and joy to individual participants".

In aansluiting by Roberts se verwysing na die geleentheid wat die beoefening en bywoning van teater aan die mens bied om homself te verwesenlik en dit te geniet, dien daarop gewys te word dat die teater aan die mens die bevrediging gee om die lewe en emosies van ander (ook die van vorige tydperke en vreemde lande) objektief en soms subjektief te ervaar en te beskou. Veral ook die feit dat 'n mens in die teater met karakters en

lewenspatrone van ander tydperke en nasionaliteite te doen kry, verbreed jou insig in en waardering van die geskiedenis, volke en hulle kultuur en milieu (Brockett, 1968:302).

Die algemene opvoedkundige doelstellings en waarde wat Stanislawski aan die teater geheg het, word duidelik weerspieël in die volgende uitsprake van hom betreffende die teater (en dus ook die drama) as 'n weerkaatsing van die kennis van menslike karakter en bestaan. Die groot en invloedryke trefkrag van die teater het hy (1955a:21) in 1911 in hierdie woorde saamgevat:

"The theatre is more effective than the school or preaching could ever be. You must have a special desire to go to school, but people always want to go to the theatre because they always want to be entertained. At school you must be able to remember what you learn, but in the theatre you do not have to remember - everything you see and hear is so strongly impressed that the mind naturally retains the impression".

Verder het Stanislawski (1974:143) ook daarop gewys dat die effektiewe opvoedkundige trefkrag van die teater geleë is in die feit dat dit honderde, selfs duisende, mense gelyktydig kan aanspreek en wel op so 'n duidelike, illustratiewe en aangrypende wyse "that it is accessible to all from professor to peasant, from youth to old age".

Getrou aan hierdie basiese beskouinge van hom het hy (1959:15) by die eerste toneelrepetisie van die Moskouse Kunsteater, op 14 Junie 1898, opgemerk: "Do not forget either that our goal is to bring enlightenment into the lives of the poor, to give them some aesthetic enjoyment amid the gloom in which they have been living". Daarmee het natuurlik saamgehang die doel om nie net aan die "poor" nie maar aan alle teatergangers

op vermaaklike wyse kennis van hulle bestaan as menslike wesens by te bring. Daarom het hy (*ibid.*:13) 'n beroep op sy ensemble gedoen om die lewe (die bestaan) van "contemporary man and his ideas" so geloofwaardig moontlik aan die gehore voor te stel. Daarmee wou hy dat die Moskou se Kunsteateraanbiedinge 'n bydrae moes lewer tot die veelsydige opvoeding van die Russiese gehore ten opsigte van hulle eietydse en persoonlike bestaan as individue binne 'n kulturele en sosiale verband. Daarom het hy (*ibid.*) ook daarop klem gelê dat die teater die mens na groter hoogtes op humanistiese, kulturele, sosiale, intellektuele en emosionele gebied moes lei: "... we must lead him (die gehoor) up the rungs of a great ladder. Art must open his eyes to ideals, ideals created by the people".

Dit spreek vanself dat die Moskou se Kunsteaterensemble in die nastreef van die bogenoemde doelstellings self ook deur hulle deelname aan sodanige aanbiedings op veelsydige wyse verryk is. Daarom kan 'n mens in die volgende aanhaling van Stanislawski (*ibid.*:113) betreffende die algemene opvoedkundige doelstellings wat hy met die Moskou se Kunsteater beoog het, naas die woord "spectator" ook "toneelensemble" plaas: "When a spectator leaves the theatre he should be able to look at life and his times with deeper perception than when he came into the theatre".

Dit bring ons by die tweede algemene doelstelling van die teater (hetsy professioneel, amateur of akademies) ten opsigte van die algemene veelsydige opvoeding van die gehoor en die toneelensemble, naamlik *die ontwikkeling van die gehoor en die ensemble se waardering vir goeie toneel*. Omdat die drama primêr 'n verbale kuns is, is die teater noodwendig 'n waardevolle hulpmiddel by die bestudering en waardering van die drama

(Brown, 1967:2). Die akademiese teater veral het weens sy finansiële ongebondenheid gewoonlik die vermoë om sy gehore bewus te maak van goeie drama en teater. So byvoorbeeld dui Motter (1970:4) aan dat die opvoedkundige teater "... can satisfy the students' need to develop an appreciation of aesthetic and cultural concepts". Weens die nie-kommersiële aard van die akademiese teater kan die kuns, kultuur en opvoeding van die mens voorrang geniet bo finansiële gewin. Subsidies en onbesoldigde studentedeelnemers stel die akademiese teater gewoonlik in staat om vir die teaterfynproewer toneel van hoogstaande gehalte te lewer en om met nuwe dramas en teatermetodes te eksperimenteer. Die akademiese teater se program kan gevolglik 'n groot verskeidenheid van stukke uit die wêreldletterkunde insluit. Veral omdat opleiding en opvoeding die basiese doelstelling van die akademiese teater is, is die akademiese teater bevoorreg om met stukke te eksperimenteer wat miskien nie in die gewone man se smaak val nie.

Alhoewel die primêre uitgangspunt van die akademiese teater wel opleiding en opvoeding is, handhaaf dit tog 'n goeie balans tussen opvoeding en goeie, aktiewe, genotvolle teaterkunsbeoefening. Die opvoedkundige teater is in die eerste plek Teater waar opvoeding en opleiding in diens van die teater gebruik word. Dit is nie 'n opvoedkundige sentrum waar Teater in diens van die opvoedkunde gebruik word nie. In hierdie verband doen Brockett (1968:299) so verslag van die samesprekings oor "Theatre in the education process" by die Internasionale Konferensie oor Teateropleiding (gehou te Washington, 1967): "While all delegates agreed that the theatre should contribute to educational goals, they were even more concerned that it be treated as an art valuable in its own right, rather than as a tool for teaching moral lessons, illustrating social studies,

or conveying factual information".

Goeie opleiding en opvoeding in die teater vereis in die eerste plek goeie toneel. En goeie toneel is nooit droë materiaal of minderwaardige artistieke werk nie. Daarom is dit 'n mistas=ting om te beweer dat die akademiese teater tog wel 'n be=staansreg het wanneer sy aanbiedings artistiek nie geslaagd is nie of wanneer hy dramas aanbied wat beter leesdramas as tea=terwerke is. Wanneer akademiese teaters swak aanbiedings of droë leesdramas op hulle verhoë probeer regverdig met die ver=skoning dat die studente of gehore tog wel iets daarby te leer het, dan dui dit maar net daarop dat sulke akademiese teaters nie die doelstellings van die opvoedkundige teater begryp nie. Al wat studente en gehore by swak en dooie aanbiedings kan leer, is dat swak toneel geen opvoedkundige waarde het nie. Daarom merk Wills (1969:193) op: "If our artistic programs have failed, so also have our academic programs". Om te be=paal of 'n opvoering geslaag het, is die gehoorreaksie altyd 'n baie goeie maatstaf. Dié akademiese teater wat van die standpunt uitgaan dat dit nie sy doel is om gehore tevrede te stel nie maar om akteurs op te lei, besef dus, volgens Dolman (1946:176), nie

"that the very sort of excellence in production which best pleases audiences is also the best educational influence upon the actor ... the purpose of a play is to give aesthetic pleasure to an audience, and any indulgence before an audience in play production which deliberately ignores or sets aside this purpose is intellec=tually insincere, and therefore vitiating to the educational purpose".

Die akademiese teater kan en behoort dus die gehoor en die deelnemers van goeie toneel bewus te maak. Die

akademiese teater kan verder ook die gehoor en die deelnemers stimuleer om wyer te lees in die letterkunde en ander aanverwante vakliteratuur, omdat die letterkunde en aanverwante vakliteratuur op die verhoog lewe kry en die mens dus prikkel. Dit is verder ook waar dat die teater 'n mens die konflikte van ander laat ervaar soos geen ander kunsoort nie, en juis daarin lê die invloedrykheid en trefkrag van die teater opgesluit.

Die professionele teater daarenteen beskik gewoonlik oor die bekwame teaterkunstenaars om goeie toneel aan die publiek te bied. Met "goeie toneel" word hier afgeronde produksies met besonder geslaagde regie, spel en so meer bedoel. Die feit dat die beroepsteater uit die aard van die saak hoofsaaklik op winsgewende produksies (kastukke) ingestel is, bring egter baiekeer mee dat die beroepsteater (selfs ook die Suid-Afrikaanse staatsgesubsidieerde teaters) genoodsaak is om dramas wat meer populêr (kommersieel geslaagd) as opvoedkundig is en wat nie noodwendig van hoë artistieke waarde is nie, aan te bied.

Hoe dit ook al sy, die teater is een van die aangewese plekke om die mens se smaak vir goeie toneelmatige drama te ontwikkel, en dit is dan ook die teater se doel om gehoor en ensemble in hierdie verband op te voed. Ook Stanislawski het hierdie doelstelling gehad. Danksy sy eksperimentering met en afronding van toneeltegnieke en -metodes het die Moskouse Kunsteater dan ook uiteindelik hierdie doelstelling van Stanislawski baie goed verwesenlik. So goed het Stanislawski en sy groep in hierdie doelstelling geslaag dat hulle toneelwerk weens die goeie gehalte daarvan selfs ver buite Rusland bekend geword het. Hulle bydrae tot die ontwikkeling van toneelkuns in Rusland was so fenomenaal dat hierdie land na 'n redelik pas-siewe teaterontwikkeling van die agtiende tot die einde van die

egentiende eeu skielik aan die begin van die twintigste eeu
 inne enkele jare as een van die toonaangewendste teaterlande
 n die wêreld ontplooi het. In hoofstuk 1 is daar duidelik
 angedui hoe die Russiese teater en drama voor Stanislawski se
 oskouse Kunsteater daar uitgesien het en hoedat die drama en
 eater skielik van die einde van die vorige eeu af op fenomenale
 wyse begin ontwikkel het. Nie net die Moskou se Kunsteater
 et wêreldwyd bekend geword nie maar ook die werke van Anton
 'sjechov. Hierdie buitengewone groei sou na my oordeel nie
 woutlik gewees het as die gehore nie deur kontak met goeie
 teateraanbiedings in die Moskou se Kunsteater 'n besondere waar-
 lering vir drama en toneel ontwikkel het en dit deur middel van
 ritiese belangstelling en 'n ongekende en toenemende bywoningsy-
 ter bevorder het nie. Daarom is dit nie vreemd dat Stanis-
 lawski (1959:15) in sy toespraak by geleentheid van die eerste
 repetisie van die Moskou se Kunsteater, op 14 Junie 1898, daarop
 gewys het dat die doel met die stigting van die Moskou se Kuns-
 teater nie geldelike gewin was nie maar "to bring light and
 beauty into our humdrum lives". In hierdie opsig het hy
 (*ibid.*:33) dan ook die akteurs beskou as "preacher(s) of beauty
 and truth", wat mekaar en die gehoor van goeie drama- en to-
 neelkuns bewus maak en hou.

Die derde en laaste algemene doelstelling van die teater ten
 opsigte van die algemene, veelsydige opvoeding van die gehoor
 en die toneelensemble, naamlik *die kweek van fatsoenlike sosiale
 wesens wat gedissiplineerde en waarderende teatergangers is,*
 verg nou die aandag. In hierdie opsig dien opgemerk te word
 dat die akademiese teater veral 'n groot bydrae te lewer het.

Omdat die gehore van die akademiese teater merendeels uit stu-
 dente bestaan, het hierdie teater die ideale geleentheid en ook

die besondere verantwoordelikheid en doelstelling om van sy gehore meelewende, fatsoenlike en waarderende teatergangers te maak. Die universiteit, waarin die leiers van die toekoms meesal toegerus word, het 'n belangrike taak met betrekking tot die kultivering van die indiwiduele student. Veral ook die drama- en toneelstudente van die akademiese teater kan deur hulle bestudering van die drama- en toneelkuns deeglik opgevoed word om as waardige en waarderende teatergangers hulle plek in die samelewing vol te staan. Hetsy deur middel van klasonder- rig of deur die toepassing van streng teaterbywoningsreëls be- hoort die studente en gehore met die sosiale etiek van teater- bywoning bekend gemaak te word. Verder is dit ook die doel van die akademiese teater om aan die studente te bied om op kulturele vlak beskaaf met ander om te gaan.

Wat die studentetoneelensemble betref, hulle word weens hulle deelname aan die produksies seker die sterkste bewus van die waarde van 'n gekultiveerde, meelewende en waarderende gehoor by 'n aanbieding. Omdat hulle self ondervind hoe belangrik die gehoor se optrede vir die geslaagdheid van skeppende werk op die verhoog is, word hulle seker op die effektiëste wyse as fatsoenlike en waarderende teatergangers opgevoed.

Die doel van die akademiese teater is dus verder ook - om dit anders te stel - die opvoeding van toeskouer en deelnemer ten opsigte van die fundamentele beginsels van geslaagde, volwaar- dige en esteties hoogstaande toneelkuns. Die geslaagdheid van 'n toneelaanbieding hang egter ook baie van die indirekte kom- munikasie tussen speler en teaterganger af. Ook die mate waarin beide gehoor en toneelensemble aan die "waarheid" van die verhooggebeure glo, bepaal die geslaagdheid en trefkrag van

n produksie. Daarom is dit die doel van die akademiese teater om sy studentespelers sterk in die fundamentele beginsels van geslaagde toneelkunsbeoefening te onderlê, dit wil sê in die beginsels van geloofwaardige skeppende karaktervertolking en effektiewe gehoorkontak.

Die vergelyking hiermee vind ons dat dit een van die fundamentele doelstellings van die stigters van die Moskou Kunsteteater (Nemirowitsj-Dantsjenko en Stanislawski) was om beide die geleerde en die toneelkunsensemble op te voed in die fundamentele beginsels van volwaardige, estetiese en geloofwaardige toneelkuns. Van die Moskou gehore wou hulle geleidelik waarden, meelewende en gedissiplineerde teatergangers maak (Nemirovitch-Dantchenko, 1937:93). Stanislawski se doel en taak was, soos hy dit self beskryf het (*Stanislavsky, 1957:236*), "to acquaint the new members of the company with the main fundamentals of our art". Soos ons in die voorafgaande hoofstuk gesien het, was dit sy doel en het hy daarin geslaag om die Moskou Kunsteteaterensemble tot die geheime van geloofwaardige toneelkunsbeoefening, in watter styl ook al, te lei. Een van die uitvloeisels van sy doelstellings om die groep te onderrig was dan ook dat hy aan die einde van sy lewe tot 'n volwaardige teateropleidingsstelsel gekom het - 'n deeglike ontleding van die basiese beginsels van skeppende toneelspel.

Wat dan wat die veelsydige opvoeding van die mens betref, soos onderskeidelik deur die akademiese teater en Stanislawski ten doel gestel. Om op te som sou ek sê dat Stanislawski, net soos die akademiese teater vandag, hom beslis in 'n groot mate beywer het vir die veelsydige opvoeding van sy gehore en toneelensemble deur middel van aktuele, genotvolle en artistiek geslaagde produksies van toneelmatige dramas. Omdat

Stanislawski se Moskou se Kunsteater in die eerste plek egter 'n selfonderhoudende beroepsteater was, is dit logies dat daar 'n graadverskil tussen die Kunsteater en die akademiese teater se praktiese uitvoering van hierdie bogenoemde doelstelling sal wees. Soos vroeër aangestip beskik die akademiese teater weens sy aard noodwendig oor moontlikhede om in 'n sekere sin sy gehoor en toneelensemble intensiewer veelsydig op te voed as die selfonderhoudende beroepsteater. Die graadverskil tussen wat Stanislawski en die akademiese teater moontlik ten opsigte van die veelsydige opvoeding van die mens bereik het, is egter nie hier ter sake nie. Wat wel ter sake is, is die feit dat Stanislawski hom in prinsipe vir dieselfde doel as wat die akademiese teater vandag nastreef, beywer het, naamlik die veelsydige opvoeding van die gehoor en die toneelensemble.

3.1.2 Die opleiding van die akteur

Alhoewel dit bepaald in 'n sekere sin die oogmerk van enige teaterinstelling (hetsy professioneel, amateur of opvoedkundig) is om sy akteurs die geleentheid te bied om hulle skeppende vermoëns te verbeter en uit te bou - al is dit net die geleentheid om self met een of ander tegniek in 'n produksie te eksperimenteer -, is dit seker die besondere voorreg en doel van die opvoedkundige teater om sy spelers op te lei. In hierdie opsig is dit die primêre doel van die dramaskool en tegniese kollege om gespesialiseerde beroepsteatergerigte toneelopleiding te verskaf. Die akademiese teater daarenteen bied meesal geen voorgraadse gespesialiseerde akteuropleiding aan nie maar verskaf slegs 'n breë akademiese en tegniese agtergrond aan dié student wat in die teater as beroep belangstelling toon. Hierdie agtergrond stel die studente in staat om, soos in paragraaf 3.1.1 aangedui, in volwaardige en veelsydig

opgevoede individu te ontwikkel. Uit die studentegeledere van die akademiese teater kom daar dus verskillende beroepslui met 'n goeie basiese agtergrond ten opsigte van 'n begrip van die mens en sy kulturele en sosiale bestaan.

Alhoewel die akademiese teater hom nie op die besondere opleiding van beroepspelers toelê nie, is dit tog voor die hand liggend dat die basiese akademiese en tegniese teaterkunsagtergrond wat die akademiese teater bied, talentvolle studente wel in staat sal stel om as vakleerlinge op die beroepsverhoog te kan gaan werk. Daarom het die akademiese teater ook 'n doel ten opsigte van die "opleiding" van talentvolle studente vir 'n vakleerlingskap op die beroepsverhoog. In der waarheid kan daar nie van opleiding in die ware sin van die woord gepraat word nie maar eerder van ontwikkeling en voorbereiding van die talentvolle student vir 'n vakleerlingskap in die beroepsteater. In hierdie opsig is die akademiese teater, soos Selden (1965:326) dit stel, "the principal seed beds for tomorrow's artists". Hier kan die talent ontkiem, maar om tot volle wasdom te groei moet die ontkiemde talent na die vrugbare akker van die beroepsteater verplant word. Professor Henry Boettcher, soos aangehaal deur Gassner (1955:655), wys ook daarop dat "our common professional aim is not to train students *to be* professional practitioners at graduation, but rather to educate them so that they will *become* creative professional men and women of full artistic stature".

Stanislawski se doelstelling met akteuropleiding daarenteen was primêr om sy spelers vir geslaagde en geloofwaardige skeppende werk op die Russiese toneelverhoog voor te berei; om aan hulle 'n werkmetode te gee "which will enable them to create the image of a character, breathe into it the life of a human

spirit and, by natural means, embody it on the stage, in a beautiful artistic form" (*Stanislawski, 1959:113*). Gevolglik was die doel van Stanislawski om sy spelers baie intensiewer op te lei as wat die geval in die hedendaagse akademiese teater is. In die bespreking van sy opleidingsstelsel in hoofstuk 2 het dit ook geblyk dat hy sy spelers daarvolgens met groot toewyding tot kennis van hulleself as mens en as kunstenaar gebring het. Alhoewel die Moskou Kunsteteater in die ware sin van die woord 'n beroepsteater was, het Stanislawski dit geen moeite geag om sy spelers in die ateljees en op die verhoog daarvan in die natuurwetlike beginsels van skeppende toneelspel te onderrig en hulle tot 'n integrering van die verskillende speltegnieke op die verhoog te lei nie. In hierdie opsig was die Moskou Kunsteteater in 'n sekere sin ook 'n "opvoedkundige teater" en Stanislawski 'n "opvoedkundige regisseur".

By een van die eerste repetisies aan *Tartuffe* in 1937 - die produksie waar dit sy primêre doel was om lede van die Moskou Kunsteteater in die beginsels van sy volledige spelsistelsel te onderrig (*Toporkow, 1952:157*) - het Stanislawski (*1959:67*; ky ook *Toporkow, 1952:162-163*) byvoorbeeld in die volgende woorde sy selfopgelede opvoedkundige taak as regisseur in die Moskou Kunsteteater onder sy spelers se aandag gebring:

"... If all that interests you is the possibility of playing a new role with a slightly refurbished technique then I must disillusion you in advance. I am not getting ready merely to put on another production; such laurels are of no interest to me. Whether I put on one play more or less is of no significance. What I do consider important is that I convey to you all I have accomplished in my lifetime. I want to teach you how to play many parts, not one part. So I want you to

think this over. An actor must forever be preparing himself for a higher degree of excellence. He must be always struggling towards achieving, as soon as he can, a mastery over all roles, not just the present one he is to study".

erder, die groot belang wat hy geheg het aan die basiese op=
siding van 'n speler alvorens hy die beroepsteater betree, het
tanislawski (1961:91) in omstreeks 1918 in hierdie woorde op=
esom:

"... it is my firm conviction that it is impossible today for anyone to become an actor worthy of the time in which he is living, an actor on whom such great demands are made, without going through a course of study in a studio".

og het hy daarop klem gelê dat "... no one can be taught to act" en dat die aspirant-akteur maar slegs geleer kan word om sy talente en vermoëns te ontwikkel. "You have only to want badly", het hy opgemerk (*Magarshack, 1950:392*), "you have only to carry out such work in your life, you have only to learn to know your own nature and how to discipline it and, *provided you have talent*, you will become a great actor".

loos Stanislawski glo ook die akademiese teater dat basiese toneelopleiding vir die voornemende beroepspeler baie belangrik is maar dat talent 'n voorvereiste is vir enige akteur wat sy loopbaan op die verhoog wil laat slaag. Geen toneelleermeester, so het Stanislawski geglo (*Magarshack, 1950:392*), kan 'n student van talent voorsien nie. Die leermeester kan slegs sy student se talent ontdek en verder uitbou. In hierdie opsig het die akademiese teater 'n belangrike doel en taak. Met 'n kritiese oog beoordeel die akademiese regisseur sy studente en soek na diegene wat moontlikhede toon om op die

beroepsverhoog welslae te behaal. Emosionele rypheid, vryheid en soepelheid, verbeelding, ekspressiwiteit, toegewydheid en deursettingsvermoë is maar enkele van die talle dinge wat by die student wat die beroepsteater as loopbaan beoog, gesoek word.

Benewens die doel en taak wat die akademiese teater het om talentvolle studente vir 'n loopbaan in die beroepsteater te ontdek, is dit ook sy doel en taak om daardie talent uit te bou en vir die beroepsteater voor te berei. Hiermee word bedoel dat byvoorbeeld die akteurstudent se spelinstrument (gees, stem, liggaam) ontwikkel moet word, dit wil sê dat hy speltegniek moet aanleer. Alhoewel baie in die praktiese spraak-, bewegings- en spelklas vir die student geleer word, is die deelname aan toneelaanbiedings vir hom die beste leerskool in hierdie opsig. Goeie teateraanbiedings, merk Chilver (1974:33) op, vereis goeie tegniek, en daarom is goeie akademiese teateraanbiedings ook baie goeie ontwikkelingsopleiding vir die voornemende toneelspeler. Vir die student wat 'n loopbaan as akteur beoog, word daar uit die aard van die saak meer speelgeleentheid in die akademiese teater gebied as vir sy studentemaats wat die drama- en toneelkursus as agtergrond vir 'n ander loopbaan volg. Op voorgraadse basis is daar gewoonlik vir die gewone BA-student met drama- en toneelvakke nie veel meer geleentheid vir intensiewer ontwikkelingsopleiding as speler nie. Eers op nagraadse vlak kan die beroepsteatergerigte student ietwat meer spesialiseer. Selfs voorgraadse diplomastudente se tyd word ook, weens die akademiese aard van die universiteit, te veel deur akademiese of teoretiese werk in beslag geneem om werklik te kan spesialiseer.

Tog is die bestudering van ander vakke in die geesteswetenskappe

...r die akteurstudent van absolute belang en behoort die akademiese teater sy werksaamhede so te beplan dat die student genoeg geleentheid gebied word om sy volle aandag ook aan die ander vakke in sy voorgraadse kursus te skenk. Stanislawski het ons reeds daarop gewys dat die akteur 'n ontwikkelde mens moet wees en veral ook ander aanverwante vakgebiede moet bestudeer. Die belangrikheid van die veelsydige opleiding van die akteurstudent tot 'n volwaardige mens met 'n ryke kennis van homself as individu en as sosiale en kulturele wese het hy (1961:117) in hierdie woorde saamgevat:

"An actor, I have been telling you over and over again, must be a man of education. Why do I dwell on it so often? Because I consider an actor's education, too, as one of the elements of his creative work. What does it consist of and what are we to understand by it? On what plane does it come into contact with the creative work of the actor, and in what way can it be said to be an element of it?

"By an actor's 'education' I mean not only the sum-total of his exterior manners, his polished competence of deportment, and the beauty of his movements, which can be easily acquired by training and drill, but the twin forces of a man developing on parallel lines, and the result of internal and external culture, which makes him into an individual human being.

"But why do I consider education of such tremendous importance to the creative work of an actor that I go so far as to call it one of the elements of his creative work? Because no actor can hope to express all the traits of a character in a play, if he has not first acquired a complete mastery of the art of self-possession".

Daarom het hy (1959:33) in 1901 opgemerk: "My company is made up of university men, technicians, people who have completed their education - and it is in this fact that you will find

the power of our theatre".

Omdat 'n belangrike breë studieveld in die voorgraadse studie-jare die akademiese toneelstudent hoofsaaklik van spesialisasie in die toneelkunste weerhou, vind gespesialiseerde opleiding (in 'n sekere sin), soos vroeër opgemerk, meesal in die nagraadse studiejare plaas.

In die Amerikaanse universiteite is spesialisering, volgens Vera Roberts (1968:310) se verslag oor Teateropleiding in die Verenigde State, gelewer op die Internasionale Konferensie van 1967 te Washington, in die meeste gevalle ook beperk tot die nagraadse studie, "and", skryf sy, "here (dit wil sê op nagraadse vlak) the training is most likely to be directly professionally-oriented (that is, to playwriting, to directing, to acting to designing)". In hierdie opsig meen ek dat die instelling in 1974 van 'n nagraadse diploma met die oog op spesialisering in toneelspel 'n belangrike toevoeging tot die werksaamhede van die Potchefstroomse Universiteit se departement Spraakleer en Drama was.

In die voorgraadse en veral in die nagraadse studie word die beroepsteatergerigte student oor die algemeen in goed toegeruste teaterkomplekse van 'n goeie tegniese agtergrondskennis voorsien. In hierdie opsig moet opgemerk word dat Selden (1968:563) daarop wys dat die meeste van die Amerikaanse akademiese teaters "... are multi-million dollar edifices stuffed with the latest of mechanical shifting devices and the best of electronic equipment, more advanced than ~~that~~ available in a lot of the professional metropolitan playhouses". Die tegniese agtergrondskennis wat die student in die goed toegeruste akademiese teater ontvang, het hoofsaaklik met spraak, beweging en spel te make.

hoewel Stanislawski uit die aard van die saak in sy onderrig aan speltegniek baie intensiewer te werk gegaan het as wat die akademiese teater in staat is om te doen, is dit tog interessant om daarop te let dat hy die onderrig van spelers nie as 'n ingewikkelde proses deur middel waarvan sekere voorgeskrewe tegnieke aan die spelers geleer moet word, gesien het nie. Die doel van spelonderrig was vir Stanislawski (1961:140) bloot om die speler bewus te maak van sy eie skeppende vermoëns en om hom aan te spoor om dit te ontwikkel. Die doel was vir hom nie om die spelstudent sekere reëls en beginsels soos 'n papa-gaai te laat leer nie maar om die student aan te moedig om self linge te ontdek, self deur middel van eksperimentering sy vermoëns uit te bou terwyl hy tot logiese konklusies met betrekking tot sy eie skeppende krag en vermoëns geraak (*ibid.*):

"A course of general studies must be devised to stimulate thought and create the habit of using one's brains in one's work; but nothing should be done to overload the memory with senseless and compulsory work, such as the deliberate learning by heart which would merely produce a weakening of memory, a slackening of attention, and a feeling of general fatigue as a result of swotting up subjects which are of no importance whatever. The attempt to produce men of culture after a course of studies lasting only ten years cannot but be harmful. For if your aim is to produce men of the widest possible general education, you cannot possibly teach anyone anything in ten years. There are no subjects dealing with the art of the stage that can be stowed away in books and taught with the idea of turning out different categories of creative units A, B, C. Man himself, the whole of him, is the book of creative art. And the longer you give him the wrong kind of tuition at school, the less conscious does he become of the creative powers within him, and the more will he rely on textbooks and external circumstances to make a career for himself, forgetting what it was

that first drew him to the studio and how great his love was of the career he had chosen for himself when he entered the studio".

Hierdie pedagogiese doelstelling van Stanislawski toon baie sterk ooreenkoms met die nuwe hedendaagse pedagogiese doelstelling in die akademiese teater om die student die geleentheid te bied om self deur middel van eksperimentering in die praktiese lesinglokaal en op die verhoog tot ontdekkings betrokke te raak die gebruik van sy eie skeppende instrument en vermoëns te kom (*Hobgood*, 1970:50). In paragraaf 3.2.1. meer hieroor.

Omdat die student self die "handboek" is waaruit hy geleer moet word om skeppend op die verhoog te werk, kan daar volgens Stanislawski (*ibid.*:162) nie reëls en wette neergelê word waarvolgens die akteur opgelei moet word nie. In hierdie opsig het hy sy eie akteuropleidingsstelsel nie as sulke reëls of wette beskou nie maar wel as ondogmatiese beginsels waarvolgens die student geleer kan word om sy skeppende self te ontdek en dit uit te bou. Die doel van sy stelsel het hy (*ibid.*:235) dan ook in hierdie woorde so saamgevat:

"The most logical and orderly system, however well-founded the cause and effect of its premises may be, can give nothing to the actor if he looks on it merely as one of the aids for helping him to embark on the road of his creative work. All my system ... can do is to assist the actor to discover the powers that he already possesses, and teach him to observe how they work, to find his way through the chaos created in the passions and thoughts of the actor himself, and, as I have said so often, to cleanse his creative life of all refuse and waste. But if you regard my system as the be-all and end-all of creative work then it means that you look outside for the main currents of your creative work. But you must remember that you yourself are the source of all the currents of

the creative forces, and that to look for help from outside in order to awaken them means to ruin yourself as a creative force and never to find an entry into the rhythm by which everything around you lives".

Leonid Leonidof (*Magarshack, 1950:392*), een van die uitmuntendste akteurs van die Moskouse Kunsteater van daardie jare, wat Stanislawski se opleidingsstelsel van die begin af meegemaak het, lewer miskien die beste uiteensetting van Stanislawski se doelstellingen met sy stelsel:

"He wants to raise and develop the actor's taste; he wants to teach him to work and to create; he wants to train him to work hard all his life, however talented he may be, for without such hard work no actor can achieve anything; he wants, as he used to say, to raise art on a high tower so that it should become the property of all and not only of a few chosen ones".

Soos in die akademiese teater was die hoofdoel van Stanislawski in die Moskouse Kunsteater nie net om stukke op die planke te bring nie maar om geleentheid vir sy spelers te bied om hulle tegnieke te ontwikkel en te verbeter. Hy het, volgens Toporkof (*1963:107*), geglo dat 'n speler baie jare nodig het om sy tegniek ten volle te ontwikkel. Daarom, deel 'n ander bekende akteur van die Moskouse Kunsteater van daardie jare, Wasili Toporkof, mee (*ibid.:101*), het Stanislawski selfs in die twintigerjare nog steeds geglo dat die akteurs van die Moskouse Kunsteater nog baie te leer had en dat hulle elke dag nog aan hulle tegniek moes werk:

"Konstantin Sergeyevich used to say that our art was not art, not professional art, that it was amateurish and lacked the firm and definitive theory possessed by music and the other arts. The actor had

no idea yet of the rudimentary elements that comprised his art, and had no chance to practise them. He did not have sketches, gammas and exercises to train on.

"It would be absolutely incongruous", he used to say, 'if an orchestra musician would play only in symphony orchestras and if this were all he did to perfect his technique. That is absolutely out of the question.

"It is just as incongruous for a ballet dancer to dance at performances only, and not exercise daily.

"Yet the dramatic actor is deprived of exercises, because he does not know what he should exercise, because he does not know the elements of which his art consists, because he does not have a theory. But for some reason this is considered tolerable in dramatic art. For some reason, the actor who plays in performances only thinks that this is quite sufficient for his artistic development".

Toporkof (*ibid.*:102) verwys, interessant genoeg, ook na die repetisies wat deur Stanislawski aan die einde van sy lewe waargeneem is, as "practical classes".

Ten slotte moet daarop gewys word dat Stanislawski se opvoedkundige doelstellings, ook soos die akademiese teater, nie maar net was om sy akteurs vol tegniese kennis te prop sodat hulle 'n geslaagde beroep op die verhoog kon beoefen nie, maar om hulle te leer hoe om hulle as skeppende wesens op die verhoog te laat ontplooi en hoe om die genot van "to live in art" te smaak (*Stanislavsky, 1961:130*) - dit wil sê selfverwesenliking in die teater.

Uit die teenoormekaarstelling hierbo van die akademiese teater en Stanislawski se onderskeie doelstellings betreffende die opleiding van akteurs blyk dit dat hulle basies dieselfde doel het, naamlik die onderlegging van die akteurstudent in die

grondbeginsels van geslaagde, geloofwaardige en skeppende toneelspel. Ek sê basies dieselfde, omdat daar wel belangrike verskille bestaan ten opsigte van die graad van volledigheid in die opleiding wat hulle onderskeidelik vir die akteur beoog.

Ek lig hier net die kernbeginsel van hierdie besondere graadverskille uit. Stanislawski het sy toneelspelopvattinge uiteensluitlik oorgedra aan beroepspelers of studente wat 'n teaterberoep beoog het. Die opleiding wat hy gebied het, was dus, weens die doel wat hy daarmee beoog het, so volledig moontlik. Die akademiese teater daarenteen het egter benewens die voorbereiding van talentvolle studente vir 'n teaterberoep ook 'n belangrike opvoedkundige taak ten opsigte van die student wat nie 'n teaterberoep beoog nie.

Omdat die akademiese teater dus in die eerste plek nie uiteensluitlik 'n bloot beroepsteatergerigte opleiding as doel het nie maar ook die algemene vorming van studente ongeag die beroep wat hulle beoog, is die akteuropleiding wat die akademiese teater wil bied, nie so volledig as die wat Stanislawski hom ten doel gestel het nie.

Bogenoemde feite betreffende die basiese graadverskil in die akademiese teater en Stanislawski se oogmerke met akteuropleiding bring egter nie mee dat die akademiese teater nie Stanislawski se akteuropleidingsstelsel as rigsgaander moet oorneem nie. Intendeel, die feit dat Stanislawski hom 'n baie vollediger opleiding van die akteur ten doel gestel het as wat die akademiese teater vandag beoog, dra juis daartoe by dat Stanislawski se akteuropleidingsstelsel deur die akademiese teater as 'n moontlike ideale rigsgaander vir sy werksaamhede ondersoek behoort te word. Later meer hieroor.

3.1.3 Die verdere ontwikkeling van die kuns van die teater

Dit is 'n erkende feit dat navorsing in drama- en teatergeskiedenis by die universitêre dramadepartement tuis hoort (*Gassner, 1955:648*). Daarom maak die dramadepartemente van universiteite ook ruim voorsiening vir magister- en doktorale studie en navorsing in hierdie verband.

Die akademiese teater het verder ook 'n belangrike bydrae te lewer ten opsigte van die aanbieding van 'n verskeidenheid stukke uit die dramageskiedenis. In die akademiese teater, skryf Natalie Schmitt (1974:388),

"we can try to reconstruct history where there are serious gaps in our knowledge. How much we might learn about the staging of medieval plays, for instance, by trying to stage more of them. The theatre (en daarmee word bedoel die opvoedkundige teater) can provide the opportunity for intensive study of the works of a single author, period, or place in conjunction with research being carried out in that area, perhaps in another department of the university".

Maar die akademiese teater het ook veral 'n roeping ten opsigte van die ontdekking en bevordering van en eksperimentering met nuwe rigtings in die drama en teater. Die werksaamhede van die akademiese teater, merk Morrison (1968:89) op, "must ... be centered on basic research, making discoveries in all areas of the theatre arts. Then, as the scientist is the supreme product of science, the supreme product of the educational theatre is the professional theatre artist".

Dit is myns insiens die voorreg van die akademiese teater om met nuwe dramas en teatertegniese en -metodes te eksperimenteer. Die akademiese teater behoort tred te hou met die

nuutste ontwikkelings. 'n Mens kan selfs so ver gaan om te sê dat die akademiese teater die pas behoort aan te gee soos die natuurwetenskaplike universiteitslaboratoria gewoonlik ten opsigte van ontwikkeling in die natuurwetenskappe die pas aangee.

Wat Stanislawski se doelstelling in hierdie verband betref, is daar in hoofstuk 1 en 2 baie duidelik aangetoon hoedat Stanislawski onvermoeid gepoog het om die Kunsteatergroep op hoogte van nuwe denkrigtings in die drama- en toneelkuns te hou. Mislukkings in sy eksperimente met nuwe teatervorme, soos byvoorbeeld die simbolisme, ten spyte het hy tog voortgegaan en het hy selfs aan sommige van sy oud-studente opdrag gegee om met nuwe teaterontwikkelinge tred te hou en nuwe tegnieke en metodes te soek (*Magarshack, 1950:267*). Omdat hy besef het dat die Moskouse Kunsteaterateljees, wat 'n baie sterker opvoedkundige karakter as die Kunsteater self gedra het, hulle beter tot eksperimentering met nuwe tegnieke en metodes geleen het, het hy die verdere ontwikkeling van die toneelkuns hoofsaaklik in die ateljees laat plaasvind (*Edwards, 1966:114-127*). Daarmee het hy ook verhoed dat moontlik mislukte eksperimente die Moskouse Kunsteater direk geraak het. Hy het besef dat die opvoedkundige aard van die ateljees ruimte en tyd vir gewaagde eksperimente gelaat het (*Stanislavsky, 1957:405*). Die feit dat Stanislawski en sy toneelgroep oor sulke ateljees vir eksperimentering beskik het, het natuurlik daartoe bygedra dat hulle waarskynlik een van die beroepsteatergroepe van daardie tyd was wat oor die meeste geleenthede vir die verdere ontwikkeling van die toneelkuns beskik het. In 'n baie groot mate, byvoorbeeld, was die latere volledig geformuleerde Stanislawskisistiem 'n produk van die werk wat Stanislawski sy groep nie net in die hoofteater van die Moskouse Kunsteater nie maar

veral ook in die Eerste Ateljee van die Moskouse Kunsteater laat doen het (Edwards, 1966:115-123, 127).

Word die akademiese teater en Stanislawski ten opsigte van hulle doelstellings betreffende die verdere ontwikkeling van die kuns van die teater vergelyk, dan wil ek selfs beweer dat dit nie net goed vergelyk nie maar dat Stanislawski in der waarheid die akademiese teater in hierdie opsig ver vooruit was. Na my oordeel kan ook die wyse waarop Stanislawski onvermoeid nie net na nuwe en beter tegnieke en metodes vir die verdere ontwikkeling van die toneelkuns gesoek het nie maar dit ook uiteindelik geformuleer en aan sy toneelgroep prakties oorgedra het, beslis die hedendaagse akademiese teaterpedagoog in 'n groot mate tot voorbeeld dien.

Uit die voorgaande teenoormekaarstelling van die onderskeie doelstellings van die akademiese teater en Stanislawski blyk dit dus dat daar, nieteenstaande aangeduide graadverskille, wel genoegsame en belangrike ooreenkomste is om bruikbaarheid van die Stanislawskisisteem in die akademiese teater te veronderstel.

3.2 Die hoofkenmerke van die Stanislawskiaanse akteur=opleidingsisteem getoets aan die basiese vereistes van 'n myns insiens ideale akademiese akteuropleidingsmetode

Die Stanislawskiaanse akteuropleidingsisteem waarna in die opskrif verwys word, is die sisteem wat in hoofstuk 2 opsommen=derwys uiteengesit is. Hierdie sisteem wat Stanislawski na jarelange toneelondervinding geformuleer het, was bedoel as wegwysers vir die akteur na geslaagde skeppende toneelspel.

Wie dus 'n indruk wil verkry van die akteuropleidingsmetode wat Stanislawski toegepas het, het 'n duidelike aanduiding in sy geformuleerde spelsisteem.

Om die hoofkenmerke van die Stanislawskisisteem vir 'n latere gevolgtrekking oor die moontlike bruikbaarheid daarvan in die akademiese teater aan die basiese vereistes van 'n ideale akademiese akteuropleidingsmetode te meet, verg eers 'n uiteensetting van die basiese vereistes waaraan dit gemeet moet word. Die uiteensetting daarvan hieronder in paragraaf 3.2.1 berus hoofsaaklik op die opvattinge van verskillende toonaangewende Amerikaanse teaterpedagoë oor toneelopleidingsmetodiek. Hulle beskouinge, en veral dié waarop my uiteensetting berus, verteenwoordig in prinsipe die beginsels van 'n ideale akteuropleidingsmetode.

Stanislawski se akteuropleidingsisteem is reeds in hoofstuk 2 uiteengesit en sal derhalwe nie weer hier in volledige besonderhede herhaal word nie. Hier word dit slegs ten opsigte van die hoofkenmerke daarvan met die ideale akademiese akteuropleidingsmetode vergelyk.

Hierdie afdeling van die hoofstuk val dus in twee onderafdelings uiteen:

1. Uiteensetting van 'n myns insiens ideale akademiese akteuropleidingsmetode;
2. toetsing van die hoofkenmerke van Stanislawski se akteuropleidingsisteem aan die basiese vereistes van 'n myns insiens ideale akademiese akteuropleidingsmetode.

3.2.1 Uiteensetting van 'n myns insiens ideale akademiese akteuropleidingsmetode

3.2.1.1 Algemene uiteensetting

In die eerste plek moet klasonderrig in die teorie en praktyk van die teater as 'n essensiële faset van die akademiese teateropleidingsmetodiek beskou word. Deur middel van daaglikse teoretiese en praktiese lesings moet die student van belangrike agtergrondskennis oor die geskiedenis, wetenskap en tegniek van die drama en teater voorsien word en moet sy tegniese vermoëns vir toneelbeoefening ontwikkel word.

In die tweede plek moet die verhoogaanbieding van toneelstukke ook as 'n baie belangrike faset van die teateropleidingsmetodiek geag word. Trouens, deelname aan toneelopvoerings is myns insiens die belangrikste leerskool vir die akteurstudent, omdat die teorie en praktyk van die drama en teater asook die verskillende tegnieke van spel, van regie en van ontwerp hier die beste bymekaar na vore kom. Op hierdie wyse word die vernameeste doelwit van die teateropleiding verkry, naamlik geïntegreerde opleiding.

Geïntegreerde teateropleiding beteken dat die verskillende afdelings in die teaterkursus (soos byvoorbeeld spraak, beweging, spel, grimering, dekor- en kostuumontwerp, beligting, klank, regie, geskiedenis van drama en teater, ens.) deur die dosent en die student as geïntegreerde dele van 'n groter geheel (naamlik teateraanbieding) gesien, bestudeer en beoefen moet word. Heelparty dramadepartemente, ook in Europa en Amerika (Allen, 1968:252), klem egter nog hardnekkig aan die tradisionele ongeïntegreerde opleidingsmetode vas. Hulle gaan selfs so

ver om die student gedurende sy eerste studiejaar glad nie naby die verhoog te bring nie. In plaas van deelname aan eerstejaarproduksies word die student eerder aan intensiewe praktiese spraak-, beweging- en spel oefeninge in die klaslokaal onderwerp. In baie gevalle is daar verder ook nog geen verband tussen die verskillende tegniese oefeninge nie. Dit bring myns insiens teweeg dat die student van meet af aan geen korrelasie tussen die verskillende fasette van spel of van die teater in die geheel sien nie. Die gevolg is dat sodanige student uiteindelik wel miskien vaardig is in die gebruik van sy stem en liggaam en dat hy oor 'n goed ontwikkelde psigologiese spanningsbeheer, konsentrasie en verbeelding beskik maar dat wanneer hy op die verhoog 'n rol moet speel, hy nie oor die vermoë beskik om al die verskillende tegnieke te integreer nie, omdat hy nog nooit tevore toneelspel of teaterkuns in die algemeen as 'n organiese samesnoering en wisselwerking van verskillende tegnieke bestudeer of ervaar het nie.

Daarenteen skep deelname aan toneelopvoerings van die eerste studiejaar af vir die student die geleentheid om self op die verhoog onder leiding van die regisseur die verband tussen die verskillende tegnieke, wat hy in die klas geleer het, te ontdek. Dit moet egter die verantwoordelikheid van die akademiese regisseur wees om die student op die verhoog met prikkelende probleemvrae oor sy rol en die vertolking daarvan sover te bring dat hy self die korrelasie tussen die verskillende aangeleerde tegnieke ontdek en die dieper geheimenisse van teaterkunsbeoefening, wat hy nie in die atmosfeer van die klaslokaal kan peil nie, kan ervaar. Trouens, Hobgood (1970:46) gaan van die standpunt uit dat "... the student learns by discovering, *discovering for himself* in a given field with various stimuli

offered from which he has the task of attaining an ordered understanding". Dit is miskien in hierdie verband dat die meeste dramadepartemente faal. In hulle ywer om die student kennis by te bring begaan hulle dikwels die fout om alles vir die student met 'n lepel in te gee in plaas daarvan om hom eers van basiese kennis te voorsien en hom dan voor probleme te stel waarop hy self die antwoorde deur middel van logiese en korrelatiewe beredenering van die gegewe basiese kennis moet ontdek. Professor Boettcher (soos aangehaal deur *Gassner, 1955:655*) wys baie duidelik daarop dat 'n dramadepartement se metode van opleiding van so 'n aard moet wees dat dit die student help "to ... acquire ... the ability to learn for himself through the development of sensitive observation, experimental curiosity, and a capacity for self-criticism, so that after graduation he will be able to grow in wisdom and creative skill keeping abreast of the constantly changing contemporary world of art ...".

Om geïntegreerde teateropleiding te bevorder gaan die bekende Amerikaanse regisseur Alan Schneider (*Jorge, 1972:17*) selfs so ver om te sê dat dramadepartemente al die verskillende onderafdelings in hulle teaterkursusse moet laat vaar en dat hulle in die plek daarvan "a course in Production" moet instel. Hierdie beskouing van hom baseer hy op die geslaagde metode wat Hallie Flanagan in die dertigerjare gebruik het (*ibid.:15*):

"... she concentrated for one semester on a given production of a given period. If, for example, let's say they were doing a Greek play, during that semester, rather than normal X, Y and Z course work, they would study the history, the sociology, the costuming, the philosophy, the religion, the mores, the art of the Greeks. I think that kind of saturation-concentration is

much beter than the artificial, rigid, structural, hour-by-hour chopping up of theatre into various categories".

Alhoewel hierdie tipe opleidingsmetode baie tot die integrering van die verskillende fasette van die teater behoort by te dra, laat dit aan die ander kant weer die gevaar ontstaan dat die student net onderlê sal word in die kennis en tegnieke wat nodig is vir die besondere stukke wat aangebied word. Dit wil sê dat die algemene basiese kennis en tegnieke van die teater nie deur middel van klasonderrig aan die student gegee word nie. Klasonderrig in die basiese kennis en tegnieke van die teater is myns insiens onontbeerlik. Die verskillende onderafdelings in die teaterkursus (spraak, beweging, ontwerp, teatergeskiedenis, ens.) behoort myns insiens behou te word. Al wat moet gebeur, is dat daar nouer samewerking tussen die spraak-, beweging-, teatergeskiedenisdosent ens. en die akademiese regisseur behoort te wees en dat die akademiese regisseur die student tydens toneelrepetisies subtiel moet lei tot die ontdekking van die noodsaaklike verband tussen die verskillende onderafdelings in sy kursus. By die dramakongres te Grahamstad in Julie 1976 het prof. Rosalie van der Gucht tereg daarop gewys dat die akademiese regisseur bewus moet wees van wat in die verskillende onderafdelings van die teaterkursus gedoseer word, sodat hy sy studentedeelnemers by die toneelrepetisies subtiel tot 'n toepassing van hulle klaswerk op die verhoog kan lei en ook sodat hy hulle op die integrering daarvan in hulle skeppende werk kan wys as hulle dit nie self ontdek nie.

Alhoewel dit seer sekerlik, soos vroeër aangedui, nie die primêre doelstelling en taak van die akademiese teater is om beroepsteaterkunstenaars op te lei nie, gebeur dit tog baiekeer

dat die akademiese teater wel swakker "produkte" vir die beroepsteater lewer as waartoe hy in werklikheid in staat is. Daar kan verskeie redes voor aangevoer word.

Die eerste en belangrikste rede is die gebrek aan geïntegreerde teateropleiding wat baie maklik by 'n dramadepartement aanwesig kan wees. In my hoedanigheid as dosentregisseur het ek dit al verskeie kere by senior studente gevind dat hulle nie op eie stoom die tegniese kennis wat hulle in die spraak-, beweging- en spelklasse opdoen, op die verhoog by die vertolking van 'n rol kan toepas nie. Ter illustrasie: Student X word byvoorbeeld gedurende sy hele eerste jaar in die bewegingsklas onder andere bewus gemaak van en onderrig in die basiese beginsels van en die verskil tussen liggaamlike aktiwiteit en passiwiteit. In die spraakklas word hy afgerig in verskillende intensiewe spraak- en stemproduksieoefeninge. In die spelklas doen hy ure lank improvisasie-oefeninge om sy konsentrasie, verbeelding en beheer van geestelike spanning te ontwikkel. Word daar egter van hom in die studenteopvoering verwag om byvoorbeeld die rol van 'n ou man te vertolk, dan is hy baiekeer glad nie by magte om met sy in die klas verkreeë tegniese "woordeskat" die besondere karakter in stem, liggaam en gees te vergestalt nie. Daar kan twee redes daarvoor wees: òf die onderskeie spraak-, beweging- en speldosente het die student nie in die klas gewys hoe hy sy asemhaling, artikulasie, resonansie, stemprojeksie, liggaamlike aktiwiteit en passiwiteit, liggaamlike en geestelike spanningsbeheer, verbeelding en konsentrasie by die speel van karakters van verskillende ouderdomsverskille kan gebruik nie, òf die student het so 'n lae intelligensie dat hy nie die klasgegewe na die verhoog kan oordra nie - en dan is hy in elk geval te onnosel om selfs in die eerste

kursus in Toneelkunde te wees. As die regisseur van die studenteproduksie dan ook nog sou nalaat om die student tot 'n bewuste integrering van sy in die klas verkreë woordeskat op die verhoog te lei, dan word daar onnodiglik daartoe bygedra dat beroepsregisseurs soms akademiese akteuropleiding as volkome ontoereikend beskou (*Venables*, 1976:10). Beroepsregisseurs is nie geïnteresseerd in hoe goed die gegradueerde toneelstudent die verskillende spraak-, bewegings- of spel oefeninge wat hy op universiteit geleer het, kan uitvoer nie maar wel in hoe goed hy die tegniese kennis en vaardigheid wat hy deur middel van hierdie oefeninge verkry het, geïntegreerd in die vertolking van 'n rol kan toepas.

Die tweede rede waarom universitêre dramadepartemente soms swak "produkte" vir die beroepsteater lewer, moet gesoek word in die verhouding waarin teorie en praktiese werk in die kursus aandag geniet.

Te min toneelproduksies is na my oordeel 'n belangrike rede waarom studente van universitêre dramadepartemente aan die einde van hulle kursus "onopgelei" kan wees. Daar is veral twee redes waarom dramadepartemente dit soms moeilik vind om baie produksies per jaar aan te bied: te min tyd en te min beskikbare dosente.

Daar moet onthou word dat 'n studenteproduksie baie meer repetisietyd as 'n beroepsteaterproduksie verg, omdat die hoofdoel nie is om die stuk so gou moontlik op die planke te bring nie maar om die studente tydens repetisies iets te leer. Verder moet die produksie ook nog van hoogstaande gehalte wees, want alleen geslaagde aanbiedings is geslaagde opleiding. Wat die tekort aan dosente betref, is dit wel so dat universitêre

dramadepartemente soms swaar gebuk gaan onder 'n gebrek aan werkkragte - om nie eens van bekwaamheid te praat nie. David Clegg (1973:32) byvoorbeeld lewer bewys dat die meeste van die dosentregisseurs in die Engelse opvoedkundige teater mank gaan aan grondige kennis en praktiese ervaring en dat daar noodgedwonge van hulle gebruik gemaak moet word weens 'n tekort aan ervare pedagoë en kunstenaardosente. Die dilemma van die akademiese teater in die algemeen word soveel duideliker as daarop gelet word dat selfs die Amerikaners, by monde van Robert Will (1969:192-193), ook kla:

"... our outstanding academicians tend to be poor artists, while our outstanding artists tend to be poor academicians. Many fail on both counts; a few combine the two talents with great facility. But colleges, when forced to decide between two totally different kinds of talent, are prone to choose people academically qualified, paying only slight regard to artistic quality. Too often degrees are hired instead of people. Still too prevalent is the theory that anyone can direct or design or do the other work necessary for production. Consequently, a good many of our theatre departments are bogged down with people whose footnoting skill is extraordinary but whose skill in artistic communication is sorely lacking. The result has been mediocre theatre, even while individual productions may be outstanding".

Wills veralgemeen egter glad nie. Daar is belangrike uitsonderings in die Amerikaanse opvoedkundige teater waar daar doelgerig gepoog word om die kwaliteit en die kwantiteit van die aanbiedings te verbeter met die hulp van artistieke, talentvolle en ervare regisseur-dosente. Volgens Gard *et al.* (1968:79) poog die Amerikaanse universitêre dramadepartemente om so aktief moontlik te wees en ook om soveel moontlik met die professionele teaterwêreld te skakel. Johnson & Johnson (1969:18

wys daarom dat die kollege- en universiteitsteater in Amerika in die geheel gesien soms omvangryker en aktiewer as die beroepsteater is. Daar word beraam dat die kollege- en universiteitsteater oor 'n gehoor van meer as twee miljoen beskik. Om die kwaliteit van hulle werk te verbeter word die advies en daadwerklike hulp van beroepsteaterfigure aangemoedig en hoog op prys gestel (*Roberts, 1968:309*). In hierdie opsig word daar gepoog om professionele toneelgroepe op of naby die universiteitskampus gevestig te kry, sodat die student in noue kontak met die beroepsteater en alles wat daarmee saamhang, kan leef en studeer (*Selden, 1965:323-324*). Daar word verder ook gepoog om professionele teaterkunstenaars vir gevorderde doerwerk en regie te kontrakteer of aan te stel (*Horton, 1969:372, 373 en 374*) en ook om professionele teaterkunsconservatoriums of -institute onder die jurisdiksie van die universiteit of kollege in die lewe te roep (*Gard et al., 1968:79*).

Tog is dit opvallend dat die akademiese en professionele teater in Amerika nog sku vir mekaar bly. Palmer (1969:51) merk in hierdie verband op: "Educational and professional theatre are much like the boy and girl next door to one another - the problem, at first, is not getting them together, but getting them to want to be together".

'n Verdere en laaste moontlike rede waarom akademiese teaters myns insiens soms daarin faal om aan studente 'n effektiewe opleiding vir 'n beroep in die teater te verskaf, word miskien die beste opgesom deur die volgende woorde in die onlangse kritiek van Suid-Afrikaanse beroepsteaterfigure op akademiese teateropleiding (*Venables, 1976:10*):

"FIONA FRASER: '... there is often a lack of adequate exercise in the classic, stylised plays which should be the basis of an actor's schooling. Shakespeare, Molière, Sheridan, Wilde, the Jacobean dramatists and the Russian greats are as essential to acting technique as Czerny's piano exercises are to the aspiring concert pianist - even if the actor or actress never happens to appear in them on the professional stage once schooling is over'.

"'If you can do Shakespeare you can do anything', said John Hussey. And Francois Swart said: 'I get annoyed when I see students doing slick, modern, 'throwaway' plays. ... I don't want to hear that a student was wonderful in 'The Rose Tattoo' and marvellous in 'The Caretaker' if he hasn't been instructed in the classics'.

Aan die ander kant is die student se opleiding ook onvolledig indien hy weer net in die klassieke drama en teater ondervinding opdoen. Robert Wills (1969:194) merk in 'n artikel oor die gebreke van die Amerikaanse akademiese teater op dat "... too many of us have failed to keep pace with the changing nature of theatre". Een van die belangrike doelstellings van die akademiese teater, soos vroeër aangedui, is tewens om tred te hou met die jongste ontwikkelinge in die drama en teater - om selfs op die voorpunt daarvan te wees. Die beroepsregisseur wat 'n avant-garde-stuk aanpak, sal noodwendig van sy nuut aangestelde spelers verwag om op hoogte te wees van die jongste teatermetodes en -tegnieke benodig by só 'n aanbieding.

3.2.1.2 Besondere uiteensetting

Voordat daar van wal gestee word, dien daar op gewys te word dat die algemene, basiese opvattinge en ideale betreffende die dosentregisseur se regiemetode as belangrike akteuropleidingsmetode nie hier nie maar wel in hoofstuk 5 aandag geniet. Die

bedoeling is om in hoofstuk 4 Stanislawski se demokratiese regiemetode te bespreek en dit in hoofstuk 5 as 'n rigsgaaf vir die akademiese dosentregisseur volledig te ondersoek. Gevolglik sal daar in hierdie besondere uiteensetting van 'n myns insiens ideale akademiese akteuopleidingsmetode hoofsaaklik aandag aan klasonderrig geskenk word.

Die klem val hier op die metode waarvolgens die akteurstudent in die lesinglokaal met die teorie en praktyk van die teater in aanraking gebring behoort te word.

In die eerste plek die metode waarvolgens die teoretiese deel van die drama- en teaterkursus gedoseer behoort te word:

Moderne opvoedkundiges is dit eens dat die informatiewe onderwysmetodiek veral in die tersiêre onderwys so ver moontlik vermy moet word, omdat dit geneig is om van studente passiewe "absorbeerders" van kennis in plaas van aktiewe en selfstandige beoefenaars van logiese denke te maak. John W. Gardner (soos aangehaal deur *Hobgood, 1970:43*) se kritiek op die suiwer informatiewe onderwysmetodiek is in hierdie verband baie interessant:

"All too often we are giving young people cut flowers when we should be teaching them to grow their own plants. We are stuffing their heads with the products of earlier innovation rather than teaching them how to innovate. We think of the mind as a store house to be filled rather than as an instrument to be used".

Omdat daar by geslaagde teaterkunsbeoefening van die kunstenaar veral verwag word om by uitnemendheid sy gesonde verstand te gebruik en om self op konstruktiewe en sinvolle wyse konklusies en oplossings vir die daarstelling van aktuele teater te vorm,

is suiwer informatiewe onderwysmetodes soveel te meer onvanpas by die tersiêre opleiding van teaterstudente. So byvoorbeeld merk Morrison (1968:89) op dat dramadepartemente van universiteite begin besef dat "... (they have) been teaching answers in the back of the book too long ...". Studente moet in die lesinglokaal waar die teorie behandel word, geleer word om op selfstandige, logiese en wetenskaplike wyse te besin oor die geskrewe feitemateriaal oor die geskiedenis en ontwikkeling van die drama en die teater. In plaas daarvan om byvoorbeeld 'n vervelende en verbeeldinglose informatiewe lesing oor die dramatiese tegnieke van die klassieke Griekse drama en teater te lewer behoort die dosent die studente met 'n prikkelende opdrag soos: "Berei u voor vir 'n kort en intensiewe klasbespreking oor die verband tussen Sophokles en Beckett se dramatiese tegnieke" tot selfstandige studie en konstruktiewe denke te stimuleer. Of die studente se vermoë om onafhanklik en krities oor die waarde van byvoorbeeld Artaud se teorieë vir die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse teater te besin kan uitgebou word.

Ten opsigte van geïntegreerde opleiding behoort die dosente van teoretiese teater- en dramavakke met die dosentregisseur van die akademiese teater baie nou saam te werk en op waardevolle dinge, wat vir die studente se deelname in 'n bepaalde aanbieding van nut kan wees, klem te lê. Ook in hierdie opsig kan 'n dosent in die teatergeskiedenisklas byvoorbeeld die studente prikkel tot selfstandige en kritiese denke met vrae soos "Hoe vergelyk die aanbiedingsmetode van die Tsjechoproduksie waarmee julle tans in ons eie akademiese teater besig is, met dié van Stanislawski in die Moskou Kunsteteater aan die einde van die vorige eeu?" Die student kan op hierdie wyse dus daartoe gebring word om self die verskillende dinge in sy

kursus te integreer en om self nuwe dinge te ontdek. Jerome S. Bruner (soos aangehaal deur *Hobgood*, 1970:47) merk in hierdie verband op:

"Teaching specific topics or skills without making clear the context in the broader fundamental structure of a field of knowledge is uneconomical in several deep senses. In the first place, such teaching makes it exceedingly difficult for the student to generalize from what he has learned to what he will encounter later. In the second place, learning that has fallen short of a grasp of general principles has little reward in terms of intellectual excitement. The best way to create interest in a subject is to render it worth knowing, which means to make the knowledge gained usable in one's thinking beyond the situation in which the learning has occurred. Third, knowledge one has acquired without sufficient structure to tie it together is knowledge that is likely to be forgotten. An unconnected set of facts has a pitifully short half-life in memory".

In die tweede plek die metode waarop toneelspel in die praktiese lesinglokaal gedoseer behoort te word:

Die praktiese klasonderrig in die gebruik van die stem, liggaam en gees as spelinstrument moet op die doseer van basiese beginsels ingestel wees en nie op bepaalde tegnieke of op opvattinge van 'n bepaalde skool van toneelspel nie. Professor Henry Boettcher (soos aangehaal deur *Gassner*, 1955:655) merk in hierdie verband op dat daar gepoog moet word "... to teach the student to be sufficiently versatile, flexible, and informed so that he can fit into almost any situation, system, or method of work that he may encounter professionally, rather than to make him a disciple of any one school of playwriting, acting, production, or direction".

Klasonderrig bloot in bepaalde tegnieke, soos byvoorbeeld hoe om op die verhoog te val of hoe om soos 'n dronk man te praat, het 'n onvolledige en oneffektiewe ontwikkeling van die student se spelinstrument tot gevolg. By die 1976-Suid-Afrikaanse dramakongres te Grahamstad is daar allerwêë sterk beklemtoon dat die student se hele vokale, fisieke en geestelike instrument in die klas ontwikkel moet word en dat hy die basiese beginsels van stemproduksie en beweging geleër moet word. Vaardigheid in hierdie basiese beginsels sal hom in staat stel om enige bepaalde tegniek of verhoogopdrag, soos byvoorbeeld 'n verhoogval of 'n dronkmanstem of die beweging van 'n oemens, met gemak op die verhoog uit te voer - tensy hy natuurlik oor die kennis en vermoë beskik om die verskillende basiese beginsels van spraak en beweging in sy spel te integreer.

Geïntegreerde praktiese klasonderrig in die psigofisieke tegniek van spel is daarom ook van die allergrootste belang. Op die Internasionale Konferensie oor Teateropleiding gehou te Washington in 1967 het Duncan Ross aan die lig gebring watter metode hy gebruik om geïntegreerde praktiese klasonderrig te verkry. Volledigheidshalwe word sy uiteensetting, soos deur Travis Bogard (1968:322 en 323) van 'n bandopname af getranskribeer, hier aangehaal:

"Duncan Ross: From my own experience and philosophy, I would say the fewer specialists the better. At Bristol, I was able finally to obliterate the barriers in students' minds between one course and another. The difficulty arises as soon as you construct a curriculum in which you give labels to specific times of the day and particular labels to certain individuals. The student begins to compartmentalize his training himself. Every effort has to be made to dissolve these psychological categories.

"Over some five years at Bristol, it became possible by having a small staff who worked very closely together to arrive at a situation where the students did not know whether at any particular moment they were having a voice or a movement or an acting class. The faculty was able to move across lines, visit one another's classes and deliberately work on specific problems with specific individuals who could be taken from the acting class into the movement class - which at any moment could become a voice class. A small faculty working together over a period of years can dissolve the psychological barriers of categories and become responsible for the whole of the individual's work.

"*Monroe Lippman*: Bill, I'm sorry, but that doesn't satisfy me. How did a class suddenly become not an acting class, but a voice class, a movement class, a judo class or what have you?

"*Duncan Ross*: Well, it becomes a movement class or a voice class or both at the same time if you start your movement very early - to include making noises for example. The development of the expressiveness of the voice is intimately related to the total movement pattern of the body. I have given up almost entirely the use of mental imagery to develop the kind of emotional expression I am trying to get in an actor. I now use almost entirely bodily movements in order to get the kind of emotional vocal expression that I ask the student to discern.

"In other words, in a passage from Shakespeare, such as 'Now entertain conjecture of the time', it is possible to ask the student after very little training, making it seem quite a sensible remark to him, what is the movement feeling of the words 'Now', 'entertain' and 'conjecture', and ask him in fact to make these movements overtly and to speak at the same time. The voice then automatically takes on the rhythmic and emotional expression that Shakespeare discerned. This works well with Shakespeare, who was extremely aware of the kinesthetic aspects of language. I used to work energetically on mental imagery to develop emotional coloration in the voice, but now I use almost entirely bodily movements to do this. The wide, flexible, bodily effort patterns, heavily based on the theories of

Laban, seem to me of crucial importance in training an actor. I have come to the conclusion that what we are talking about all the time are patterns of movement, patterns of activity. I do not want to get into deep philosophical questions, but it does mean that what we are talking about in the human being is a structure of activity, as the philosopher Whitehead put it. This now governs the whole of my teaching".

Hierdie metode van Ross lyk op die oog af baie interessant en navolgenswaardig te wees. By 'n paneelbespreking oor bewegingsopleiding het dit my onlangs by die dramakongres te Grahamstad opgeval dat die metode wat by die Witwatersrandse Universiteit gevolg word, in prinsipe baie met die metode van Ross gemeen het. F. Hagemann van Wits het byvoorbeeld aangedui dat dit sy hoofdoel in die klaslokaal is om die studente te leer om *in beweging te dink*, dit wil sê dat daar agter elke beweging 'n psigologiese motief moet wees. (Hy praat daarom ook van beweging as 'n *estetiese en tegniese afgeronde fisieke uitdrukking van subteks*. Daarom gee hy ook in die bewegingsklas vir die studente 'n bepaalde probleem of tema wat hulle moet uitwerk en uitbeeld met behulp van die kennis en vaardigheid waaroor hulle reeds ten opsigte van die basiese beginsels van innerlike en uiterlike handeling beskik. Dit wil dus voorkom asof die student reeds in die klas geleer word om die verskillende beginsels van fisiotegniek en psigotegniek by mekaar uit te bring. Onmiddellik na so 'n bewegingsklas voer die studente die bepaalde probleem of tema wat in die bewegingsklas behandel is, verder in 'n spelklas waar ook die basiese beginsels van spraak geïnkorporeer word om die probleem verder uit te werk of om die tema verder uit te beeld.

In aansluiting by Ross se bogenoemde opmerking dat hy verkies

dat daar so min moontlik gespesialiseerde dosente vir die praktiese doseerwerk moet wees, vestig ek graag die aandag op die volgende: Ek glo dat 'n dramadepartement ver sal soek na 'n opgeleide persoon wat in staat sal wees om man alleen die studente van 'n grondige kennis sowel van psigotegniek as van die tegnieke van spraak en beweging te voorsien. Veel eerder sou ek voorstel dat daar wel gespesialiseerde dosente behoort te wees en dat opleiding in die basiese beginsels van spraak, beweging en psigotegniek in afsonderlike klasse behoort te geskied, maar dat daar gereeld 'n integrerende praktiese lesing op die rooster behoort te wees. Hierdie integrerende praktiese lesing behoort deur al drie die gespesialiseerde praktiese dosente (in spraak, beweging en psigotegniek) in noue samewerking behartig te word. Die lesing moet om 'n bepaalde tematiese spelimprovisasie of om 'n bepaalde toneeltjie uit 'n geskrewe drama gebou word. Die drie dosente behoort dan gesamentlik aan die student by die speel van sy gegewe rol leiding te gee ten opsigte van die inkorporering en integrering van die verskillende basiese beginsels van spraak, beweging en psigotegniek. Ook hier is dit van kardinale belang dat die dosente nie die weg van A tot Z moet aandui nie maar dat hulle bloot die studente met prikkelende vrae behoort te stimuleer om self die weg na die inkorporering en integrering van die beginsels te ontdek.

Ter illustrasie 'n eenvoudige voorbeeld van so 'n lesing:

PSIGOTEGNIEKDOSENT: "Improviseer die volgende toneel: X en haar man Y kom met groot lawaai om twee-uur in die oggend redelik besope tuis. X is uitgelate en luidrugtig en wil voortgaan met drink en jolytmaak. Y is uitgeput en probeer om X te kalmeer en te verhoed om verder te drink.

"Gebruik hierdie basiese gegewe en improviseer die toneeltjie asof dit jy is wat saam met jou man of vrou in hierdie toestand tuis kom."

(Die studente improviseer die toneeltjie, en die dosente beoordeel onderskeidelik die spraak, beweging en psigotegniek.) Soda die studente die opdrag klaar uitgevoer het:

SPRAAKDOSENT: "Goed. Laat ons nou oor die spraak van 'n besope persoon praat. As ons in aanmerking neem dat drank 'n invloed op die mens se spierbeheer het, watter uitwerking het dit dan op die beweging van die tong, die kakebeen en die beheer oor intonasie, infleksie, tempo, ritme en asemhaling?"

(Die studente beantwoord die vrae.)

"Inkorporeer nou hierdie dinge by die speel van die toneeltjie!"

(Die studente herhaal die improvisasie en let veral op die verbale aspekte daarvan.)

BEWEGINGDOSENT: "Goed. Laat ons nou oor die beweging van 'n dronk mens praat. Hoe beïnvloed drank gewoonlik die mens se sin vir balans, ruimte, tempo, ritme en krag? In hoe 'n mate is sy houding, beweging en gebare aktief of passief?"

(Die studente beantwoord die vrae.)

"Goed. Inkorporeer nou hierdie dinge ook by die speel van die toneeltjie."

(Die studente herhaal die improvisasie en let veral ook op die visuele aspekte van die handeling.)

PSIGOTEGNIEKDOSENT: "Goed. Laat ons nou oor die innerlike handeling praat. Die wat?, hoekom? en hoe? van die handeling is hier ter sprake. U weet reeds uit die gegewe opdrag wat daar van u verwag word om uit te voer. Hoekom wil X egter nog meer drink en voortgaan met die jolyt? Het sy 'n spesifieke rede of 'n onbewuste motief? Hoekom wil Y nie meedoen nie en hoekom wil hy X nie toelaat om meer te drink nie? Om hierdie vrae te beantwoord is dit ook belangrik om te weet waar X en Y vandaan kom. Het hulle op 'n ander plek 'n dronkparty byge= woon of het hulle die aand in 'n kroeg deurgebring? Antwoorde hierop kan lig werp op hulle huidige motiewe vir verder drink of nie verder drink nie. Hoe beplan elkeen om sy doel (verder drink en jolytmaak in die geval van X en ophou drink en kalme= ring van X in die geval van Y) te bereik? Hoe beplan die een dus om die ander as struikelblok uit sy weg te ruim? Gebruik u verbeelding om op hierdie vrae te antwoord. Besluit ook in hoe 'n mate X en Y geestelik gespanne is - dit hang natuurlik van X en Y se motiewe en dryfvere af. Moenie die antwoorde op hierdie vrae aan my verstrek nie maar gebruik dit as basis wanneer u nou weer die toneeltjie improviseer. Maak seker dat u sterk genoeg op die hoofmotief en newemotiewe van u handeling konsentreer wanneer u dit nou weer speel."

(Die studente herhaal die improvisasie en let veral op die innerlike aspekte van die handeling. Die gevolg is dat sodra die innerlike aspekte daarvan by die spraak en beweging geïnkorporeer word, die student ervaar dat dit wat hy by die aanvang van die lesing in sy improvisasie gedoen het, nou vir hom baie sinvoller en makliker is.)

"Goed. Vir u volgende inkorporerende praktiese lesing: Gaan lees Edward Albee se *Who's afraid of Virginia Woolf?* en bring

volgende keer 'n afskrif van die openingstoneel daarvan saam klas toe. Die doel van ons volgende lesing sal dan wees om (in plaas van X en Y) met 'n karakterisering van Martha en George te werk".

Ten slotte wys ek daarop dat daar vandag allerweë in die teaterpedagogiek aanvaar word dat die toneeldosent nooit toneelspel=beginnels as apodiktiese leerstellinge moet doseer nie. Die student moet terdeë daarvan bewus gemaak word dat geslaagde en skeppende toneelspel nie op reekse onaantasbare reëls en wette berus nie maar dat geslaagdheid op die verhoog afhang van die mate waarin die akteur sy eie skeppende vermoëns ontwikkel het. Toneelspeltegnieke moet aan die student voorgehou word as hulp middels in sy skeppingsproses, dit wil sê middele wat hom behoort te help in plaas van te kortwiek in sy skeppende werk op die verhoog. As 'n bepaalde tegniek die speler in die speel van sy rol nie help nie, moet hy dit nadat hy dit deur toetsing as waardeloos bevind het, verwerp liever as om dit slaafs te probeer gebruik net omdat hy en/of sy leermeester dit as 'n onverwerplike wet van Mede en Perse beskou. Deur dit as onbruikbaar of uitgedien te verwerp stel hy hom noodwendig positief in ten opsigte van die ontdekking of ontwikkeling van nuwe tegnieke wat miskien baie beter aan sy eie sowel as die spesifieke rol se vereistes voldoen. Daar moet egter hier onthou word dat daar wel sekere basiese beginsels in toneelspel is waarsos die grammatika van 'n taal redelik vas staan. Hierdie basiese beginsels kan wel gevarieerd toegepas word maar nie sonder negatiewe gevolge verwerp word nie. Hier dink ek byvoorbeeld aan die beginsel dat konsentrasie en verbeelding saam 'n belangrike funksie in die skeppingsproses vervul of dat daar agter elke fisieke handeling op die verhoog een of meer motiewe moet wees - om maar twee van die talle basiese beginsels te

noem.

Voordat daar van die onderwerp afgestap word, sal dit gepas wees om net vlugtig na die basiese kenmerke van die mees algemeen aanvaarde ideale opvoedkundige regiemetode te kyk, alhoewel dit in hoofstuk 5 ten volle ter sprake kom.

Aangesien as ideale akteuropleidingsmetode algemeen beskou word daardie een wat die student volle geleentheid gee om op vrye en selfstandige wyse met die buigsame beginsels van spel te eksperimenteer, om self tot ontdekkings te kom en om dit geïntegreerd in sy spel te gebruik, is dit 'n voor die hand liggende gevolgtrekking dat die ideale opvoedkundige regiemetode demokraties van aard behoort te wees.

Die vraag mag wel ontstaan of dit van die dosentregisseur van 'n junior studenteproduksie ook verwag behoort te word om 'n demokratiese regiemetode te gebruik. Hierop wil ek sonder huiwering "ja" antwoord. Myns insiens hang die geslaagde toepassing van 'n demokratiese regiemetode nie soseer van die vaardigheid van die spelers as van die vaardigheid van die regisseur af nie. Dit is waar dat 'n demokratiese regiemetode van 'n regisseur onder andere baie goeie estetiese en dramatiese oordeel, geduld, deursettingsvermoë en simpatieke akteursaanmoediging en -stimulering verg. Die regisseur wat nie oor hierdie vermoëns beskik nie en ook nie vaardig is in die hanteling en samesnoering van die verskillende aspekte van 'n aanbieding nie, sal dit uit die aard van die saak baie moeilik vind om uit die vrye skeppende bydraes van sy ensemble 'n afgeronde en in alle opsigte geslaagde produksie saam te stel.

Ek glo dat enige student, hoe onervare ook al, oor die vermoë beskik om binne die raamwerk van die dramaturg en regisseur se

fundamentele aanwysings self te besluit oor die presiese wyse waarop hy 'n aangeduide beweging of teksreël gaan uitvoer. Dit wil nie sê dat die besluit wat die student sal neem, korrek sal wees nie. Wat die dramatiese en estetiese aspekte van sy uitvoering - waarop hyself besluit het - betref, mag hy dalk in die meeste gevalle totaal op die verkeerde spoor wees. Wanneer dit gebeur, is dit noodwendig die regisseur se taak om hom op subtile en demokratiese wyse geleidelik na die regte spoor te lei.

Die voordeel van so 'n demokratiese regiemetode is natuurlik dat dit die studentespeler die geleentheid bied om self met verskillende moontlikhede in sy uitvoering van 'n aangeduide beweging of teksreël te eksperimenteer totdat die regisseur en hyself daarmee tevrede is. Dit skep ook vir hom die geleentheid om aangeleenthede betreffende sy rol en sy vertolking daarvan self te ontdek. Dinge wat self ontdek word, so leer die ervaring ons, word gewoonlik langer onthou en werp dus ten opsigte van die vorming van die studentespeler beter vrugte af. Die enigste nadeel van so 'n demokratiese opvoedkundige regiemetode is dat dit meer repetisietyd as 'n outokratiese metode verg. Hieroor eerder in hoofstuk 5.

Dit dan wat die myns insiens ideale akademiese akteuropleidingsmetode betref. Aan die basiese vereistes hiervan sal die Stanislawskisistiem in die volgende paragraaf getoets word.

3.2.2 Toetsing van die hoofkenmerke van Stanislawski se akteuropleidingsstelsel aan die basiese vereistes van 'n myns insiens ideale akademiese akteuropleidingsmetode

In die uiteensetting van die myns insiens ideale akademiese akteuropleidingsmetode in paragraaf 3.2.1. het dit geblyk dat 'n akademiese akteuropleidingsmetode aan die volgende drie basiese vereistes behoort te voldoen om as 'n ideale metode bestempel te kan word: Dit behoort:

1. onder geen omstandighede apodikties te wees nie;
2. sodanig te wees dat al die leerstof op 'n baie funksionele wyse geïntegreer word;
3. die studente ruim geleentheid te bied om self deur middel van eksperimentering sowel in die lesinglokaal as op die verhoog tot ontdekkings betreffende toneelkuns te kom.

Stanislawski se akteuropleidingsstelsel moet dus basies aan hierdie vereistes voldoen om as 'n funksionele opleidingsstelsel vir die hedendaagse akademiese teater te kwalifiseer. Gevolglik sal die Stanislawskistelsel hierna onder die volgende hoofde aan die bogenoemde basiese vereistes getoets word:

1. Aanpasbaarheid,
2. integrering van leerstof,
3. selfstandige eksperimentering en ontdekking.

3.2.2.1 Aanpasbaarheid

My bestudering van Stanislawski se stelsel, sy doelstellings daarmee en sy oud-studente se opvattinge daaromtrent het my oortuig dat dit geensins apodikties en ook nie gebonde aan die bepaalde spelstylsoort van die realisme en naturalisme is nie.

3.2.2.1.1. Talle oud-studente van Stanislawski getuig dat di opleiding wat hulle onder hom, op grond van sy volledige sisteem, ondergaan het, hoegenaamd *nie apodikties* was nie maar da sy sisteem eerder 'n baie ondogmatiese ontlokkingsmetode van skeppende vermoëns is. Die getuienis van twee bekende oud-studente van hom behoort hierdie stelling te staaf. Nikolai Okhlopkof beweer (1963?:150):

"Stanislavsky's system is really a collection of different inner and outer techniques. They help to improve the art of the actor and stage director. But they are not hard and fast prescriptions. They are not dogma".

Leonid Leonidof sê (aangehaal deur *Magarshack*, 1950:393):

"Stanislavsky's system does not force anything on anybody. He merely offers suggestions; he merely wants to be of assistance to the actor. If you have your own method, use it by all means. He knows one thing only, namely, that the spectator must never be allowed to be indifferent".

Stanislawski self het ook, volgens die historikus van die Moskouse Kunsteater, Wladimir Prokofjef (1952:29 en 30), dit sterlik beklemtoon dat "*das System ist kein Kochbuch, in dem man wunschgemäß irgendein Gericht an Hand des Inhaltsverzeichnis=ses auf der betreffenden Seite finden kann*". Daarmee het hy bedoel dat dit nie 'n samevatting van 'n reeks apodiktiese reëls en wette is wat as jy dit gememoriseer het, jou in staat sal stel om skeppende werk te kan lewer nie (*Stanislavsky*, 1961:95).

Harold Clurman (1974:150) deel mee dat toe sy vrou, die Amerikaanse aktrise Stella Adler, in 1934 teenoor Stanislawski gekl het dat sy sisteem haar verwar, Stanislawski opgemerk het:

"If it really disturbs you, forget about it. But perhaps you do not understand it". En toe het hy aan haar verduidelik hoe die sisteem haar kan help om haar skeppende self te laat ont-plooi.

Omdat die Stanislawskisisteem nie 'n sintese is van 'n klomp spelopvattinge wat Stanislawski uitgedink het nie, maar eerder 'n analise van die basiese beginsels van toneelspel kan dit, soos Clurman (1958a:252) dit tereg ook noem, as die grammatika van toneelspel beskou word. Hierdie "grammatika" is egter soos die grammatika van 'n taal, soepel en aanpasbaar genoeg om die persoonlike styl van die hanteerder daarvan ten volle te pas. Die basiese spelbeginsels van die Stanislawskisisteem is sodanig dat dit volkome by die speler se behoeftes aangepas kan word sonder om die sisteem te skaad. Wanneer sekere basiese begrippe of beginsels in die sisteem vir die speler nie waardevol of bruikbaar is nie, kan hy dit ignoreer, soos Stanislawski dan ook vir Stella Adler gesê het. Omdat Stanislawski sy sisteem bedoel het as 'n hulpmiddel vir die speler wat op soek is na die geheime van geloofwaardige spel, sou dit egter onwys vir so 'n soekende speler wees om die sisteem of sekere beginsels daarvan sonder meer te verwerp voordat hy nog 'n poging aangewend het om dit te probeer verstaan of toe te pas. Daarom is dit myns insiens belangrik dat alle akteurstudente met die Stanislawskisisteem in aanraking gebring moet word sodat hulle dit kan ondersoek as 'n moontlike hulpmiddel in hulle soeke na vaardigheid op die verhoog. Tog gebeur dit baiekeer dat Stanislawski se sisteem of sekere basiese beginsels daarvan sonder grondige redes verwerp word.

So byvoorbeeld word sy beginsels betreffende die gebruik van emosionele geheue asook eenhede en doelwitte van handeling

soms op grond van ongeldige redes verwerp. Ek noem 'n paar van die redes en wys ook op die ongeldigheid daarvan.

In die eerste plek word daar soms beweer dat Stanislawski se uitgangspunt dat die akteur van sy emosionele geheue in die vertolking van 'n rol gebruik moet maak, die speler noop om emosies wat eie aan homself maar nie noodwendig eie aan die rol is nie, op die verhoog te vergestalt. Daar word ook beweer dat dit meebring dat die akteur nie die bepaalde emosie van die rol in die teks gegewe situasie nie maar van 'n aanverwante situasie vertolk. Hierdie bewering word gebaseer op die feit dat Stanislawski in sy sisteem voorgestel het dat die akteur in die spel van 'n moeilike emosionele toneel 'n soortgelyke insident uit sy persoonlike ervaringsveld in sy geheue moet herroep om die volle implikasies daarvan te besef. Kritici van die Stanislawskisisteem sê dan dat die speler wat 'n moordtoneel moet speel, nie die regte emosie sou vergestalt as hy op die verhoog 'n insident toe hy 'n voëltjie verwurg het, in sy geheue en verbeelding herroep nie.

Ek stem hiermee volkome saam. Maar Stanislawski het nooit van die speler verwag om dit te doen nie. Die gebruik van emosionele geheue het hy slegs voorgestel as hulpmiddel in die voorbereidings- of vereenselwigingsfase tydens die repetisies. Dit was bloot bedoel om die speler te help om 'n aanknopingspunt te verkry ten opsigte van die begrip van die volle implikasies van die gegewe toneel wat hy moet speel. Hierdeur wou hy dat die akteur meer ontvanklik vir die emosionele ervarings van sy rol word. Sodra hierdie ontvanklike toestand bereik word, het Stanislawski (1967b:176) geglo, is die akteur se gees ryp vir die ontstaan en groei van die regte menslike emosies van die rol. Emosionele geheue laat ontstaan by die akteur 'n

empatie met die rol en uit hierdie empatie ontwikkel daar geleidelik en spontaan "*the real feelings of the person in the part*" (*ibid.*). Wanneer daar deur die gebruik van die emosionele geheue uiteindelik tydens die repetisies die regte emosies van die rol en die in die teks gegewe situasie ontwikkel het, dan is dit nie meer vir die speler nodig om wanneer hy die rol speel weer op sy emosionele geheue staat te maak nie. Daar is teweens, sover ek kon vasstel, geen bewyse dat die Moskouse Kunsteaterspelers Stanislawski se sogenaamde *emosionele geheue* in hulle vertolking van die rol voor 'n gehoor gebruik het nie.

Die groot waarde van die gebruik van emosionele geheue as spelhulpmiddel is geleë in die feit dat dit die speler help om hom met die innerlike handeling van die rol te vereenselwig, omdat dit die akteur bring tot die bou van sy spel op persoonlike ervarings. Stanislawski (1959:151) het dit trouens onderstreep dat 'n kombinasie van "elements drawn from experience" verantwoordelik is vir die rykheid, besonderheid, geloofwaardigheid en individualiteit van 'n vertolking. Omdat daar noodwendig baie kombinasieoontlikhede vir die speler met 'n ryk menslike ervaring is, sal sy vertolking van verskillende rolle uit die aard van die saak ryklik gedifferensieerd wees.

Wat die kritiek teen Stanislawski se beginsel van eenhede en doelwitte by spel betref, kan opgemerk word dat daar soms gesê word dat dit tot fragmentariese spel sonder eenheid betreffende die deurlopende handelingslyn van die rol of stuk lei. Hierdie kritiek is geheel en al ongegrond as daar in aanmerking geneem word dat Stanislawski (*Gorchakov, 1968:357*) aan die einde van sy lewe baie duidelik daarop klem gelê het dat die regisseur die spelers nadat hulle hulle rolle in eenhede van handeling (elk met 'n eie doelwit) verdeel en ingestudeer het, op

die logiese opeenvolging van die verskillende eenhede moet wys en dat 'n "series of bridges" tussen die eenhede gebou moet word om die deurlopende handelingslyn te konstrueer.

3.2.2.1.2. Verder is die Stanislawskisisteen ook aanpasbaar ten opsigte van die verskillende bestaande spelstylsoorte. Dit is, na my eie oordeel en ondervinding, nie 'n stel beginsels van 'n spesifieke skool van toneelspel soos byvoorbeeld die teorieë van onder andere Bertolt Brecht nie. Waar Brecht se toneel=spelbeskouinge in 'n baie groot mate tot die toneelstyl van die epiese teater en tot die Brechtiaanse *Verfremdungsupvattinge* beperk is, is die Stanislawskisisteen, alhoewel gebore uit pogings om realisme op die Russiese verhoog te laat slaag, nie tot die realistiese toneelspel skool beperk nie (Clurman, 1958a: 253). As dosentregisseur het ek self ondervind dat studente net soveel waarde uit die Stanislawskisisteen put wanneer hulle met 'n stuk van Beckett besig is as wanneer hulle in 'n Tsjechov stuk optree. Omdat dit die "grammatika" van toneelspel is, kan dit as basis vir enige spelstyl dien. Clurman (*ibid.*:252) wys daarop dat 'n skrywer grammatika bemeester met die doel om dit as instrument te gebruik in die daarstelling van letterkunde in watter styl ook al. Dieselfde geld van die speler en sy bemeestering en gebruik van die Stanislawskisisteen. Die bemeestering en gebruik daarvan bloot ter wille van die bemeestering en gebruik daarvan is geen regdenkende speler se oogmerk nie. 'n Speler bestudeer, bemeester en gebruik dit om geloofwaardige skeppende spel te kan lewer in watter styl ook al.

Die mees sinlose dispuut in die teater is ongetwyfeld dié oor die bruikbaarheid van Stanislawski se teaterkunsopvattinge in die aanbieding van onrealistiese dramas. In sy onlangse boek,

On directing (1974:147 en 148), probeer Clurman om met die volgende opmerkings hierdie dispuut vir eens en vir altyd stop te sit:

"I have never spoken about acting without being asked: Can the System be used in comedy, in musicals, in farce, in fantasy, in the theatre of the absurd, in Brecht, in the non-verbal or ultra-contemporary theatre, whatever that may be. The question betrays a fundamental misunderstanding: the System wasn't conceived to produce a particular stylistic result, such as realistic truth; it is a means whereby a particular artist or group of artists may most authentically and completely manifest whatever they wish in the theatre...

"The truth or the 'emotion' of a Shaw play is not that of one by Maeterlinck, Chekhov, Pirandello or Beckett. The so-called Method director, unless he is an ass, will not aim at the same objective for Shaw as for any of the others. Brecht, influenced, he said, by the Noh theatre, did not seek to create the kind of truth or the moods which Stanislavsky did, but the System does not propose only one kind of mood or truth, not even 'emotion', in all plays. It only leads to ways and means to induce assent of spirit, credibility and conviction on any level desired".

'n Toonaangewende Sowjetregisseur, Nikolai Okhlopkof (1963:89) is dit ook eens dat

"Stanislavski was the founder of a school which gave free reign to all forms of artistic creation: any artist can belong to it, no matter what his tendencies. For doing so does not involve restricting himself to a single well-defined type of theatre.

"As far as artistic matters are concerned, there are two diametrically opposite schools of thought. One maintains, for instance, that 'the faithful reproduction of the object in all its details constitutes the real truth in art', the other, that

'the faithful reproduction of the object kills the idea, and does not constitute the real truth in art'. But, in either case, Stanislavski's methods remain valid and are proven necessary".

Stanislawski se akteuropleidingsisteem is dus in so 'n groot mate aanpasbaar by die behoeftes, omstandighede en styl van die student, teateropvoedkundige situasie en drama- en toneelontwikkeling dat dit nie net aan die aanpasbaarheidsvereiste van 'n funksionele akademiese opleidingsmetode beantwoord nie maar as 't ware op sigself 'n ideale voorbeeld van aanpasbaarheid vir die akademiese teater in hierdie besondere verband is.

3.2.2.2 Integrering van leerstof

In paragraaf 3.2.1. is die groot belang van geïntegreerde akteuropleiding (dit wil sê die integrering van al die verskillende afdelings in die toneelkursus) sterk beklemtoon. Die vraag ontstaan nou in hoeverre die Stanislawskisisteem 'n geïntegreerde akteuropleidingsmetode is.

Daar word soms deur teaterpedagoë, waarvan die Amerikaner Duncan Ross (*Allen, 1968:252*) een is, beweer dat Stanislawski die ontwikkeling van die akteurstudent se "... sensitivity to himself and to a text" geskei het van die ontwikkeling van sy uiterlike spelinstrument. Die rede vir hierdie mistasting - wat dit myns insiens is - moet gesoek word in die feit dat Stanislawski in sy ontwikkelingsjare as regisseur wel 'n geruime tyd lank (van 1898 tot ongeveer 1906) eers 'n oormatige klem op die ontwikkeling van die akteur se uiterlike spelinstrument en toe van ongeveer 1906 tot ongeveer 1925 weer 'n oormatige klem op die innerlike spelinstrument gelê het. Daar word egter uitgedagte verloor dat hy aan die einde van sy lewe (van ongeveer

1926 tot 1938) aan die belangrike wisselwerking tussen die innerlike en uiterlike spelinstrument en die gelyktydige ontwikkeling daarvan besondere aandag gegee het. Sy hele *metode van fisieke handel* berus trouens op hierdie belangrike wisselwerking. In omstreeks 1918 het Stanislawski (1961:220-221) byvoorbeeld aan 'n groep studente met hierdie woorde die belangrikheid van 'n gelyktydige ontwikkeling van die innerlike en uiterlike spelvermoë en tegnieke verduidelik:

"An actor must possess so keen a sense of observation and such a well-developed memory in his muscles as to be able to reproduce not only pose and gesture, but also harmoniously moving thoughts and body. The work of the student-actor must keep moving along parallel lines of inner and outer creative effort".

'n Ander rede vir die opvatting dat Stanislawski deurgaans die ontwikkeling van sy studente se uiterlike en innerlike spelinstrument geskei het, lê miskien opgesluit in die feit dat hy sy spelsisteem in twee afsonderlike boeke uiteengesit het, naamlik in *An actor prepares*, wat handel oor die akteur se ontwikkeling van sy psigotegniek, en *Building a character*, wat oor die ontwikkeling van fisiotegniek handel. Sy uiteensetting van die benadering van 'n rol in 'n derde boek, *Creating a role*, mag miskien nog verder die opvatting versterk dat hy die ontwikkeling van die spelinstrument geskei het van die ontwikkeling van wat Ross (Allen, 1968:252) die "... sensitivity ... to a text" noem. Tog blyk dit veral uit Stanislawski se werkmetode aan die einde van sy lewe dat hy die akteurs aan die hand van 'n stuk op die verhoog opgelei het, soos dit in die besonder die geval by die repetisies aan *Tartuffe* was.

Daar moet ook baie duidelik op gewys word dat Stanislawski (1961:176) daarop aangedring het dat in sy sisteem geen tegniese

oefening deur die akteurstudent gedoen moet word nie alvorens:

"... (he) has first been made to understand what the particular exercise is for and what conclusions could afterwards be drawn from it ...

"If the actor is fully aware of the reasons why all this physical and psychical drill is so important to him, he will find none of these exercises either uninteresting or boring".

Op hierdie wyse wou hy dat die akteurstudent bewus moes raak van hoe hy die verskillende aangeleerde tegnieke op die verhoog in sy skeppende werk kon inkorporeer. In hierdie opsig beantwoord sy opvattinge oor die opleiding van die akteur een honderd persent aan die basiese vereiste dat toneelopleiding gerig moet wees op die integrering van gedoseerde stof. Verder het ons in sy latere *metode van fisieke handeling* 'n meesterlike voorbeeld van hoe die verskillende speltegnieke wat in die skeppende werk voorkom, op die verhoog geïnkorporeer kan word. Sy volledige sisteem is, soos in hoofstuk 2 uiteengesit is, voorts ook 'n baie goeie voorbeeld van hoe die akteur met die geheime van geslaagde skeppende toneelspel in aanraking gebring kan word.

Wat die volledigheid van die leerstof in die Stanislawskisisteeem betref, kan daar opgemerk word dat dit gewis die volledigste en gebalanseerdste bestaande akteuropleidingsisteeem ter wêreld is. Die gebalanseerdheid van die sisteem het egter eers in die vyftiger- en sestigerjare aan die Weste bekend geword danksy die vertaling van vyf belangrike Russiese geskrifte in Westerse tale:

1. vyf versamelde essays oor Stanislawski se latere *metode van fisieke handeling* geskryf deur Stanislawski, Prokofjev

Toporkof, Sakhawa en Goerjef en in 1952 uitgegee in Duitse vertaling onder die titel *Der schauspielerische Weg zur Rolle*;

2. W.O. Toporkof se herinneringe aan Stanislawski se opvoedkundige regiewerk aan die einde van sy lewe - ook in 1952 in Duitse vertaling gepubliseer onder die titel *K.S. Stanislawski bei der Probe*;
3. N.M. Gortsjakof se herinneringe aan Stanislawski se pedagogiese regiewerk in die jare 1924 tot 1936 - in 1954 in Engelse vertaling gepubliseer onder die titel *Stanislavsky directs*, en
4. dele 2 en 3 van die Stanislawskitrilogie oor sy sisteem, naamlik *Building a character* en *Creating a role* - onderskeidelik in 1949 en 1961 gepubliseer.

Eers nadat die Weste ongeveer vyf-en-twintig jaar lank slegs met Stanislawski se spelopvattinge betreffende psigotegniek bekend was, soos bekend gestel deur onder andere die Europese en Amerikaanse toere van die Moskouse Kunsteater in 1924, die doseerwerk van Stanislawski se oud-studente Richard Boleslawski, Marija Ghermanowa en Marija Oespenskaja in die Amerikaanse Laboratory Theatre van 1924 af en die verskyning van Stanislawski se *My life in art* en *An actor prepares*, onderskeidelik in 1924 en 1936, het die Weste ten volle bekend geraak met die baie belangrike en omvattende beskouinge van Stanislawski oor die groot waarde van fisiotegniek en die wisselwerking tussen gees en liggaam by spel. Toe eers het die Weste die gebalanseerdheid en volledigheid van die Stanislawskisisteem raakgesien. Daarom is dit nie ongewoon dat daar voor die begin van die vyftigerjare in die Weste en veral in Amerika, waar die werk en teorieë van Stanislawski die sterkste neerslag gevind het, 'n

eensydige en ongebalanseerde siening, verkondiging en toepassing van die Stanislawskisisteem was nie.

Alhoewel hierdie sisteem ten opsigte van die psigotegniek van toneelspel 'n vrug van die eind-negentiende-eeuse algemene belangstelling in en wending tot die geesteswetenskappe en veral die sielkunde was (*Okhlopkov, 1963?:151*) het die Amerikaanse navolgers van Stanislawski, onder wie Lee Strasberg die belangrikste is, van dié gedeelte van die Stanislawskisisteem waaroor hulle voor 1949 beskik het, 'n soort psigoanalise gemaak. Dit gevolg was ook dat hulle die indruk laat ontstaan het - wat, terloops, vandag nog by sommige Westerse teaterfigure bestaan - dat Stanislawski in sy sisteem geen aandag aan uiterlike speltegnieke (die gebruik van stem, gelaat, liggaam) geskenk het nie.

'n Kort uiteensetting van hierdie Amerikaanse Stanislawski-navolgers se voorstelling van die Stanislawskisisteem in die jare dertig tot vyftig behoort meer lig op die onderwerp te laat val.

Drie van die belangrikste Amerikaanse Stanislawskinavolgers van daardie tyd, naamlik Stella Adler, Lee Strasberg en Harold Clurman, was van die eerste lede van Boleslawski, Ghermanowa en Oespenskaja se in 1924 gestigte Laboratory Theatre. Op die voetspoor van die bogenoemde drie oud-studente van Stanislawski het Adler, Strasberg en Clurman kennis gemaak met Stanislawski se vroeëre toneelspelopvattinge soos in sy eerste Moskouse Kunstheaterateljee deur hom verkondig. Van Stanislawski se latere opvattinge het Boleslawski, Ghermanowa en Oespenskaja geen kennis gedra nie, aangesien hulle hom en die Moskouse Kunstheater voor 1924 verlaat het - dit wil sê voordat Stanislawski met sy

nuwe opvattinge betreffende die wisselwerking van psigo- en fisiotegniek en *die metode van fisieke handeling* begin eksperimenteer het. Daarom is dit heeltemal logies dat Adler, Strasberg en Clurman nie by hulle iets van Stanislawski se latere beskouinge kon geleer het nie. Hulle moes dus wag op die verskyning van sy *Building a character* en *Creating a role* voordat hulle daarvan kennis sou kon dra. Daarom is dit te verstane dat Strasberg in sy hoedanigheid van toneelspelleermeester in die Group Theatre tussen 1931 en 1937 verantwoordelik was vir 'n oorbeklemtoneering van die psigotegniek en 'n gevolglik eensydige verkondiging van die Stanislawskisistiem. In 1949 is Strasberg deur die Amerikaanse Stanislawskidissipels Elia Kazan, Robert Lewis en Cheryl Crawford genader om praktiese toneelspelonderrig in hulle in 1947 gestigte Actors Studio te behartig. Hier het hy voortgegaan met sy oordrewe wetenskaplike benadering van die psigologiese aspekte van toneelspel en dit die "Stanislavsky Method" genoem (Edwards, 1966:261). Akteurs wat hiervolgens opgelei is, het toe geleidelik as "Method"-akteurs bekend gestaan. Weens die meeste "Method"-akteurs se swak beheersing van die liggaam en die stem as spelinstrumente as gevolg van hulle eensydige psigotegniese opleiding het die term "Method" geleidelik 'n skelnaam geword. 'n "Method"-akteur soos byvoorbeeld Marlon Brando het met sy onduidelike verhoogspraak veroorsaak dat teaterfigure, onder die waan dat die "Method" Stanislawski se akteuropleidingsistiem is, 'n antipatie teen die Stanislawskisistiem opgebou het.

Met die verskyning van *Creating a role* in 1961 was die "Method" reeds lankal gestandaardiseer. Die "Method"-akteurs het toe egter soveel teenkanting van kritici begin ontvang dat die Actors Studio van 1961/62 af as The Actors Studio Theatre

gereorganiseer is. Spelers wat onder Strasberg se leiding hulle spelvermoëns verbeter het, wou toe ook nie meer as "Method"-akteurs bekend staan nie.

Hoe dit ook al sy, Strasberg was ongelukkig, weens onkunde en weens die algemene Amerikaanse honger in daardie jare na psigologiese selfbegrip en introspeksie, verantwoordelik vir 'n verwringing van die Stanislawskisistiem "into something akin not only to psychoanalysis but to 'religion'" (*Clurman, 1958a:256 en 257*). In plaas van die Stanislawskisistiem slegs by die Amerikaanse teaterkunsbehoefte aan te pas, soos Stanislawski (*Logan, 1949:137*) se opdrag aan die Amerikaners was, het Strasberg die belangrike basiese beginsels ten opsigte van fisio- tegniek grootliks geïgnoreer en dus die Stanislawskisistiem só verwing dat die sisteem daardeur aan die Weste verkeerd voorgestel en gevolglik skade daaraan berokken is.

Danksy onder andere die belangrike geskrifte en toneelproduksies van Harold Clurman wat van die middel-dertigerjare af 'n gebalanseerde siening van die Stanislawskisistiem begin opbou het, word hierdie sisteem in die jongste tyd in die Weste grootliks in die regte perspektief gestel. In hoofstuk 4 sal daar meer oor Clurman gehandel word.

3.2.2.3 Selfstandige eksperimentering en ontdekking

Wat betref die skep van geleenthede vir die student om selfstandig met speltegnieke te eksperimenteer en gesigspunte te ontdek, is Stanislawski se sisteem en sy demokratiese regiemetode 'n ideaal vir die akademiese teater.

Stanislawski se demokratiese uitgangspunte van die begin van

die twintigerjare af het daartoe bygedra dat hy sy taak as leermeester teen die dertigerjare gesien het as 'n aanmoediging van die student om self sy skeppende werk soos 'n plantjie te kweek en nie om vir die student die geplukte blom in die skoot te lê nie (*Toporkov, 1963?:103*). Daarmee het hy bedoel dat die dosent onder geen omstandighede vir die student deur middel van òf 'n informatiewe òf 'n demonstratiewe metode mag aandui hoe hy 'n rol moet speel nie (*Stanislavsky, 1961:137*). "It must be remembered", het hy reeds in omstreeks 1918 (*ibid.: 99*) gesê, "... that in art it is only possible to inspire and to love. Orders are out of place in art." Daarom het hy (*ibid.:101*) geglo dat dit veel eerder die taak van die toneel=spelleermeester moet wees "to teach the actor ... that he will find everything - all the creative powers - in himself". Soos 'n vriend en 'n kollega (*ibid.:103*) moet die toneelspeldosent 'n vertroue in plaas van 'n vrees by die student inboesem (*ibid.:126*), sodat hy hom op demokratiese wyse kan lei tot 'n selfstandige eksperimentering met en inkorporering van die verskillende speltegnieke in die klas en op die verhoog (*ibid.: 135-137*).

Die ondidaktiese en demokratiese wyse waarop hy sy akteurs aan die einde van sy lewe met die geheime van toneelspel in aanra=king gebring het en waarop hy hulle geleenthede tot selfstan=dige eksperimentering en ontdekking gebied het, word ongetwy=feld die beste weerspieël in sy demokratiese regiemetode, soos dit in die volgende hoofstuk duidelik sal blyk.

3.3 Slotsom

My bestudering van en eksperimente met Stanislawski se akteur=opleidingsmetode in my akademiese werk het my geleidelik tot

die gevolgtrekking gebring dat dit wat doelstellings, omvang
aard betref in der waarheid miskien 'n te idealistiese en in=
tensiewe akteuropleidingsmetode vir die akademiese teater is.
Om al die basiese beginsels van toneelspel ten volle te bemees=
ter duur baie jare, selfs 'n leeftyd van 'n speler. Omdat
die Stanislawskisistees, soos reeds aangedui, 'n meesterlike
samevatting van die basiese beginsels (die "grammatika") van
toneelspel is, verg dit noodwendig baie meer jare as net die
drie of vier jaar van 'n akademiese toneelkursus om die spelop=
vattinge van Stanislawski ten volle te kan bemeester en geva=
rieerd te kan toepas.

Stanislawski se akteuropleidingsistees het dus myns insiens
slegs waarde as *rigsnoer* vir daardie akademiese teater wat hoër
ideale koester en wat probeer om sy studente die volledigste,
intensiefste en gebalanseerdste opleiding te gee wat die akade=
miese aard van die universiteit hom toelaat. Die term
rigsnoer moet hier gesien word as "model ter navolging", en da=
moet die Stanislawskisistees ook nie gesien word as 'n model
wat slaafs nagevolg moet word nie maar wat slegs denkbeelde ge=
vir die ontwikkeling van 'n eiesoortige opleidingsmetode wat
meer in besonder by die aard van 'n bepaalde akademiese teater
pas.

4. STANISLAWSKI SE DEMOKRATIESE REGIEMETODE

4.1 Inleidende gedagtes

Aangesien dit in die slothoofstuk my doel is om op my persoonlike gebruikmaking van Stanislawski se demokratiese regiemetode as rigsnoer in die akademiese teater te wys, is dit in hierdie voorafgaande hoofstuk noodsaaklik om eers Stanislawski se demokratiese regiemetode te verken. Ek wil egter dadelik byvoeg dat die bedoeling in hierdie hoofstuk nie is om Stanislawski se demokratiese regiemetode in detail te verken nie. Ek wil, uit die aard van die konklusie waartoe ek in die slothoofstuk geraak, veel eerder verskillende hoofaspekte daarvan, wat dit, soos later sal blyk, baie duidelik as 'n myns insiens funksionele opvoedkundige regiemetode kenmerk, uitlig en sodoende beklemtoon.

Ter inleiding wys ek dan ook net kortliks op die besondere kenmerke en waarde van 'n demokratiese opvoedkundige regiemetode teenoor 'n outokratiese opvoedkundige.

Myns insiens is 'n outokratiese opvoedkundige regiemetode in sy diepste wese 'n informatiewe opvoedkundige metode. Volgens hierdie metode leer die akteurstudent by wyse van informatiewe en soms selfs demonstratiewe mededeling hoe om sy rol te benader en die verskillende speltegnieke inkorporerend te gebruik. Die gevolg van sodanige regiemetode is dat die studentespeler die regisseur se gedetailleerde regieplan slaafs aanvaar en uitvoer. Omdat die studentespeler in hierdie geval bloot 'n

instrument in die hande van die dosentregisseur is waarmee hy sy opvattinge ten uitvoer bring, kan ons indie wydste sin van die woord praat vandosentregisseur A as Hamlet, as Polonius en Ophelia in plaas van student X as Hamlet, student Y as Polonius en student Z as Ophelia. Die nadeel van so 'n opvoedkundige regiemetode is dat die student nie die belangrikste aspek van toneelspel, naamlik die vrye individualistiese verhoogvergestalting van 'n geskrewe rol, leer nie. Die studentespeler word dus uitvoerder in plaas van skepper, marionet in plaas van lewende vergestalter. Hy leer nie om selfstandig te werk of self te dink en dinge te ontdek nie - iets wat op 'n beroepsverhoog van hom verwag gaan word. Sy spel bly dus in der waarheid ondeurleefde derdepersoonsinterpretasie in plaas van deurleefde eerste persoonsvergestalting van 'n rol. Stanislawski (*Magarshack*, 1950:374, 389-390) het aan die einde van sy outokratiese regiefase daarom ook tereg begin besef dat die outokratiese regiemetode min opvoedkundige waarde het, omdat dit byna geen potensiaal het om vrye individualistiese skeppende werk by die speler te ontlok nie. Suiwer demonstratiewe en informatiewe regie mag miskien wel tegniese fyn afgeronde en oortuigende spel tot gevolg hê, maar die fyn skakering van persoonlike skepping deur die akteurstudent self sal ontbreek, omdat die toepassing van eie insigte die akteurstudent nie gegu word nie.

Daarenteen ontlok demokratiese regie aan die studentespeler vrye persoonlike vergestalting van 'n rol. Deur middel van demokratiese opvoedkundige regie word die student geleer om onder die wakende en kritiese oog van die dosentregisseur self sy rol te benader, self dinge te ontdek en self te besluit hoe hy die verskillende speltegnieke kan inkorporeer om die geskrewe rol

te laat slaag. Dit het Stanislawski reeds van 1926 af terdeë besef. Wasili Toporkof (1963?:104), wat van 1927 tot aan die einde van Stanislawski se lewe baie nou as speler met laasgenoemde saamgewerk het, deel mee dat

"Konstantin Sergeyevich could have sat down and show us how to play, and we could simply have imitated him. But this would never have produced what he wanted. What he wanted was for us to find the right way by intuitive creation, without forcing the creative essence ... He wanted living people ..., who would abandon their eyes, ears and nerves to their part, rather than the hackneyed devices of stagecraft".

Voordat daar in paragraaf 4.2 op Stanislawski se demokratiese regiemetode ingegaan word, sal dit nodig wees om hier by wyse van teenstelling net kortliks eers die soeklig te laat val op die outokratiese regie-opvattinge en -metode wat hy tot aan die begin-twintigerjare gehandhaaf het.

Inleidend enkele gedagtes oor sy outokratiese opvattinge betreffende die rol van die regisseur en die akteur in die skeppende proses op die verhoog.

Van sy beginjare as regisseur tot en met die begin van die twintigerjare het Stanislawski geglo dat die skeppende werk op die verhoog primêr by die regisseur berus (*Stanislavski, 1959: 155*).

Aanvanklik, toe die visuele aspekte van 'n produksie by hom voorrang geniet het, het hy soos die gebruik by die oorgang van die eeu was, geglo dat die regisseur die hele produksie op grond van sy eie persoonlike artistieke oordeel moet beplan en van die groep moet verwag om sy beplanning slegs getrou na te

K

volg en uit te voer. Toe hy van omstreeks 1902 af begin bese-
het dat die innerlike handeling van die karakters van primêre
belang is, het hy op grond van sy despotiese regie-uitgangspu-
geglo dat die regisseur ook aan die speler sy gevoel en inner-
like handeling kon voorskryf. Daarom was hy ook van mening d-
die regisseur 'n belangrike aandeel het aan die akteur se ben-
dering van sy rol.

Die resultaat van regiewerk wat volgens hierdie despotiese ri-
lyne geskied, het Stanislawski (1974:49-50) later in sy lewe
soos volg beskryf:

"Let us suppose that the director is the strong
figure in the theatre. Then the production plan
moves into first place. The main emphasis is on
theatrical effects, plot, action. There will be
much inventiveness, many stunts, plottings of
various kinds and groupings - the effects will
be the important part of the performance. The
role of the actor will be relegated to that of
an accessory, subject to the uses of the direct-
or.

"In all theatres where the playwright, scene design-
er or director is paramount, the actor is auxil-
liary. He is limited to counterfeit characterisa-
tion in accordance with the creativeness of others.
This leads to cliché acting. With such violent
pressure on an actor there can be no question of
his truly living his part".

Vervolgens enkele gedagtes oor sy praktiese uitvoering van die
b genoemde outokratiese opvattinge.

In die Stanislawskibiografie van David Magarshack het ek 'n
redelike ryk bron vir die bestudering van Stanislawski se des-
potiese regiemetode. Verder is daar ook heelwat inligting oor
sy regievoorbereidingsmetode in die bestaande regienotas vir

2

die 1898-produksie van *Tsjajka*¹⁾ en die 1902-produksie van *Na dne*²⁾.

Uit sy regienotas vir die 1898-produksie van *Tsjajka* blyk dit dat hy elke karakter se bewegings, gebare, spraak en gevoel baie noukeurig vooraf op papier beplan het. Daar is selfs sketse en vloerplantekeninge van die bewegings wat hy vir die spelers beplan het, op 'n teenbladsy in die teks aangebring. In sy regiebeplanning van *Na dne* het hy op byna presies dieselfde wyse te werk gegaan om 'n regieboek saam te stel. In hierdie stadium het hy egter die innerlike handeling van die spelers ook beplan en beskryf.

Die eerste repetisies aan 'n stuk het dan gewoonlik rondom 'n tafel plaasgevind, waar lang besprekings oor die stuk en die rolle gevoer is. By hierdie repetisies, vertel Gourfinkel (1959:13-14),

"the producer (Stanislawski) changed himself successively into historian, archaeologist, and teacher of literature and crammed the actor's head with a lot of information. As a result the actor approached his part full of preconceived ideas: either he accepted the picture imposed on him by the producer; or he was influenced by some famous actor's rendering of the part which he had seen; or he thought out the characterisation in advance and sought only to keep to this preconceived notion. Each time he fell into the trap which awaits the actor: to hope

-
1. Balukhaty, S.D., red. 1952. *"The seagull" produced by Stanislavsky*. London, Dobson.
 2. Stanislavsky, K. 1963. *Production plan for "The lower depths": a scene from act II*. In: Cole, T. & Chinoy, Helen K., red. *Directors on directing*. New York, Bobbs-Merrill, p. 281-295.

to portray his character straight away".

Magarshack (1950:174) wys daarop dat Stanislawski teen om en by 1900 sy spelers met so 'n ysterhand geregeer het dat hy di meeste van hulle feitlik geen vryheid in die skepping van hulle rolle gegee het nie:

e "... his idea of a character was evolved purely from the external traits he arbitrarily foisted upon it, he simply had to disregard the actor's own individual conception of his part and demand that he should follow blindly his own directions. Any disagreement between him and an actor about the interpretation of a part produced an explosive outburst of anger, which in itself was sufficient proof of Stanislavsky's lack of confidence in his methods ... Stanislavsky, who was both an expert on stage technique and an artist of great sensibility, suppressed the creative initiative of the actors and transformed them into 'mannequins' who spoke and acted just as he thought fit. It was just this that the adherents of the so-called 'inspiration school of acting' dreaded so much, for ultimately it meant the supplanting of the living actor by the puppet".

Die repetisies aan Ostrowski se *Snegoerotsjka*, wat in 1900 aan die gebied is, deel Magarshack mee (*ibid.*:207), het byvoorbeeld soos volg verloop:

"For the first two months Stanislavsky did nothing but go through the text of the play with the actors, line by line, every movement and inflexion being submitted to a careful scrutiny till he was absolutely satisfied, and even then he would as often as not change his mind.

"'Wrong!' Stanislavsky rapped the table sharply with his pencil. 'I don't feel it! You're overdoing it! Simpler! Much simpler! For God's sake get rid of your theatrical clichés! That's not the way to beg for something! Who would dream of asking

for anything like that? No - no! Wrong again!'

"The younger actors got more and more nervous; the actresses bit their lips so as not to burst out crying; the old actors shrugged, or rubbed their hands nervously. The scene was rehearsed all over again, and again the sharp rapping of the pencil on the table followed by a stream of critical remarks.

"'But,' an actor objected in a despairing voice, 'yesterday I did that piece exactly like this and you said it was all right!'

"A short pause. Everyone was eager to hear what Stanislavsky would say.

"'What if you did?' cried Stanislavsky. 'Yesterday you did it one way and today you must do it another!'

"The actor had no option: the producer's word was law.

"Many years were to pass before Stanislavsky realized his mistake in treating the actor as a puppet, and many more years before he recalled those days of his dictatorship on the stage with a shudder and a feeling of shame and disgust".

Gelukkig het Stanislavski (1963?:251) teen die middel van die twintigerjare ingesien dat "imposing one's personal emotions on the actor" 'n uitgediende metode is om akteurs tot die geheime van geslaagde spel te probeer lei. Gevolglik het hy toe erken (1959:155):

"Until recently I myself adhered to this way of producing plays. But now I have arrived at the conviction that the creative work of the director must proceed in unison with that of the actors, and not run beyond their creativeness nor hold it back. He must facilitate the creativeness of the actors, supervise and integrate it, taking care that it evolves naturally and only from the true artistic kernel of the play. This applies also to the external shaping of a performance. That should be, in my opinion, the objective of a

director nowadays".

Om te verhoed dat regisseurs, wat sy werk tot aan die middel van die twintigerjare met soveel bewondering bejeën het, sy despotiese metode slaafs navolg, het Stanislawski (1963?:251) op 14 Februarie 1925 in 'n brief aan Sergei Baloeckhati, wat t beoog het om Stanislawski se regienotas vir *Tsjajka* (1898) te publiseer, daarop klem gelê dat dit beskou moet word as die werk van "the despotic director, against whom I now battle" e dat "in view of this I would appreciate it greatly if before speaking in the book about my *mises en scène*, you would give foreword clarifying what I have just said".

In teenstelling met hierdie outokratiese regie-opvattinge en -metode het Stanislawski in sy laaste ongeveer dertien jaar m betrekking tot die regie 'n uitgangspunt en metode ontwikkel wat myns insiens tot op datum seker een van die interessantst demokratiese metodes van die twintigste eeu is.

In die hieropvolgende bespreking van die demokratiese regie-opvattinge en -metode van Stanislawski vestig ek die aandag o

- 1. sy demokratiese opvattinge betreffende
 - a. die aandeel van die regisseur in die skeppingsproses
 - b. die akteur se benadering van 'n rol;
- 2. Stanislawski se demokratiese regiemetode as praktiese ui voering van sy demokratiese regie-opvattinge.

4.2 Stanislawski se demokratiese opvattinge

4.2.1 Betreffende die aandeel van die regisseur in die skeppingsproses

Daar word vertel dat Stanislawski gedurende die laaste ongeveer twaalf jaar van sy lewe die meeste van die repetisiewerk aan sy regie-assistente oorgelaat het (*Magarshack, 1950:370*). Hy het gewoonlik self die eerste repetisies (en wel tuis in sy studeerkamer) waargeneem en dan eers weer bygekom wanneer die stuk deur die groep onder leiding van die assistente deeglik gerepeteer was. Gedetailleerde verslae van elke repetisie wat nie deur hom waargeneem is nie, is egter gereeld aan hom gelewer. Wanneer hy weer die repetisies waargeneem het nadat hulle dit selfstandig deeglik gerepeteer het, het hy die stuk stukkie vir stukkie met hulle deurgewerk en hulle op demokratiese wyse tot 'n afgeronde produksie gelei. Terwyl die groep op eie houtjie aan die stuk gewerk het, het hy intensiewe samesprekings met die dekorontwerpers van die produksie gevoer en in die algemeen toesig oor die volledige tegniese sy van die bepaalde aanbieding gehou.

Hy het ook geglo dat die spelers reeds van die begin van 'n repetisievak af moes voel dat baie van die geslaagdheid van 'n produksie van hulle eie selfstandige werk afhang. Sy algemene uitgangspunt in hierdie stadium ten opsigte van die rol wat die regisseur behoort te vervul, was daarom ook "not to foist anything on (the) actors, not to tempt them beyond the range of their capacities, but to enthuse them ..." (*Stanislawski, 1974: 49*). Sy advies aan jong regisseurs was om die speler tot vrye skeppende werk te stimuleer (*ibid.*). "Each actor must bring to rehearsal his own living emotions ... Actors are not

puppets", het hy opgemerk (*ibid.*:117). Hierdie algemene beginsel het berus op sy nuwe siening (*Magarshack*, 1950:371-372) dat "it is impossible ... to perform a play for the sake of showing what a clever ... producer you are".

Reeds van 1925 af het hy baie sterk daarteen begin waak om onder geen omstandighede sy persoonlike gevoel ten opsigte van stuk of 'n rol op die spelers af te druk nie. Waar hy vantevore van die spelers verwag het om ook sy vooraf beplande mis en-scènes getrou na te volg, het hy nou van die standpunt uit gegaan dat die regisseur geen reg het om vooraf in sy studeerkamer 'n regieboek met gedetailleerde aanduidings van bewegings, tekslewing en innerlike gevoelens van die karakters saam te stel nie. Hy het besef dat die regisseur nie vir die speler kan en mag dink nie. Hy kan die speler slegs daartoe lei om self te dink. Daarom het hy beweer dat die regisseur net soos die spelers na die eerste repetisie moet gaan sonder 'n vooropgestelde opvatting van hoe hy die verskillende gegewe handelinge gaan vergestalt. Daar, op die verhoog, moet die regisseur saam met die speler deur al die fases van sy oriëntering, vereenselwiging en instudering van die rol gaan. Ten opsigte van hoe die verskillende rolle vergestalt gaan word en hoe die verskillende gegewe handelinge uitgevoer gaan word, het Stanislawski (*ibid.*:374) nou geglo, behoort die regisseur die aanbieding te benader "... with a mind as fresh and clear as the actor's and then grow together with him".

Dit beteken egter nie dat die regisseur nie die stuk vooraf behoort te bestudeer nie. Uit gegewens (*Toporkov*, 1955:153 en 154) oor sy praktiese toepassing van hierdie nuwe beginsels in die dertigerjare blyk dit dat Stanislawski dit nog as sy taak as regisseur beskou het om die spelers by die aanvang van die

repetisievak op die "dramatic keystone" (of die kernidee) van die drama en van elke rol te wys. Daarby het hy ook die spelers op die deurlopende handelingslyn van elke rol, dit wil sê die skelet van die dramatiese handeling, gewys. Wat Stanislawski met die vermyding van studeerkamervoorbereiding van 'n stuk bedoel het, het onteenseglik betrekking op die vermyding van die vooraf uitwerk van 'n *mise-en-scène*, dit wil sê die presiese voorafbeplanning van hoe die kernidee en die deurlopende handelingslyn van elke karakter op die verhoog vergestalt gaan word en hoe elke handeling uitgevoer gaan word.

Die regisseur wat sy spelers op die kernidee van die drama en die deurlopende handelingslyn van die stuk en elke rol wil wys, sal noodwendig die stuk vooraf noukeurig moet bestudeer. Die bestudering van die stuk sal ook noodwendig meebring dat die regisseur in 'n sekere sin die handeling en die hele produksie in sy verbeelding artistiek sal visualiseer. Die regisseur moet egter daarteen waak dat hy nie hierdie visualisering as die begin en die einde van sy werk beskou nie. Hy moet ruimte laat vir die moontlikhede van spelers wat dalk met heeltemal ander vergestaltings van die karakters en gegewe handeling vorendag kan kom en wat ook heeltemal binne die raamwerk van die dramaturg se bedoelinge mag val of selfs beter as sy (die regisseur) se eie visualisering mag wees.

Verder het Stanislawski ook aan die einde van sy lewe begin glo dat sy gebruik van voorheen om saam met die spelers die stuk lank en intensief om 'n tafel te bespreek alvorens daar op die verhoog gewerk word, nie meer voordele vir die groep ingehou het nie. "Such an analytic method, he held", skryf Magarshack (1950:374), "led the actor into the sphere of abstract reasoning, whereas it was the task of the producer-instructor

to develop the active nature of the actor's creative work." Beredenering alleen, het hy geglo, het niks met die toneelkun te make nie. Daarom het hy die speel van die stuk met 'n inagneming van die gegewe omstandighede as die beste metode v teksanalise beskou. Die akteurs, het hy nou geglo, moet van die staanspoor af die skelet (die handelingslyn) van die stuk op die verhoog uitvoer deur gekonsentreerd die eenvoudigste gegewe fisieke handeling van die rolle te "doen".

Getrou aan sy nuwe uitgangspunte ten opsigte van die rol van die regisseur het Stanislawski die kreatiewe inisiatief volk aan die akteurs oorgelaat, terwyl hy op sy beurt hulle werk o die verhoog noukeurig dopgehou, beoordeel en met prikkelende vrae gelei het (*ibid.*:375). Alhoewel hierdie metode van reg op die oog af na 'n baie passiewe metode lyk, is dit egter n die teendeel daarvan. Die demokratiese regisseur in sy hoed anigheid as katalisator, beoordelaar en samesnoerder van die skeppende verhoogwerk moet elke oomblik van die repetisie baie aktief waarneem en met logiese, verbandhoudende vrae kom wat die kunstenaars onder sy leiding tot nuwe artistieke moontlik hede en vergestaltungs sal stimuleer. Die outokratiese regisseur daarenteen is egter geneig om slegs aan die begin van die repetisievak baie aktief te wees met betrekking tot die oord van sy vooraf beplande *mise-en-scène* aan die groep. Sodra hulle sy *mise-en-scène* onder die knie begin kry, is hy geneig om agteroor te sit en redelik passief toe te kyk hoe hulle hulle dit deur middel van byna "eindelose" herhaling geleidel toe-eien.

Hierdie bogenoemde demokratiese regiebeginsels van Stanislawski word soms deur sogenaamde Stanislawskinavolgers totaal verkeerd geïnterpreteer as sou hy daarmee bedoel het dat die regisseur

nie die reg het om met die akteurs se skeppende werk in te meng nie (*Schnitzler, 1954:157*). Hulle beweer selfs dat Stanislawski bedoel het dat die regisseur nie die reg het om uiteindelik die spelers se finale bewegingspatroon op die verhoog te beplan nie of dat hy ook nie soms vir die spelers 'n bepaalde uitvoering van 'n handeling durf voorstel nie.

Daar is talle voorbeelde in Toporkof en Gortsjakof se beskrywings van Stanislawski se hantering van repetisies gedurende sy laaste twaalf jaar wat baie duidelik daarop dui dat Stanislawski nie maar net die spelers aan hulle lot oorgelaat het nie. As hy tydens 'n repetisie gemerk het dat die speler op 'n dwaalspoor is, het hy nie gehuiwer om die repetisie summier te onderbreek en die speler met prikkelende vrae na die regte weg terug te lei (*Gorchakov, 1968:379-382*) of om bepaalde bewegings voor te stel (*Toporkov, 1955:161*) of om selfs 'n uitvoering van 'n handeling te demonstreer as dit werklik nodig was nie (*Houghton, 1938:100*). Daar moet egter bygevoeg word dat hierdie onderbrekings in die repetisies deur Stanislawski met die doel om vrae te stel, advies te gee en voorstelle te maak gewoonlik tydens repetisies met enkele spelers in individuele tonele plaasgevind het, omdat hy geglo het dat by volledige repetisie waarby al die spelers betrokke was, die verloop van die kreatiewe werk nie onderbreek moes word ter wille van enkele spelers wat hulp nodig gehad het en wat veel eerder indiwidueel in addisionele repetisies van bepaalde tonele gehelp kon word nie (*Stanislavsky, 1961:297*). Soms het hy terwyl die spelers ononderbroke voortgespeel het, tussenwerpsels geskree om hulle met die uitvoering van hulle handeling te help, byvoorbeeld, "Harder! Kyk vir mekaar! Draai nou om! Wees versigtig met jou gebare! Praat met jou oë!" ensovoorts (*Gorchakov, 1968:382-383*).

4.2.2 Betreffende die akteur se benadering van 'n rol

In aansluiting by sy nuwe beskouings betreffende die demokratiese gesag van die regisseur het Stanislawski van die middel van die twintigerjare af begin soek na en eksperimenteer met metode waarvolgens die akteur op selfstandige wyse sy rol kon benader en dit vry, individualisties en skeppend kon vergestalt. Hierdie soeke en eksperimentering van Stanislawski het uiteindelik kort voor sy dood uitgekristalliseer in sy sogenaamde *metode van fisieke handeling*.

Teen om en by 1934 het Stanislawski hierdie metode van fisieke handeling in 'n studie duidelik uiteengesit aan die hand van Gogolj se *Rewizor* (Stanislavski, 1968:173). In 1952 het hierdie studie die eerste keer onder die aandag van die Weste gekom en wel danksy die Pole en die Oos-Berlyners se belangstelling daarin en vermelding daarvan (Gourfinkel, 1959:11). In 1961 het Elizabeth R. Hapgood se Engelse vertaling daarvan in die Verenigde State verskyn as deel 3 van Stanislawski se boek, *Creating a role*¹⁾. Dit is daarom nie ongewoon dat Westerse geskrifte oor die Stanislawskisisteen van akteuropleiding en oor sy werk as regisseur wat voor die sestigterjare verskyn het geen of weinige vermelding van sy metode van fisieke handeling gemaak het nie.

Interessante gegewens oor Stanislawski se nuwe opvattinge oor die benadering van en werk aan 'n rol aan die hand van 'n metode van fisieke handeling is egter ook vervat in essays deur verskillende Russiese teaterpersoonlikhede wat gedurende

1. Stanislavski, C. 1961. *Creating a role*. New York, Theatre Arts Books.

Stanislawski se laaste jare nou met hom saamgewerk het. Hier= die essays het in 1952 in 'n Duitse vertaling onder die titel *Der schauspielerische Weg zur Rolle*¹⁾ verskyn. Veral Wladimir Prokofjew (die historikus van die Moskouse Kunsteater) se essay, wat in hierdie Duitse publikasie vervat is, is baie insiggewend. Ook David Magarshack werp in sy Stanislawski-biografie (1950) redelik baie lig op Stanislawski se opvattinge betreffende die metode van fisieke handeling²⁾.

Gevolglik was daar in die vyftigerjare reeds heelwat gegewens daaroor in die Weste beskikbaar. Daarom is dit aan die ander kant tog opvallend dat teaterskrywers in die Weste eers van ongeveer die sestigerjare af voldoende aandag aan Stanislawski se opvatting oor die metode van fisieke handeling begin skenk het.

Omdat Stanislawski se opvattinge oor die metode van fisieke handeling reeds in paragraaf 2.2.1 van hoofstuk 2 hierbo uit speloogpunt bespreek is, sal daar in die volgende paragraaf, wat oor sy demokratiese regiemetode meer in die besonder handel, eerder op die toepassing van hierdie metode van fisieke handeling ingegaan word. Tog kan daar hier dalk net op enkele belangrike aspekte van sy beskouinge oor wat die metode van fisieke handeling presies is, gelet word ter wille van die verfrissing van die geheue.

Die eerste aspek wat die aandag vra, is dít wat Prokofjew (1952:33, 56, 61-66) so pragtig uiteensit, naamlik Stanislawski

-
1. Stanislawski, K.S., Prokofjew, W., *et al.* 1952. *Der schauspielerische Weg zur Rolle*. Berlin, Henschelverlag.
 2. Kyk veral p. 397-400.

1) Die beskouing dat die akteur "homself" as die karakter op die verhoog speel. Prokofjef wys daarop dat Stanislawski aan die einde van sy lewe volgehou het dat dit uitsluitlik die taak van die akteur is om die rol, wat die dramaturg op papier daar gestel het, op die verhoog te vergestalt. Dit beteken dat die akteur die lewe van 'n karakter wat deur 'n dramaturg beskryf is, sy eie moet maak. Hy moet die rol sy oë, ore, senuwees, bene, arms, stem, gevoel, gees ensovoorts gee (*Toporkow*, 1952: 166). Hy kan tog nie ander oë, ore, senuwees ensovoorts vir sy vergestaltling van die rol leen, huur of koop nie. Ook kan slegs die speler aan die rol daardie lewende menslike gevoel ge wat van die rol 'n lewende en oortuigende wese sal maak. En daardie lewende menslike gevoel kan die speler tog uit geen ander plek as net uit sy eie psigofisieke samestelling haal nie. Daarom moet die akteur, voordat hy met die vergestaltling van die deur die dramaturg gegewe karakter op die verhoog begin, eers by homself as mens begin.

2) Dit bring ons by die tweede belangrike aspek in Stanislawski se beskouing oor die metode van fisieke handeling as rolbenaderings- en vergestaltingsmetode. Prokofjef wys in die hierbo genoemde passasies in sy essay baie duidelik daarop dat Stanislawski met die opvatting dat die akteur by homself as mens moet begin, die volgende bedoel het:

3) Die akteur moet homself eers in die gegewe handeling van die rol vind, homself ten opsigte daarvan oriënteer, eers in die uitvoering van die eenvoudige gegewe handeling op die verhoog tot 'n normale lewende mens geraak en homself dan geleidelik in die gegewe karakter verander. Hy bly nie homself nie maar begin by homself en verander homself (sy eie psigofisieke samestelling, sy menswees) in die van die karakter. Sonder die

deelname van sy eie organiese natuur bly sy spel konvensioneel, leweloos, formeel en 'n nabootsing van een of ander fiktiewe karakter (*ibid.*). ~~Die speler moet na die kernwaarheid van die~~ geskrewe rol deurdring en aan die gegewe innerlike en uiterlike handeling van die rol glo. Die maklikste en mees funksionele weg wat die akteur kan volg om daartoe deur te dring, is om te begin by die uitvoering van die gegewe fisieke handeling soos hy dit sou uitvoer, omdat die uitvoer van fisieke handeling by die aanvang van skeppende werk op die verhoog binne die bereik van enige speler is.

Stanislawski vergelyk die skeppende proses van die akteur met die proses wat toegepas word om 'n garendraad met 'n knoop aan die een punt deur 'n naald se oog te steek (*Prokofjew, 1952:56*). By die aanvang van die proses staan die akteur voor sy rol soos die garendraad voor die oog van die naald. Dit sou dwaas wees om die punt van die draad met die knoop in eerste deur die oog te probeer steek. Tog gebeur dit soms dat regisseurs van hulle spelers verwag om met die kop eerste deur die "oog" van die teater te gaan in plaas daarvan om by die maklikste punt te begin. Daarmee bedoel Stanislawski dat regisseurs soms, soos hy aanvanklik self ook gedoen het, verwag dat akteurs by die ingewikkelde innerlike handeling van die rol moet begin in plaas by die eenvoudige algemeen-menslike uiterlike handeling. "Ich will", sê Stanislawski (*ibid.:56-57*),

"dass Sie von der Rolle zuerst nur das nehmen, was sie an Allgemeinem enthält. Einstweilen ist dieses Allgemeine eben die allen Lebewesen eigentümliche Wechselbeziehung. Studieren Sie also den Prozess der Wechselbeziehung und bleiben Sie dabei. Studieren Sie die elementarste Wechselbeziehung. Früher war es doch so: Wenn mit einem neuen Stück begonnen wurde, setzte man sich an einen Tisch. Ich gestehe, dieser 'Tisch' wurde ebenfalls von mir erdacht."

Ihnen gebe ich nicht einmal einen Tisch. Es ist alles sehr leicht, ich verlange von Ihnen nur das, was Sie jetzt tun können, ich verlange Wechselbeziehung ...

"Sie aber beginnen die Rolle direkt beim Text und lassen dabei das Wichtigste beiseite, den Augenblick der Orientierung, der gegenseitigen Abstimmung. Im Leben werden Sie das nie, auf der Bühne dagegen wird es immer aus irgendeinem Grunde unterlassen ... Ich versichere Ihnen, das ist alles äusserst wichtig. Das überzeugt den Zuschauer am meisten und führt den Schauspieler auf den Weg der Wahrheit und des Glaubens an seine Handlungen. Ohne richtige Orientierung ist der organische Lebensprozess unterbrochen. Der Schauspieler lügt, er glaubt nicht an seine Handlungen und rollt dahin auf dem Wege des Schauspielerhandwerks".

Prokofjew (*ibid.*:61) vertel dat Stanislawski op 'n keer aan 'n speelster van die Natasjarol in *Tri sestri* soos volg verduidelik het hoe om volgens die metode van fisieke handeling die rol te benader dat haar hele persoonlike, organiese natuur by haar skeppende proses op die verhoog betrek word:

"Vielleicht nehmen Sie an, dass es sich nicht um Sie selbst, sondern um irgendeine Natascha handelt, die zu irgendeinem Andrej spricht. Das wäre auch eine Lüge. Es gibt gar keine Natascha, sondern das sind Sie, und auch keinen Andrej, sondern nur einen Iwanow, Sidorow und so weiter. Handeln Sie stets nur im eigenen Namen, fragen Sie sich immer: wie würde ich heute, hier, in diesem Augenblick unter den gegebenen Umständen handeln? Sprechen Sie unbedingt Ihren Partner an, nicht irgendeinen Andrej ... Wenn Sie sich als einen anderen Menschen betrachten, so werden Sie nicht mehr handeln, sondern 'darstellen'.

"Wir wollen doch mal annehmen, dass es gar keine Gestalt gibt. Das Wort wird aus unserm Lexikon verbannt. Es gibt nur unser 'Ich' in den gegebenen Umständen der Rolle".

Die vraag ontstaan egter soms by persone wat skepties teenoor hierdie voorgestelde rolbenaderingsmetode van Stanislawski staan, of 'n mens nie wanneer jy die rol, soos Stanislawski dit wil hê, vanuit jouself benader, die gevaar loop om die gestalte wat deur die dramaturg beskryf is, deur die persoon van die verteenwoordigende speler te vervang nie (*ibid.*:63). Daar is ook diegene, sê Prokofjef (*ibid.*), wat dit so wil dat die benadering van 'n rol vanuit die self nie 'n grondbeginsel van Stanislawski se spelteorie is nie maar dat dit slegs 'n oorbe-klemtoonde opvoedkundige gedagte was wat hy in die midde van sy studente gelê het om hulle bewus te maak van die groot belang vir die speler om in die dop van sy rol in te dring. Ander weer sien daarin 'n totale wanopvatting by Stanislawski betreffende die wesenssaad van toneelspel en betwyfel daarom die sin en waarde van sy hele spelsisteen. Daar is ook diegene wat volkome met Stanislawski se opvattinge betreffende die benadering van 'n rol aan die hand van die metode van fisieke handel-ing saamstem, omdat hulle die wanopvatting het dat die speler op die verhoog heeltemal homself moet wees en die gestalte nie moet skep nie maar slegs sy verhouding tot die geskrewe rol tot uitdrukking moet bring.

Tog het Stanislawski, volgens Prokofjef (*ibid.*:64), dit duidelik gestel dat elke toneelspeler op die verhoog aan die geskrewe rol gestalte moet gee sonder om homself aan die toeskouer te toon.

Hoe moet Stanislawski se stelling dat die akteur die geskrewe rol vanuit homself moet benader en vergestalt, dan verstaan word? Op hierdie vraag gee Prokofjef (*ibid.*:64-66) 'n baie bevredigende en insiggewende antwoord. In die eerste plek wys hy daarop dat "van jouself uitgaan by die benadering en

speel van 'n rol" nie beteken dat jy self besluit oor wat jy onder die in die teks gegewe omstandighede as mens sou doen nie, want wat jy moet doen, is reeds deur die skrywer gegee. Jy moet egter op grond van jou eie menswees besluit hoe jy die gegewe wat gaan doen. As jy op grond van jou eie menswees wil besluit wat jy moet doen, dan sal jy outomaties wegbeweeg van die teks. Dan sal jy sê as jy Othello moet speel: "Othello verwurg vir Desdemona, maar ek sal haar vergewe". Ons weet almal dat die akteur wat Othello moet speel, die gegewe handeling, naamlik die verwurging van Desdemona, moet uitvoer, maar die vraag wat die speler hom op grond van sy eie menswees moet afvra, is: "Hoe gaan ek hierdie gegewe handeling, naamlik die verwurging van Desdemona, presies uitvoer?" Dit is by die hoe van die uitvoering waar skeppende individualiteit op die verhoog na vore kom. Oor hierdie hoe kan net die speler alleen besluit - nie die regisseur nie - en dit ook net op grond van sy eie menswees.

MS [Van jouself uitgaan beteken dus nie om jouself met jou eie drange en begeertes te speel en sodoende die gegewe innerlike en uiterlike handeling wat deur die dramaturg gegee is, te verontagsaam nie. Dit beteken om, uitgaande van jou eie natuurlike psigiese en fisieke moontlikhede, by die karakter se motiewe, innerlike en uiterlike handeling uit te kom en dit uit te voer soos jy dit sou doen as jy onder dieselfde omstandighede verkeer het en dieselfde motiewe as die karakter gehad het.

Hierdie opvattinge van Stanislawski oor die benadering van die rol aan die hand van die metode van fisieke handeling asook sy opvattinge oor die demokratiese gesag van die regisseur sal noodwendig duideliker word in die hieropvolgende paragraaf,

waar dit gaan oor die praktiese toepassing deur Stanislawski van hierdie opvattinge.

3.3 Stanislawski se demokratiese regiemetode as praktiese uitvoering van sy demokratiese regie-opvattinge

En spyte van 'n redelike hoeveelheid gegewens wat beskikbaar is oor Stanislawski se regiewerk aan onder andere *Othello* in 1929 en 1930¹⁾, *Mjortwja Doeschl* in 1930 en 1931²⁾, *Molière* in 1934 - 1936³⁾ en *Tartuffe* in 1937 en 1938⁴⁾, is dit tog onwettig om te sê dat Stanislawski presies só of só 'n metode in sy demokratiese fase as regisseur toegepas het. Die redes hiervoor is die volgende:

1. 'n Regisseur pas, soos vantevore aangedui is, nooit presies dieselfde metode deurgaans vir alle stukke toe nie. Die tipe stuk wat aangebied word, die ensemble waarmee gewerk word, en die omstandighede waaronder gewerk word, bepaal in 'n baie groot mate die presiese aard van die regiemetode.
2. Stanislawski het gedurende sy laaste veertien jaar voortdurend met een of ander beskouing geëksperimenteer (*Magarsack*, 1950:370-371), omdat hy op soek was na 'n metode wat aan sy demokratiese uitgangspunt sou voldoen en wat

-
1. Stanislavski, C. 1963. *Stanislavski produces "Othello"*; 2nd printing. London, Bles.
 2. Toporkow, W.O. 1952. *K.S. Stanislawski bei der Probe*: 65-156. Berlin, Henschelverlag.
 3. Gorchakov, N.M. 1968. *Stanislavsky directs*: 351-391. New York, Minerva.
 4. Toporkow, op. cit.: 157-239.

vir sy spelers die mees funksionele weg na vrye, selfstandige en individuele spel sou baan. Hy het wel teen ongeveer 1934 duidelikheid begin kry oor sodanige metode, maar sy laaste vier lewensjare was vir hom te kort om hierdie beoogde metode, wat in deel 3 van *Creating a role* beskryf is, ten volle op die verhoog te realiseer.

3. Sy swak gesondheid gedurende die laaste veertien jaar het meegebring dat hy die oorgrote meerderheid van repetisies in die repetisievakke van die bogenoemde produksies aan regie-assistente moes oorlaat (*ibid.*:370). Gevolglik kan daar nie bepaal word hoe hy hierdie repetisies sou waargeneem het en watter metode hy presies sou gevolg het nie. So byvoorbeeld was hy weens swak gesondheid genoodsaak om die hele *Othello*-produksie aan assistente oor te laat en om vir hulle teen sy voorneme in weer 'n volledige regieboek vir die produksie vooraf saam te stel (*ibid.*:379). Die produksie van *Mjortwja Doeschl* het hy om dieselfde rede ook in sy geheel aan assistente oorgelaat (*ibid.*:381). Toe die produksie uiteindelik vir hom 'n mislukking blyk te wees, het hy die openingsaand daarvan vir anderhalfjaar uitgestel (*ibid.*:382) en die stuk self opnuut met die spelers ingestudeer (*ibid.*:381). Die spelers was toe van selfsprekend met die stuk bekend, het vooropgesette beskouings daaromtrent gehad en was nie ryp vir sy nuwe opvattinge betreffende rolbenadering nie (*Toporkow, 1952:71*). Die gevolg was dat hy sekerlik nie sy demokratiese opvattinge ten volle kon laat verwesenlik nie. So byvoorbeeld blyk dit uit Toporkof (1955:157-163), die speler van die Tsjitsjikofrol in hierdie produksie, se beskrywing van een van die repetisies dat Stanislawski geneig was om vir die

speler die uitvoering van sy in die teks gegewe handeling voor te skryf. Ook die meeste van die repetisies aan *Molière* en *Tartuffe* het hy aan assistente oorgelaat (Gorchakov, 1968:353; Toporkow, 1952:161, 162, 165 en 177). Norris Houghton (1938:84-97), wat in 1934 ses maande lank in Rusland ooggetuie van werkmodes in die Sowjetateer was, gee terloops 'n baie duidelike uiteensetting van die werkmode van Stanislawski se regie-assistente en meer in die besonder van die werkmode van Mikhail Kedrof. Ongelukkig werp hy nie veel lig op Stanislawski se adviserende aandeel aan die assistente se produksies nie, behalwe deur te sê (*ibid.*:95 en 96) dat "Stanislavski and Nemirovich-Danchenko ... remain the final authority on all matters within their organization", en dat "no production is presented at the Art Theatre ... without being looked over by either Stanislavski or Nemirovich-Danchenko".

4. Alhoewel Stanislawski van ongeveer 1934 af duidelikheid begin verkry het oor die presiese metode wat hy behoort te volg (Stanislavski, 1968:173 en 174), was sy praktiese realisering van hierdie metode in sy laaste twee produksies in 'n baie groot mate gekortwiek. Boelgakof se *Molière* was in Stanislawski se oë 'n swak stuk (Gorchakov, 1968:354), en in plaas daarvan om al die repetisietyd aan die realisering van sy beoogde metode te bestee moes hy baie waardevolle tyd aan die verbetering van die stuk offer (*ibid.*:355-377). Die keuse van hierdie stuk vir aanbieding het, terloops, nie by hom nie maar by sy leerlingregisseurs, N.M. Gortsjakof en M.A. Boelgakof (ook die skrywer van die stuk) berus (*ibid.*:353 en 387-391). Verder was dit nie in werklikheid Stanislawski se produksie

nie: hy het maar net in 'n baie groot mate toesig daargehou (*ibid.*:353). Daarteenoor het Stanislawski die produksie van *Tartuffe* as 'n opvoedkundige projek beskou en was hy van voorneme om daarin sy nuwe beskouings en sy beoogde demokratiese metode van 1934 ten volle te verwezenlik (*Toporkow*, 1952:162-165). Gesondheidsprobleme onder andere het egter, soos hierbo gesê, veroorsaak dat hy baie repetisies aan die regie-assistente, o.w. Mikhai Kedrof, oorgelaat het. Meer nog: die dood het hom ingehaai nog voordat hy die repetisievak kon voltooi. Die assistente het self die laaste deel van die repetisievak voltooi (*ibid.*:233), en 'n mens het dus glad nie 'n volledige beeld van die metode wat hy hier sou toegepas het nie.

Dit behoort dus duidelik te wees dat dit gans onmoontlik is om uit die bestaande gegewens te sê dat Stanislawski aan die einde van sy lewe in die praktyk presies só of só 'n demokratiese metode toegepas het. Al wat die navorser onder hierdie omstandighede te doen staan, is om hom maar te verlaat op die metode wat Stanislawski in 1934 beoog het en wat hy vir die nageslag op skrif nagelaat het. Miskien is dit ook die beste weg vir enige navorser, daar dit tog die metode is wat Stanislawski in ieder geval beoog het om op die verhoog te realiseer en wat hy aan die nageslag as fondament vir die verdere ontwikkeling van die regiekuns wou nalaat.

Voordat daar egter op hierdie in 1934 uiteengesette beoogde metode van Stanislawski ingegaan word, dien daar wel op gelet te word dat dit uit die gegewens oor Stanislawski se werk aan *Mjortwja Doeschl*, *Molière* en *Tartuffe* blyk dat hy tog sekere basiese stappe in al drie die stukke gevolg het. In die

eerste plek blyk dit dat hy hom voor die aanvang van 'n repetisievak, deur middel van lees en bestudering van die stuk, baie goed van die kernidee van die stuk en van elke rol, die hoofmotief en newemotiewe van elke karakter en die hoofhandelingslyn van die stuk en van elke karakter vergewis het. In die tweede plek blyk dit dat hy by die eerste repetisies die spelers ook daarop attent gemaak het. Verder blyk dit dat hy die repetisies daarna deur die volgende fases laat gaan het:

1. 'n fase waarin die speler die in die teks gegewe handeling geïmproviseer het soos hy dit sou doen indien hy as mens onder dieselfde omstandighede as dié van sy rol verkeer het en indien hy dieselfde motiewe as die rol gehad het, 'n improvisatoriese repetisiefase wat gewoonlik lank geduur het (totdat die speler hom met die rol kon vereenselwig het), want die hele repetisievak was in geheel baie lank - aan *Tartuffe* is daar byvoorbeeld altesame twee jaar gewerk;
2. 'n fase waarin hy geleidelik die in die teks gegewe dialoog in die spelers se mond gelê en aan hulle tekslewing meer in besonder gewerk het, terwyl hy terselfdertyd ook die spelers tot 'n korrelatiewe uitvoering van die tekslewing en die fisieke handeling gebring het;
3. 'n fase waarin hy die spel asook die ander fasette van die produksie esteties en artistiek afgerond het;
4. 'n fase waarin hy die spelers van addisionele gegewens betreffende die dramaturg en die stuk voorsien het, gegewens wat hulle nog verder kon help om hulle rolvergestalting te vervolmaak.

Die beoogde demokratiese regiemetode wat Stanislawski in 1934 uiteengesit het, verg nou die aandag. Die uiteensetting is i die vorm van 'n lesing, en Stanislawski maak weer van die fiktiewe karakter, Tortsof, gebruik om homself as leermeester en regisseur te beskryf. Tortsof (oftewel Stanislawski) baseer sy uiteensetting (oftewel lesing) op die volgende toneel in di tweede bedryf van Gogolj (1963:607-608) se *Rewizor*:

"SCENE II

Osip *and* Hlestakov.

HLESTAKOV: Here, take this. (*He gives Osip his hat and cane*) So you've been lolling on the bed again?

OSIP: Why should I? Haven't I ever seen a bed before?

HLESTAKOV: You're lying, you were lolling! You see, it's all mussed up.

OSIP: What should I muss it for? Don't you suppose I know what a bed is? I have legs; I know how to stand up. What's your bed to me?

HLESTAKOV: (*Walking about the room*) See if there's any tobacco in the bag yonder.

OSIP: How could there be any? You smoked up the last four days ago.

HLESTAKOV: (*Walks about and purses up his lips in a variety of ways, finally speaking in a loud and determined voice*) Listen! ... Hey, Osip!

OSIP: What to you want?

HLESTAKOV: (*In a loud, but not so determined voice*) You go down there.

OSIP: Where?

HLESTAKOV: (*In a voice quite lacking in determination, softer, and almost entreating*) Downstairs, to the bar ... and tell them to ... to send me my dinner.

OSIP: Oh no, I don't want to.

HLESTAKOV: How dare you, blockhead!

OSIP: Why, because it'll be all the same; even if I go, we won't get anything. The boss said he wouldn't give us any more dinners.

HLESTAKOV: How does he dare not give us any? That's nonsense.

OSIP: 'I'm going to the Chief of Police,' says he; 'the gentleman hasn't paid anything for three weeks. You and your master are swindlers,' he says, 'and your master's a rascal. We've seen spongers and scoundrels like you before.'

HLESTAKOV: And I'll bet you're happy, you brute, to be telling me all that now.

OSIP: He says: 'A fellow like that will come, live high, run up a bill, and afterwards there's no driving him out. I'm not going to joke,' he says; 'I'm going to complain straight off and have him taken to the police station and then to jail.'

HLESTAKOV: Well, that's enough, you blockhead! Get along with you and tell him! What a vulgar animal!

OSIP: It would be better for me to call the proprietor up here to you.

HLESTAKOV: Why call the proprietor? Go yourself and tell him.

OSIP: But really, sir ...

HLESTAKOV: Well then, deuce take you, call the proprietor!

(*Osip goes out*)".

By die aanvang van die lesing sê Stanislawski (1968:175) in sy hoedanigheid as Tortsof: "Here is my approach to a new role. Without any reading, without any conferences on the play, the actors are asked to come to a rehearsal of it". Met die verloop van die lesing word dit duidelik dat Stanislawski hiermee bedoel dat dit die regisseur se plig is om die spelers geleidelik, terwyl hulle op die verhoog werk, van die inhoud, kernidee, deurlopende hoofhandelingslyn en samehang van tonele van die stuk asook die motiewe en handelingslyne van die verskillende

karakters op hoogte te bring. Dit beteken dus dat die regisseur die stuk vooraf met betrekking tot die bogenoemde aspek deeglik moes gelees en bestudeer het. Bewyse hiervoor is te vind in Magarshack (1950:373) se verwysing na Stanislawski se aandrang daarop dat "no producer can produce a play unless he first finds its ruling idea ... (and the) 'through-action' and then strengthen them with the final and chief aim of the play ...".

Stanislawski stel vervolgens voor dat die regisseur vir elke speler moet aandui wat hy veronderstel is om te doen in die bepaalde toneel wat gerepeteer word (in hierdie geval die tweede toneel in die tweede bedryf van *Rewizor*). Die bogenoemde aahaling uit die teks sê dat Osip luilekker op sy baas, Khlestakof, se bed lê as laasgenoemde die kamer binnekom. Khlestakof betrap hom amper, hy merk egter dat daar op sy bed gelê is, en hy raas met Osip daaroor. Daarna gee hy vir Osip opdrag om vir hom wat Khlestakof is 'n ete by die eienaar van die herberg waar hulle nou al drie weke tuis gaan, te gaan bestel. Osip is huiwerig om dit te doen, omdat die eienaar hulle al met die polisie gedreig het oor die feit dat hulle nog nie hulle etes van die afgelope drie weke betaal het nie. Khlestakof gee hom dan opdrag om die eienaar te gaan roep.

Met hierdie gegewe handeling as basis moet die spelers dan die toneel improviseer. Hulle moet die handeling uitvoer soos hulle dit sou doen, en verder vergeet van wat hulle behoort te voel of van hoe die geskrewe karakters dit sou gedoen het. Hulle behoort te weet hoe hulle dit wil doen, want enige mens weet hoe om 'n kamer binne te kom, hoe om met jou bediende te baklei as hy op jou bed gelê het, en hoe om jou bediende met dreigende bevel te oortuig om die onaangename vir jou te doen.

Hulle moet nie probeer om die uitvoering van hierdie eenvoudige fisieke handelinge enigsins gekompliseerd uit te voer nie. Stanislawski (1968:176-177) verduidelik dit so:

"You can convey the externals of the plot with its episodes, with its simplest physical objectives. At first that is all you can execute sincerely. If you attempt anything more you will run into objectives beyond your powers, and then you run the risk of going astray, of overacting and doing violence to your nature. Beware of too difficult objectives to start with - you are not yet ready to penetrate deep into the soul of your part. Keep strictly inside the narrow confines of physical actions, search out their logic and consecutive-ness, and try to find the state of 'I am'".

Dit beteken dat die akteurs in der waarheid in hierdie stadium van die repetisievak in die uitvoering van die in die teks gegewe fisieke handeling nog net hulleself is. Daardeur word die akteurs ook in staat gestel om hulleself in die gegewe handeling te vind, en sodra hulle dit reggekry het, sal dit vir hulle makliker wees om uiteindelik vanuit hulleself te skep. Stanislawski (*ibid.*:177) stel dit sō: "In this manner you will first of all feel yourself in the part. When that is once done it is not difficult to enlarge the whole role in yourself. Live, true human feelings - that is the good soil for accomplishing your purpose".

Sodra die spelers hierdie eenvoudige fisieke handelinge kan uitvoer soos hulle dit wil, stel Stanislawski voor dat die regisseur die spelers moet wys op die gegewe omstandighede en motiewe van die karakters in die stuk. Inagneming daarvan deur die speler sal hom help om geleidelik nader aan die rol te kom en om die gegewe handeling doelgerig uit te voer. "In order to come on the stage like a human being and not like an

actor", merk Stanislawski (*ibid.*:180) op,

"you had to find out who you are, what has happened to you, under what circumstances you are living here, how you have spent your day (voor jou binne-koms), where you came from, and many other supposed circumstances you have not yet invented but all of which influence your actions. In other words, just to walk onto the stage it is necessary to sense the life of the play and your relation to it".

Dit wil sê die regisseur moet nou die akteurs voorsien van die volgende gegewe omstandighede en motiewe in die teks:

Khlestakof is van St. Petersburg af op pad na sy vader, 'n streng en suinige landheer. Op pad na sy bestemming het hy egter die geld wat hy vir sy reis moet gebruik, uitgedobbel. Die gevolg is dat hy nou sonder geld gestrand sit in hierdie herberg, waar hy nie eers sy etes kan betaal nie. Hy durf nie waag om vir sy vader te skryf om geld nie, en hy ken ook nie 'n siel in hierdie verlate ou plekkie waar hy hom nou bevind nie. Intussen skree sy maag elke dag om kos en is daar ook vir hom geen moontlikheid om sy reis voort te sit nie.

Die volgende stap van die regisseur, sê Stanislawski (*ibid.*: 179), is om byvoorbeeld vir die Khlestakofspeler te vra: "Waar dink jy het Khlestakof gedoen en waar was hy voordat hy in hierdie bepaalde toneel die kamer binnekom?" Die speler sal dus sy verbeelding moet gebruik en sy voorafgaande handeling self uirdink. Dit is belangrik dat die speler dit self uirdink, want dan sal dit weer eens sy eie wees. Daarna verwag Stanislawski (*ibid.*:180) dat die regisseur vir die speler moet vra: "As jy nou in hierdie omstandighede van Khlestakof verkeer en as jou enigste motief op hierdie oomblik is om kos in die hande te kry, presies hoe sal jy die gegewe handeling

(naamlik binnekoms, aanspreek van Osip en opdrag om kos te kry) uitvoer?" Let daarop dat die speler moet besluit hoe hy dit sou uitvoer.

Hierna, stel Stanislawski (*ibid.*:180) voor, moet die regisseur die spelers vra om hulle improvisasie van hierdie toneel te herhaal terwyl hulle die gegewe omstandighede en die motiewe van hulle fisieke handeling voortdurend in gedagte hou. Die spelers moet hulle improvisasie oor en oor herhaal en met verskillende moontlikhede vir die uitvoer van die handeling eksperimenteer. Dit is nou die taak van die regisseur om die spelers geleidelik te lei tot inagneming van die fynste gegewe detail oor die besondere karakters (*ibid.*:183). Die gegewe karaktereienskappe van byvoorbeeld Khlestakof sal in 'n baie groot mate ook bepaal hoe die gegewe handeling deur die speler uitgevoer moet word. Dit blyk uit die teks dat Khlestakof 'n spogter maar ook 'n lafaard is. Gevolglik sal hy in sy uiterlike handeling teenoor Osip (binnekoms, betigting van Osip en opdrag om kos te kry en die eienaar te ontbied) met groot bravade optree. Innerlik sal hy egter die eienaar vrees en benoud voel oor die benarde situasie waarin hy hom bevind. Inagneming van hierdie karaktereienskappe van Khlestakof sal die speler in sy uitvoering van die gegewe handeling geleidelik tot 'n vergestaltung van die geskrewe rol lei - 'n vergestaltung wat egter geleidelik vanuit die speler self gegroei het.

In hierdie stadium moet die regisseur by die speler sterk klem daarop lê dat hy in die uitvoering van die gegewe handeling geconsentreerd afstuur op die innerlike en uiterlike objekte van die karakter (*ibid.*:184). Die opstel van 'n geskrewe lys (deur die speler opgestel) van die innerlike en uiterlike doelwitte van die karakter in die besondere toneel behoort die

speler in hierdie opsig baie te help. Hy moet ook die hoofmotief van die karakter in die besondere toneel baie duidelik voor oë stel. Vir hierdie doel kan die speler die besondere toneel van 'n titel, wat die hoofmotief van die karakter beskryf, voorsien (ibid.:185). In die geval van die Khlestakof speler, byvoorbeeld, sal hierdie bepaalde toneel dan heet: "Eet tot elke prys!".

Die volgende stap in die regie is om die spelers se bewegings en gebare tot die absoluut noodsaaklikste te beperk (*ibid.: 185*). Vir hierdie doel kan die spelers byvoorbeeld gevra word om hulle improvisasie te herhaal terwyl hulle probeer om aan hulle innerlike handeling ekspressie te gee met gebruikmaking van net die oë, gelaat spel en vingers. Die regisseur moet die speler nou ook baie duidelik daarop wys dat al sy verskillende aktiwiteite en handelinkies in die betrokke toneel aaneengeskelde eenhede moet wees van die ononderbroke lyn van handeling wat afstuur op die hoofmotief van die toneel, naamlik "eet tot elke prys" in die geval van Khlestakof (ibid.:185). Omdat die speler se uiterlike handeling op hierdie wyse dan geleidelik 'n volwaardige en geselekteerde vergestaltung van die karakter se innerlike dryfvere word, vergestalt hy noodwendig die geskrewe rol as lewende mens in homself, dit wil sê die speler verbeeld die rol nie net uiterlik nie maar ook innerlik. Omdat die innerlike opset van die geskrewe rol van hom besit neem en omdat die innerlike en die uiterlike in die mens natuurwetmatig onafskeidbaar verbind is, sal die uiterlike handeling van die speler nuwe betekenis verkry en sal dit ook nie meer sý handeling wees nie maar wel die geskrewe karakter s'n. Dan word die stadium in die skeppingsproses bereik waarvan Stanislawski (*ibid.:189*) sê: "... a great deal that is in your part and a great deal that is in you have become so intertwined that you cannot

easily distinguish where the actor begins or his character (dit wil sê sy rol) ends". Daar moet egter op gelet word dat die speler in hierdie stadium nog steeds die geskrewe rol improviseer.

Die volgende stap van die regisseur is dan om die spelers se lewering van hulle geïmproviseerde dialoog ook so ekspressief moontlik te maak. Om die spelers bewus te maak van die volle waarde van stemintonasie, tempo, ritme, verbale kommunikasie, die vorming van gedagtes in die brein voordat dit uitgespreek word, en so meer, moet die spelers gevra word om geïmproviseerde klankgrepe soos "tra-la-la" of "ta-ta-ti" in plaas van geïmproviseerde woorde te gebruik. Met hierdie vreemde manier van werk, deel Magarshack mee (1950:391), het Stanislawski gedurende sy laaste twee jaar welslae behaal in die spelopleiding van toneelspelers en operasangers. Hierdie spraakopleidings tegniek het verband gehou met Stanislawski se interessante motto wat deur Toporkof (1952:83) so weergegee word: "Dein Wort sei nicht leer und dein Schweigen nicht stumm". Nina Gourfinkel (1959:19), wat 'n deeglike studie van veral Stanislawski se latere toneelopvattinge gemaak het en ook sy oorspronklike Russiese manuskripte onder oë gehad het, sê dat Stanislawski ten opsigte van die gebruik van die "tra-la-la"-tegniek die volgende opgemerk het:

"I cannot explain to you why in repeating the lines of a part hundreds of times, one destroys all their vitality and reduces the vocal compass, but I know from experience that by taking away the words and replacing them with 'ta-ta-ti' (where only intonation and rhythm come into play) one brings the lines to life, one frees them from clichés, one enriches them. Therein lies a secret: for as long as the words have not yet penetrated the actor's mind and for as long as the 'actor-man' has not made them his

own words, they will continue to fall mechanically and strangely from his lips. That is why we do not let the student speak his lines while he still has not clearly settled what underlies them: we suggest instead that he should express them with a 'ta-ta-ti', that is by using only natural sounds".

As die regisseur die spelers deur hierdie bogenoemde fases gelei het, sê Stanislawski (1968:189), het hulle die punt bereik waar hulle volkome in hulle vergestaltung van hulle rolle kan glo en ook 'n gehoor van die geloofwaardigheid daarvan kan oortuig. Maar tog lê daar nog 'n lang pad vir die speler ter opsigte van die volledige vergestaltung van sy rol voor.

"When you achieve the sense of being inside your part and its being inside of you", merk Stanislawski (*ibid.*) op, "when it merges by itself with your inner creative state, which borders on the subconscious, then go forward with assurance ."

Wanneer al die verskillende tonele in die stuk ingestudeer is op die patroon wat hierbo uiteengesit is, breek die tyd vir die regisseur aan om die geskrewe teksdialoog in die spelers se mond te begin lê (*ibid.*:190). Die geskrewe teksdialoog sal miskien ander klein aktiwiteite van die spelers verg as wat hulle in hulle improvisasie gedoen het, maar vir die speler wat homself in sy rol gevind en die rol in homself gevind het, sal dit nie moeilik wees om enkele wysigings in sy fisieke handeling op die verhoog aan te bring nie. Die regisseur kan ook nou die spelers se uitvoering van die handeling begin afrond en aandag skenk aan estetiese plasings en groeperings van die spelers in die verskillende tonele (*ibid.*:201). Hy kan ook nou die spelers voorsien van meer gedetailleerde informasie oor die stuk en die karakters - dinge soos die styl van die drama, die historiese, politieke en sosiale agtergrond daarvan, die

siale stand van die karakters, lewensgewoontes van die be-
okke volk en ras waartoe die karakters behoort, ensomeer
ibid.:197). Daar bestaan nou geen gevaar meer dat die spe-
rs deur al hierdie inligting (wat Stanislawski gedurende sy
tokratiese regiefase by die aanvang van 'n repetisievak aan
e spelers gegee het) verwar sal word of dat hulle skeppende
rk daardeur gekortwiek sal word nie. Die spelers is nou
eker genoeg van hulle rolle om hierdie inligting waardevol te
n gebruik, want, sê Stanislawski (*ibid.*:201):

"If you carry the line of the physical being through
your whole part and if, thanks to that, you feel
the living spirit in it, then all the separate and
distinct points and sensations fall into place and
acquire a new and genuine meaning.

"That state forms a solid foundation for creative
work.

"When you have achieved that foundation, then any in-
formation received from the outside, from your direct-
or or from other sources, no longer rolls around in
your head and your heart like some superfluous sup-
plies in an overfilled storeroom; it falls into its
predestined place or else it is rejected".

Wanneer die spelers die in die teks gegewe dialoog, die addisio-
ele informasie oor die stuk en die karakters asook die regie-
aanwysings (onder andere plasings en groepering) geabsorbeer
het en wanneer hulle seker van alles is, het die tyd vir hulle
angebreek om te kan sê: "My skeppingsproses is nou voltooi!"

Die doel en waarde van hierdie deur hom voorgestelde en uiteen-
gesette demokratiese regiemetode word ongetwyfeld deur Stani-
lawski (*ibid.*:194-198) aan die einde van sy uiteensetting die
beste opgesom. Alhoewel hierdie opsomming van hom lank is,
maak ek dit tog weens die meesterlikheid daarvan hier in die
geheel aan:

"You ... saw that these simple actions required us to break up the scenes into units and objectives; we have to evolve a logic, a consistency, in our actions and feelings, we had to search out the truth in them, establish our faith in them, our sense of 'I am'. But to accomplish all this we did not sit at a table with our heads in a book, we did not divide up the text of the play with a pencil in hand - no, we remained on the stage and acted, we searched in our action, in our own natural life, for whatever we needed to promote our object.

"In other words we did not analyze our actions through our reason, coldly, theoretically, but approached them in practice, from the angle of life, human experience, our own habits, our artistic or other senses, our intuition, our subconscious. We ourselves searched for whatever was needed to help us execute our actions; our own nature came to our aid and guided us. Think about this process and you will realize that it was *an internal and external analysis* of ourselves as human beings in the circumstances of the life of our role.

"The process I am talking about is carried out simultaneously by all the intellectual, emotional, spiritual, and physical forces of our nature; this is not theoretical but practical research for the sake of a genuine objective, which we attain through physical actions. Absorbed by the immediate physical actions, we do not think about nor are we aware of the complex inner process of analysis, which naturally and imperceptibly goes on inside of us.

"Therefore the new secret and new quality of my method of creating the physical being of a role consists of the fact that the simplest physical action when executed by an actor on the stage obliges him to create, in accordance with his own impulses, all sorts of imaginary fictions, proposed circumstances, and 'ifs'.

"If such a tremendous effort of the imagination is needed for the execution of the simplest physical action, then for the creation of the line of the physical being of an entire role, there must be a long and unbroken series of imaginative fictions and proposed circumstances for the whole play. These can be prepared only by the aid of detailed analysis

carried out by all the internal forces of creative nature. My method arrives at this analysis by natural means.

"This new and fortunate quality of a naturally induced self-analysis is what I wish to stress ...

"To answer the question I put to myself ('What would I do if I found myself in Khlestakov's situation?'), I have to invoke the aid of *all the inner as well as physical nature of an actor*. This is what helps not only to understand but to feel, if not the whole play at once, at least its over-all mood, its atmosphere.

"By what means can we induce our creative nature to go to work with entire freedom of action? Here too my method can be of help.

"As you are *drawn* to physical actions you are *drawn away from* the life of your subconscious. In that way you render it free to act and *induce* it to work creatively. This action of nature and its subconscious is so subtle and profound that the person who is doing the creating is unaware of it.

"Thus when I was making my experiment with Khlestakov and started off with physical actions as a way of creating the physical being in my role, I was not aware of what was going on inside of me. I was naïve enough to imagine that I was creating the physical actions, that I was managing them. But actually it turned out that they were merely the external reflections of the creative work which, beyond my consciousness, was being carried on inside me by the subconscious forces of my nature.

"It is not within the range of human consciousness to carry out this occult work, and so what is beyond our powers is done in our stead by nature itself. And what induces nature to do this work? My method of creating the life of the physical being of a part. *My method draws into action by normal and natural means the subtlest creative forces of nature which are not subject to calculation*. This is a new quality of my method, and I wish to stress it ...

"When you are on the stage, carrying out certain physical actions, adapting yourself to the object

of your attention in accordance with the terms of the play, keep your mind entirely on projecting what you have to convey in the most vivid, true, and pictorial form. Put yourself firmly to the task of making the person playing with you think and feel as you do, see the things you are talking about with your eyes, hear them with your ears. Whether or not you succeed in this is another question. The important thing is that you earnestly desire it and that you believe in the possibility of achieving your objective. If you do so, your attention will be wholly centered on your prepared physical actions. Meantime your own nature, freed from supervision, will do for you what no psychotechnique can (sic) consciously accomplish.

"Take a firmer hold of physical actions. They are the key to freedom for that marvelous artist - creative nature - and they will protect your feelings from all force.

"Just think: You prepare with logic and consistency a simple, accessible line for the physical being of your role, and as a result you suddenly feel inside yourself the life of a human spirit. To find in yourself the same kind of human material as the author took from life, from the human nature of other people, when he wrote your part - isn't that a wonderful piece of conjuring! ...

"Any creative material taken over from another person and not experienced in one's own person is cold, intellectual, not organic.

"In contrast, one's own personal material immediately falls into place and begins to work. Anything which an actor takes from his own life experience, the thing to which he responds inwardly, can never be alien to him. It does not have to be artificially produced. It is already there, it wells up of its own accord, it begs to be manifested in physical actions. I do not need to repeat that all these 'own' feelings of an actor must be analogous to the feelings inherent in his part.

"For a better evaluation of the method I recommend, compare it with the approach to a new role in most of the theatres throughout the world.

"There the director of the play studies it in his office and comes to the first rehearsal with a ready-made plan. Indeed many of them do not make any serious study of it but rely on their own experience. At one wave of the hand, out of sheer ingrained habit, these 'experienced' directors lay down the line the play is to follow.

"Other, more serious, directors with a literary bent will formulate an intellectual line after detailed study in the quiet of their offices. It will be a true line, but it will have no appeal and therefore be of no use to a creative actor.

"Finally there is the director of exceptional talent who shows the actors how to play their parts. The more gifted his demonstrations, the deeper the impression he makes, the greater the actor's enslavement. Having seen the brilliant handling of his part, the actor will wish to play it just as he has seen it demonstrated. He will never be able to get away from the impression he has received, he will be compelled awkwardly to imitate the model. But he will never be able to reproduce it for this objective is beyond his native powers. After such a demonstration an actor is shorn of freedom and of his own opinion about his role.

"Let every actor produce what he can and not chase after what is beyond his creative powers. A poor copy of a good model is worse than a good original of mediocre pattern.

"As for the directors, one can only advise them not to foist anything on their actors, not to tempt them beyond the range of their capacities, but to enthuse them and make them ask of their own accord for the information they need in order to execute simple physical actions. A director should know how to stimulate in an actor an appetite for his part".

Alhoewel Stanislawski in sy laaste ongeveer drie jaar dit moeilik gevind het om die bogenoemde beoogde regiemetode ten volle in die praktyk toe te pas, het hy in sy werk aan *Molière* en *Tartuffe* tog daarin geslaag om sekere van die beginsels van sy

beoogde metode in werking te stel. Daarom sal dit nodig wees om op sy regiewerk aan hierdie twee laaste produksies te let.

Molière

Stanislawski het die taak van regie-opsiener vervul, en die produksiebeplanning en uitvoering daarvan was hoofsaaklik in die hande van sy regiestudente, N.M. Gortsjakof en M.A. Boelgakof. Die beplanning en ontwerpe van die opvoering is egter met Stanislawski bespreek en vir goedkeuring aan hom voorgelê.

Omdat Stanislawski ontevrede was met Boelgakof se drama, het hy verkies om die eerste regisseursamespreking slegs met Gortsjakof te hou en om hom te vra dat hy by Boelgakof moes aandring dat hy die teks herskryf. By hierdie samespreking het Stanislawski Gortsjakof ook gewys op die metode wat hy by die eerste repetisies moes volg. Sy advies aan Gortsjakof (1968:356-357) in hierdie verband was die volgende:

"Keep the characters on the level of the skeleton outline only; don't cover them with the meat and fat of the juicy actors' images. This will come later. Define the characters only in their basic aspirations and rehearse the play only through its main accents. In this way it is possible to play the entire role of Molière in fifteen minutes and the whole play in forty-five minutes, not counting intermissions...

"How must you conduct the rehearsals with this purpose in view? Read the play, talk it over with your actors, and let Bulgakov tell you all he knows and wants to say about his play. Then skip the detailed analysis and study of the text. Select only the leading facts and events. Analyze them thoroughly with the author's help. Create a number of études on the theme of these events and have your actors perform them. Let them improvise the text but keep within the author's thoughts and

ideas. Then connect the first étude in relation to the development of the play with the second, then add the third, and so on. Thus, you will have a chain of études. If your choice of the main facts is correct, if you use these as the basis for your études, you will then have the living skeleton of the play.

"To make them follow each other in logical sequence, erect a light series of bridges constructed from the plot. See that the action and relationships of the actors to the main event around which the étude is built develops correctly and logically, and do not stress the question of emotion".

Nadat Gortsjakof en Boelgakof dit deur middel van 'n reeks repetisies gedoen het (*ibid.:359*), het Stanislawski self die repetisie van enkele individuele tonele behartig en net met die spelers wat in die bepaalde tonele betrokke was, gewerk (*ibid.:363-387*). Tydens hierdie repetisies het hy die spelers met stimulerende vrae gelei tot die fisieke uitvoering van die eenvoudigste gegewe handeling soos hulle dit sou wou doen as hulle die besondere karakter onder die besondere gegewe omstandighede was. Die mees algemene vrae aan die spelers was (*ibid.:380*): "Name me all the thoughts, facts, and actions which Bulgakov gives (you) at this moment". Nadat die spelers dit gedoen het, het hy (*ibid.:381*) gewoonlik gesê: "Now paint a picture (of: compose a film) in your imagination corresponding to these actions". Die spelers moes hulle ook afvra wat die motief agter hulle gegewe handelinge was. En dan het hy (*ibid.:378*) gevra dat hulle deur middel van 'n improvisasie van die betrokke toneel moes aandui hoe hulle die gegewe handeling sou uitvoer as hulle die besondere karakter was: "What (would you) do - not what (would you) feel - what physical actions would you perform ...?" Nadat hulle dit gedoen het, het hy hulle dit laat herhaal en bygevoeg (*ibid.:382*): "Now act. Live the facts you

have named. At times I will prompt you with the line of your action. Do not interrupt your acting, and include all my 'prompting' in the line of your behavior". So het hy hulle die improvisasie laat herhaal totdat hulle die handelinge ontspanne en lewend kon uitvoer (*ibid.*:383-384). Geleidelik het hy ook die spelers hulle in die teks gegewe dialoog laat begri absorbeer.

In die geheel gesien blyk dit egter uit Gortsjakof se verslag van die repetisies dat Stanislawski nie heeltemal so intensie met die spelers gewerk het as wat hy dit in sy 1934-uiteensetting van sy beoogde demokratiese regiemetode wou gedoen het nie.

Tartuffe

In sy adviserende en toesighoudende hoedanigheid het Stanislawski in hierdie produksie probeer om die vrug van sy jarelange arbeid in die teater aan die jonger geslag van die Moskouse Kunsteteater oor te dra. Hy het ook die regisseur van hierdie produksie, Mikhaïl Kedrof, en sy helpers, Toporkof (wat ook die rol van Orgon gespeel het) en Bogojafenskaja (wat ook die rol van Madame Pernelle gespeel het), baie goed touwys gemaak aan gaande sy nuwe opvattinge ten opsigte van regie. Afgesien van die meer intensiewe repetisiewerk aan individuele tonele het Stanislawski die regie aan Kedrof en sy helpers oorgelaat. het egter hulle regiewerk in adviserende hoedanigheid gelei.

So byvoorbeeld het Kedrof die eerste repetisies (die oriënteringsfase) onder Stanislawski se adviserende gesag waargeneem (*Toporkow*, 1952:177). In Toporkof se verslag van hierdie eerste repetisies blyk dit dat die groep, voordat hulle met hulle

provisasies begin het, die stuk om 'n tafel (*ibid.*:178) gelees
redelik intensief ten opsigte van die kernidee, die hoofhan-
delingslyn en die karaktertekening bespreek het (*ibid.*:177-179).

ons in gedagte hou dat Stanislawski vir Gortsjakof by die
eerste repetisies aan *Molière* ook opdrag gegee het om die
roep eers die stuk te laat lees en bespreek ten opsigte van
die kernidee en die skelet van die handeling (*Gorchakov, 1968:*
56-357), dan wil dit voorkom asof Stanislawski se plan van
1934 om dadelik op die verhoog te begin werk sonder voorafgaande
besprekings om 'n tafel of sonder dat die spelers die stuk
vooraf gelees het, in 'n sekere sin aan die einde van sy lewe
of 'n onverwenslikte ideaal gebly het of dat hy ten opsigte
hiervan van plan verander het. Hoe dit ook al sy, dit is duidelik
dat die voorbereidingswerk aan die laaste twee produksies
waarby Stanislawski onregstreeks betrokke was, wel met 'n in-
tensiewe bespreking van die kernfeite van die stuk begin het
alvorens daar prakties op die verhoog gewerk is. Stanislaw-
ski (*ibid.*:356 en 357) het egter in hierdie verband dit sterk
beklemtoon dat daar by hierdie besprekingsessies slegs aandag
gegee moet word aan die kernfeite en nie aan die besonderhede
nie.

In hierdie opsig het Kedrof ook by die eerste repetisies aan
Tartuffe van die spelers verwag om die intrige van die stuk
kortliks in die eerste persoon te vertel soos 'n tienjarige
kind dit sou doen (*Toporkow, 1952:177 en 178*). Hulle moes dit
vertel asof dit met hulle gebeur het en veral klem lê op hulle
aandeel aan die dramatiese handeling. Daarna moes hulle die
kernfeite en hoofgebeure in die stuk neerskryf en wel op so 'n
wyse dat die deurlopende handelingslyn van die stuk en van
hulle rol vir hulle duidelik oopgevelek gelê het. Ook die

kernidee van die dramaturg en die hoofeienskappe van die karakters is by hierdie oriënteringsamesprekings uiteengesit en bespreek.

Wat die improvisering van die gegewe handelingslyn aanbetref, is Stanislawski se werkplan wat hy in 1934 beoog het, in 'n groot mate verwesenlik. Kedrof het selfs vereis dat tonele wat nie in die teks beskryf word nie, deur die groep geïmproviseer moes word (*ibid.*:180 en 181). So byvoorbeeld is tonele wat voor die aanvang van die stuk in die Orgonhuishouding afgespeel, ook deeglik geïmproviseer. Op hierdie wyse het die spelers deur middel van Stanislawski se voorgestelde metode 'n fisieke handeling met die omstandighede van die karakters verstroud geraak en 'n punt bereik waar hulle kon sê: "Ek is Orgon", of "Ek is Elmire".

In die meer intensiewe repetisies aan individuele tonele van die stuk wat deur Stanislawski self waargeneem is, deel Toporkof mee (*ibid.*:171-174) dat hy soos volg te werk gegaan het:

"Bei der Zusammenarbeit mit uns begann Stanislawski seine Weisungen stets mit den Worten:

"'Nun, was gibt's hier in physischer Hinsicht?'

"Das bedeutet, dass man die Szene in die Sprache der physischen Handlungen übersetzen musste, und je einfacher die Handlung, desto besser war es. So wurde zum Beispiel die grosse Szene zwischen Tartüff und Elmire mit den wechselnden langen Monologen auf folgende ganz einfache physische Handlung zurückgeführt: Mit kaum bemerkbaren Aufmunterungen will Elmire erreichen, dass Tartüff einen unüberlegten Schritt tut und in die Falle geht.

"'Wie werden Sie das anfangen? Ich brauche jetzt keinen Text. Schaffen Sie ein Schema Ihrer Handlungen, aus dem sich ergibt, wie Sie Tartüff in Ihre Netze locken und wie Sie allen Seinen Neigungen

Rechnung tragen werden. Sie dagegen machen Ihr Verhalten davon abhängig, was Sie sich heute, hier und jetzt gegenüber Elmire, einer Hausfrau und vornehmen Dame, erlauben können', sagte er zu Kedrow, dem Darsteller des Tartüff.

"Oder nehmen wir die Szene, in der Orgon Marianne sucht, um sie zu veranlassen, den Ehekontrakt zu unterschreiben, Elmire, Cleant und Dorine aber dem entgegenwirken. Welche physische Handlung gibt es in dieser Szene?

"Reden Sie mir nicht vom Gefühl! Ein Gefühl kann man nicht festhalten. Dem Gedächtnis einprägen und festhalten kann man nur eine physische Handlung! Hier kann man diese Handlung mit dem Wort 'verstecken' umschreiben. Sie müssen Marianne vor dem harten Vater verstecken. Tun Sie das also! Wie Sie es machen sollen? Wenn Sie es schablonenhaft, schauspielhaft machen, dann müssen Sie sie mit nach hinten gehaltenen Händen und unruhigem Blick durch Ihren Körper verbergen und so weiter. Wie es dagegen bei schöpferischer Gestaltung aussehen wird, weiss ich selbst noch nicht. Nur das eine weiss ich, und das ist die Hauptsache: Verstecken müssen Sie sie.'

"Kategorisch verbot er uns, den Text zu lernen. Das war unerlässliche Bedingung für unsere Arbeit, und wenn jemand plötzlich bei der Probe Molières Verse zu sprechen begann, dann brach er sofort die Probe ab. Es galt gleichsam als Hilflosigkeit eines Schauspielers, wenn er sich an den Text, an Worte klammerte, und dazu noch an die Worte des Autors. Wenn dagegen der Schauspieler das Schema der rein physischen Handlungen, auf denen diese oder jene Szene aufgebaut war, mit einer minimalen Anzahl notwendiger Worte zeigen konnte, dann galt das als eine Höchstleistung. Worte sollten hier nur eine ungeordnete Rolle spielen.

"Kategorisch verbot uns Stanislawski die üblichen Arbeitsmethoden der anderen Theater. Bei unseren Proben gab es weder Auswendiglernen des Rollentextes noch Festlegen des szenischen Arrangements. Der Text wurde ausschliesslich durchgelesen, um festzustellen, was es hier in physischer Hinsicht gäbe.

"Stanislawski sagte uns wiederholt:

"Spielen Sie alles ohne festen Text, ohne szenisches Arrangement, nur mit der Kenntnis des Inhalts jeder Szene, nach dem Schema der physischen Handlungen, und Ihre Rolle wird wenigstens zu fünfunddreissig Prozent fertig sein...'...

"Bei der Arbeit an der Rolle', sagte er, 'muss man zuerst die Linie der physischen Handlungen fixieren. Dabei ist es nützlich, sie sogar schriftlich festzuhalten. Zweitens muss man ihr Wesen prüfen, und drittens muss man anfangen, kühn und ohne langes Überlegen zu handeln. Sobald Sie aber zu handeln anfangen, werden Sie sofort das Bedürfnis empfinden, diese Handlungen zu rechtfertigen.' ...

"Es ist unmöglich, die Rolle auf einmal zu beherrschen', lehrt Konstantin Sergejewitsch. 'Es gibt in ihr viel Unklares, Unverständliches und vieles, was schwer zu bewältigen ist. Beginnen Sie daher mit dem, was am offenkundigsten ist, mit dem, wozu man am ehesten Zugang findet und was am leichtesten zu fixieren ist. Suchen Sie die Wahrheit der einfachsten physischen Handlungen, die für Sie augenscheinlich sind. Die Wahrheit der physischen Handlungen führt Sie zum Glauben. Alles weitere geht in das 'ich bin' über und mündet dann in die Handlung, in das Schöpfungstum. Ich öffne Ihnen die Zugänge zum Schöpfungstum'".

Op hierdie wyse het Stanislawski die spelers geleidelik geleidelik tot dat hulle ry was om die in die teks gegewe dialoog te kon praat. Soos hulle die gegewe dialoog begin besig het, het Stanislawski sterk klem begin lê op eenheid, styl, ritme, die dink van die gedagtes wat uitgespreek word, en die luister na wat die medespeler sê. In hierdie verband het hy daarop aangedring dat die speler nie moet dink hoe hy die woorde gaan sê nie maar eerder moet dink aan wat hy sê en wat die ander karakters sê. Terwyl die speler na sy medespelers luister, moet hy die gedagtes wat hulle uitspreek, in sy eie gedagte verwerk en dan daarop reageer. Hy het byvoorbeeld ook daarop gewys dat 'n mens slegs 10% van dit wat jy dink, werklik uitspreek.

Die speler moet dit dus ook doen (*ibid.*:200). Verder het Stanislawski klem gelê op die verband wat daar tussen die speler se fisieke handeling en verbale handeling op die verhoog moet wees (*ibid.*:209). Hy het ook die spelers se aandag daarop gevestig dat verbale handeling 'n skildering moet wees van dit wat in die gedagtes aangaan (*ibid.*:212). Om te voorkom dat die spelers in 'n meganiese en onekspressiewe tekslewing verval, het hy hulle die teks dān droewig en dān wanhopig laat weergee (*ibid.*:216-217). Hy het verbale kommunikasie vir hulle as 'n wisselwerking tussen twee redes (verstande) beskryf. Hierdie wisselwerking het vir hom uit vier stappe bestaan, naamlik

1. 'n wedersydse oriëntering ten opsigte van wat die ander persoon sê;
2. 'n bepaling, vasstelling of begrip van die ander persoon se doelwit of motief;
3. 'n vestiging van die ander persoon se aandag op jou eie motief en
4. die uitsteek van jou voelers om te bepaal of die ander persoon jou begryp, terwyl jyself sy uitgespreekte gedagtes innerlik verwerk (*ibid.*:218).

Oor hoe Stanislawski die *Tartuffe*-produksie sou afgerond het, is ons in die duister, aangesien hy oorlede is voor die afrondingsfase in die repetisievak. In watter mate hy self uiteindelik sy beoogde in 1934 uiteengesette regiemetode op die verhoog sou kon verwesenlik het, weet ons ook nie. Ons weer maar net dat hy (*Prokofjew*, 1952:22 en 23) kort voor sy dood oor sy laaste spel- en regie-opvattinge gesê het:

"Ich werde bald sterben, und Sie müssen verstehen: Was ich Ihnen hier biete, ist die Frucht meines ganzen schöpferischen Lebens, die Quintessenz meiner langjährigen Theatererfahrung. Wenn Sie sie ergreifen, sind Sie gerettet, die Theaterkunst macht einen Sprung vorwärts. Lehnen Sie sie ab oder erfassen Sie sie nicht - geht die Theaterkunst bergab. Vollenden Sie sie, erwarten Sie Ruhm und Ehre, versagen Sie, so heisst es warten, bis neue Menschen kommen, die den Wert dieser Methode erkennen und sie weiterzuführen versuchen werden".

4.4 Die waarde van Stanislawski se demokratiese regie-opvattinge en -metode vandag - enkele opmerkings

Ter afsluiting van hierdie hoofstuk sal dit interessant wees om net kortliks te let op die waarde van Stanislawski se demokratiese regie-opvattinge en -metode in die hedendaagse teaterontwikkeling. In die eerste plek wys ek hier kortliks op enkele hedendaagse beroepsregisseurs wat in hulle werk 'n duidelike invloed van Stanislawski openbaar.

In die tweede plek opper ek as aanloop tot hoofstuk 5 baie kortliks enkele gedagtes oor die moontlike gebruik van Stanislawski se demokratiese regiemetode as rigsgaander in die akademiese teater.

4.4.1 In die beroepsteater

As ek twee toonaangewende beroepsregisseurs wat 'n duidelike invloed van Stanislawski in hulle werk toon, moes uitsonder, dan sal ek ongetwyfeld die Amerikaanse regisseur Harold Clurman en die Engelse regisseuse Joan Littlewood noem.

Harold Clurman tel in 'n bepaalde sin onder name soos die van

Elia Kazan, Robert Lewis, Joshua Logan en Lee Strasberg - almal Amerikaanse Stanislawskidissipels wat van die dertigerjare af 'n opskudding in die Westerse teaterwêreld veroorsaak het met hulle verkondiging van die "Stanislavsky Method", soos hulle dit genoem het. Weens 'n aanvanklik meesal tweedehandse en onvolledige kennis van Stanislawski se opvattinge was hulle tot aan die einde van die vyftigerjare ongelukkig verantwoordelik vir 'n oorbeklemtoning van slegs die psigologiese aspekte in Stanislawski se sisteem. Clurman het egter reeds van die middel-dertigerjare af 'n meer gebalanseerde en suiwer siening van die Stanislawskisisteem begin verkry. Die rede daarvoor moet gesoek word in die feit dat hy gedurende 1934 in Londen en in 1935 in Moskou met Stanislawski persoonlik in aanraking was en derhalwe baie uit die mond van die meester self geleer het met betrekking tot sy latere beskouinge (*Edwards, 1966:246 en Clurman, 1935: 871-873*).

In hierdie stadium was Clurman regisseur van die Group Theatre, wat hy in 1931 saam met Lee Strasberg en Cheryl Crawford gestig het (*Duerr, 1962:479*). Na sy besoeke aan Stanislawski het Clurman besef dat 'n oorbeklemtoning van die psigologiese aspekte in die Stanislawskisisteem 'n fout was en dat Stanislawski se leerstelling nie net tot die aanbieding van realistiese drama beperk was nie (*Edwards, 1966:246 en 251*). Na die ontbinding van die Group Theatre (in 1941) en die stigting van die Actors Studio (in 1947 deur Robert Lewis, Elia Kazan en Cheryl Crawford) het Strasberg (van 1949 af met sy toetrede tot die Actors Studio) egter voortgegaan met die verkondiging en oorbeklemtoning van die psigologiese aspekte van die Stanislawskisisteem en wel onder die naam "The Stanislavsky Method". Van hierdie "Method" het Clurman (*1964:62*) later gesê:

"'The Method' has a particular appeal to the young American actor, who, like every other member of the community, is subject to its moral climate, because while *not the whole of the Stanislavsky System*, it emphasizes the inner nature of the actor's self, the truth of his private emotions as the prime source of artistic creativity. This disclosure of self strikes the actor as a veritable revelation - in both the personal and professional sense. Too frequently he tends to make a cult of it, a sort of therapy akin to the benefits of psychoanalysis. When this occurs - and a lack of cultural background conspires to make it occur - it becomes a distortion of art in general and of Stanislavsky's teachings in particular".

Van die begin van die sestigerjare af, toe Stanislavski se latere leerstellinge danksy die vertalings daarvan in Engels en Duits ook vir die Weste beskikbaar was, het die bogenoemde Amerikaanse "Method"-propageerders egter 'n juister en meer gebalanseerde beeld van Stanislavski se volledige sisteem en regie-opvattinge begin uitdra.

Clurman het egter in daardie stadium alreeds 'n geruime tyd lank 'n baie goeie begrip van die volledige Stanislavskisisteem geopenbaar. In sy boek *Lies like truth* (1958a:252 en 253) bestempel hy byvoorbeeld reeds Stanislavski se spelsisteem as "the grammar of acting", en dan voeg hy by dat die doel daarmee is "to teach the actor to put the whole gamut of his physical and emotional being into the service of the dramatist's meaning". Hy voeg ook by (*ibid.*:254): "I have never heard anyone speak as long and as dogmatically on the importance of the voice and diction as did Stanislavsky to me on the several occasions of our meeting in Paris and Moscow". Die feit dat die meeste Amerikaanse Stanislavskidissipels in daardie stadium (die einde van die vyftigerjare) die fisieke aspekte van

neelspel so verwaarloos het en dat daar van Stanislawski se vattings betrefende die psigotegniek van toneelspel "something akin ... to psychoanalysis" gemaak is, verklaar Clurman *bid.:257*) egter s6:

"This was not ... the purpose of the Method teachers in America. It is ... an accident of our local scene to be explained by the psychological pressures and hunger of our youth. Where cultural activities are a normal part of daily life ... where self-expression is natural and habitual, the Method (bedoelende Stanislawski se idees) is taken as any other form of technical training - something to be learned and then 'forgotten' - as grammar is forgotten when we have learned to use language properly.

"Culture with us is still considered something apart from the main current of our lives. This is especially true of the stage. Since we have no national theatre, no repertory companies, no widespread stock companies, no consistent employment for the actor and since, too, channels for serious discussion, examination and practice of acting as an art are rare, the American actor clings to the Method and its ever-expanding centers of instruction as to a spiritual as well as a professional boon. It becomes manna from heaven".

oe dit ook al sy, Clurman het reeds vroeg in sy regieloopbaan n nugtere siening van die teaterkunsopvattinge van Stanislawski geopenbaar, en sy huidige regiewerk asook sy advies aan jong regisseurs toon 'n gesonde invloed van die Russiese meester.

reeds in 1949 het Clurman (1949a:21) in die volgende uiteensetting van die taak van die regisseur duidelike invloede van Stanislawski se demokratiese regiebeginsels getoon:

"Every play is constructed as a chain of action. Each character in a play wants something, and when he appears on the stage he does something intended to carry out his will. He comes 'to announce', 'to investigate', 'to persuade', 'to threaten', etc. The character encounters the will of others who have different wills (or actions), and out of these encounters - they are usually conflicts - dramatic situations arise. Every character has a main action that controls all his lesser actions. 'To search for the truth' was what Gordon Craig thought Hamlet's main action to be. The shaping of the play's actions - the lesser within the greater - is the director's job.

"On familiarizing himself with a text, the director forms his own judgment on (a) the meaning of the play; (b) its style or tone; (c) the effect it should have on the audience. He then begins to seek the concrete means by which his conception is to be embodied in the actors and in all the available scenic material. To do this the director must ask himself what is the play's basic action - its main source of conflict - which gives it its meaning, and what special attributes of style (historical, national, personal) color the action to give it its particular quality. A similar basic action might occur in a play by Ibsen and in one by Shaw, yet the director cannot treat the two alike without inviting disastrous results".

Clurman (1949b:20 en 21) verduidelik verder:

"It is comparatively easy to discuss scenery or to define certain principles of casting, but the main job of directing, which consists of building scene after scene according to a play's main line and making each character contribute to its meaning and mood, is almost impossible to transcribe on paper. The director's essential work is to set down the 'notes' - the moment-to-moment inner and outer action which each actor is to play. This is the theatre's most intimate and mysterious process. For it is not a matter of *telling* the actor what to do or even of explaining the playwright's and director's intention, but of both firing the actor's

imagination and placing it on the right track so that the actor can proceed to the desired destination with an impulse that is as much his own as that of the author's mind and the director's will. Different directors use different methods to bring about that inspired moment when the unity we behold is actually the fruit of a triple generation - the dramatist's text, the director's spirit, the actor's being".

In 1963 het Clurman (1963:16) sy regiemetode so uiteengesit:

"First I read the play many times ... before setting down any specific ideas as to its stage treatment ...

"When I finished my preliminary study I then began to set down general notes - notes I use to guide myself so that I in turn may direct the cast, designer, costumer, composer and others. *I do not read the notes to any of them.* They are, I repeat, statements of intention for myself. They tell me what I am to convey to the cast through explanation, demonstration, exhortation or inspiration.

"After I wrote these notes I set down the actual details of direction for each segment of the play's action and dialogue. Every 'side' of dialogue is accompanied by a page opposite it on which I inscribe specific directorial notations. These notations are written into one of three columns: the first states as baldly as possible the action which motivates the dialogue and behavior of each character. By action I mean what the speaker's purpose is at each moment of his presence on the stage: what he wants to accomplish. The second column suggests how or in what manner or state of mind the character is to carry out the action. The third column specifies the actual physical behavior in the execution of this action, or what in theatre parlance is designated as stage 'business'.

"Some of this business was planned prior to rehearsal and later adjusted to the needs of the actors and other circumstances (the actual settings, props, etc.). More business was invented by me as well as by the actors during rehearsals and written down in

the prompt book by the stage manager. The business (both the actors' and mine) is subject to constant amendment as rehearsals progress. Everything is 'set' when the play finally opens. The degree and time for the preparation of business by the director - staging or blocking - is a matter of individual choice, inclination, temperament judgment and artistic bent.

"Just as the road to hell may be paved with good intentions so a bad production may result from a well-conceived plan".

Weer eens is die invloed van Stanislawski se demokratiese regie opvattinge baie duidelik hierin te bespeur.

Wat die invloed van Stanislawski op die briljante Engelse regisseuse Joan Littlewood betref, dien daarop gewys te word dat sy self opgemerk het (1958:621): "Before the war my own company (Theatre Union, gestig in 1937 en ontbind aan die begin van die oorlog) and the 'Group' in New York were the only two English-speaking companies training to use Stanislavsky's approach to acting". Sy het veral voortgebou op Stanislawski se beginsel dat skeppende kunstenaars as 'n hegte eenheid op die verhoog moet saamwerk. In 1945 het sy weer met 'n teatergroep begin wat tot in Oktober 1964 voortbestaan het en wat byna wêreldwyd bekend geword het, naamlik Theatre Workshop (Fitzsimmons, 1966:2 en 11). Die doel met die groep was om 'n hegte teaterkunsensemble te vorm waar die verskillende lede van die groep hulle skeppende vermoëns kon verbeter en saam kon werk aan 'n teaterstyl wat op aktuele wyse tot die gewone mens van daardie tyd kon spreek (*ibid.*:2). Om hierdie doel te bereik het Littlewood die beskouinge van onder andere Stanislawski, Bertolt Brecht en Rudolf Laban verder gevoer (Goodwin & Milne, 1960:11 en Fitzsimmons, 1966:19). Uit die teaterkunsopvattinge van Stanislawski het Littlewood alles saamgesnoer wat vir haar en

ie groep bruikbaar was vir die bereiking van hulle oogmerke. Stanislawski se beskouing van toneelspel as 'n hegte eenheid an innerlike betekenis en uiterlike vorm het haar besonder eïndruk. In hierdie verband het Littlewood (1958:621) opge=

merk:

"Stanislavsky insisted that acting is an art and that a play cannot be produced without the company understanding its inner meaning and content as well as its external form; without a knowledge by the company of the function of every character appearing on the stage. Of course, this can only be achieved by a permanent company working together as artists ...".

Die invloed van Stanislawski op haar regiemetode is die duidelikste in haar gebruikmaking van improvisasies tydens repetisies, haar hantering van die deurlopende handelingslyn van 'n stuk en haar demokratiese hantering van die skeppende akteur.

Oliver Goodwin en Tom Milne (1960:12-18) gee miskien die beste uiteensetting van haar Stanislawskiaans georiënteerde werkmethode:

"She doesn't come to the first rehearsal knowing all the answers. She's obviously done a lot of work on the script, of course, but I think she's genuinely curious how far the group can go in any particular direction. If it takes them to a point that is satisfactory, she'll use it, but she will be surprised herself by what you do on the stage ..."

"The kind of acting Joan is reacting against is the suave, polished, slick personality that repeats itself unchanged from play to play. The original sin of weekly repertory keeps this smooth tradition well supplied. It was precisely the same kind of cheapening that made Stanislavsky work out for himself, and set down in print, the basic principles of truthful acting. And Stanislavsky provides the basis for much of Joan's work. Her application of

his theory is no slavish adherence to a set of iron principles. And certainly no one could accuse her productions of being 'Method'. It is merely an assimilation of all that is good and useful...

"At the start of rehearsals, Joan sets out to establish the very basis of the play's atmosphere - its super-objective. This is often done even before the scripts come into play ...

"Once Joan has got the actors thinking creatively along the lines of the play, she will introduce the script broken down into Units. This division is very much a part of Stanislavsky's approach - he compares it to the carving up of a turkey into palatable mouthfuls. It is also, of course, intelligent theatre practice, although Joan uses the technique more positively than most. Every play is divided into short scenes, each with a beginning, a middle, and an end; some of them may only be a few lines long. In each scene, the actor, or actors, have an objective - the thing they want most at that moment ...

"Improvisation is one of Joan's most constantly used rehearsal aids. It is employed in all sorts of ways. For instance, in its simplest form, if a particular unit gives trouble, she will give an analogous situation. If you are in a classical play, and you have a situation which can be reduced to the simple terms of a courtier begging a favour of a king, this will be transposed to the modern context of an employee and his boss, and the actors will improvise their own lines. They will thus be brought slap up against the problem, not of phrasing a line, pitching the voice, or finding a gesture, but of how you *act* a person who is really trying to beg a favour. Or she will improvise an illustrative episode ...

"If, in rehearsal, a scene is playing too slow, or too small, the actors will mime the situation to music. This will be done even with a serious play, and can have a magnificently releasing effect on the actor. Contrary to rumour, Joan will never alter an author's lines without his consent. Good phrases, however, often emerge from improvisations,

and in a modern play she will often get the author to work alongside the actors, rewriting on the spot where early rehearsals showed weaknesses ...

"With a classical play in verse, once the improvisations have enabled the actors to grasp the tenor of the play and their characters, she will spend hours on the verse and its rhythms. She will not allow decoration - as soon as you spout 'poetry', you are stopped. The hard, driving rhythms which elucidate the meaning - and sometimes *are* the meaning - are all-important. Sometimes an actor is made to physically punch his way through a speech, beating out the metre with his fists like a shadow-boxer. This is making him physically move the verse - 'Is this a dagger, which I see before me' - actually pacing it out. When you have the physical movement which underlies the verse its meaning is brought right out. The movement might eventually be used in a modified way in the production itself. 'Is this a dagger' was helped by a four-pace forward movement; while not actually retained, it gave the grasping surge of movement behind the line ('Come, let me clutch thee').

"Movement is thus a vital element in Joan's work - not only the moves the actor makes, but the unity between movement and character. For the actor new to Joan, this can be a most unsettling aspect of her methods. He will have come from a world where his moves are given to him literally: 'On this line you move downstage, then you will not be masking, and you will be ready for your next cue'. This kind of production is carefully planned in advance like a military campaign, even to the drawing of movement diagrams in the prompt-copy. The amount of give-and-take varies, of course, but it is a practice which is seriously defended, and used by the great majority of directors. It is sometimes said - and supported by actors who have worked with her for a short time - that Joan 'never gives a move'. In the sense outlined above, this is true ...

"It isn't strictly true, you know, that Joan never gives you a move. She might say to you, 'In this scene you're coming out of a cellar, and fighting your way down a long, dark passage. You can't see,

but you just know you have got to get out and through the door at the end'. Well, that's not saying to someone, 'Here you move from right to left', which isn't giving a move at all - it's just sort of placing someone in a particular position. No, Joan really gives you a move - she explains the particular effort required to get into a particular position. I would say that she gives people movement, she gives actors an objective, and a motive to get there. It's a difference of words, but she does give you movement as an actor, rather than a move as a pawn. And it's a very strong pattern of movement, because it grows out of what the play means and what the character is after. Some people have remarked on the beautiful grouping in her classical productions, but she never arranges us on the stage: somehow the grouping just grows out of the action. If the characters are right, the feelings are right, and the motivations are right, the grouping must be right.

"Joan's productions always strive towards a style best suited to illuminate the playwright's intentions ...

"Obviously to create these styles the actor must be able to integrate actively into the movement of the production. In other words, he is a unit of vital importance in himself but ultimately only important in so far as he can be welded into the ensemble. Paradoxically, the secret of ensemble production is concentration on the individual actor. However small, or unimportant the actor's rôle may be, if he is not 'with' the production, it will be flawed.

"The tremendous compliment she will pay to an actor is that she will give him complete and utter concentration. You know for the next few minutes, or an hour, or however long it takes, she is going to grapple with your problem. And everybody gets this - even if you are playing a big scene with a lot of people on the stage - everybody will get this terrific individual criticism. Some people who aren't used to such a close personal analysis of their work may find it harsh. After all, she's quite capable of saying to somebody: 'You can't

do that - it's beyond your capabilities'. She's a great psychologist - if she thinks an actor needs putting down, she'll put him down. But she won't come the Boss-Director on you. If an actor has an idea and she has an idea, you have full time and opportunity to debate, try it out, and quite often a compromise is found. She is very willing to chuck out her idea if yours is better. She is always saying, 'Don't let yourself be "produced"'. In fact I once heard her say, 'The theatre will only triumph when all the producers are dead!' She's right against the usual conception of a producer - you know, the great genius, someone who comes into the theatre with a preconceived idea of what he wants and will bash at the actor until he gets it. She never says to you: 'You have got to do it like this'. She will let you experiment with complete freedom. And she will be experimenting herself ...

"Once a show is in performance, a director's work has not finished, it has merely entered a new phase. Joan does not believe a production can be perfected in three or four weeks and placed upon the stage as a glossy-finished product. It is a living, breathing thing, subject to change, and needs continual testing and checking".

Daar is ook ander Engelse beroepsregisseurs wie se werk sterk invloed van Stanislawski openbaar en wat hier genoem kan word. Name soos dié van Tyrone Guthrie, Charles Marowitz en Peter Brook bly 'n mens hier by en in Frankryk die name van onder andere Jean Vilar en Michel Saint-Denis.

Kom 'n mens by die Sowjetateer self, dan is dit natuurlik niks ongewoons om by bykans elke beroepsregisseur 'n fundamentele invloed van hulle meester te vind nie. Miskien die beste beskrywing van Stanislawski se waarde vandag vind 'n mens in die woorde van Gheorgi Towstonogof, een van die mees befaamde Sowjetregisseurs. Hy skryf (1963:92):

"At one time the order was heard: 'In line with Stanislavski!' We should have got in line with a Stanislavski who was still advancing, instead we got in line with a Stanislavski who had been taken down from the top shelf of a bookcase. The real Stanislavski meanwhile had gone on ahead, and those who thought they would follow him continued to mark time. Today we should give the order: 'Advance behind Stanislavski!' And those who wish to catch up with him must be fleet of foot, if only to keep him in sight".

'n Wêreldwye meningsopname wat die bekende teatertydskrif *World theatre* in 1963 onderneem het, het ook aan die lig gebring dat talle beroepsregisseurs in die opkomende geslag 'n invloed van Stanislavski in hulle werk erken. Daar is egter ook diegene onder hulle wat openlik beweer dat Stanislavski se teaterkunsopvattinge vandag geen waarde meer het nie. Ek siteer graag twee verteenwoordigende, uiteenlopende menings van jong beroepsregisseurs uit die verslag van *World theatre* se meningsopname. Tonao Takayama (1963:110) van die Japanse teater, algemeen bekend vanweë hulle teatraal gestileerde werk, het byvoorbeeld opgemerk:

"It would be too impudent ... to conclude that the Stanislavski system is the sole system for the performance of modern plays ...

"Principles for the training of actors based on the 'method of physical action', which Stanislavski formulated in his latter years, have always been of major importance as an inner axis to the genre of theatre which aims at embracing *today* in the most collectivistic form.

"I am firmly convinced that the Stanislavski system remains an inexhaustible source for today's theatre".

Axel Corti (1963:100) van Oostenryk het op sy beurt beweer:

"... the Stanislavski technique does not open the door either to ancient drama (where sorrow, fear or joy are never acted psychologically but always 'spoken'), or to the modern theatre of Beckett or Ionesco. Not to mention Brecht".

ierdie opvatting van Corti blyk myns insiens 'n baie duidelik istasting te wees as 'n mens in aanmerking neem dat Brecht 1963?:193 en 194) self eens gesê het:

"One can learn from Stanislavsky's theatre ...

"The obligation to be truthful.

"Stanislavsky taught that the actor should know himself and the people he is to play to the most trifling detail, and that the one follows from the other. What the actor has not gathered from observation and cannot confirm by observation is not worth the public's attention".

Wanneer 'n mens die Babelse verwarring oor die doel en waarde van Stanislavski se teaterkunsopvattinge in die hedendaagse teater waarneem, dan dink jy onwillekeurig aan Stanislavski (Magarshack, 1950:394) se profetiese woorde aan sy privaatverpleegster, Doekhowskaja, kort voor sy dood:

"... they will distort the truth I've taught them. I don't know when they will recognize it. You will see how they will attack me when my system is published. The names they will call me. The fight I shall still have to put up".

4.4.2 In die akademiese teater

In paragraaf 4.1. asook in hoofstuk 3 het ek reeds in die verbygaan daarop gewys dat 'n ideale akademiese regiemetode dié een is wat aan die student ten volle die geleentheid bied om onder die oordeelkundige leiding van die dosentregisseur

selfstandig met die verskillende tegnieke van toneelspel te eksperimenteer en om self te besluit hoe hy deur middel van 'n integrering van die verskillende speltegnieke die in die teks gegewe handeling presies gaan uitvoer en die rol gaan vergestalt. As 'n mens Stanislawski se in 1934 uiteengesette en voorgestelde demokratiese regiemetode en veral sy opvattinge betreffende die benadering van 'n rol aan die hand van die metode van fisieke handeling hiermee, dit wil sê met die ideale akademiese regiemetode, vergelyk, dan is die voor die hand liggende gevolgtrekking dat die demokratiese regie-opvattinge en -metode van Stanislawski vir die akademiese teater 'n onteenseglike en waardevolle rigsnoer behoort te wees.

Wat die tydrowendheid van die Stanislawskiaanse demokratiese regiemetode betref, sal die akademiese dosentregisseur, wat gewoonlik teen 'n tekort aan repetisietyd in moet werk, indien hy die regiemetode van Stanislawski as rigsnoer wil gebruik, noodwendig 'n aanpassing ten opsigte van die improvisatoriese aspekte daarvan moet maak.

As dosentregisseur in die akademiese teater van die Potchefstroomse Universiteit vir CHO het ek gedurende die afgelope aantal jare deur middel van praktiese eksperimentering probeer om Stanislawski se regiemetode as rigsnoer te gebruik en 'n opvoedkundige regiemetode te ontwikkel wat daarop gebaseer is. Dit is dan ook die resultaat van hierdie praktiese eksperimentering wat ek in die volgende hoofstuk in die vorm van 'n voorgestelde metode weergee.

DIE GEBRUIK VAN STANISLAWSKI SE DEMOKRATIESE REGIEMETODE
AS RIGSNOER IN DIE AKADEMIESE TEATER - 'N VOORSTEL

hoewel Stanislawski se teaterkunsopvattinge na my mening
arde vir die hedendaagse teater het, sou dit dwaas wees om te
weer dat dit vandag slaafs nagevolg moet word. Die waarde
n Stanislawski se opvattinge en werkmetode in hierdie verband
daarin geleë dat dit een van die belangrikste fundamente
orm waarop die hele moderne toneelkuns gebou is, nog steeds
gebou word en verder behoort gebou te word, veral omdat hy hom
regisseur op so 'n meesterlike wyse deur middel van volge=
oue kunstenaarsjeugdigheid vader bewys het van 'n regiekuns,
os ons dit vandag ken. Origens behoort slegs daardie tea=
erkunsopvattinge van Stanislawski wat werklik bruikbaar is vir
ie uitbou van nuwe teatermetodes as beantwoording aan die eise
n die hedendaagse teater, vanuit sy opvattinge as fundamen=
ele beginsels aanvaar te word. Verder behoort dié teater=
unstenaar wat vandag op Stanislawski se denkbeelde voortbou,
omself ook af te vra of daardie opvattinge van Stanislawski
aarop hy voortbou, werklik van toepassing is sowel op sy eie
belstellings as kunstenaar as op die doelstellings en behoef=
es van die bepaalde teater waar hy sy kuns beoefen.

Stanislawski het byvoorbeeld self ook baie duidelik die wyse
aarop sy opvattinge en werkmetode nagevolg behoort te word,
angedui. In 1931 het hy teenoor die Amerikaner Joshua Logan
(1966: xv), wat die Stanislawskiwerkmetode vir navolging oor=
eeg het, opgemerk: "Create your own method. Don't depend

slavishly on mine. Make up something that will work for you! But keep breaking traditions, I beg you". Stanislawski (*Logan* 1949:78) het ook bygevoeg: "You must not duplicate the Moscow Art Theatre. You must create something of your own ...", en: "Artists must learn to think and feel for themselves and find new forms. They must never be content with what someone else has done", asook (*ibid.*:137): "Perhaps you will find some things in our rehearsals that apply to your way of thinking. If something excites you, use it, apply it to yourselves, but adapt it. Do not try to copy it. Let it make you think further". Daarmee het Stanislawski bedoel dat die nageslag die waarde van sy metode moet erken maar dit ook moet verder voer en wel op so 'n wyse dat dit beantwoord aan die eise en behoeftes waarmee ons vandag in die teater te make het (*Prokofjew*, 1952:22-23).

Hieruit blyk dus dat indien die akademiese dosentregisseur Stanislawski se regie-opvattinge en -metode(s) vir navolging oorweeg, hy dit slegs as rigsnoer durf oorweeg en dat hy dit by die aard en omstandighede van die akademiese teater en akademiese regiewerk moet aanpas. Daarmee wil ek sê dat die Stanislawskiaanse demokratiese regiemetode vandag slegs waarde in die akademiese teater het in dié opsig dat dit by uitstek as model dien vir die ontwikkeling en samestelling van nuwe en aktuele metodes wat aan die spesifieke eise van hedendaagse akademiese toneelopleiding voldoen.

Die doel van hierdie slothoofstuk is dan ook om 'n deur my saamgestelde en beproefde hedendaagse akademiese regiemetode, wat op die Stanislawskiaanse demokratiese regiemetode gebaseer is, voor te stel. Voordat hierdie voorgestelde metode uiteengesit word, sal dit eers nodig wees om kortliks te let op die

siese vereistes van 'n aangewese of ideale akademiese regiemetode asook op die wyse waarop die Stanislawskiaanse demokratiese regiemetode na my mening by die basiese aard van 'n aangewese of ideale akademiese regiemetode aangepas behoort te word. Die hoofstuk val dus in vier hoofafdelings uiteen:

Regie in die akademiese teater;

die noodsaaklike aanpassing van Stanislawski se demokratiese regiemetode by die basiese aard van 'n funksionele akademiese metode;

'n voorgestelde en beproefde akademiese regiemetode as voorbeeld van die gebruikmaking van Stanislawski se demokratiese metode as rigsgaander in die akademiese teater; 'n slotsom.

1.1 Regie in die akademiese teater

Ek bepaal hier die aandag by die basiese vereistes waaraan

- 'n goeie dosentregisseur en
- 'n funksionele akademiese regiemetode behoort te voldoen.

1.1.1 Eienskappe van 'n goeie dosentregisseur

Daar is sekere vereistes waaraan enige regisseur - of hy nou in die akademiese of professionele teater of waar ook al werk - moet voldoen. Die mees basiese vereiste vir 'n regisseur is dit wat Peter Chilver (1974:30) beskryf as "... the capacity to create a framework within which (his) very experienced and skilful actors (are) able to evolve their performances". "And ... in this", voeg Chilver (*ibid.*) by, "... the director is a teacher, creating the right framework to *liberate* the talent of the actors"(ek kursiveer). Dit wil sê, alhoewel daar

verskille in die spesifieke doelstellings van die beroeps- en akademiese regisseur is, het hulle in prinsipe tog wel die bevordering van skeppende spel en van 'n vrye ontwikkeling van skeppende spelvermoëns gemeen. Om egter 'n raamwerk te kan skep waarbinne die akteur se skeppende vermoëns tot volle ont-plooiing kan kom, moet enige regisseur myns insiens oor die volgende *basiese eienskappe* beskik:

1. Teateraanvoeling en -liefde.
2. Insig in menslike gedrag en psigologie.
3. Goeie agtergrond in die geskiedenis en wetenskap van die drama en teater.
4. Goeie kennis van die verskillende tegnieke van die teater, toneelspel, regie, verhoogameublement en rekwisiete, lig, klank, kostumering, grimering ensovoorts.
5. Aanvoeling en waardering vir musiek en skone kunste.
6. Organisasievermoë en sistematiese beplanningsvermoë.
7. Estetiese sin en aanvoeling.
8. Liefde en respek vir mense en die vermoë om funksioneel met ander saam te werk.
9. Energieke en ambisieuse geaardheid.
10. Algehele toegewydheid aan die teater.
11. Eindelose geduld.
12. Gedissiplineerdheid en die vermoë om dissipline te handhaaf.
13. Ontwikkelde kritiese vermoë.
14. Aanvoeling vir artistieke vorm, eenheid en balans.
15. Aangebore demokratiese leierskap.

Die laasgenoemde eienskap is myns insiens van onskatbare waarde. Omdat die regisseur aan al die verskillende kunstenaars in sy ensemble die geleentheid moet bied om hulle individuele skeppende vermoëns binne sy regieraamwerk ten volle te ont-plooi, word daar in die hedendaagse teater allerweë van die

tandpunt uitgegaan dat die outokratiese regisseur se dae in die teater getel is. Daarom val die klem in die aanhaling van hierbo myns insiens op die woord "*liberate*".

Verder is die taak van die regisseur in die algemeen, hetsy in die liefhebber-, professionele of akademiese teater, nie net om die teaterensemble en hulle werksaamhede te bestuur en te beheer nie - daarvoor is die verhoogbestuurder daar. Die regisseur se taak is voor en bo alles om aan die dramaturg se literêr vergestalte idee verhoogvergestalting te gee. Dit verg noodwendig van die regisseur en sy ensemble eindelose verbeeldingskrag. Op demokratiese wyse moet hy die ensemble tot 'n eenstemmige verhooginterpretasie van die kernidee van die geskrewe drama bring. Harold Clurman (1955:273) beskryf die regisseur pragtig in hierdie verband as "the author of the stage production". Dit beteken egter nie dat regisseurs die reg het om dinge in die teks in te lees nie, maar bloot dat hulle die voorreg het om dinge uit die teks uit te lig.

Om van die geskrewe teks lewende teater te maak verg dat die regisseur met die verskillende kunstenaars in sy ensemble skeepend werk baie soos die dirigent met sy orkeslede werk. Wright (1963:176) stel dit so:

"In one sense he is comparable to the director of a symphony orchestra, for although he plays no instrument himself, he does unify the work of many individual performers into an artistic whole. He regulates tempo, commands every variation in the emphasis, and creates an interpretation. He must think of the complete effect. The director is not merely a 'coach' working with individuals. His concern is with ideas, with scenes, character relationships, the strategy and tactics of the play as a whole.

"The director is the author's representative. In a very real sense he must see that each actor not only portrays the voice and actions natural to life and to the character he is playing, but also *translates, interprets, and expresses this reality so that it conveys the playwright's attitude toward the scene and the characters he has created.* This may be called theatricalism, for it involves playing a scene as farce, high comedy, melodrama, or tragedy. It involves playing it up, throwing it away, putting it across - it involves the style, the interpretation, and the very spirit that the author is trying to point out. In short, it is the director's responsibility to see that the actors not only *play the characters* they have been assigned, but that they also *play the play* that has been written for them. Therein lies the true art of the director. It is he who decides *what* is to be done, and the actor who determines *how* that direction will be portrayed for the audience".

Die regisseur het dus 'n verpligting teenoor die dramaturg en sy stuk. Maar hy het ook in sy hoedanigheid as verteenwoordiger van die gehoor tydens die repetisies 'n verpligting teenoor die gehoor en die hele teaterensemble. Omdat hy die skakel tussen die ensemble en die gehoor is, moet hy tydens repetisies as 't ware die spieël wees wat vir die ensemble hulle prestasies en mislukkinge terugspieël nog voordat die gehoor dit doen. Sodra die gehoor daarby kom, moet dié op hulle beurt weer voel dat die regisseur hulle aanvoeling, smaak en intellek nie oor- of onderskat het nie.

Benewens die bogenoemde algemene vereistes waaraan ook die akademiese regisseur moet voldoen, moet die akademiese regisseur verder beantwoord ook aan sekere *spesifieke vereistes*, wat met die doelstellings van die akademiese teater verband hou. 'n Kort uiteensetting van die spesifieke en kenmerkende uitgangs-

unte van die professionele, liefhebbery- en akademiese teater behoort hier lig te werp.

Die professionele regisseur gaan van die veronderstelling uit dat die beroepsteater 'n gebalanseerde samestelling van die ommersiële en die artistieke is. Hy, net soos die regisseur aan 'n liefhebberytoneelgroep ook, gee vir sy gehore nie net dat hy as kunstenaar graag sou wou gee nie, maar ook wat sy gehore graag sou wou hê en voor sou wou betaal. Die regisseur van die liefhebberyteater neem egter ook in aanmerking dat sy groep uit mense bestaan wat teater vir die genot en die liefde daarvan beoefen. Daarom is dit sy primêre doel om die groep se skeppende begeertes te bevredig. Die regisseur van die akademiese teater daarenteen werk in 'n teater waar opvoeding en opleiding die primêre uitgangspunt is. Hy is dus in die eerste plek 'n dosent en het 'n *verpligting* teenoor

1. *die gehoor* om aan hulle toneel van hoë, artistieke en opvoedkundige waarde te gee;
2. *die toneelstudente* om hulle skeppende begeertes, talente en vermoëns te ontwikkel maar veral ook om van hulle op onder andere intellektuele, emosionele, kulturele en sosiale vlak ryper mense te maak;
3. *die akademiese instansie* waarvan hy 'n werknemer is;
4. *homself* om aan sy eie artistieke en opvoedkundige standarde en dryfvere te voldoen.

Waar die professionele regisseur net opvoerings as doel het en met ervare spelers werk, het die akademiese regisseur opleiding deur middel van opvoerings as doel en werk hy met studente wat nog besig is om te leer. Daarom moet die akademiese regisseur verder ook oor die volgende *spesifieke en kenmerkende eienskappe*

beskik:

1. Die vermoë om studentespelers in die fynere tegnieke van spel te onderrig;
2. die vermoë om die studentespelers op demokratiese wyse tot die integrering van die verskillende speltegnieke te lei;
3. die vermoë om die studentespelers te leer hoe om 'n rol te benader en self dinge betreffende hulle rol te ontdek;
4. die vermoë om studente wat belangstel, touwys te maak in regie, verhoogbestuur, klank- en ligontwerp en uitvoering;
5. die vermoë om die opleiding van studente hoër te ag as en te bevredig artistieke aspirasies;
6. die geduld en pedagogiese vermoëns om ook met studente te werk wat nie die talent of begeerte het om aan die einde van hulle kursus van die teater 'n beroep te maak nie;
7. die moed en lus om elke jaar opnuut met 'n nuwe groep studente te begin werk;
8. die kennis en vermoë om ook met avant-garde-teatertegnieke en -metodes en -dramas te eksperimenteer;
9. die bereidwilligheid om soms op baie ongeleë tye repetisies waar te neem weens die feit dat repetisietyd beperk is as gevolg van studente se vol akademiese program;
10. die vermoë en bereidwilligheid om aan te pas by die formele prinsipiële en akademiese klimaat van die universiteit;
11. 'n kennis van die eise van die professionele teater, sodat hy studente vir die beroepsteater kan toerus;
12. 'n goeie kritiese oordeel, sodat hy studente wat 'n teaterberoep beoog, volgens hulle vermoëns kan beoordeel en op deskundige wyse kan aanmoedig of ontmoedig.

5.1.2 Eienskappe van 'n funksionele akademiese regiemetode

As ons in aanmerking neem dat die doel van akademiese teateropleiding hoofsaaklik is dat die student in die teoretiese en praktiese lesinglokaal met die teorie en tegniek van die teater vertrouwd gemaak moet word en dat die akademiese verhoog

Die plek is waar die student die geleentheid kry om al sy teoretiese kennis en tegniese vaardighede te inkorporeer, dan reek dit vanself dat die regiemetode van die akademiese regisseur die finale en belangrikste fase in die teateropleidingsmetodiek is.

Regiemetodes verskil noodwendig in die akademiese teater van akademiese regisseur tot akademiese regisseur net soos regiemetodes in die beroepsteater van regisseur tot regisseur verskil. Maar tog is daar myns insiens drie belangrike basiese vereistes waaraan enige funksionele akademiese regiemetode voldoen, naamlik:

- leiding ten opsigte van die benadering van 'n rol;
- leiding ten opsigte van die inkorporering van alles wat in die klaslokaal gedoseer is;
- aanmoediging van die student om self dinge betreffende sy rol en die vertolking daarvan op die verhoog te ontdek.

Die doel is nie hier om 'n sogenaamde regiemetode vir die akademiese regisseur voor te stel nie. Die gedagte is bloot om te sê dat ekere moete en moenies in 'n opvoedkundige regiemetode aan te wend is, sodat in paragraaf 5.2 bepaal kan word in watter mate Stanislawski se demokratiese regiemetode 'n opvoedkundige regiemetode was en in hoeverre dit vir die hedendaagse akademiese regisseur as rigsnoer kan dien.

In die eerste plek moet die dosentregisseur daarop let dat hy nooit in sy regiewerk didakties moet word nie. Hy durf nooit vir die student in detail voorskryf nie. In plaas daarvan om die student te "beveel" moet hy hom eerder op subtiele, simpatiserende en verdraagsame wyse met prikkelende vrae na die korrekte en verbeeldingryke uitvoering van die in die teks gegewe

handeling en regieraamwerk lei.

In hierdie verband is dit belangrik dat die dosentregisseur sy studente-ensemble behoort te lei tot 'n begrip van die kernidee van die drama, dit wil sê dit waarop almal se skeppende werk gerig moet wees. Verder moet hy elke studentespeler ook lei tot 'n begrip van die hoofmotief, newemotiewe en die skelet oftewel die basiese in die teks gegewe deurlopende handelingslyn van sy rol. Voorts behoort die studentespeler die vryheid te hê om deur middel van eksperimentering onder die wakende en kritiese oog van die dosentregisseur self te bepaal hoe hy presies die in die teks gegewe handeling gaan uitvoer. Dit beteken egter nie dat hy ten opsigte van die bepaling daarvan volkome vryheid het nie, want enersyds sal sy uitvoering op die verhoog hoofsaaklik bepaal word deur die regisseur se verhoogenscenering (sy voorafbeplande dekor, meubelplasings en raamwerk van belangrike en estetiese spelerplasings en basiese bewegings) en andersyds deur die regisseur se kritiese beoordeling van sy selfstandige uitvoering. 'n Voorstander van hierdie opvoedkundige regiebeginsel, Burnet Hobgood (1970:50), wys tewens daarop dat die geslaagtheid van hierdie beginsel gewoonlik afhang van die

"... alert responses of the teacher who, after all, is manipulating the elements ... He must be alert to every nuance, keep the focus clear, reinforce the promising actions and discourage the less fruitful, make sure that everyone follows the line of development. The teacher's sternest test comes when failure impends and his imaginative recasting of the situation incites further progress.

"The teacher's reward, of course, is that he sees ... actors recognize (byvoorbeeld) the importance of timing ... - because he invented classroom situations in which students would come to see the importance of these things without having to be told".

hierdie opsig is die Engelse term *directing* miskien die mees beskrywende ten opsigte van die taak van die dosentregisseur: dit wil sê die aanduiding van die pad na die hoofdoelwit van die produksie, naamlik die uitbeelding op 'n verhoog van die idee van die dramaturg. Een van die Russiese afgevaardigdes na die Internasionale Konferensie oor Teateropleiding te Washington in 1967, Mikhail Tsaref (*Bogard, 1968:327*), het byvoorbeeld in die volgende woorde die bogenoemde opvoedkundige agiebeginsel so saamgevat: "... it is necessary to be very careful in one's approach to students - directing them, but not forcing them, carefully explaining to them what the teacher wants them to do, yet requiring that the student himself be entirely free".

In die tweede plek moet die dosentregisseur daarop let dat hy nooit die indruk by studentespelers moet wek dat hy alles van die bepaalde stuk wat ingestudeer word, weet of dat sy mening altyd reg is nie. Hy moet verwag om net soveel van sy studente as hulle van hom te leer (*Dolman, 1946:167*). Die feit dat hy meer ervaring op die verhoog het as sy studente, sal in ieder geval uiteindelik vir 'n afgeronde en esteties-dramaties bevredigende produksie op die planke sorg. Hy hoef nie uit te rees vir 'n mislukte opvoering 'n absoluut outoritêre houding as regisseur in te neem nie. Die dosentregisseur moet selfs die moed en integriteit hê om wanneer nodig sonder huiwering te erken dat hy hom misgis. Selfs die grote Stanislawski het aan die einde van sy lewe verklaar dat hy die moed het om sy foute te erken (*Gorchakov, 1968:388*).

Verder moet daarop gelet word dat die dosentregisseur wanneer hy een of ander regie-aanwysing, miskien ten opsigte van die bepaalde plasing of basiese beweging van 'n speler, gee, altyd

sy aanwysing moet motiveer, omdat dit die speler se primêre voorreg is om presies te weet wat daar van hom verwag word, so dat hy dit sy eie kan maak.

Ook is dit, ten slotte, nie die doel van die dosentregisseur om die student te leer hoe om die rol te speel nie, maar eerder om hom te leer hoe om sy werk aan die rol sistematies tot volle wasdom te laat groei.

5.2 Die noodsaaklike aanpassing van Stanislawski se demokratiese regiemetode by die basiese aard van 'n funksionele akademiese metode

As ek die basiese aard van 'n funksionele akademiese regiemetode kernagtig moet opsom, dan sou ek sê dat dit van so 'n aard moet wees dat dit die geleentheid skep om in die kortste moontlike tyd die meeste moontlike dinge aan die akteurstudente te kan leer. Tyd, soos reeds vroeër gesê, speel 'n baie belangrike rol in die werksaamhede van 'n akademiese teater. Die studente moet, om die grootste voordeel uit hulle kort toneelkursus te put, aan soveel produksies moontlik deelneem. Dit spreek dus vanself dat die dosentregisseur se regiemetode van so 'n aard moet wees dat die relatief min repetisietyd op die mees ekonomiese manier benut word. Wat die vereiste lang repetisietyd in Stanislawski se demokratiese regiemetode betref, sal daar gewis 'n aanpassing moet kom indien die akademiese teater dit as rigsnoer wil gebruik. Dat die akademiese teater dit wel as rigsnoer behoort te gebruik staan vir my vas, aangesien dit buitengewoon goed aan die basiese vereistes van 'n ideale akademiese regiemetode beantwoord. In die vorige paragraaf is hierdie basiese vereistes aangegee as die ondidaktiese en demokratiese leiding van die akteurstudent tot 'n funksio=

die rolbenadering asook 'n selfstandige ontdekking en inte-
 rering van en eksperimentering met die verskillende aspekte
 in sy rol en die vertolking daarvan. So deeglik, het ons in
 hoofstuk 4 gesien, was Stanislawski se in 1934 uiteengesette en
 voorgestelde demokratiese regiemetode ten opsigte van rolbena-
 dering, integrering van speltegnieke en die aanmoediging van
 die speler tot selfstandige skeppende werk dat dit in werklik-
 heid 'n opvoedkundige regiemetode is wat voorsiening maak vir
 die volledige opleiding en ontwikkeling van die akteur. In
 hierdie opsig oortref Stanislawski se demokratiese regiemetode
 inder waarheid die akademiese teater se hoogste verwagtinge,
 want die akademiese teater maak, soos in hoofstuk 3 aangetoon,
 die voorsiening vir volledige akteuropleiding en -ontwikkeling
 nie.

die beperkte repetisietyd waaroor die akademiese teater weens
 sy akademiese aard beskik, maak dit baie moeilik indien nie on-
 moontlik nie om so 'n intensiewe opvoedkundige regiemetode soos
 die wat Stanislawski van ongeveer 1934 af voorgestaan het, te
 handhaaf. Ten opsigte van die duur van 'n repetisienvak en die
 volledigheid van akteuropleiding tydens repetisies sal die
 akademiese dosentregisseur Stanislawski se demokratiese regie-
 metode noodwendig grootliks moet aanpas wanneer hy dit as rig-
 noer gebruik.

In 1975 het ek byvoorbeeld deur middel van eksperimentering
 Stanislawski se *metode van fisieke handeling* as 'n baie waarde-
 volle rolbenaderingsmetode vir die akteurstudente bevind. Dit
 was tydens repetisies van Beckett se *Fin de partie* ("Slotspel",
 1957), wat in Maart 1975 met studente in die PU-Kamertoneel
 aangebied is. Ek het egter tydens hierdie repetisies ook baie
 duidelik besef dat die volle waarde van Stanislawski se *metode*

van fisieke handeling nie in 'n kort repetisievak benut kan word nie. Om dit ten volle te kan benut sal, soos Stanislawski aan die einde van sy lewe bewys het, letterlik maande van intensiewe repetisie verg. Daarvoor is daar in die kort duur van die akademiese toneelkursus uit die aard van die saak nie genoeg tyd nie. Die belangrikste en myns insiens enigste groot aanpassing wat die akademiese teater in Stanislawski se demokratiese regiemetode by 'n gebruikmaking daarvan as rigsnoer behoort te maak, het dus met Stanislawski se gebruik van improvisasie by repetisies te make, omdat dit sy improvisatoriese werkmetode is wat soveel tyd in beslag geneem het. Die akademiese dosentregisseur wat hierdie demokratiese regiemetode as rigsnoer wil gebruik, sal dus 'n manier moet bedink waarop die besondere opvoedkundige waarde daarvan behou kan word sonder om van sy beginsel van improvisasie as roloriënteringsmetode gebruik te maak.

In die volgende paragraaf stel ek so 'n aangepaste gebruik voor:

5.3 'n Voorgestelde en beproefde akademiese regiemetode as voorbeeld van die gebruikmaking van Stanislawski se demokratiese metode as rigsnoer in die akademiese teater

5.3.1 Inleidend

Die metode wat ek hier voorstel, is een wat ek self deur middel van eksperimentering 'n waardevolle basis vir my werk in die PU-Kamertoneel bevind het. Elke toneelproduksie - so kan elke ervare regisseur getuig - vra gewoonlik om 'n ander regiemetode omdat elke aanbieding gewoonlik ander vereistes aan die regisseur en sy groep stel. Tog is dit ook waar dat 'n regisseur gewoonlik 'n bepaalde model het waarvolgens hy werk. In

hierdie opsig is die metode wat ek hier voorstel, nie net in prinsipe op die basiese demokratiese regiemetode van Stanislawski gebaseer nie maar is dit ook die basiese model waarop ek my verskillende regiemetodes vir my verskillende produksies bou. Daarom kan daar met reg gesê word dat ek my akademiese regiemetode baseer op 'n sekere modelmetode (die een wat ek hier voorstel), wat op sy beurt weer gebaseer is op 'n ander modelmetode, naamlik die van Stanislawski (die een wat hy teen ongeveer 1934 begin voorstaan het en wat ek in die vorige hoofstuk te berde gebring het).

Hier volg nou enkele gedagtes oor die kernstruktuur van die metode wat ek voorstel. Dit val uiteen in vyf fases, wat in hulself heeltemal oor 'n tydperk van ses-en-twintig repetisies strek. Elk van die afsonderlike repetisies duur ongeveer vier uur. Die vermelding van die tydsaspek vind ek besonder belangrik, aangesien dit myns insiens die bepalende faktor van enige regiemetode is. Indien die repetisievak langer of korter sou wees, sal die regiemetode daar noodwendig anders uitgesien het. Ses-en-twintig repetisies elk van vier uur lank is ongeveer die gemiddelde hoeveelheid tyd wat gewoonlik vir die regisseur en sy studente in die Potchefstroomse Universiteit se akademiese teater beskikbaar is om 'n stuk vir aanbieding gereed te kry. Ek vind dit in sekere opsigte 'n goeie reëling, aangesien die student wat die beroepsteater wil betree, reeds in sy studiejare met die kort repetisietyd waarin die beroepsteater werk, vertrouwd gemaak moet word.

Benewens die vyf fases waarna hierbo verwys is, is daar ook die regisseur se voorbereidingsfase, wat die repetisievak van ses-en-twintig repetisies voorafgaan. Die voorgestelde metode val in die volgende ses fases uiteen:

- Fase I: Die regisseur se bestudering van die stuk
- Fase II: Die spelers se kennismaking met die stuk rondom 'n tafel (Repetisie 1)
- Fase III: Praktiese oriënteringsrepetisies aan individuele tonele (Repetisie 2 - 8)
- Fase IV: Intensiewer repetisies aan individuele tonele (Repetisie 9 - 16)
- Fase V: Afronding (Repetisie 17 - 20)
- Fase VI: Die inkorporering van die tegniese verhooginkleding en -effekte (Repetisie 21 - 26).

In my uiteensetting van hierdie basiese regiemetode van my gaan ek aandui hoedat ek die studentespeler stapsgewys tot die uiteindelijke vertolking van sy rol lei. Om meer lig op die verskillende stappe in my werkmetode te werp maak ek gebruik van 'n voorbeeld uit een van my produksies van die verlede. Vir dié doel het ek op my hantering van die speler van die Clov-karakter in my aanbieding van Samuel Beckett se *Slotspel* (*Fin de partie*) in 1975 besluit. Die bedoeling hier is nie om my hantering van die Clovspeler in elk van die verskillende tonele van die stuk te verduidelik nie. Dit sou 'n afsonderlike proefskrif kon regverdig. Nog minder is die doel om my hele regiebenadering en -hantering van die *Slotspel*-produksie te bespreek. Ek lig bloot 'n enkele voorbeeld uit my hantering van die Clovspeler en gebruik dit as illustrasiemateriaal by my uiteensetting van die verskillende stappe in my basiese werkmetode. Hiervoor verwys ek na my hantering van die Clovspeler in die uitvoering van 'n spesifieke handeling, naamlik sy lakeropvouery, in die openingstoneel van *Slotspel*. Ek haal graag hierdie toneel uit die Afrikaanse vertaling van die stuk hier aan. Dit is die vertaling uit Frans wat Marietjie Juyn in

opdrag van die departement Spraakleer en Drama, PU vir CHO, vir
sy aanbieding gemaak het.

'Ongemeubileerde vertrek.

tryserige lig.

Teen die verste punt van die muur links en regs, twee klein hoë
venstertjies, gordyne toegetrek.

Op die voorgrond, 'n deur na regs. Teen die muur naby die
deur hang 'n skildery wat na die muur wys.

Op die voorgrond links, twee asblikke (met Nagg en Nell daarin)
teen mekaar, met 'n ou laken toegemaak. In die middel van die
vertrek 'n leunstoel op rollertjies. Hamm sit daarin, toege=
maak met 'n ou laken.

Tlov, onbeweeglik langs die leunstoel, kyk na hom. Dieprooi
gesigskleur. Hy gaan staan onder die venster links. Stywe
onseker stappie. Hy kyk na die venster links, kop agteroor=
gooi. Hy draai sy kop en kyk na die venster regs. Hy gaan
staan onder die venster regs. Hy kyk na die venster, kop ag=
teroor gegooi. Hy draai sy kop en kyk na die venster links.
Hy gaan uit en kom dadelik terug met 'n staanleer, plaas dit
onder die venster links, klim daarop en trek die gordyn oop.
Hy klim weer van die leer af, gee ses treë in die rigting van
die venster regs, draai om om die leer te gaan haal, plaas dit
onder die venster regs, klim daarop en trek die gordyne oop.
Hy klim van die leer af, gee drie treë in die rigting van die
venster links, klim op die leer en kyk deur die venster. Kort
laggie. Hy klim van die leer af, gee 'n tree in die rigting
van die venster regs, draai om, gaan haal die leer, plaas dit
onder die venster regs, klim daarop, en kyk deur die venster.
Kort laggie. Hy klim van die leer af, loop in die rigting van
die asblikke, draai om om die leer te gaan haal, verander van

plan, sit dit neer, loop na die asblikke toe, lig die laken op vou dit sorgvuldig op en hang dit oor sy arm. Hy lig 'n deksel op, buig vooroor en kyk in die asblik. Kort laggie. Hy sit die deksel terug. Dieselfde speletjie met die ander asblik. Hy loop na Hamm toe, haal die laken wat hom bedek af, vou dit sorgvuldig en hang dit oor sy arm. Daar is 'n groot bloedbevleekte sakdoek oor Hamm se gesig en 'n fluitjie hang om sy nek, 'n reisdeken oor sy knieë en hy het dik sokkies aan sy voete. Clov kyk na hom. Kort laggie. Hy loop na die deur toe, gaan staan, draai om, neem die toneel in en draai na die gehoor.

CLOV: (Uitdrukkinglose stem en gesig) Verby, dis verby, dit sal verbygaan, dit sal miskien verbygaan. (Pouse) Die korre word stadig meer, een vir een en op 'n dag is dit skielik 'n hophie, 'n klein hophie, die onmoontlike hophie. (Pouse) Hulle kan my nie meer laat ly nie. Ek gaan na my kombuis toe, drie meter by drie meter by drie meter, en wag tot hy vir my fluit. Dis lekker groot, ek sal teen die tafel leun, ek sal na die muur kyk en wag tot hy vir my fluit.

Hy bly 'n oomblik onbeweeglik staan. Gaan dan uit. Hy kom dadelik terug, gaan haal die leer en neem dit saam met hom uit."

5.3.2 Uiteensetting

Fase I: Die regisseur se bestudering van die stuk.

1. Lees die stuk verskeie kere sorgvuldig sonder onderbreking deur en bepaal

- a. die kernidee van die dramaturg of die tema van die stuk;
- b. die hoofhandelingslyn of intrige van die stuk;
- c. die hoofhandelingslyn van elke karakter;
- d. die hoofmotief van elke karakter;
- e. die verskillende tonele waarin die stuk uiteenval;
- f. die handelingslyn van elke karakter in elke toneel;
- g. die verskillende motiewe van elke karakter in elke toneel - selfs ook die betekenis en motiewe agter elke teksreël;
- h. die gegewe omstandighede van elke karakter (gesien in geheel en in elke toneel);
- i. die verskillende gegewe klein fisieke handelingsaktiwiteite van elke karakter in elke toneel;
- j. die verskillende fisieke en psigologiese karaktereienskappe van elke karakter.

2. Bepaal nou die dramatiese bou van die stuk, dit wil sê die uiteensetting, die dramatiese spanningslyn, die klimaks en die ontknoping.

3. Ten opsigte van die tegniese verhooginkleding moet die dosentregisseur in hierdie stadium 'n denkbeeld of denkbeelde vorm van wat hy met die dekor en kostumering beoog, sodat hy dit met die ontwerpers kan bespreek. Die dosentregisseur moet egter nie vir die ontwerpers 'n konkrete dekorplan of kostuumplanne voorskryf nie maar bloot sy denkbeelde formuleer. So

byvoorbeeld het ek vir die ontwerper van die dekorstel vir *Slotspel* net aangedui dat die stel 'n vertrek in 'n vervalletoring moet voorstel en dat die verhoogvloer (omdat die gehoor in die PU-Kamertoneel daarop afkyk) blokpatrone moet hê, so- dat dit iets van 'n skaakbord of die bord van 'n speletjie soos dambord kan suggereer. Hierdie siening het ek uit die tema van die stuk, naamlik "die laaste gedeelte van 'n lewenspel waarop iets soos skaakmat afstuur", afgelei. Op hierdie grondgedagte het die ontwerper dan ook sy ontwerp gebaseer.

Dit is verder ook belangrik dat die ontwerper se vloerplan van die dekorstel voor die aanvang van die repetisies deur die regisseur goedgekeur word, aangesien die spelers van die eerste repetisies af op die vloerplan van die beoogde dekorstel moet werk.

Beplanning van die lig- en klankeffekte word eers gedoen nadat die stuk met die spelers redelik goed ingestudeer is, want namate die repetisies verloop, moet die regisseur besluit hoe hy lig en klank kan gebruik om die spelers in hulle skeppende werkte ondersteun.

4. Met 'n inagneming van die verskillende motiewe en eienskappe van die onderskeie karakters en met die goedgekeurde vloerplan van die beoogde dekorstel byderhand moet die binnekomste, uitgange, plasings, bewegings en kleiner handelingsaktiwiteite van die verskillende karakters in elke toneel nou basies beplan word. Oor die spesifieke wyse waarop dit op die verhoog uitgevoer moet word, moet die spelers tydens repetisie self deur middel van eksperimentering onder die oordeelkundige leiding van die dosentregisseur uitsluitel kry. Daarom moet die dosentregisseur in hierdie voorbereidingsfase onder geen

omstandighede beplan presies hoe die gegewe fisieke handeling in die teks op die verhoog uitgevoer moet word nie.

In die eerste toneel van *Slotspel* het ek natuurlik die minimum ten opsigte van die plasings, bewegings en kleiner handelings-aktiwiteite vooraf beplan, aangesien Beckett dit in sy spelaanwysings baie volledig gedoen het. Waar ek egter aan sy spel-aanwysings verander het (soos in enkele van die latere tonele), het ek natuurlik my eie beplanning gemaak. In die eerste toneel het ek egter bloot beplan dat Clov by die aanvang van die toneel aan die regterkant van Hamm se stoel moes staan en by die latere opvouery van die lakens tussen die asblikke en Hamm se stoel.

Die spelaanwysings van Beckett in *Slotspel* bied, terloops, ook 'n goeie voorbeeld van hoe die regisseur 'n aanbieding ten opsigte van plasings, bewegings en kleiner handelingsaktiwiteite vooraf behoort te beplan. Daar word nie deur Beckett gesê hoe die speler dinge moet doen nie, maar wat hy moet doen. So byvoorbeeld word daar gesê: "Hy draai sy kop en kyk na die venster regs", in plaas van te sê: "Hy draai sy kop stadig en kyk huiwerig na die venster regs". Die hoe van die handeling word dus aan die speler oorgelaat. Indien Beckett wel 'n spesifieke wyse van uitvoering aandui, soos in die geval van Clov se lakenopvouery: "lig die laken op, vou dit sorgvuldig op" (ek onderstreep), dan steek daar meer in die aanduiding as wat dit op die oog af lyk. Soos ek later sal aantoon, wil Beckett dat die speler in hierdie geval moet besluit hoe hy presies hierdie sorgvuldige opvouery gaan uitvoer.

Die regisseur se vooraf beplanning van die binnekomste, uitgange, plasings, bewegings en kleiner handelingsaktiwiteite

vorm dus deel van dit wat aan die speler aan die begin van die repetisies gegee word en waarop hy sy eie skeppende werk moet bou. 'n Mens sou dus na die dramaturg se aanduidinge in die teks van die fisieke handeling en die regisseur se basiese beplanning van die uitvoering gesamentlik kon verwys as die gegewe fisieke handeling.

Ten opsigte van hierdie basiese vooraf beplanning van die uitvoering het ek dus 'n belangrike wysiging en aanpassing in die Stanislawskaanse demokratiese regiemetode gemaak. Stanislawski het, soos in hoofstuk 4 aangetoon, die spelers by die eerste repetisies laat improviseer op die fisieke handeling wat die dramaturg aandui, totdat die korrekte en estetiese verhooguitvoering bereik is. Hy het dus nie bewegings, plasings en kleiner handelingsaktiwiteite vooraf beplan nie maar ook dit aan die spelers oorgelaat om self tydens improvisatoriese repetisies uit te werk, waarna hy dit dan esteties en dramaties afgerond het.

Die akademiese teater het, soos ek vroeër aangedui het, nie die tyd vir so 'n langdurige werkmetode nie. Daarom het ek die improvisasiefase in die eerste repetisies, soos later sal blyk, vervang met 'n fase waarin die speler van my beplanning voorsien word maar waarin hy die vryheid gelaat word om self te besluit oor die wyse waarop hy my beplanning gaan uitvoer.

Indien daar egter later tydens die eerste repetisies gevind word dat 'n sekere beplande plasing of beweging byvoorbeeld nie prakties genoeg is nie of nie dramaties of esteties korrek is nie, sal dit noodwendig gewysig moet word. Die grondgedagte van die vooraf beplanning is bloot om spelers te help en om tyd te bespaar. Indien dit egter die spelers kortwiek of die

verloop van die repetisies vertraag deurdat die aktiwiteite nie wil vlot nie, dan moet die regisseur bereid wees om sy vooraf beplanning in heroorweging te neem en indien nodig te wysig.

In hierdie fase, waarin die regisseur homself deur middel van 'n bestudering van die stuk en 'n basiese beplanning van die aanbieding vir die repetisievak voorberei, is dit verkieslik dat die studentespelers nog nie met die stuk kennis maak nie. Kennismaking met en oriëntering ten opsigte van die inhoud van die stuk moet verkieslik onder die leiding van die dosentregisseur geskied. Daardeur word verhoed dat die studentespelers noontlik verkeerde opvattinge oor hulle rolle of oor die stuk as sodanig opbou wat dan later weer met groot moeite uitgewis sal moet word om eenheid in die interpretasie van die stuk te verkry.

Fase II: Die spelers se kennismaking met die stuk rondom 'n tafel (Repetisie I).

1. Laat die studente die stuk een maal rondom 'n tafel hardop deurlees. Dit is beter as die studentespelers nie hulle eie rolle lees nie.

Die ervaring het geleer dat die studente by die eerste hardop deurlees geneig is om die stuk in karakter te wil lees, en omdat dit noodwendig in hierdie stadium vir hulle nog onmoontlik is, konsentreer hulle sō op die lees daarvan dat hulle nie aandag aan die inhoud skenk nie. By die eerste lees van *Slotspel* het ek daarom die studentespelers van die verskillende rolle nie hulle eie rolle hardop laat lees nie.

2. Lei nou die spelers, nadat hulle dit een maal hardop deurgelees het, met die volgende vrae tot 'n begrip van die stuk

en hulle rolle:

- (i) Wat is die kernidee of -tema van die stuk?
- (ii) Wat is die hoofhandelingslyn of -intrige van die stuk?
- (iii) Wat is die hoofhandelingslyn van jou rol?
- (iv) Wat is die hoofmotief van die karakter wat jy moet vertolk?

In plaas daarvan dat die spelers op 'n informatiewe wyse van 'n kennis ten opsigte van die bogenoemde vier punte voorsien word, word hulle deur middel van vroeë gestimuleer om self te dink en die kennis te ontdek.

3. Bespreek met die spelers die toneelindeling van die stuk. Stel deur middel van vroeë vas of hulle begryp waarom die stuk juis so 'n toneelindeling moet hê.

4. Verdaag dan die repetisie en gee aan die spelers die volgende opdrag:

"Gaan lees die stuk weer verskeie kere en bepaal met papier en potlood in die hand die volgende dinge in verband met jou rol:

- (a) Wat, sê die teks, doen jy in elke toneel in die stuk? Let wel, ek vra nie wat dink jy of voel jy in elke toneel nie, ek vra: 'Wat doen jy?' Maak dan 'n geskrewe lys van al die eenvoudige gegewe fisieke handeling van jou rol in elke toneel.
- (b) Hoekom, sê die teks, doen jy hierdie dinge?, dit wil sê, bepaal die motiewe agter die gegewe fisieke handeling van jou rol in elke toneel.

Ons volgende sewe repetisies sal uit oriënteringswerk aan die

verskillende individuele toneel bestaan, beginnende by toneel
".

Die studentespelers word dus daartoe gebring om, soos Stanislawski dit ook aan die einde van sy lewe wou, selfstandig te werk en gesigspunte betreffende die handeling in die stuk deur middel van logiese denke en besinning te ontdek.

Fase III: Praktiese oriënteringsrepetisies aan individuele tonele (Repetisie 2 - 8).

Gedurende hierdie fase is dit die doel om die studentespelers slegs ten opsigte van die fisieke handeling wat deur die dramaturg en regisseur aangegee word, en die motiewe daaragter te oriënteer. Om dit anders te stel: In hierdie fase word die speler georiënteer ten opsigte van die wat en die hoekom van die gegewe fisieke handeling.

Die werk wat daar in hierdie fase aan elke afsonderlike toneel gedoen word, vind in die hieropvolgende basiese stappe plaas:

1. Vra vir elke speler om in enkele woorde die gegewe fisieke handeling van sy rol en die motiewe daaragter te beskryf soos hy dit tuis skriftelik ontleed het. Met hierdie stap word daar dus gekontroleer of die studentespeler sy tuiswerk gedoen het en of sy opsomming van die gegewe fisieke handelinge en motiewe teksgetrou is.

2. Die tweede stap berus volkome op Stanislawski se opvattinge betreffende *die metode van fisieke handeling* as rolbenaderingsmetode, behalwe dat die dialoog nie geïmproviseer word nie maar dat die tekswoorde wel van die begin af deur die spelers gelees word. In hierdie opsig word daar tydens die

aanvangsrepetisies soveel moontlik tyd bespaar. Die prinsipiële eienskappe van *die metode van fisieke handeling*, naamlik die benadering van die rol van buite na binne (van die fisieke na die psigologiese) asook die benadering van die rol vanuit die eie persoon, word egter behou. Veral die opvatting van Stanislawski dat die speler aanvanklik homself in die gegewe situasies moet speel en geleidelik tydens repetisies sy verhoogvergestalting van die beskrewe karakter vanuit homself moet ontwikkel (*Gourfinkel, 1959:16*), het ek in my werk met studentespele 'n besonder waardevolle opvoedkundige metode gevind.

Om te begin word die spelers gevra om die toneel een maal op die verhoog te "speel" sonder dat daar enige regie-aanwysings aan hulle gegee word. Al wat van hulle in hierdie stadium verwag word, is om die gegewe fisieke handeling van die teks selfstandig uit te voer en die geskrewe tekswoorde te lees met inagneming van die verskillende gegewe onderliggende motiewe. Hulle moet dit uitvoer soos hulle dit as mens sou doen as hulle dieselfde motiewe as die karakters in die stuk sou gehad het.

So 'n opdrag is trouens die eenvoudigste opdrag wat enige regisseur aan sy spelers kan gee, hoe onervare hulle ook al mag wees. Die teks van *Slotspel* verwag byvoorbeeld in die eerste toneel van die Clov-speler om onder andere die lakens van die ander karakters af te haal en op te vou. Die teks is ook duidelik ten opsigte van Clov se motief met hierdie afhaal en opvou van die lakens. Gesien in die volle konteks van die stuk weet ons dat Clov se motief daarmee is om die vertrek op te ruim soos hy dit al jare lank doen. Die rede waarom hy die vertrek wil opruim, is dat hy 'n manie vir orde het, dat dit waarskynlik die begin van 'n nuwe dag of nuwe fase in hulle lewe is en dat sy meester, Hamm, dit op outokratiese wyse van

om verwag.

Die opdrag aan die speler is dus baie eenvoudig: hy moet bloot die lakens afhaal en opvou, maar hy moet dit doen soos hy dit sou doen as hy dieselfde motiewe as Clov vir die afhaal en opvou daarvan gehad het. Die speler se uitvoering van hierdie eenvoudige fisieke handeling sal uit die aard van die saak dus die toneelspel wees nie, omdat hy in hierdie stadium nog net homself is. Dit is dan ook, volgens Stanislawski (1968:176-177) en volgens my eie ervaring, die aangewese metode in hierdie stadium van die repetisie. Soos Stanislawski (*ibid.*:177) kan ook tereg opgemerk het, is dit die funksioneelste rolbenaderingsmetode "... (to) first of all feel yourself in the part. When that is once done it is not difficult to enlarge the whole role in yourself".

Die speler se uitvoering van die gegewe fisieke handeling en dialoog sal eers korrek wees, dit wil sê soos die dramaturg dit bedoel het, wanneer hy onder die regisseur se noukeurige leiding die gegewe uiterlike omstandighede, die innerlike gedagtes en die fisieke en psigologiese eienskappe van die karakter in aanmerking geneem het. In hierdie stadium is geen speler al te ryp genoeg om dit ten volle in aanmerking te neem nie, en al wat hy nou gemotiveerd en oortuigend kan uitvoer, is die eenvoudige fisieke handelinge van die karakter soos hy as mens dit sou doen as hy die motiewe van die karakter gehad het. Daarom moet die speler ook daarop gewys word dat hy onder geen omstandighede in hierdie stadium moet probeer om die karakter te wees nie. Inteendeel, hy moet liever al sy energie gebruik om in die uitvoering van die gegewe gemotiveerde fisieke handelinge so oortuigend moontlik homself te wees. Eers in fase IV sal hy begin ryp word om die gegewe omstandighede, die fisieke en

en psigologiese eienskappe en die gedagtes van die karakter in aanmerking te kan neem. Dan eers sal hy die rol uiterlik en innerlik kan beleef en gevolglik die gegewe innerlike en uiterlike (visuele en verbale) handeling karaktermatig kan uitvoer.

Na my mening is daar die volgende voordele aan hierdie besondere stap van fase III verbonde:

- (a) Die feit dat die regisseur in hierdie stadium nog geen regie-aanwysings vir die spelers gegee het om uit te voer nie, maak die spelers vry om met selfvertroue die werk aan te pak en om ten aanvang net een keer hulle eie opvattinge oor die moontlike uitvoering van die gegewe fisieke handeling op die proef te stel.
- (b) Hierdie vrye en selfstandige bydrae van die spelers gee vir die regisseur op sy beurt ook 'n redelike goeie aanduiding van wat die spelers reeds met betrekking tot die betrokke toneel begryp, van wat hulle wil doen en van waartoe hulle reeds in staat is. So 'n aanduiding is gewoonlik vir 'n regisseur baie waardevol, aangesien hy dan uit die staanspoor weet in watter mate hy die spelers in die betrokke toneel sal moet lei. Ook ten opsigte van tydbesparing is dit 'n belangrike saak.
- (c) Verder het die spelers se vrye en selfstandige optrede in hierdie stadium die voordeel dat hulle self die probleme van die betrokke toneel ervaar nog voordat die regisseur met hulle daaraan begin werk. Gevolglik sal sowel speler as regisseur by voorbaat weet aan watter gedeeltes in die toneel daar die meeste aandag gegee sal moet word. Daarbenewens sal die spelers ook bewus gemaak word van hulle afhanklikheid van die regisseur as objektiewe beoordelaar en leier.

- 1) Die feit dat die spelers toegelaat word om aan die begin self oor hulle bewegings, plasings, aktiwiteite en gebare te besluit en dit op die dekorstel uit te voer, stel hulle noodwendig in staat om veral ook met die dekorstel vertrou te raak, aangesien hulle aandag nie in beslag geneem word deur pogings om regie-aanwysings korrek uit te voer nie. Trouens, dit is 'n baie belangrike vereiste dat die spelers so gou moontlik met die dekorstel en die meubelplasings vertrou raak, sodat hulle 'n aanvoeling vir die beskikbare beweegruimte kan ontwikkel.
- e) In die laaste plek het die spelers se vrye en selfstandige uitvoering van die gegewe fisieke handeling by die heel eerste verhoogwerk aan die toneel die belangrike voordeel dat dit hulle daarvan bewus maak dat hulle met hulle werk aan hulle rolle by hulleself moet begin. Die feit dat daar vir hulle gesê word dat hulle die handeling moet uitvoer soos hulle dit as lewende wesens sou doen as hulle dieselfde motiewe as die karakters sou gehad het, dra daartoe by dat hulle hulle rolle op die funksioneelste manier benader, naamlik vanuit hulleself. In die volgende stappe asook in die volgende fases van die repetisievlak moet daar op hierdie basiese beginsel ten opsigte van rolbenadering voortgebou word.
- f. Nadat die spelers die toneel een maal, soos in stap 2 hierbo beskryf, deurgespeel het, moet die basiese regiebeplanning van die binnekomste, uitgange, plasings, bewegings en fundamentele handelingsaktiwiteite van die verskillende karakters op die verhoog aan die spelers gegee word. Laat hulle elke regieaanwysing in hierdie verband noukeurig in hulle teks aandui en dit beskou as deel van die gegewe fisieke handeling. Die

regie-aanwysings moet egter deur die dosentregisseur baie duidelik gemotiveer word. Indien 'n speler nie weet waarom die regisseur hom op 'n gegewe moment in die stuk byvoorbeeld 'n ander karakter laat omhels nie, sal die speler uit die aard van die saak nie weet hoe om die omhelsing presies uit te voer nie.

So byvoorbeeld het ek die Clovspeler in die eerste toneel van *Slotspel* aangesê om by die aanvang van die toneel regs van Hamm se stoel te staan. Die teks gee net aan dat hy langs die stoel staan. As rede vir die plasing juis regs van Hamm het ek aangevoer dat Clov gewoonlik regs van sy blinde meester staan omdat hy as 't ware sy regterhand is. Nog 'n rede daarvoor is dat dit 'n goeie estetiese plasing is.

4. Laat die spelers daarna die toneel verskeie kere herhaal. Wys hulle daarop dat hulle die regie-aanwysings noukeurig moet nakom maar dat hulle ten opsigte van die wyse van uitvoering volkome vryheid het. Dit is uiters belangrik dat die speler in hierdie stadium nog steeds die vryheid moet hê om binne die raamwerk van die dramaturg en die regisseur se gegewens op te tree soos hy as lewende wese sou optree as hy die verskillende gegewe motiewe van die karakter sou gehad het.

So byvoorbeeld het ek vir die Clovspeler in hierdie stap van die regie 'n vryheid van optrede gegee binne die raamwerk van onder andere die volgende deur die dramaturg en myself bepaalde aanwysings: "staan regs langs die asblikke, lig die laken op, vou dit sorgvuldig op en hang dit oor jou arm". By die herhaling van die toneel het die Clovspeler dit aanvanklik soos volg uitgevoer: Hy het dit stadig afgehaal, sorgvuldig opgevou en ewe sorgvuldig oor sy arm gehang. Ek het sy uitvoering in prinsipe aanvaar maar hom geleidelik na 'n duideliker oordrag

an die motiewe agter sy handeling gelei. Ek het gemerk dat y opvou van die laken, ten spyte van die groot sorgvuldigheid waarmee hy dit gedoen het, nie duidelik genoeg aangedui het dat y 'n manie vir netheid en orde het en dat hy dit as 'n lewensbeangriker taak beskou nie. In plaas daarvan om vir die speler te sê hoe hy te werk moet gaan om hierdie besondere motiewe of blyfvere duidelik oorgedra te kry, het ek hom gevra wat hy sou doen. Die vraag het hom tot verskeie oorwegings betreffende die uitvoering van die gegewe handeling gestimuleer. By 'n volgende herhaling van hierdie toneel het ek gemerk dat hy met baie groter liggaamspanning en konsentrasie probeer het om die laken sorgvuldig op te vou.

My volgende vraag aan hom was: "Hoe kan die gebruik van tempo en ritme in jou asemhaling en handbewegings jou hier help?" Hierop het hy geantwoord dat vinnige en onreëlmatige asemhaling en handbewegings sou help om 'n effek van besondere toegewydeheid en opgewondenheid te verkry en dat dit sou bydra tot die oordrag van die gegewe motiewe agter die karakter se lakenopvouery. In hierdie geval was die besondere speler gevorderd genoeg om self in sy beantwoording van my vraag op integrerende wyse van sy in die klas verkreeë tegniese kennis gebruik te maak. In die geval van 'n junior student, wat nog nie oor genoeg tegniese kennis van spel beskik nie, sou ek miskien verplig gewees het om hom deur middel van 'n eksperimentering met eers 'n vinnige en dan 'n stadige tempo-ritme by die antwoord uit te bring.

Uit die voorafgaande blyk dit dus dat die doel in hierdie stap van die fase is om die spelers te lei tot 'n duidelike oordrag van slegs die basiese motiewe agter hulle gegewe fisiese handelingen. In hierdie stadium moet daar nie gepoog word om die

spelers se uitvoering verder as dit af te rond nie.

In die geval van 'n periodestuk moet die versoeking om van die spelers in hierdie stadium reeds die tipiese bewegings, houdings en gebare van die bepaalde periode te verwag, weerstaan word. Die spelers moet in hierdie stadium van die repetisievak nog bloot hulleself hier en nou "speel" en nie 'n fiktiewe karakter iewers in byvoorbeeld die negentiende eeu nie. In fase IV van die repetisievak sal daar genoeg tyd wees om aan periodebeweging, -houding en -gebare aandag te skenk indien die besondere stuk dit vereis. Die regiebeplanning van bewegingsplasinge en handelingsaktiwiteite behoort egter met die oog op latere afronding ten opsigte van tipiese periodekenmerke geskied te word.

So sal daar by die basiese beplanning van bewegings en plasinge vir die aanbieding van 'n klassieke Griekse stuk in byvoorbeeld die tradisioneel Grieks-klassieke styl op baie oordeelkundige wyse van die verhoogruimte gebruik gemaak moet word, omdat die grootsheid van die tradisionele Grieks-klassieke bewegings en gebare uiteindelik noodwendig wyd gespasieerde spelerplasinge en -groeperings vereis.

Voordat daar van hierdie fase in die repetisievak afgestap word, wys ek net daarop dat die stuk, so ver as wat daar reeds aan gewerk is, by elke repetisie in hierdie besondere fase van vooraf herhaal moet word voordat daar aan 'n volgende toneel gewerk word. Dit is van die uiterste belang dat die spelers se geheue ten opsigte van die gebeure in die voorafgaande tonele voortdurend verfris word. Vir die doel van hierdie herhaling hoef die spelers nie die geskrewe teks en al die kleiner handelinge van elke toneel te herhaal nie. Hulle hoef slegs

ie skelet van die handeling na te gaan. Daarmee bedoel ek
at hulle die beplande bewegings net vlugtig hoef deur te gaan.
erselfdertyd is dit ook belangrik dat hulle, voordat hulle el-
e toneel herhaal, kortliks in 'n paar woorde vir hulleself (in
ulle gedagte of hardop) die basiese motief van hulle handeling
n die betrokke toneel noem. Sodoende sal 'n speler hom
oortdurend oriënteer ten opsigte van

- a) die regiebeplanning,
- b) die fisieke handeling van sy rol,
- c) die verskillende motiewe van sy karakter,
- d) die wyse waarop sy karakter se verskillende gemotiveerde
handelinge soos 'n ketting aanmekaar skakel om op sy hoof-
doelwit af te stuur.

dit is ook belangrik dat die voorafgaande tonele nie in hierdie
fase van die repetisievak enigsins vollediger en intensiewer
verhaal behoort te word nie, aangesien die doel net 'n basiese
oriëntering ten opsigte van die handelinge en motiewe is.
Hierdie basiese oriëntering is 'n belangrike hoeksteen vir die
intensiewe werk aan die rolle wat in fase IV plaasvind.

Fase IV: Intensiewe repetisies aan individuele tonele
(Repetisie 9 - 16).

Sodra al die tonele van die stuk deur die verskillende stappe
van die vorige fase gegaan het, moet daar nou van voor af in=
tensief aan elke toneel gewerk word. Die stappe wat nou in
elke toneel afsonderlik gevolg moet word, is die volgende:

1. Vra vir elke speler om in 'n paar woorde die besondere ge=
gewe innerlike en uiterlike omstandighede waarin die karakter

wat hy moet vertolk, hom in die bepaalde toneel bevind, te beskryf. Lei hom met vrae tot 'n volledige begrip van wat in die teks betreffende die besondere innerlike en uiterlike omstandighede van die karakter gesê word.

2. Vra hom dan hoe hy die verskillende gegewe fisieke handelinge in die betrokke toneel sou uitvoer indien hy onder soortgelyke omstandighede as die karakter sou verkeer het. Die omstandighede waaronder 'n mens verkeer, bepaal in 'n groot mate die aard van jou optrede, en daarom sal die speler se persoonlike uitvoering van die gegewe handelinge baie meer betekenis begin verkry wanneer hy die omstandighede waaronder hy volgens die teks veronderstel is om te verkeer, in ag neem. Om te besluit hoe hy presies die fisieke handelinge binne die raamwerk van die dramaturg en die regisseur se aanwysings gaan uitvoer, moet die speler in hierdie stadium dus begin om hom benewens met die motiewe ook met die omstandighede van die karakter te vereenselwig. Stanislawski (1968:178) het byvoorbeeld vir sy spelers in hierdie stadium van die repetisievak gesê:

"Envelop yourself in the given circumstances of the play ...".

In die geval van die eerste toneel van *Slotspel* is daar byvoorbeeld vir die Clovspeler gevra hoe hy sy gemotiveerde roetine (die opruim van die vertrek, ooptrek van die gordyne, die waarneem van die toestand buite, die afhaal en opvou van die lakens en die gevolglike wakkermaak van die ander karakters) sou doen as daar vir hom geen vooruitsig op 'n verandering van sy omstandighede was nie. Uit die teksgegewe weet ons dat die omstandighede van Clov die volgende is: Hy is vasgevang in 'n sinlose bestaan, wat te midde van absurde tydeloosheid en lyding tog besig is om ten einde te loop. Hy het, soos al die ander karakters, 'n aanvoeling dat hulle besig is

a die slotgedeelte van hierdie sinlose lewenspel waarin hulle
 asgevang is, te belewe. Tog gebeur daar nie voor die einde
 in die stuk werklik iets wat hulle op positiewe wyse die hoop
 gee dat hulle aaklike en sinlose toestand gaan verander of ver=
 eter nie. Die aaklikheid en lyding van Clov se bestaan het
 te make met die absurde bepaling deur die "noodlot" dat hy
 nooit in staat sal wees om te kan sit nie. Verder is hy ook
 die enigste persoon wat in staat is om te kan loop, gedoen
 in die ander karakters en veral sy meester, Hamm, soos 'n slaaf
 te dien. 'n Inagneming van hierdie omstandighede het dus,
 soos in die uiteensetting van die volgende stap in die regie=
 ase sal blyk, noodwendig die Clovspeler gehelp om heelwat na=
 er aan 'n meer gedefinieerde uitvoering van die gegewe fisie=
 e handelinge asook 'n meer geregverdigde vertolking van die
 geskrewe karakter te kom.

. Laat die spelers die toneel herhaal met 'n leeslewing
 van die geskrewe teks en 'n uitvoering van die gegewe fisieke
 handeling terwyl hulle benewens die verskillende motiewe ook
 die gegewe omstandighede van die karakters in aanmerking neem.
 Soos Stanislawski (1968:182) dan ook aandui, is dit noodsaaklik
 dat die spelers deur middel van 'n hele aantal herhalings die
 eenleentheid gegun word om onder die demokratiese leiding van
 die regisseur met verskillende maniere van uitvoering binne die
 raamwerk van die dramaturg se gegewens te eksperimenteer. In
 die geval van my eie voorgestelde metode moet die spelers daar=
 enewens ook nog binne die raamwerk van die regisseur se be=
 planning, wat vantevore aan hulle gegee is, hulle eksperimente
 uitvoer.

in die geval van die eerste toneel in *Slotspel* het die Clov=
 peler se uitvoering van byvoorbeeld die lakenopvouery na 'n

inagneming van die gegewe omstandighede soos volg daar uitgesien: Waar hy in die vorige fase van die repetisievak nog net met 'n groot mate van konsentrasie, liggaamspanning en vinnige en onreëlmatige asemhaling en handbewegings die laken opgevou het, het hy nou met 'n verdere lompheid in sy bewegings daarin geslaag om ook die absolute uitgeputheid van Clov, wat meedoënloos deur omstandighede genoodsaak word om hom af te sloof en nooit te sit nie, oor te dra. Na my oordeel was hy nou op die regte spoor na die vergestaltung van die Clov-karakter. Daarom het ek hom op sy lompheid van beweging laat voortbou. Ek het hom daarop gewys dat Beckett se aanwysing in die teks dat Clov die laken sorgvuldig opvou nie noodwendig beteken dat die eindprodukt van sy opvou-aktiwiteit netjies hoef te wees nie. As 'n mens in aanmerking neem dat Clov uit die aard van die saak, ten spyte van sy voorafgaande staanslapy, geweldig uitgeput moet wees, dan is dit 'n logiese gevolgtrekking dat, al het hy 'n maniese dryfveer om die laken sorgvuldig op te vou, hy nie daartoe in staat sal wees nie. In die poging van Clov om dit onder sy haglike omstandighede en met sy fisieke moegheid en gevolglike lompheid netjies op te vou lê daar veel groter dramatieseggingskrag as in 'n netjiese eindprodukt. Die gevolg was dat ons die uitvoering van hierdie lakenopvouery uitgebou het tot 'n logiese en absoluut gekonsentreerde gesukkel met die laken - 'n maniese poging om dit netjies opgevou te kry maar 'n poging wat uiteindelik misluk.

4. Vra nou vir elke speler om kortliks die verskillende fisieke en psigologiese eienskappe van sy rol soos dit uit die teks af te lei is, vir jou te skets. Omdat jy as regisseur in jou voorbereidende studie daaraan reeds deeglik aandag geskenk het, kan jy die spelers hier waardevolle leiding gee.

In hierdie stap moet die spelers nou gevra word om in hul uitvoering van die gegewe fisieke handeling ook die besondere karaktereienskappe van hulle rolle in aanmerking te neem. Dit is interessant dat Stanislawski (1968:183) in hierdie verband opgemerk het dat die speler nie met sy verstand alleen oet besluit hoe die besondere eienskappe van die karakter sy optrede sal bepaal nie, maar dat hy hom ook deur sy logiese en intuïtiewe aanvoeling moet laat lei.

Maar die spelers in fase III nog net hulleself in die gegewe situasies gespeel het, bereik hulle nou die stadium waar hulle aanuit hulleself aan die beskrewe karakters moet begin bou. Hulle inagneming van die gegewe omstandighede tydens die vorige stap het reeds in 'n groot mate daartoe bygedra dat hulle nader aan die beskrewe karakters gekom het. Nou kan hulle hulle ereenselwinging met en vergestaltung van die beskrewe karakters in nog 'n groter mate verder voer. 'n Inagneming van byvoorbeeld die psigologiese eienskappe van hulle rolle sal nou vermeer daartoe bydra dat hulle in hulle uitvoering van die gegewe fisieke handeling baie meer betekenis aan die motiewe daaragter sal begin gee. Gevolglik sal die innerlike handeling van die beskrewe karakters nou in die spelers se innerlike duidelike vorm begin aanneem. Om dit anders te stel: Die akteur sal, noudat hy die gegewe karaktereienskappe in aanmerking neem, die gegewe motiewe agter die fisieke handeling in terme van die karakter interpreteer. Sy innerlike handeling wat met die fisieke handeling gepaard gaan, sal dan geleidelik die van die beskrewe karakter begin word.

In hierdie stadium van die repetisievak het ek die Clovspeler daartoe gebring om die volgende karaktereienskappe van Clov in sy uitvoering van byvoorbeeld die lakenopvouery in aanmerking

te neem:

Die name van Beckett se karakters het gewoonlik een of ander belangrike betekenis wat in 'n groot mate lig op hulle aard werp. In *Slotspel* is dit veral die geval. Martin Esslin (1968:61) wys byvoorbeeld daarop dat die name Hamm en Clov moontlik onderskeidelik "ham actor and clown" beteken.

Hamm verkeer dwarsdeur die stuk in 'n staat van hewige siele= wroeging oor sy daade van die verlede. As absolute outokraat was hy verantwoordelik vir die lyding en smart van baie mense. Nou word hy deur sy gewete verteer. Daarin is Hamm se lyding in hierdie stuk gesetel. Die wyse waarop hy voortdurend oor sy lyding kerm en kla en Clov gevolglik tot frustrasie dryf, is egter so oordrewe dat hy myns insiens met reg as 'n "ham actor" (prulspeler) beskou kan word. So het ons hom ook in my 1975-produksie geïnterpreteer.

Gevalle in die teks waarin Clov vir Hamm herinner aan laasge= noemde se laakbare en brutale optrede van die verlede, soos toe hy verantwoordelik was vir die dood van ou Tannie Pegg, is myns insiens 'n duidelike aanduiding dat Clov in 'n groot mate sy meester nie net as slaaf nie maar ook as gewete dien. In hierdie opsig dink 'n mens onwillekeurig aan die tradisionele hofnar wat sy heerser nie net as vermaaklikheidskneg nie maar ook as gewete gedien het. In ons *Slotspel*-produksie het ek dus besluit om, soos Esslin dit dan ook as moontlike interpre= tasie voorhou, die Clov-karakter as 'n nar voor te stel. Ek het egter gevoel dat, getrou aan die absurde styl van die stuk, dit 'n groteske voorstelling van 'n nar moes wees.

Om aan te dui hoedat ons die Clov-karakter op die basiese pa= troon van 'n nar gebou het en hoedat dit die speler se

uitvoering van die gegewe handeling vormend beïnvloed het, gebruik ek hier weer die lakenopvouery van Clov as voorbeeld.

In die vorige repetisies, soos vroeër aangedui, het die Clov-speler deur middel van 'n korrekte aanwending van die tyd- en energie-aspekte van beweging reeds daarin geslaag om in sy lakenopvouery Clov se maniese behepthed met orde, sy verbetering en sy uitgeputheid oor te dra. Sy uitvoering was reeds deur vinnige en onreëlmatige asemhaling en handbewegings asook gekonsentreerde, energieke maar lomp handbewegings gekenmerk. Om toe 'n groteske narkwaliteit aan sy uitvoering te kon verleen, moes daar meer in besonder gewerk word tot die regte aanwending van ook die ruimteaspek van beweging. Die Clovspeler se handbewegings moes dus ten opsigte van ruimtedekking geleidelik baie groter gemaak word. Daarmee het natuurlik saamgehang dat sy gebruik van tyd en energie ook insgelyks vergroot moes word. Sy vinnige en energieke maar lomp bewegings sou dus op groteske wyse vinniger, energieke en lomper moes word om by die groteske ruimtelike dekking in sy beweging te pas. Ek het besef dat ek die speler op 'n baie funksionele manier daartoe sou moes bring dat hy self eers die geheim van die verwerving van hierdie groteske beweging ontdek voordat daar verder aan die toneel gewerk word. Daarom het ek in hierdie stadium opdrag gegee dat hy tydens repetisies die uitermatige groot narskoene, wat ek vir sy gebruik in die aanbieding beplan het, moes begin dra. Die skoene het noodwendig baie groter vloerruimte by voortbeweging gedek, en die speler het dit baie moeilik gevind om nie met die buitengewone lang punte van die skoene dinge op die verhoog raak te skop nie. Hy het ook probleme ondervind om op die verhoog om te draai sonder om die punte van die skoene raak te trap. Toe hy op 'n keer weer op

die verhoog sy eie voete raakgetrap het, het hy skielik die omdraaibeweging herhaal en uit frustrasie sy voete hoog opgete en dit met oordrewe sekuurheid langs mekaar neergesit. Ek het sy gefrustreerde optrede onmiddellik opgevolg en hom daarop gewys dat dit presies is wat hy moes doen wanneer hy voortbeweeg. Deur sy voete hoog op te tel en sekuur neer te sit kon hy reeds gedeeltelik 'n groteskheid in sy beweging verkry. Toe hy dit baasgeraak het, kon ek hom daarop wys dat hy by sy opvouery van die laken ook met sy arms en hande 'n baie groter ruimte rondom hom moes dek. Hy het begin deur die laken ver van sy lyf af te hou as hy dit opvou. In hierdie stadium van die repetisievak het ek toe die bewegingsdosente se hulp ingeroep. Sy het voorgestel dat die speler nie net in die voorwaartse rigting groter ruimte met sy arms moes dek nie maar wel in alle rigtings, dit wil sê ook opwaarts, afwaarts en sywaarts. Die speler het dit probeer maar nie juis daarin geslaag om benewens die lompe verbetering van die karakter ook 'n groteske narkwaliteit in sy uitvoering te verkry nie. Daarop het die bewegingsdosente vir hom 'n reeks hand- en armbewegings voorgestel wat as basis vir sy uitvoering kon dien. Die uiteinde van die dosente en die speler se gesamentlike poging was dat die lakenopvouery uiteindelik 'n groteske en skreeusnaakse ritueel geword het. Met vinnige, onreëlmatige, energieke en grootse hand- en armbewegings het hy op uiters verbeterde maar lomp manier probeer om die punte van die laken bymekaar te bring. In dié proses het hy eers probeer om die verskillende punte uitmekaar uit te hou sodat hy kan besluit watter punt by watter punt hoort. Vir dié doel het hy byvoorbeeld die een punt met sy regterhand so hoog moontlik bokant sy kop gehou terwyl hy met sy linkerhand wanhopig en sonder sukses na die ooreenstemmende punt op die vloer gesoek het. Vir elke stap

die "opvouritueel" is daar besluit om 'n ander ruimtevlak te dek en 'n ander kombinasie van die basiese bewegingsaspekte, d, energie en ruimte, te gebruik. Die feit dat die speler hierdie stadium homself reeds terdeë met die motiewe, gegewe standighede en eienskappe van die karakter vereenselwig het, t daartoe bygedra dat hy die bewegingsdosente se voorstelle t vrug as basis vir sy uitvoering kon gebruik - 'n uitvoering t reeds in hierdie stadium van die repetisievak baie duidelik e karakter en sy besondere motiewe begin vergestalt het.

Die volgende stap in hierdie fase van die repetisievak is die spelers te vra wat die presiese bedoeling agter elke gedagte-eenheid in die geskrewe teksdialoog van die betrokke toneel is. Daar word dus nou van 'n speler verwag om as 'n skrywer 'n subteks naas die dramaturg se teks te skryf. Hierdie subteks moet bestaan uit die gedagtes wat deur die karakter bedink word. Stanislavski het egter volgens sy demokratiese tegnietode sy spelers tot in hierdie stadium in 'n repetisievak nog hulle teks laat improviseer (*Stanislavski, 1968:190 en van der Merwe, 1959:20*). Die gebruik van improvisasie is natuurlik 'n baie goeie metode om van die begin af te verhoed dat die spelers woorde uitspreek wat hulle nie bedoel nie of waaragter daar geen innerlike handeling in die vorm van gedagtes is nie. Ongelukkig kan die akademiese teater, om reeds genoemde redes, nie van hierdie metode gebruik maak nie. Derhalwe is dit van die allergrrootste belang dat die dosentregisseur, sodra sy spelers hulle met die karakters en die motiewe van die karakters vereenselwig het, baie sterk daarop moet aandring dat die woorde van die teks met werklike bedoeling en met 'n dink van die subteks gelewer moet word. Voordat die spelers hulle egter hulle met hulle karakters en die motiewe van hulle karakters

vereenselwig het nie, sal dit vir hulle onmoontlik wees om in hulle lewering van die geskrewe dialoog werklik te bedoel wat hulle sê. Hierdie bewering van my berus op eie ondervinding. My regiewerk aan *Slotspel* het ek byvoorbeeld begin deur met die spelers eers aan die tekslewering te werk voordat daar op die verhoog aan die bewegings gewerk is. Clov is die enigste bewegende karakter in die stuk, en daarom het ek gedink dat dit veel makliker sou wees om eers die tekslewering reg te stel en later slegs die bewegings van Clov by te voeg. Ek het egter gou agtergekom dat die spelers nog te onseker was oor die motiewe, gegewe omstandighede, eienskappe en denkpatroon van hulle rolle om die teks met bedoeling te kom lewer. Eers nadat daar stapsgewys op die verhoog met die spelers gewerk is, het hulle hulle in so 'n mate met die karakters en hulle motiewe, omstandighede en gedagtes vereenselwig dat hulle reg aan die teks kon laat geskied.

Daar sal onthou word dat hierbo in die uiteensetting van die voorbereidingswerk van die regisseur gesê is dat die dosentregisseur hom vooraf moet vergewis van die betekenis van en motief agter elke karakter se verskillende gedagte-eenhede sodat hy in staat kan wees om aan die spelers ten opsigte van die basiese riglyne in hulle spel leiding te kan gee. Aangesien net die akteur alleen, volgens my mening, kan en behoort te besluit oor die presiese wyse waarop hy 'n reël uit die teks gaan sê, behoort die dosentregisseur nou slegs basiese aanwysings ten opsigte van die tekslewering te gee. Ook ten opsigte van die gedagtes wat agter die woorde van die teks opgesluit lê, behoort die regisseur se aanduidings en leiding slegs tot die basiese beperk te wees. Die spelers behoort wat die besonderhede van hulle subteks betref, self die beslissings te vel. Dit wil natuurlik nie sê dat die regisseur in die geval van 'n

udentespeler wat die spoor ten opsigte van die besonderhede
sy subteks totaal byster is, nie die speler mag reghelp nie.
teendeel, die regisseur bly die basiese leier - maar 'n demo-
stratiese leier.

Sodra die spelers daarin geslaag het om in hulle tekslewering
erklike bedoeling aan elke gedagte-eenheid in die teksdialoog
te gee, het hulle daardie stadium in hulle werk aan hulle rolle
bereik waarin hulle ook die innerlike handeling van die karak-
ters bemeester het. Die proses volgens Stanislawski se *metode*
in fisieke handeling waarin die karakters van buite na binne
nader word, is dus, behalwe wat afronding betref, voltooi.

Wanneer 'n speler se lewering van die geskrewe teks bedoeling
egin verloor, kan Stanislawski se "tra-la-la"-tegniek baie
aardevol gebruik word. Hy het byvoorbeeld, soos in hoofstuk
aangetoon, voorgestel dat die spelers hulle woorde met niks-
eggende "tra-la-la's" moet vervang en moet probeer om nog die-
elfde gedagtes oor te dra as toe hulle woorde gebruik het.
Om dit te kon doen moet die spelers baie meer op hulle bedoe-
ling konsentreer. Wanneer hulle later na die gebruik van
woorde teruggekeer het, was hulle daarop ingestel om baie meer
vandag aan die bedoeling te skenk as aan die blote sê van die
woorde. Stanislawski het hierdie tegniek egter reeds in die
improvisatoriese fase van sy repetisies gebruik (*Stanislawski*,
1968:187 en *Gourfinkel*, 1959:19).

Sodat al die verskillende tonele van die stuk afsonderlik deur
die bogenoemde stappe van hierdie belangrike en tydrawende fase
geneem is, behoort die spelers hulle reeds in hulle rolle te
gevind het en die rolle in hulleself te gevind het. Sodra dit
die geval is, kan die afronding van die produksie 'n aanvang
begin neem.

Fase V: *Afronding* (Repetisie 17 - 20).

In hierdie fase is dit die verantwoordelikheid van die dosent-regisseur om die studentespelers op plekke in hulle spel te wys waar hulle uitvoering van die fisieke en verbale handeling nie ekspressief genoeg is nie. Die stuk moet by elke repetisie sonder onderbreking in sy geheel deurgespeel word. Dit is van die allergrootste belang dat die spelers nou die stuk onghinderd moet begin deurspeel, sodat hulle aan die kontinuïteit van die produksie gewoond kan raak. Die regisseur moet ook nou by die spelers baie sterk daarop aandring dat hulle die deurlopende handelingslyn van hulle rolle gekonsentreerd tot aan die einde van die stuk deurvoer. Om ook nie die repetisie vir die lewering van kritiek op die spel te onderbreek nie behoort die dosentregisseur terwyl die studente ononderbroke voortspeel, kort notas van sy kritiek te maak sodat hy dit aan die einde van die repetisie met hulle kan bespreek. Stanislawski (1961: 297) het selfs van die standpunt uitgegaan dat repetisies waarby al die spelers betrokke is, selfs al is dit in een van die vroeë fases van die repetisievak, so ver moontlik nie onderbreek moet word nie.

Hierdie standpunt van Stanislawski, glo ek, het byvoorbeeld daartoe aanleiding gegee dat daar soms beweer word, soos deur Schnitzler (1954:157-159) aangedui, dat Stanislawski hom gedurende sy jare as demokratiese regisseur nooit met sy spelers se werk op die verhoog ingemeng het nie maar hulle die vryheid gegee het om onghinderd voort te gaan met wat hulle ook al op die verhoog gedoen het.

Dit is natuurlik slegs 'n halwe waarheid. Hy het wel geglo dat repetisies waarby al die spelers op die verhoog betrokke

is, nie onderbreek moes word om 'n indiwiduele speler van raad te dien nie, maar aan die ander kant het hy (1961:297) baie duidelik daarop aangedring dat "special hours" (en daarmee het hy spesiale repetisies bedoel waarby nie al die spelers betrokke is nie) "are to be set aside for such instruction" (dit wil sê aan die speler wat een of ander probleem met sy rol of die uitvoering van 'n handeling ondervind). Soos in die vorige hoofstuk aangedui het hy dan ook meesal tydens hierdie spesiale repetisiesessies intensief aan die verskillende tonele gewerk. Wanneer hy egter al die spelers vir 'n repetisie bymekaar gehad het, het hy so ver moontlik probeer om nie hulle uitvoering van die deurlopende handelingslyn in die stuk te onderbreek nie. Die rede daarvoor kan miskien gesoek word in die besondere waarde wat hy aan die einde van sy regieloopbaan aan die handhawing van die deurlopende handelingslyn op die verhoog geheg het (Magarshack, 1950:372).

Dit is veral tydens hierdie afrondingsfase dat die regisseur se dramatiese en estetiese oordeelsvermoëns tot die uiterste op die proef gestel word. Die spelers moet nou ook hulle woorde ken sodat hulle die teks kan neersit en hulle hande vry kan hê om die rekwisiete met gemak te kan hanteer.

'n Bespreking of verstrekking van addisionele gegewens oor die stuk en die dramaturg behoort in hierdie stadium ook baie tot die ryphed en afgerondheid van die studentespelers se vertolkings by te dra. Omdat hulle dit, soos Stanislawski (1968:201) dan ook aandui, nie met vrag kan verwerk en in hulle spel kan inkorporeer voordat hulle hulle nie eers deeglik met die stuk en hulle rolle vereenselwig het nie, behoort hierdie gegewens nie vroeër in die repetisievak aan hulle verstrekte te word nie.

So byvoorbeeld het ek in hierdie fase in die repetisievak van *Slotspel* by 'n paar geleenthede die spelers kortliks ingelig oor die eksistensialistiese elemente in die bepaalde Beckett-stuk en hoedat dit in die tema, struktuur, karakterbeelding en situasies daarvan tot openbaring kom. Dit het in 'n redelik merkbare mate bygedra tot 'n verbreding en verdieping van hulle vertolking van die karakters en veral die oordrag van die tema van die stuk.

Verder is dit tydens hierdie fase in sy repetisievak dat Stanislawski (1968:201) volgens sy demokratiese regiemetode begin het om vir sy spelers, wat tot nou toe hulle bewegings nog geïmproviseer het, ook oordeelkundige en esteties gemotiveerde regie-aanwysings ten opsigte van beweging, gebare en kleiner handelingsaktiwiteite te gee. Hy het geglo dat sy spelers op daardie tydstip seker genoeg van hulleself en van hulle rolle sou wees om nie deur regie-aanwysings van stryk gebring te word nie. Soos vroeër aangetoon sou dit in die akademiese teater ook 'n baie waardevolle werkmetode gewees het indien daar genoeg tyd was om die spelers maande lank eers te laat improviseer.

Omdat die wyse waarop 'n produksie ten opsigte van spel afgerond word, volkome afhang van die gehalte en die besondere probleme van die produksie in hierdie fase, is dit vir my onmoontlik om te sê dat ek in hierdie stadium van 'n repetisievak basies volgens hierdie of daardie stap te werk gaan. Daarom volstaan ek met die bogenoemde enkele opmerkings en gaan tot 'n bespreking van die volgende fase oor.

e VI: *Die inkorporering van die tegniese verhoog=
inkleding en -effekte (Repetisie 21 - 26)*

ur is reeds vroeër gesê dat die regisseur eers die lig- en
ankeffekte moet beplan nadat die spelers die stuk redelik
ed ingestudeer het, sodat hy kan besluit hoe die gebruik van
like effekte die spelers in hulle skeppende werk kan onder=
aun. In hierdie slotfase van die repetisievak het die do=
ntregisseur nou die geleentheid om die effekte wat hy met die
dloop van die repetisies beplan het, op die verhoog op die
oef te stel.

e ses repetisies wat volgens beplanning vir hierdie fase in
e repetisievak opsy gesit is, het ek byvoorbeeld in *Slotspel*
os volg benut: Die eerste het ek gebruik om die spelers vir
e eerste keer op die verhoog met die dekor te laat kennis
ak. Tydens die tweede het ek en die klanktegnikus die
ankeffekte by die toneelspel op die verhoog geïnkorporeer.
ie klankband is egter reeds vantevore deur die klanktegnikus
volgens my basiese beplanning saamgestel. Vir die aanvang van
ie stuk het ek byvoorbeeld 'n klankbeeld beplan van hewige
orlogvoering, wat met 'n atoombomontploffing en 'n sataniese
ag eindig en dan met die begin van die eerste toneel van die
stuk in absolute stilte oorgaan. Hierdie oorlogsklanke is
oraafgegaan deur die geluid van 'n horlosie wat geleidelik al
inniger tik. Geleidelik het die getik van die horlosie ver=
nder in masjiengeweeskote, wat toe tot die klank van hewige
orlogvoering opgeloop het. Hiermee wou ek in toneelterme aan=
ui hoe die lewenspel van die mens geleidelik versnel het tot=
at alles (alle tyd en alle sin in die menslike bestaan) so
innig en gekompliseerd geword het dat dit verwoes moes word om
it tot stilstand te bring. Met hierdie aanloop het ek probeer

om te verklaar wat die oorsaak was van die toestand waarin Beckett se karakters hulle in die stuk bevind.

Tydens die derde repetisie van fase VI het ek saam met die beligtingtegnikus die verskillende beligtingseffekte op die verhoog beplan en die ligte op die speelareas ingestel. Met hierdie repetisie het die studentespelers nie die stuk deurge speel nie. Die hele repetisie is vir die ligbeplanning benut. Eers met die volgende repetisie is die lig ook by die toneel spel en die klank op die verhoog geïnkorporeer. Die laaste repetisies is as finale kleedrepetisies beskou. Ek het my egter nog met die voorlaaste repetisie ten doel gestel om met finale opbouende kritiek en advies die gebruik van die klank en lig af te rond en al die verskillende aspekte van die produksie as 'n hegte artistieke eenheid te integreer.

Ten slotte moet alles wat moontlik die spelers in die vergestalting van hulle rolle mag belemmer, gedurende hierdie slotfase van die repetisievak geëlimineer word. Daarmee word bedoel dat enigiets in die beplande dekor, kostuums, rekwisiete, lig en klank wat na toetsing op die verhoog blyk lewer dat dit nie die skeppende werk van die spelers ondersteun nie, in heroorweging geneem, aangepas of weggelaat moet word.

In *Slotspel* het ek byvoorbeeld beplan om in die slottoneel 'n simboliese kruiseffek op die agterste muurpaneel van die stel te gebruik om daarmee aan die verskyning van die geheimsinnige seuntjie, op die kaal vlakte buite, die betekenis van die werderkoms van Christus te gee. Alhoewel 'n mens seker so 'n betekenis in Beckett se stuk kan lees - Beckett se stukke het talle interpretasielae -, het ek egter baie gou agtergekom dat 'n regisseur daardie interpretasiemoontlikhede vir die gehoor

oet ooplaat. Daarom het my beplande kruiseffek baie gou 'n onnodige en afbrekende element in die produksie geblyk. Ek het besef dat al sou ek die verskyning van die seuntjie as die wederkoms van Christus sien, ek versigtig moes wees om teen Leckett se bedoeling in die interpretasiemoontlikhede van hierdie vreemde en dramatiese gebeurtenis in die stuk deur my beplande kruiseffek vir die gehoor te beperk. Dit moet elke lid van die gehoor vry staan om aan hierdie dramatiese slotgebeure, wat waarskynlik uiteindelik 'n radikale verandering en selfs moontlik 'n beëindiging van die karakters se sinlose en smartvolle bestaan sal beteken, sy eie interpretasie te heg. Gevolglik het ek later tydens die finale repetisies my beplande kruiseffek summier weggelaat.

Dit dan wat my basiese Stanislawskaans georiënteerde demokratiese werkmethode as regisseur in die akademiese teater betref. Op grond hiervan kom ek nou in die slotparagraaf tot 'n gevolgtrekking betreffende die waarde van Stanislawski se demokratiese regiemethode as rigsnoer vir die regisseur van die akademiese teater.

5.4 Slotsom

Ek het al verskeie kere met 'n regiemethode geëksperimenteer waarin daar aan die spelers geen of baie min geleentheid gebied word om self 'n skeppende bydrae te lewer. In my aanbieding van Anton Tsjechov se *Djadja Wanja* ("Oom Wanja") met senior studente in 1974 het ek byvoorbeeld vir elke speler in detail sy bewegings, gebare, tekslewing en selfs sy subteks vooraf in 'n omvattende regieboek beplan. By die repetisies het ek ver wag dat elke speler my voorskrifte getrou moes nakom.

Die eindresultaat daarvan was dat ek 'n produksie onder my hande sien groei het wat tot in die fynste besonderheid *my eie werk was*. Die tipiese Tsjechofstemming en -ironie soos ek dit beplan het, was uiteindelik baie goed in die produksie aanwesig. Die studente het die rolle gespeel soos ek dit vooraf gevisualiseer het en dit uiteindelik op die verhoog wou hê. Die spelers het wonderbaarlik daarin geslaag om my interpretasie van en gevoel vir elke rol oor te neem. Tog het daar 'n fase in die repetisievak aangebreek waar ek gevoel het dat die studentespelers die rolle nog 'n ryker en voller karakterbeelding moes gee. Daartoe was hulle egter nie in staat nie, omdat hulle sô afhanklik was van my voorskrifte dat hulle hoofsaaklik net kon uitvoer maar nie werklik vir hulleself kon dink nie. Alhoewel die gehore en die resensente se reaksie op die *Wanja*-produksie baie gunstig was, het ek besef dat die spelers dit nie werklik verdien het nie, omdat hulle maar net uitvoerders van my voorskrifte was.

Stanislawski het met sy eerste opvoerings in die Moskouse Kunsteteater soortgelyke ondervindings gehad. Die gehore en resensente se reaksies was baie gunstig, alhoewel daar van die spelers se kant nie veel eie skeppende werk was nie. So byvoorbeeld is die 1898-aanbieding van *Tsjajka* deur die Moskouse pers aangeprys as "an event of the utmost importance to the Russian stage", terwyl dit in werklikheid "entirely the work of Stanislavsky" was (*Magarshack, 1950:181*) - dit wil sê nie werklik volwaardige teaterkuns nie. Stanislawski het egter in daardie stadium reeds maar te goed besef dat sy produksies meesal bloot sy eie werk was en dat die groep tot eie skeppende werk gelei moes word (*Stanislavsky, 1957:265-266*). Hy was egter nog onkundig oor die manier waarop hy hulle daartoe kon lei. Dit

maar eers in die twintigerjare dat hy besef het dat dit sy outokratiese regiemetode was wat hulle van eie skeppenwerk weerhou het. Voorheen wou hy, deur vir hulle die weg te skryf, hulle tot 'n rypheid vir eie skeppende werk lei. 1925 het hy besef dat hulle slegs tot 'n rypheid daarvoor groei indien hulle die vryheid gegee word om self met hulle soort te eksperimenteer. Dit is dan ook wat die akademie-regisseur by Stanislawski kan leer, naamlik die feit dat die lent die vryheid gegee moet word om self, onder die dosent-lesseur se wakende oog, tot 'n rypheid vir selfstandige skeppende werk te groei. Dit is ook wat my eksperimentering met Stanislawski se despotiese regiemetode in die *Oom Wanja*-aanbieding van 1974 my geleer het. Daardie studente in die groep reeds in daardie stadium 'n rypheid vir eie skeppende werk in openbaar het, het dit byvoorbeeld baie moeilik gevind om le aan my despotiese regievoorskrifte te hou, en dit was ook le wat uiteindelik die minste geslaag het.

erteenoor vind ek in my gebruikmaking van die hierbo uiteen-
sette en voorgestelde demokratiese regiemetode dat dit sowel
my studente as vir my 'n baie bevredigende en vrugbare werk-
metode is. Vir die studentespelers in *Slotspel* was dit na my
eie mening van onskatbare opvoedkundige waarde. Vir my as
regisseur was dit ook besonder bevredigend, omdat ek kon waar-
neem hoedat relatief onervare studentespelers, sonder dat ek in
tail vir hulle voorgeskryf het, hulle rolle self kon verwerk-
soos klei onder die hande vorm kon laat aanneem. Die eind-
resultaat was volwaardige opvoedkundige teaterkunsbeoefening,
daarmee bedoel ek dat dit nie net goeie opleiding nie maar
ek goeie toneel was.

mar was natuurlik ook gebreke, want geen studenteproduksie kan

sonder tekortkominge wees nie. Die beste manier om die eindresultaat van hierdie voorgestelde demokratiese akademiese regiemetode te beoordeel is egter om 'n nie-betrokkene - byvoorbeeld 'n toneelresensent - oor die *Slotspel*-produksie aan die woord te stel. Die bekende televisieregisseur, Fred Nel, het byvoorbeeld vir *Die Transvaler* op 10 Maart 1975 die volgende resensie oor die *Slotspel*-studenteproduksie gelewer:

"Samuel Beckett se *Slotspel*, opgevoer deur die Departement Drama van P.U., was 'n gelukkige keuse!

"Die regisseur, Peet van Rensburg, tesame met die vier spelers, Kobie Nortjé (Hamm), Kobus Strydom (Clov), Gerrit Swanepoel (Nagg) en Sandra Ferreira (Nell), het gesorg vir 'n teaterervaring wat 'n mens lank sal bybly. Ook die vertaling van Marietjie Juyn het bygedra tot die sukses van die opvoering.

"*Slotspel* ('Endgame') is inherent staties: daar gebeur so te sê niks nie - daar is ook geen hoop dat iets ooit werklik gaan gebeur nie - slegs die karakters bly bewus van hul toestand, van die omstandighede waarin die self hom bevind. Leonard Pronko sê van *Slotspel*: 'It remains a terrifying picture of the disintegration of a human universe, and a vivid document of an era which has lost its faith in an absolute'.

"Die teaterervaring in *Slotspel* berus nie op uiterlike truuks nie, maar eerder op die vermoë van die spelers om vorm te gee aan 'n leë bestaan. Hierin het al vier spelers geslaag: by uitsondering veral Kobus Strydom as Clov. Dié speler se loopbaan kan gerus noukeurig gevolg word. (*Terloops, Strydom is tans speler by SWARUK.*)

"In die algemeen sou 'n mens 'n bietjie meer variasie in stemtoon by al die spelers wou gehad het. Nogtans kan 'n mens met eerlikheid sê dat dit nie die stemme is wat opgeval het nie, maar wel die deurdringende spel van al vier spelers.

"Die getik van 'n horlosie en die oorverdowende klanke waarmee die stuk begin, gevolg deur die

absolute stilte daarna wanneer die gordyn oop=gaan, was 'n vonds van die regisseur, Peet van Rensburg. Hy moet geluk gewens word met die moed om met vier studente-spelers dié stuk van Beckett aan te pak - dit was 'n aangrypende ervaring."

e toneelkritikus Hannes van Zyl het op sy beurt in *Beeld* van Maart 1975 geskryf:

"Die mate waarin die P.U. vir C.H.O. se dramadepar=tement deur die jare 'n gehoor vir homself geskep het, word weerspieël in die wyse waarop sy opvoe=ring van Beckett se *Endgame* nou ondersteun word. Alle sitplekke vir elke opvoering is byna oornag uitverkoop en, na wat 'n mens kan oordeel, is die gehore ewe geesdriftig in hul deelname aan bespre=kings met die regisseur na afloop van elke opvoe=ring.

"Terwyl dieselfde departement vyf jaar gelede reeds Beckett se *Wagtend op Godot* voorgestel het, is dit net natuurlik dat hy nou die daaropvolgende *Slot=spel* opvoer. *Slotspel* is in hoë mate 'n verdere ontginning van wat in *Godot* begin is. Waar *Godot* die gewag is op 'n onmoontlike koms, is *Slotspel* die gewag op 'n onmoontlike vertrek.

"Wat *Godot* egter 'n beter stuk en ook makliker op=voerbaar maak, is die feit dat die interafhanklik=heid van die karakters, die angs, bewegingloosheid, stilte en dies meer daarin veel mensliker geword het as in die baie abstrakter *Slotspel*. Dit is immers in die menslikheid daarvan, en nie in die abstrakte simboliek nie, dat daardie dinge werklik toneel word.

"In hierdie opvoering van *Slotspel* het mnr. Van Rensburg met 'n kort voorspel van klank aan die ge=hoor 'n bepaalde raamwerk gegee waarin daar (minder abstrak) na die stuk gekyk kan word. Op 'n onaf=wendbare metronoom-getik van 'n tydbom volg ontplof=fings en ander klanke uit 'n tegnologiese stryd. Al menslike geluid is 'n diaboliese gelag, wat uit=loop op 'n donker stilte voordat die stuk begin.

"Veral die gelag weergalm die soort gruwelprente wat al 'n deel van ons hedendaagse bewussyn geword het,

en die beeld word versterk deur die dekor, kostuums en byna historiese intense spel. Die kamer waarin die stuk hom afspeel, het ruïne geword, oorblyfsels van die oorlog, maar ook gruwelprentspookagtig; net soos die perkamentagtige kledery en gelaatskleur van die twee ou mense in die asblikke spookagtige gruwelgedaantes is. In hierdie opset is Hamm, met sy donker bril, byna 'n Dr. No.

"Om *Slotspel* binne so 'n bepaalde 'realisme' te sien, is al gedoen deur regisseurs (wat onder meer daarvan 'n moderne kabaret gemaak het, met moderne houters van gewilde verbruikersware in die plek van die asblikke) en selfs ook literêre kritici (soos onder andere Lionel Abel, wat voorgestel het dat Hamm en Clov gelees moet word as Joyce en Beckett).

"Mnr. Van Rensburg se weergawe is egter nie beperkend (soos Abel syne nie), en laat die wye interpretasiemontlikhede van die stuk steeds wyd oop.

"Waar hy voorts ook probeer om veral Beckett se teatermatigheid te ontgin, voel 'n mens egter dat hy nie so suksesvol was nie. Waar Hamm, besonder goed gespeel deur Kobie Nortjé, 'n voortreflike weergawe was van 'n prul-akteur (ham actor) het Clov bloot in sy skoene en grimering laat blyk dat hy 'n nar (clown) moes wees. Sy speelstyl, en ook dié van die twee ou mense, was nog maar steeds dieselfde as dié van Hamm en nie die vaudeville en Eduardiaanse romantiek wat dit in so 'n siening onderskeidelik moes wees nie.

"Die noukeurige tegniese versorging, wat menige beroepsteater die studente sal beny, asook die afronding in talle kleinere aspekte van spel en regie, maak hiervan 'n voortreflike opvoering. En dan moet 'n mens ook Marietjie Juyn se vertaling (uit die effens langer, oorspronklike Frans) uitsonder. Dit is 'n losse, vloeiende vertaling, waarop daar waarskynlik weinig verbeter kan word. Dit sal met veel vrug deur die streekgrade gebruik kan word."

Die welslae waarmee ek en my studente hierdie werkmetode toepas, en die bevrediging wat dit ons bied, skryf ek in 'n baie groot mate toe aan die feit dat dit gebaseer is op 'n

meesterlik ontwerpte opvoedkundige regiemetode, naamlik die demokratiese regiemetode van Stanislawski. Daarmee wil ek aangevaar nie beweer dat hierdie metode van Stanislawski die enigste meesterlike opvoedkundige regiemetode is en dat die regisseur van die akademiese teater dit en net dit alleen as geregtigdigter vir sy werk mag of behoort te gebruik nie. Ek wil voort op grond van my bestudering van en eksperimentering met Stanislawski se demokratiese opvattinge en regiemetode beweer dat ek dit self as 'n meesterlike en funksioneel baie bruikbare geregtigdigter vir my werk gevind het en beskou.

Die waarde daarvan hang natuurlik, soos al herhaaldelik gesê, van nouste saam met die wyse waarop die kernbeginsels daarin die besondere behoeftes van die akademiese teater aangepas word. In my hierbo uiteengesette metode het ek dan ook aangedui hoe ek meen dat daardie kernbeginsels aangepas behoort te word.

Die kenmerkendste eienskap of kernbeginsel van die Stanislawskiese demokratiese regiemetode is die hoogs sistematiese wyse waarop dit die speler na 'n vereenselwiging met en skeppende vergestaltung van sy rol lei. Hierdie beginsel, waaraan Stanislawski die naam *metode van fisieke handeling* gegee het, is ook onlosmaaklik aan sy demokratiese regiemetode gekoppel. In my hierbo uiteengesette metode het ek dan ook aangedui hoe hierdie beginsel met veel vrag in die akademiese teater gebruik kan word. Wat die improvisatoriese aspek in die gebruik daaraan betref, moes daar noodwendig om genoemde redes 'n aanpassing plaasvind, soos wel aangedui.

Die sistematiek in my voorgestelde basiese metode betreffende die stapsgewyse leiding van die speler om al die verskillende

aspekte van sy rol en die vertolking daarvan te bemeester is dus in wese aan Stanislawski se *metode van fisieke handeling* ontleen. In my uiteensetting hierbo het dit geblyk dat daar nie van die studentespeleer verwag word om al die fasette van sy rol eensklaps te vergestalt nie. Dit is 'n fout wat 'n regisseur en sy studentespeleers baie maklik kan maak. In plaas daarvan om die speleer stapsgewys van die eenvoudige na die meer gekompliseerde te lei, verwag regisseurs baiekeer dat 'n speleer sy rol volledig moet absorbeer en weergee binne die eerste tien of wat repetisies. Die metode wat hierbo voorgestel is, daarenteen, lei die speleer op 'n hoogs funksionele wyse nie net van die eenvoudige uiterlike na die gekompliseerde innerlike van sy rol nie maar ook van 'n basiese begrip tot 'n deurleefde uitvoering van die gegewe handeling. Vir dié doel word die speleer eers attent gemaak op die wat en die hoekom van die handeling en dan op die gegewe omstandighede, daarna die eienskappe en uiteindelik die gedagtes van die karakter wat die hoe van die handeling bepaal. Meer nog: daar word ook van die speleer verwag om die karakter geleidelik vanuit homself op die verhoog te skep en deur middel van 'n integrering van tegniese kennis skeppend weer te gee. Die grootste waarde van my voorgestelde Stanislawskiaans georiënteerde demokratiese metode is dat dit aan die speleer die geleentheid bied om self met die uitvoering (of die hoe) van die handeling te eksperimenteer. Daarin is die kiem van selfstandig skeppende toneelspele geleë. Waar die dramaturg as die skrywer van die stuk en die regisseur as die "skrywer" van die verhoogproduksie aan die speleer die raamwerk vir sy vertolking gee, skep die speleer dus self binne die gegewe raamwerk 'n lewendige karakter van vlees en bloed, met gees en liggaam. 'n Regiemetode wat aan die speleer sulke geleenthede skep, kan na my mening en ervaring as

entregisseur niks anders as 'n funksioneel baie geslaagde
lemiese regiemetode wees nie.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLEN, R. 1968. Training theatre personnel; conference report, group I. *Educational theatre journal*, 20:249-254.
- ANTOINE, A. 1963. Behind the fourth wall. (In Cole, T. & Chinoy, Helen K., red. Directors on directing: a source book of the modern theatre. New York, Bobbs-Merrill. p.89-102).
- ANTOINE, A. 1964. Memories of the Théâtre-Libre. Florida, University of Miami.
- ASQUINI, P., BELIGAN, R., et al. 1963. Producers of today assess Stanislavski. *World theatre*, 12(2):95-112.
- BAKER, Blanch M. 1952. Theatre and allied arts: a guide to books dealing with the history, criticism, and technic of the drama and theatre and related arts and crafts. New York Blom.
- BAKSHY, A. 1916. The path of the modern Russian stage. London, Palmer & Hayward.
- BALUKHATY, S.D., red. 1952. "The seagull" produced by Stanislavsky. London, Dobson.
- BARING, M. 1915. An outline of Russian literature. London, Williams & Norgate.
- BARSHAY, B. 1947. Gordon Craig's theories of acting. *Theatre annual*, 6:55-63.
- BENTLEY, E. 1968. Emotional memory. (In Bentley, E., red. The theory of the modern stage: an introduction to modern theatre and drama. Middlesex, Penguin. p. 275-278).
- BOGARD, T. 1968. Soliloquies and Passages-at-Arms: selections transcribed from the conference: from group I. *Educational theatre journal*, 20:321-328.

- OTHA, T. 1969. Die teaterhertog, Georg II van Sakse-Meinin=
gen. Ongepubliseerde D.Litt.-proefskrif, Potchefstroomse
Universiteit vir C.H.O.
- RAHM, O. 1913. Kritische Schriften über Drama und Theater.
Berlin, Fischer.
- RAHM, O. 1968. To begin. (In Bentley, E., red. The theory
of the modern stage: an introduction to modern theatre and
drama. Middlesex, Penguin. p. 373-375).
- RECHT, B. 1963? What, among other things, one can learn from
Stanislavsky's theatre. (In Melik-Zakharov, S., Bogatyrev,
S. & Solntsev, N., red. K.S. Stanislavsky, 1863-1963. Mos=
cow, Progress. p. 193-194).
- RECHT, B. 1970. The alienation effect. (In Cole, T. &
Chinoy, Helen K., red. Actors on acting. New York, Crown.
p. 308-311).
- BRINK, A.P. 1972. Kortliks vooraf. (In Tsjechow, A. Die
seemeeu: 'n komedie in vier bedrywe. Kaapstad, Human &
Rousseau. p. 5-9).
- BROCKETT, O.G. 1964. The theatre: an introduction. New York,
Holt, Rinehart & Winston.
- BROCKETT, O.G. 1968. Theatre in the education process; con=
ference report, group IV. *Educational theatre journal*, 20:
299-302.
- BROWN, J.R. 1967. A university and the theatre. An inaugural
lecture delivered in the University of Birmingham on 26th
October, 1967. Birmingham, University.
- BRUSTEIN, R. 1970. The idea of theatre at Yale: a speech and
an interview. *Educational theatre journal*, 22:235-248.
- BRUSTEIN, R. 1971. The idea of theatre at Yale. *Theatre
quarterly*, 1(2):71-77.
- BUSFIELD, R.M., red. 1964. Theatre arts publications available
in the United States:1953-1957. U.S.A., AETA.
- CANFIELD, C. 1963. The craft of play directing. New York,
Holt, Rinehart & Winston.
- CARTER, H. 1928. The new age of the Moscow Art Theatre: ten
years under Soviet power. *Fortnightly review*, 123 (new
series):58-71, Jan-Jun.

- CARTER, H. 1969. The new spirit in the Russian theatre, 1917-1928. New York, Blom.
- CHAMBERLIN, W.H. 1930. Soviet Russia: a living record and a history. London, Little, Brown.
- CHEKHOV, A.P. 1924. Letters on the short story, the drama, and other literary topics. London, Bles.
- CHEKHOV, A.P. 1948. The personal papers of ... New York, Lear.
- CHEKHOV, A.P. 1973. Letters of ... London, Bodley Head.
- CHILVER, P. 1974. Producing a play. London, Batsford.
- CHINOY, Helen K. 1963. The emergence of the director. (In Cole, T. & Chinoy, Helen K., *red.* Directors on directing: a source book of the modern theatre. New York, Bobbs-Merrill p. 1-78).
- CHOUMOV, N. 1963. The centenary celebrations of the birth of Stanislavski in the U.S.S.R. *World theatre*, 12(2):85-87.
- CLEGG, D. 1973. The dilemma of drama in education. *Theatre quarterly*, 3(9):31-42.
- CLURMAN, H. 1935. Conversation with two masters: from an informal diary of a five-week stay in the Soviet Union. *Theatre arts*, 19:871-876.
- CLURMAN, H. 1946. The fervent years: the story of the Group Theatre and the thirties. London, Dobson.
- CLURMAN, H. 1949a. The director's job, no. 1. *New republic*, 121, 6(1810):20-22.
- CLURMAN, H. 1949b. The director's job, no. 2. *New republic*, 121, 7(1811):20-21.
- CLURMAN, H. 1949c. Stanislavski in America. *New republic*, 121, 8(1812):20-21.
- CLURMAN, H. 1955. The principles of interpretation. (In Gassner, J., *red.* Producing the play; rev. ed., 2nd printing. New York, Dryden, p. 272-293).

- LURMAN, H. 1958a. Lies like truth: theatre reviews and essays. New York, Macmillan.
- LURMAN, H. 1958b. The famous Method: fetish, fad and fact. *Encore*, 4(4):17-23.
- LURMAN, H. 1959. Stanislavsky and the teaching of dramatic art in the U.S.A. *World theatre*, 8(3):30-37.
- LURMAN, H. 1963. A director prepares. *Theatre arts*, 47(4): 16-19 en 75-76.
- LURMAN, H. 1964. There's a method in British acting. *New York Times magazine*, 12 Jan. (Sec.6):62.
- LURMAN, H. 1974. On directing. New York, Macmillan.
- LURMAN, H. 1975. All people are famous. New York, Harcourt.
- OHEN, R. 1975. Acting professionally: raw facts about careers in acting. 2nd ed. Palo Alto Calif., Mayfield Pub. Co.
- SOLE, T., *red.* 1955. Acting: a handbook of the Stanislavski Method; rev. ed. New York, Crown.
- SOLE, T. & CHINOY, Helen K., *red.* 1963. Directors on directing: a source book of the modern theatre. New York, Bobbs-Merrill.
- SOLE, T. & CHINOY, Helen K., *red.* 1970. Actors on acting: the theories, techniques, and practices of the great actors of all times as told in their own words; new rev. ed. New York, Crown.
- DOQUELIN, C. 1968. The art of the actor; 4th impression. London, Allen & Unwin.
- CORTI, A. 1963. [Stanislavski.] (*In* Asquini, P., Beligan, R., et al. Producers of today assess Stanislavski. *World theatre*, 12(2):100).
- CRAIG, E.G. 1913. Towards a new theatre. New York, Dutton.
- CRAIG, E.G. 1963. The artist of the theater. (*In* Cole, T. & Chino, Helen K., *red.* Directors on directing: a source book of the modern theatre. New York, Bobbs-Merrill. p. 147-163).
- CRAIG, E.G. 1968. The art of the theatre: the first dialogue. (*In* Bentley, E., *red.* The theory of the modern stage. Middlesex, Penguin. p. 113-137).

- CRAIG, G. & STANISLAVSKI, C. 1950. La mise en scène de "Hamlet". *Revue theatrale revue internationale du theatre Paris*, 12:7-16.
- D'AUVERGNE, J. 1914. The Moscow Art Theatre. *Fortnightly review*, 101:793-803, May.
- DOLMAN, J. 1946. The art of play production; rev. ed. New York, Harper & Row.
- DUERR, E. 1944. Stanislavski and the idea. (In *Studies in speech and drama in honor of Alexander M. Drummond*. New York, Cornell University. p. 31-53).
- DUERR, E. 1962. The length and depth of acting. New York, Holt, Rinehart & Winston.
- DUKORE, B.F., red. 1965. A bibliography of theatre arts publications in English, 1963. U.S.A., AETA.
- EASTMAN, M. 1934. Artists in uniform: a study of literature and bureaucratism. London, Allen & Unwin.
- EDWARDS, Christine. 1966. The Stanislavsky heritage. London, Owen.
- ESSLIN, M., red. 1965. Samuel Beckett: a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall.
- ESSLIN, M. 1968. The theatre of the absurd; rev. and enl. ed. Middlesex, Penguin.
- FITZSIMMONS, Mary L.A. 1966. A critical study of the directorial influence of Joan Littlewood on contemporary theatre. Ongepubliceerde M.A.-verhandeling, Catholic University of America, Washington, D.C.
- FOROUGH, M. 1968. Theatre education in Iran. *Education theatre journal*, 20:305.
- FOVITZKY, A.L. 1922/3. The Moscow Art Theatre and its distinguishing characteristics. New York, Chernoff.
- FURST, Lilian R. 1969. Romanticism. London, Methuen.
- FURST, Lilian, R. & SKRINE, P. 1974. Naturalism. London,

Methuen.

GARD, R.E., BALCH, M. & TEMKIN, Pauline B. 1968. Theater in America: appraisal and challenge for the National Theatre Conference. Madison, Wis., Dembar Educational Research Services.

GASSNER, J. 1955. University theatre. (In Gassner, J., red. Producing the play; rev. ed., 2nd printing. New York, Dryden. p. 647-670).

GOGOL, N. 1963. The inspector. (In Gassner, J. red. A treasury of the theatre: volume I; rev. ed. New York, Simon & Schuster. p. 600-633).

GOODWIN, C. & MILNE, T. 1960. Working with Joan. *Encore*, 7(4):9-20.

GORCHAKOV, N.A. 1958. The theater in Soviet Russia. New York, Columbia University.

GORCHAKOV, N.M. 1968. Stanislavsky directs. New York, Minerva.

GORELIK, M. 1952. New theatres for old. New York, French.

GOURFINKEL, Nina. 1955. The Stanislavski method. *World theatre*, 4(1):5-14.

GOURFINKEL, Nina. 1959. The actor sets to work on his part: vol. IV of the works of Stanislavski. *World theatre*, 8(1): 10-22.

GRANT, D. 1970. Realism. London, Methuen.

GROTOWSKI, J. 1975. Towards a poor theatre. London, Methuen.

GRUBE, M. 1963. The story of the Meininger. Florida, University of Miami.

GUIDOTE, C. 1968. Theatre education in the Philippines. *Educational theatre journal*, 20:307-308.

GUTHRIE, T. 1941. The producer's job. *Listener*: 419-420, 20 March.

- GUTHRIE, T. 1944. Some notes on direction. *Theatre arts*, 28(11):649-653.
- GUTHRIE, T. 1957. Is there madness in the Method? *Encore*, 4(2):[ongepagineerd].
- GUTHRIE, T. 1971. ... on acting. London, Studio Vista.
- HAINAUX, R. 1968. Plea for a methodology. *Educational theatre journal*, 20:255-256.
- HAPGOOD, Elizabeth R. 1950. Two orphans in Moscow: an old melodrama is infused with new life by the master director, Stanislavski. *Theatre arts*, 34(10):31-35.
- HARKINS, W.E., red. 1957. Dictionary of Russian literature. London, Allen & Unwin.
- HELLMAN, Lillian., red. 1955. The selected letters of Anton Chekhov. New York, Farrar & Strauss.
- HOBGOOD, B.M. 1970. The concept of experiential learning in the arts. *Educational theatre journal*, 22:43-52.
- HODGSON, J. 1971. Theatre in education. *Theatre quarterly*, 1(1):57-60.
- HOLME, C.G., red. 1935. Art in the U.S.S.R.: architecture, sculpture, painting, graphic arts, theatre, film, crafts. London, Studio.
- HOOVER, Marjorie L. 1965. V.E. Meyerhold: a Russian predecessor of avant-garde theater. *Comparative literature*, 17:234-250.
- HORTON, J. 1969. The re-professionalization of the theatre: some thoughts on joining the educational establishment. *Educational theatre journal*, 21:367-377.
- HOUGHTON, N. 1938. Moscow rehearsals: an account of methods of production in the Soviet theatre. London, Allen & Unwin.
- HOUGHTON, N. 1962. Return engagement: a postscript to "Moscow rehearsals". London, Putnam.
- HUGHES, G. 1928. The story of the theatre: a short history

of theatrical art from its beginnings to the present day.
New York, French.

UMPHREY, H. 1968. A message to the conference: a telegram read to the opening session of the International Conference on Theatre Education and Development, State Department, Washington, D.C. June, 1967. *Educational theatre journal*, 20(2A):viii.

UNTER, F.J. 1971. Drama bibliography: a short-title guide to extended reading in dramatic art for the English speaking audience and students in theatre. Boston, Hall.

SAACS, Hermine R. 1944. First rehearsals: Elia Kazan directs a modern legend. *Theatre arts*, 28(3):143, 144, 147-150.

ANSEN VAN RENSBURG, P.C. 1974. 'n Regiebeenadering van Anton Tsjechow se "Oom Wanja". Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Potchefstroomse Universiteit vir C.H.O.

ELAGIN, J. 1951. Taming of the arts. New York, Dutton.

JOHNSON, A. & JOHNSON, Bertha. 1969. Drama for classroom and stage. New York, Barnes.

JOHNSON, A. & JOHNSON, Bertha. 1970. Directing methods. New York, Barnes.

JORGE, R. 1972. Alan Schneider on actor-training: an interview. *Educational theatre journal*, 24:13-17.

JOSEPHSON, M. 1929. Zola and his time. London, Gollancz.

KAHN, E.J. 1953a. Profiles: Joshua Logan, the tough guy and the soft guy - I. *New Yorker*, 29(7):38-56.

KAHN, E.J. 1953b. Profiles: Joshua Logan, the tough guy and the soft guy - II. *New Yorker*, 29(8):37-61.

KARAGANOV, A. 1963. Stanislavsky the teacher. *Plays and players*, 10(5):16-17.

KNEBEL, M.O. 1973. The Nemirovitch-Dantchenko school of directing. (In Moore, Sonia., *red.* Stanislavski today. New York, American Center for Stanislavski Theatre Art. p. 48-55).

- KOMISARJEVSKY, T. 1935. The theatre and a changing civilization. London, Bodley Head.
- KOMISSARZHEVSKY, Vera. 1959. Moscow theatres. Moscow, Foreign Languages.
- KOTELIANSKY, S.S., *red.* 1927. Anton Tchekhov: literary and theatrical reminiscences. London, Routledge.
- KOTELIANSKY, S.S. & TOMLINSON, P., *red.* 1925. The life and letters of Anton Tchekhov. London, Cassell.
- LEWIS, R. 1958. Method, or madness? New York, French.
- LITTLEWOOD, Joan. 1958. Backstage in Moscow. *The spectator*, 200:620-621, 16 May.
- LITTO, F.M. 1969. American dissertations on the drama and the theatre: a bibliography. Kent State University.
- LOGAN, J. 1949. Rehearsal with Stanislavski. *American Vogue*, 113(10):78, 137 en 139.
- LOGAN, J. 1958. My greatest crisis. *Look magazine*, 22(16): 54-61, 5 Aug.
- LOGAN, J. 1966. Foreword. (*In* Moore, Sonia. The Stanislavski system: the professional training of an actor. London, Gollancz. p. xi-xvi).
- LOWE, Claudia J. 1971. A guide to reference and bibliography for theatre research. Ohio State University.
- LUCAS, F.L. 1963. The drama of Chekhov, Synge, Yeats and Pirandello. London, Cassell.
- MACGOWAN, K. & MELNITZ, W. 1955. The living stage: a history of the world theater. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall.
- MACGOWAN, K. & MELNITZ, W. 1959. Golden ages of the theater. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall.
- MACLEOD, J. 1946. Actors cross the Volga: a study of the 19th century Russian theatre and of Soviet theatres in war. London, Allen & Unwin.

- AGARSHACK, D. 1950. *Stanislavsky: a life*. London, Macgibbon.
- AGARSHACK, D. 1961. Introduction. (*In* Stanislavsky, K. ... on the art of the stage. London, Faber and Faber, p. 9-87).
- MAROWITZ, C. 1958. Stanislavsky and Shakespeare. *Encore*, 4(4):26-30.
- MAROWITZ, C. 1960. Training the actor. *Encore*, 7(2):19-25.
- MAROWITZ, C. 1961. The Method as means: an acting survey. London, Jenkins.
- MAROWITZ, C. 1963. After Stanislavsky. *Plays and players*, 10(5):17-18.
- MARSHALL, N. 1962. The producer and the play. London, Macdonald.
- MEDVEDEV, B. 1963. Stanislavsky the man. *Plays and players*, 10(5):14-16.
- MELIK-ZAKHAROV, S., BOGATYREV, S. & SOLNTSEV, N., *red.* 1963? K.S. Stanislavsky, 1863-1963: man and actor; Stanislavsky and the world theatre; Stanislavsky's letters. Moscow, Progress.
- MELNITZ, W.W., *red.* 1959. Theatre arts publications in the United States: 1947-1952. U.S.A., AETA.
- MEYER, M. 1971. Henrik Ibsen: the farewell to poetry, 1864-82. London, Rupert Hart-Davis.
- MEYERHOLD, V. 1969. ... on theatre. London, Methuen.
- MILLER, Anna I. 1966. The independent theatre in Europe: 1887 to the present. New York, Blom.
- MILNE, T. 1958. Art in Angel Lane. *Encore*, 5(3):13-17.
- MIRSKY, D.S. 1968. A history of Russian literature. London, Routledge.
- MOORE, Sonia. 1966. The Stanislavski system: the professional training of an actor. London, Gollancz.

- MOORE, Sonia, 1968. Training an actor: the Stanislavski system in class. New York, Viking.
- MOORE, Sonia., *red.* 1973. Stanislavski today. New York, American Center for Stanislavski Theatre Art.
- MORRISON, J. 1968. American educational theatre of the future. *Educational theatre journal*, 20:88-91.
- MOTTER, Charlotte, K. 1970. Theatre in high school: planning teaching, directing. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall.
- MUNK, Erika., *red.* 1967. Stanislavski and America: an anthology from the Tulane drama review. Greenwich, Conn., Fawcett
- NAGLER, A.M. 1959. A source book in theatrical history. New York, Dover.
- NAKAGAWA, R. 1968. Theatre education in Japan. *Educational theatre journal*, 20:302-303.
- NEL, J.M. 1975. "Slotspel" 'n ervaring; 'n resensie. *Die Transvaler*, 10 Maart:4.
- NEMIROVITCH-DANTCHENKO, V.I. 1937. My life in the Russian theatre. London, Bles.
- NICOLL, A. 1968. World drama: from Aeschylus to Anouilh. London, Harrap.
- OKHLOPKOV, N. 1963. [Tribute.] (*In* Okhlopkov, N., Tovstonogov, G. & Zavadski, Y. Three great soviet producers pay tribute. *World theatre*, 12(2):88-89).
- OKHLOPKOV, N. 1963? Fragments from "To all the young". (*In* Melik-Zakharov, S., Bogatyrev, S. & Solntsev, N. *red.* K. Stanislavsky: 1863-1963. Moscow, Progress, p. 149-153).
- OKHLOPKOV, N., TOVSTONOGOV, G. & ZAVADSKI, Y. 1963. Three great soviet producers pay tribute. *World theatre*, 12(2): 88-94.
- ORLOVSKY, S. 1954. Moscow theaters: 1917-1941. (*In* Bradshaw, Martha., *red.* Soviet theaters: 1917-1941; a collection of articles. New York, Research Program on the U.S.S.R. p. 1-127).

MER, R.H. 1969. The professional actor's early search for a college audience: Sir Philip Ben Greet and Charles Coburn. *Educational theatre journal*, 21:51-59.

RISH, W.M. 1951. The concept of "naturalness". *Quarterly journal of speech*, 27:448-454.

ITEK, O. 1968. Theatre education in Uganda. *Educational theatre journal*, 20:308.

K, S. 1956. The temple of "The Method". *New York Times magazine*:26, 27, 42, 44, 47-48, 6 May.

KOFJEW, W. 1952. Die physischen Handlungen und die Arbeit an der Rolle. (In Stanislawski, K.S., Prokofjew, W., Toporkow, W., Sachawa, B. & Gurjew, G. Der schauspielerische Weg zur Rolle: fünf Aufsätze über Stanislawski's "Methode der physischen Handlungen". Berlin, Henschelverlag. p. 21-93).

GRAVE, M. 1959. Mask or face: reflections in an actor's mirror. London, Heinemann.

HTER, H.M. 1968. Theatre education in the German Democratic Republic (East Germany). *Educational theatre journal*, 20:303-304.

BERTS, Vera M. 1968. Theatre education in the United States. *Educational theatre journal*, 20:308-310.

SS, D. 1968. Towards an organic approach to actor training: a criticism of the Stanislavski scheme. *Educational theatre journal*, 20:258-268.

INT-DENIS, M. 1959. Stanislavski and the teaching of dramatic art in France. *World theatre*, 8(3):23-29.

INT-DENIS, M. 1960. Theatre: the rediscovery of style. New York, Theatre Arts Books.

VELLE, M., red. 1957. A history of world civilization, vol. 2. New York, Holt.

HECHNER, R. 1973. Environmental theater. New York, Hawthorn.

HMITT, Natalie C. 1974. Academic theatre: a response to the annual survey of college productions. *Educational theatre journal*, 26:387-388.

- SCHNITZLER, H. 1954. Truth and consequences, or Stanislavsky misinterpreted. *Quarterly journal of speech*, 40(Apr.):152-164.
- SCHOOLCRAFT, R.N. 1973. Performing arts: books in print, an annotated bibliography. New York, Drama Book Specialists.
- SELLEN, S. 1965. Post graduate theatre workshop group; a proposal. *Educational theatre journal*, 17:322-327.
- SELLEN, S. 1968. Toward a brave new theatre - with no sweat? *Educational theatre journal*, 20:563-568.
- SIMONOV, R.N. 1969. Stanislavsky's protégé: Eugene Vakhtango. New York, DBS.
- SIMONSON, L. 1932. The stage is set. New York, Brace.
- SLONIM, M. 1963. Russian theatre: from the Empire to the Soviets. London, Methuen.
- SMITH, M. 1967. Play production: for little theatres, schools and colleges. London, Owen.
- SOVIET NEWS. 1958. Booklet no. 27: Moscow Art Theatre; a symposium. London.
- STANISLAVSKY, K. 1940. Art notes. *International literature*, no. 11-12:171-189.
- STANISLAVSKI, C. 1955a. The actor's responsibility. (In Cole, T., red. Acting: a handbook of the Stanislavski Method; rev. ed. New York, Crown. p. 18-21).
- STANISLAVSKI, C. 1955b. Direction and acting. (In Cole, T., red. Acting: a handbook of the Stanislavski Method; rev. ed. New York, Crown. p. 22-32).
- STANISLAWSKIJ, K.S. 1958. Theater, Regie und Schauspieler. Hamburg, Rowohlt.
- STANISLAVSKI, C. 1959. Stanislavski's legacy: comments on some aspects of an actor's art and life. London, Reinhardt.
- STANISLAVSKY, K.S. 195?. My life in art. Moscow, Foreign Languages.
- STANISLAVSKY, K. 1961. Stanislavsky on the art of the stage; 2nd ed. London, Faber & Faber.
- STANISLAVSKI, C. 1963a. Stanislavski produces "Othello"; 2nd printing. London, Bles.

- TANISLAVSKY, K. 1963b. Creative work with the actor. (*In* Cole, T. & Chinoy, Helen K., *red.* Directors on directing: a source book of the modern theatre. New York, Bobbs-Merrill. p. 109-118).
- TANISLAVSKY, K. 1963c. Production plan for 'The lower depths': a scene from act II. (*In* Cole, T. & Chinoy, Helen K., *red.* Directors on directing: a source book of the modern theatre. New York, Bobbs-Merrill. p. 281-295).
- TANISLAVSKY, K. 1963? ... letters. (*In* Melik-Zakharov, S., Bogatyrev, S. & Solntsev, N. *red.* K. Stanislavsky: 1863-1963. Moscow, Progress. p. 229-279).
- TANISLAVSKY, C., et al. 1966. Discipline or corruption. London, Fact & Fiction.
- TANISLAVSKI, C. 1967a. My life in art. Middlesex, Penguin.
- TANISLAVSKI, C. 1967b. An actor prepares. Middlesex, Penguin.
- TANISLAVSKI, C. 1968. Creating a role. London, New English Library.
- TANISLAVSKI, C. 1969. Building a character; 4th impression. London, Reinhardt.
- TANISLAVSKI, C. 1974. An actor's handbook: an alphabetical arrangement of concise statements on aspects of acting; 4th printing. New York, Theatre Arts Books.
- TANISLAWSKI, K.S., PROKOFJEW, W., TOPORKOW, W., SACHAWA, B. & GURJEW, G. 1952. Der schauspielerische Weg zur Rolle: fünf Aufsätze über Stanislavski's "Methode der physischen Handlungen". Berlin, Henschelverlag.
- STERN, J.P. 1973. On realism. London, Routledge & Kegan Paul.
- STOKES, S. 1943. Tyrone Guthrie. *Theatre arts*, 27(4):237-242.
- STRASBERG, L. 1934. The magic of Meyerhold. *New theatre*, 1:14-15 en 30.
- STRASBERG, L. 1955. Acting and the training of the actor. (*In* Gassner, J., *red.* Producing the play; rev. ed., 2nd printing. New York, Dryden. p. 128-162).

- STRASBERG, L. 1966. ... at the Actors Studio: taperecorded sessions. London, Cape.
- STRUVE, G. 1944. 25 years of soviet Russian literature (1918-1943). London, Routledge.
- SUGATHAPALA, H.D. 1968. Theatre education in Ceylon. *Educational theatre journal*, 20:306.
- SWAMINATHAN, Mina. 1968. Drama in schools. New Delphi, National Council of Educational Research and Training.
- SYMONS, J.M. 1971. Meyerhold's theatre of the grotesque: the post-revolutionary productions (1920-32). Florida, University of Miami.
- TAIROV, A. 1969. Notes of a director. Florida, University of Miami.
- TAKAYAMA, T. 1963. [Stanislavski.] (In Asquini, P., Beligan, R., et al. Producers of today assess Stanislavski. *World theatre*, 12(2):110).
- TAYLOR, C. 1959. Workshop with a lust for life. *Theatre arts*, 43(5):16-17 en 64-65.
- TOPORKOW, W.O. 1952. K.S. Stanislavski bei der Probe: Erinnerungen. Berlin, Henschelverlag.
- TOPORKOV, V.O. 1955. Stanislavski directs Gogol's "Dead souls". (In Cole, T., red. Acting: a handbook of the Stanislavski Method; rev. ed. New York, Crown. p. 151-166).
- TOPORKOV, V. 1963? Man and actor. (In Melik-Zakharov, S., Bogatyrev, S. & Solntsev, N. red. K. Stanislavsky: 1863-1963. Moscow, Progress. p. 100-108).
- TOVSTONOGOV, G. 1963. [Tribute.] (In Okhlopkov, N., Tovstonogov, G. & Zavadski, Y. Three great soviet producers pay tribute. *World theatre*, 12(2):90-92).
- TRILLING, Ossia. 1958. Theatre in the red. *Encore*, 4(3):34-37.
- VAN GYSEGHEN, A. 1943. Theatre in Soviet Russia. London, Faber & Faber.

- VAN ZYL, H. 1975. Tegnies noukeurig versorg: 'n resensie van "Slotspel". *Beeld*, 10 Maart:12.
- VARNEKE, B.V. 1951. History of the Russian theatre: seven=teenth through nineteenth century. New York, Macmillan.
- VENABLES, M. 1976. So you want to be an actor? There's much more to it than just theory ... *Sunday times: T.V. times*, no. 30:10, 4 July.
- WEISSMAN, P. 1965. Creativity in the theatre: a psychological study. New York, Basic Books.
- WILLS, R.J. 1969. On taking our students seriously: a response to Samuel Selden. *Educational theatre journal*, 21:188-195.
- WRIGHT, E.A. 1963. A primer for playgoers: an introduction to the understanding and appreciation of cinema, stage, television; 5th printing. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall.
- YOO, I.H. 1968. Theatre education in Korea. *Educational theatre journal*, 20:305-306.
- YOUNG, S. 1925. Glamour: essays on the art of the theatre. New York, Scribner.
- YOUNG, S. 1926. Theatre practice. New York, Scribner.
- ZOLA, É. 1968. From Naturalism in the theatre. (In Bentley, E., red. The theory of the modern stage: an introduction to modern theatre and drama. Middlesex, Penguin. p. 351-372).