

# Taferele, *tableaux vivants*, tablo's en die vroeë Afrikaanse drama (1850–1950)

Marisa Keuris

Marisa Keuris: Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap, Unisa

## Opsomming

In hierdie artikel word aan die hand van verskeie teaterhistoriese bronne nagegaan in watter mate die tafereel, *tableau vivant* en ander vorme van die tablo neerslag gevind het in die vroeë Afrikaanse drama (1850–1950). Aangesien die ontstaansgeskiedenis van die vroeë Afrikaanse drama en teater ten nouste gebonde is aan die vestiging daarvan deur rederykerskamers (veral Aurora) aan die Kaap, is hierdie konvensie ook nagevolg binne hierdie konteks. Aangesien die *tafereel* so 'n lang geskiedenis het en reeds voorkom in die heel vroegste vorme van drama en teater (veral in die sogenaamde prosessietheater) moes daar ook met 'n wyer historiese blik na hierdie konvensie gekyk word. Die *tafereel* se verbintenis met die *tableau vivant*, asook met andere vorme van die tablo is nagevolg. Alhoewel daar in die Suid-Afrikaanse teaterhistoriese bronne min direkte verwysings na hierdie konvensie is, sou mens wel kon aflei dat die algemene voorkoms en gewildheid van hierdie konvensie (veral in die vorm van die *tableau vivant*) in 19de-eeuse Westerse drama en teater die Suid-Afrikaanse toneel moes beïnvloed het. So 'n siening word ondersteun deur die feit dat verskeie teatergeselskappe via die Kaap na die Ooste (onder ander Indonesië) en Australië gereis het waar hierdie konvensie ook gedurende hierdie tydperk algemeen gevind word. Binne die Suid-Afrikaanse konteks verwys ek kortliks na twee voorbeelde, naamlik die gebruik van die *tafereel* in S.J. du Toit se *Magrita Prinslo* (1896) en die voorbeeld van 'n *tableau vivant* in Jan F. Celliers se *Heldinne van die oorlog* (1913). Die onderskeid wat Meisel (1983) maak tussen *tableau vivant*, dramatiese tablo's (veral algemeen gebruik in die melodrama) en ander tablo's (veral historiese tablo's soos te vinde in kulturfeste soos die "Pageant of the Union of South Africa" in 1910, asook die Groot Trek se herdenking en inwyding van die Voortrekkermonument in 1949), word ook in hierdie artikel nagevolg.

**Trefwoorde:** tafereel; *tableau vivant*; tablo; teatergeskiedenis

## Abstract

### *Taferele, tableaux vivants, tableau and the early Afrikaans drama (1850–1950)*

The focus of this article is to try and determine how the *tafereel*, *tableau vivant* and other forms of the tableau can be traced in early Afrikaans drama (1850–1950). The main theoretical framework of this study is, therefore, a theatre historical approach. Since the history of the early Afrikaans drama and theatre is closely bound up with the establishment of theatre in the Cape through the endeavours of the rhetoricians' chambers (especially Aurora),

this convention was also traced within this context. Since the *tafereel/tablo* convention has such a long theatrical history and can be found within the earliest forms of drama and theatre (especially in the so-called procession theatre) I also had to place this convention within its wider historical context. The *tafereel* is often also linked to the *tableau vivant*, as well as to other forms of the tableau, and the popularity of the *tableau vivant* in the 19th century – especially in Western theatre – is also given in a few localised short discussions (New York, Indonesia).

The article starts with a short introductory discussion where I list the most important early South African theatre historians (Bosman, Binge, Laidler, Racster, Fletcher), as well as the work by Stassen and Koch, where the important link between early Afrikaans drama and theatre and Dutch theatre (especially the role played by Aurora) is highlighted. Characteristic of the origin and development of the early Dutch and Flemish rhetorician chambers was the establishment of amateur theatre in these chambers (Brandt) – a situation also found in the Cape. Brandt differentiates between the early development and flowering of these guilds in the 15th to 17th centuries in these countries and their later revival in the 19th century – albeit with specific changes. The influence in South Africa would, therefore, rather be from the perspective of the 19th-century rhetoricians than from their earlier counterparts (as also indicated by Stassen and Koch). It is, however, interesting to note that the theatre convention discussed in this article, namely the *tafereel* (also known in its older, more Dutch form as the *toog*) can be found in plays of both the early and later rhetorician chambers.

The question Bosman (1928:12) asks, namely what the influence of the Dutch rhetoricians was on early Cape theatre, also interested me. While Bosman worked mainly from the broader perspective of a historical overview I tried, rather, to use a particular theatrical convention (*tafereel* or *tableau vivant*) to demonstrate a definite relationship between early Dutch/Afrikaans theatre at the Cape and its European roots. Such a relationship is to be expected simply from the fact that a Dutch community was established at the Cape in the 17th century, the prominent role played by Aurora (founded mainly by members who emigrated from the Netherlands to the Cape) and even by Dutch travelling actors and theatre companies visiting South Africa. It soon became fairly obvious that in spite of the thorough theatre historical overviews given in the work by Bosman, Binge, and other theatre historians, very little really detailed information is given about particular plays of this period. Many dramatic texts have also been lost through time and contemporary references to these plays very seldom give any information about the *performances* of these plays and/or which theatrical conventions were used.

I use the distinctions made by Martin Meisel (1983) in his seminal work *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-century England*, namely between *tableaux vivants*, dramatic tableaux and other (mainly historical) tableaux. It also soon became apparent that one had to look at these conventions from outside the strict limitation of traditional drama and theatre to what is commonly known as popular entertainment and culture (inter alia processions, pageants, historical commemorations and festivals).

It is clear that the performing arts and the fine arts are brought together through the theatrical convention of the *tafereel*, die *tableau vivant* and the dramatic tableaux. Meisel (1983:38–51) describes the 19th century in England as the “age of illustration”. He also links the rise of the melodrama within this context and foregrounds the terms *situation* and *effect* and their use within the dramatic tableau. The frozen moment – based mainly on a visual given (for example the pose of the actor/group of actors) – therefore creates a specific dramatic effect. Meisel’s distinction between the dramatic tableau (“arrested motion”) and the *tableau vivant*

(to bring “stillness to life”) was found to be very useful and is illustrated in short discussions of the *tafereel* (*Magrita Prinslo* by S.J. du Toit, 1896) and the *tableau vivant* (*Heldinne van die oorlog* by Jan F.E. Celliers, 1924).

The discussion continues with a focus on the use of the tableau – especially within popular culture (pageants, festivals) and often linked to the propagation of nationalist ideals and beliefs (e.g. the 1910 *Pageant of the Union of South Africa* and the 1938 centenary celebrations of the Great Trek).

In conclusion I state that a study of the *tafereel*, *tableau vivant* and *tableau* within early Afrikaans drama and theatre should be placed within the wider context of popular culture at the Cape (approximately 1850–1900) and the greater South Africa (approximately 1910–1950). These conventions can also be seen in an even bigger context, namely especially the Western interest in the 19th century in, inter alia, the visual effect created and attained through these conventions and others (dumb shows, pantomimes, etc.). The dissemination of these “fashion trends” of the period was made possible by means of numerous travelling theatre companies, circuses and visits by individual artists from Europe, England and America to South Africa, Australia, Indonesia, etc. According to Brandt (1993:365) the *tableau vivant* was also a well-known and popular convention within the Netherlands between the 17th and 19th centuries – both in the theatre and in popular and public representations.

Although one does not always find direct references within South African theatre historical studies regarding the use of *tableaux vivants*, *taferele* or *tableaux* during the genesis of Western theatre at the Cape, one can make the assumption that these conventions would have been generally known to the Cape rhetoricians in view of their strong links to the Dutch rhetoricians’ guilds and would, therefore, have been in general use in early Afrikaans drama and theatre.

I could not find traces in South Africa of the “erotic” direction which the *tableaux vivant* took in France (as well as in other European countries) and New York. One could speculate that the Cape community in the 19th century and the later Afrikaans community of the first half of the 20th century were simply too conservative to follow this development. From the sources consulted it is clear that the historical tableau was really the direction in which the tableau convention developed in South Africa. Many examples of this convention can be found, inter alia in the 1910 *Pageant of the Union*, the centenary celebrations of the Great Trek in 1938 and the Van Riebeeck festival in 1952. In all of these cases the use of the *tablo* is very clearly linked to nationalist intentions, namely those of Afrikaner Nationalism during the first half of the 20th century.

Clear demarcations between the different terms/conventions are also not always followed by the various theoreticians. The overlapping of characteristics (for example the “frozen moment”) also meant that the various terms are often simply used interchangeably. Most theorists, however, do emphasise, when using the term *tableau vivant*, the link between this theatrical convention and the fine arts. While the word *tafereel* gradually took on the meaning of simply being a “scene or episode” in the Afrikaans drama and theatre context, the word *tableau* (*tablo* in Afrikaans) came to be used more generally. Although one could name the 1910 *Pageant of South Africa* as a first example of the use of historical tableaux with a clear nationalistic intention, this type of tableau experienced its greatest popularity in the period of the rise and establishment of Afrikaner Nationalism from the 1930s until the 1950s. The use of the *dramatic tableau* – especially in the melodramas of the 19th and 20th centuries –

became a very common convention within Afrikaans theatre and is still often used in theatre (inter alia also in the popular sub-genre of the television soap!).

**Keywords:** *tafereel*; *tableau vivant*; tableau; theatre history

## 1. Inleiding

Die ontstaansgeskiedenis van die Afrikaanse drama en teater in Suid-Afrika word redelik omvattend en in besondere detail gegee in F.C.L. Bosman se welbekende *Drama en toneel in Suid-Afrika (Deel 1: 1652–1850, 1928 en Deel II: 1856–1912, 1980)*. Sy werk is aangevul en voortgesit deur sy student L.W.B. Binge (o.a. in *Ontwikkeling van die Afrikaanse toneel: 1832–1950, 1969*; *Die Afrikaanse beroepstoneel: 'n Kultuur-historiese studie, 1940*). Ander Suid-Afrikaanse teaterhistorici, soos P.W. Laidler (1926), Olga Racster (1951) en Jill Fletcher (1994) gee hoofsaaklik aandag aan die Engelse toneel se bydrae in hierdie tydperk, maar wel ook met verwysing na die Nederlands-Afrikaanse toneel. J.W. Stassen (1957) dra ook in sy doktorsale studie (*Toneel en kultuur: Die ontwikkelingsgeskiedenis van die Hollandse en Afrikaanse toneel en drama in Suid-Afrika, Deel I en Deel II*) by om die vestiging van die Afrikaanse toneel vanuit die vroeë Hollands-Afrikaanse toneel in die Kaap te beskryf en te kontekstualiseer, deurdat hy ook wyer kyk as net die tradisionele drama en teater (verhoogproduksies) en onder andere ook die voorkoms van meer populêre vermaak (pantomimes, sirkusse en ander vermaaklikheidsvorme) van die tyd beskryf.

Uit hierdie – en ander – bronne is dit ook duidelik dat rederykerskamers (veral Aurora in Kaapstad en Thespi in die Paarl) in 'n groot mate die vestiging van die vroeë Hollandse teater (waaruit die Afrikaanse teater sou ontstaan) bewerkstellig het, met die totstandkoming van die sogenaamde Hollandse “liefhebberytoneel” aan die Kaap. 'n Uitstekende studie oor die rol en invloed van die rederykers aan die Kaap (veral Aurora) is Ingmar Koch (1997) se *Het ochtendgloren boven Kaapstad: Nederlandse rederijders in Zuid-Afrika – 'n waardevolle bron om die milieu en tydsgees van hierdie tydperk te kan voorstel*.

Die ontstaan en ontwikkeling van die vroeë Hollandse en Vlaamse rederykerskamers is gekenmerk deur die voorkoms van amateurtoneel in hierdie kamers (Brandt 1993:345) en 'n soortgelyke situasie word aan die Kaap gevind. Die meeste teoretici (o.a. Erenstein 1996; Hummelen 1992; Worp 1908) onderskei wel tussen die vroeë ontstaan en opbloei van die rederykers in die 15de tot 17de eeu en die latere (19de-eeuse) herlewing van rederykerskamers in hierdie lande. Die invloed in Suid-Afrika sou dus duidelik eerder dié wees van die 19de-eeuse rederykers as van die vroeëre 15de- tot 17de-eeuse rederykers (Stassen 1957:78–81). Ook Koch (1997:82) onderskryf hierdie beskouing:

De rederijderskamers die in de tweede helft van de negentiende eeuw in groten getale in Nederland ontstonden, waren geen voortzettingen van de “oude” rederijderskamers, die vooral in de zestiende en zeventiende eeuw hun hoogtepunt bereikten. De negentiende-eeuwse rederijker was een uitvloeisel van sociabiliteit en

genootschappelykheid, zoals die zich in die tweede helft van die achttiende eeu manifesteerden.

Dit is egter interessant om daarop te let dat een van die teaterkonvensies wat vervolgens in hierdie artikel bespreek gaan word, naamlik die *tafereel* (of ook in sy ouer, meer Hollandse vorm as *toog* bekend) voorkom in beide die vroeëre en die latere rederykerskamers.

Die vraag wat Bosman (1928:12) stel oor wat die invloed van die Hollandse rederykers op die Kaapse toneel sou wees, het my ook geïnteresseer. Terwyl Bosman vanuit die breër perspektief van 'n historiese oorskou gewerk het, wil ek in hierdie studie eerder probeer bepaal of mens vanuit 'n spesifieke teaterkonvensie (*tafereel* of *tableau vivant*) 'n duidelike verwantskap kan aantoon tussen die vroeë Hollands-Afrikaanse toneel aan die Kaap en sy Europese wortels. So 'n verwantskap is natuurlik te verwagte bloot vanuit die gegewe van die totstandkoming van 'n Hollandse gemeenskap aan die Kaap, die duidelik rol wat veral die rederykerskamer Aurora gespeel het (o.a. stigterslede wat meestal vanuit Holland na die Kaap geïmmigreer het) en selfs die voorkoms van Hollandse reisende akteurs en toneelgeselskappe in Suid-Afrika. Dit het egter redelik gou geblyk dat, ten spyte van die deeglike oorskoue van die drama en teater soos gevind in Bosman, Binge en die ander teaterhistorici, min werklik gedetailleerde inligting oor spesifieke dramas van hierdie tydperk beskikbaar is. Sommige tekste het ook in die loop van tyd verlore gegaan en tydgenootlike verwysings na hierdie dramas verskaf selde enige inligting ten opsigte van hoe die werklike *opvoerings* van dié dramas was en/of watter opvoeringskonvensies gebruik is.

Die feit dat die *tafereel* so 'n lang geskiedenis het en vanaf die vroegste vorme van drama en teater 'n rol gespeel het – veral binne die sogenaamde prosessietheater – het my genoop om kortliks ook vanuit 'n wyer (en meer historiese) perspektief na hierdie konvensie te kyk. Problematies was die feit dat die woord *tafereel* dikwels verskillend gebruik is deur die ouer teoretici (veral Bosman en Binge), asook dat die voorkoms van hierdie woord in die vroeë Nederlands-Afrikaanse dramas ook nie altyd 'n betroubare betekenis van die woord veronderstel het nie (soms verwys die woord byvoorbeeld gewoon na “toneel” of “episode” en nie sodanig na die bepaalde voorstellingsaspek waarop hierdie studie fokus nie). Aangesien daar 'n duidelike ooreenkoms is tussen die *tafereel* en die *tableau vivant*, word daar ook in hierdie artikel na die rol van die *tableau vivant* gedurende hierdie tydperk gekyk. Aangesien ook hierdie konvensie verskillende fases deurgemaak het en sekere onderskeidings kan vertoon, steun ek in hierdie artikel op die nuttige onderskeide wat Martin Meisel (1983) invoer. Hy onderskei in sy seminale studie tussen *tableaux vivants*, dramatiese tablo's en ander (meestal historiese) tablo's. Dit het betreklik gou duidelik geword dat mens ook na bogenoemde konvensies sou moes kyk buite die streng afbakening van net die tradisionele drama en teater – na wat eerder as populêre vermaak en kultuur bekend staan (o.a. prosessies, “pageants”, historiese herdenkings en feesvierings).

Dit is duidelik dat die *tafereel*, die *tableau vivant* en die dramatiese tablo die uitvoerende kunste en die visuele en beeldende kunste bymekaar bring. Meisel (1983:38–51) beskryf die 19de eeu in Engeland as the “age of illustration”. In sy omvattende studie wat die verskeie

kunsvorme bespreek, wy hy ook 'n gedeelte aan die drama. Dit is veral die klem op die pikturale wat vir hom kenmerkend is van die 19de-eeuse Westerse teater:

European theaters before the nineteenth century have been highly pictorial, in the sense of being perspectively organized and acutely aware of the visual ensemble, including scenery and spectacle [...] But what is striking and characteristic in the nineteenth-century theater is that its *dramaturgy* was pictorial, not just its *mise en scène*, and that such pictorialism was strongest in what were regarded as its most “dramatic” genres. Its pictorialism could flourish, if necessary, in the absence of much that is normally associated with theatrical spectacle. Though the nineteenth-century theater was eminently spectacular, the most powerful expression of its pictorial dramaturgy was not the lavish court spectacle, nor the scenery show, nor its own magical song-and-dance extravaganza, but melodrama. (Meisel 1983:38–9)

Meisel bespreek verskeie Engelse voorbeelde, maar gee ook verwysings na Franse en Duitse voorbeelde, om veral die opkoms van melodrama in hierdie eeu te illustreer. Veral die terme *situation* en *effect* word in verband gebring met die algemene voorkoms van die tablo in melodrama. Hy verwys na Edward Mayhew se handleiding (*Stage effect: or, The principles which command dramatic success in the theatre* van 1840) om die begrip *situation* te omskryf, naamlik:

To theatrical minds the word “situation” suggests some strong point in a play likely to command applause; where the action is wrought to a climax, where the actors strike attitudes, and form what they call “a picture”, during the exhibition of which a pause takes place; after which the action is renewed, not continued; [...] In its purpose it bears a strong resemblance to the conclusion of a chapter in a novel. (Meisel 1983:39)

Die gestolde oomblik – wat dus hoofsaaklik op 'n visuele gegewe gebaseer is (byvoorbeeld die “pose” van die akteur/groep akteurs) – skep dus 'n bepaalde dramatiese effek.

Meisel (1983:47) skryf: “The mediating term in the equation of the two [‘situation’ and ‘effect’] is ‘picture’. From about 1770 to 1870, ‘situation’ implied a pictorial effect in drama, and ‘effect’ was likely to mean a ‘strong’ situation realized pictorially” (1983:41); asook:

The rise of a new pictorial dramaturgy coincided with the pervasive European fashion of the *tableau vivant*. It was not the product of the *tableau vivant*, however, nor should the latter form of picture-making be confounded with the dramatic tableau of effect and situation. What they have in common bespeaks a common appetite. Both present a readable, picturesque, frozen arrangement of living figures; but the dramatic tableau arrested motion, while the *tableau vivant* brought stillness to life. (Meisel 1983:41)

Hierdie onderskeid van Meisel is besonder bruikbaar en word hier onder geïllustreer in die bespreking van die tafereel (aan die hand van *Magrita Prinslo* deur S.J. du Toit, 1896) en die *tableau vivant* (aan die hand van *Heldinne van die oorlog* deur Jan F.E. Celliers, 1924).

## 2. Die tafereel

Van Dale (1975:947) omskryf 'n tafereel soos volg:

1. Afbeelding, voorstelling van een gebeurtenis of situasie als zodanig; – ook een uitbeelding in woorden; *een ~ van iets ophangen*; – 2. Schouwspel, geval dat men waarneemt: *een huiselijk ~*; – 3. (persp.) loodrecht plat vlak waardoor men veronderstelt dat de oogstralen gaan.

Vir ons doeleindes is natuurlik net die eerste twee betekenis van belang, naamlik die aspek van *afbeelding/voorstelling* wat 'n *visuele* komponent veronderstel, asook die *gebeurtenis/situasie* (die toneel) self. Van Dale (1975:946) gee ook omskrywings van *tableau*, asook van *tableau vivant*. In sy eerste verklaring van *tableau* bring die woordeboek bogenoemde twee aspekte weer bymekaar, naamlik dat *tableau* Frans is vir “1. Tafereel, schilderij; – als uitroep: dat was een mooie situasie.” *Tableau vivant* beskryf hy as Frans vir “levende schilderij, voorstelling van een tafereel door levende personen” (Van Dale 1975:946).

W.M.H. Hummelen, wat gereken word as 'n kenner van die Middeleeuse rederykers en 'n spesifieke studie gemaak het van die gebruik van die *tableau vivant* in die Nederlandse laat-Middeleeuse drama, voer die term *toog* in (1992:193). Dit is volgens hom 'n term wat self deur die vroeë rederykers gebruik is. Van belang vir hierdie studie is die kenmerke van die *toog* wat Hummelen uitlig. Die *fisiese* voorkoms van die “teater” van die tyd, naamlik eerder “toneelstellages” genoem, het in die 16de eeu uit 'n platform en 'n “speelhuis” bestaan. “Het speelhuis is een aan alle vier zijden (meestal met gordijnen) afgesloten ruimte, kleiner dan het platform en er zo op geplaatst dat ervóór, en vaak ook ernaast, ruimte oorblijft” (Hummelen 1992:195). Hummelen beskou hierdie fisiese gegewe, “een met gordijnen afsluitbaar compartement”, wel as 'n *noodsaaklike* voorwaarde vir die voorkoms van 'n *toog*, maar nog nie as 'n *voldoende* gegewe nie. In sy poging om tot 'n duideliker definisie (of ten minste 'n breë omskrywing) van die *toog* te kom, noem hy ook die aspek van swye (stilte):

Inderdaad is zwijgen de regel. Maar daaraan dient iets te worden toegevoegd. Dat zwijgen moet namelijk wel direct met het toogkarakter van het getoonde samehangen en niet veroorzaakt zijn door het feit dat de getoonde personages niet *kunnen* spreken omdat ze bijvoorbeeld slapen of omdat op hetzelfde moment door andere personages, op het voortoneel, gesproken wordt. (Hummelen 1992:200)

Dus, in die meeste gevalle praat die karakters nie, maar soms kan hulle wel. Dieselfde met *stilstaan*: “Het is dus in overeenstemming met de opvatting van de rederijkers om zwijgen en stilstaan niet als noodzakelijke voorwaarde voor een toog te beschouwen” (Hummelen 1992:201).

Mens sou as algemene kenmerke van die *toog/tafereel* kon stel dat daar dikwels sprake is van 'n (visuele) omraming van 'n spesifieke groep spelers, asook 'n stolling van 'n bepaalde (dramatiese) moment. Hierdie gestolde aksie kan inhou dat die karakters nie praat of beweeg nie (soms egter praat/beweeg hulle wel), maar gewoon in 'n geposeerde houding bly staan vir 'n spesifieke tydsduur vir dramatiese effek.

Die woord *tafereel* in Suid-Afrikaanse bronne (asook in die vroeë Afrikaanse dramas) is egter nie altyd gebruik binne die omtrek van bogenoemde omskrywing nie, maar soms eerder in die sin van “toneel” of “episode” (byvoorbeeld deur Bosman 1928:235, 248, 309 en Stassen 1957:112, 167, 215, 262). Dus: nie alleenlik kom min direkte verwysings voor nie, maar selfs die verwysings wat wel gevind word, moet eers uitgeklaar word om te bepaal of hulle wel na die bepaalde konvensie verwys of gewoon net as ’n ander woord vir *toneel/episode* gebruik word. Stassen (1957:251) verwys byvoorbeeld in sy bespreking van S.J. du Toit se *Magrita Prinslo* na beide taferele en tablo’s – maar dikwels in albei gevalle gewoon in die betekenis van “toneel” of “episode”.

### 3. S.J. du Toit se *Magrita Prinslo of Liefde getrou tot in di dood* (1896)

In S.J. du Toit se *Magrita Prinslo of Liefde getrou tot in di dood* (1896) vind ons die eerste direkte verwysings na die tafereelkonvensie in ’n vroeë Nederlands-Afrikaanse drama. In hierdie drama, wat algemeen beskou word as die eerste gedrukte drama in Afrikaans, lys Du Toit die dertien taferele wat in die kort drama gegee word net na die dramtitel en voor die karakterlys. Die drama bestaan uit vyf bedrywe en in elk van die bedrywe kom tussen twee en drie “taferele” voor. Die taferele wissel tussen blote ruimtelike beskrywings met van die karakters daarin geplaas – soms besig met sekere handeling, onder andere “Fierde tafereel. – *Di toneel is in die Boerelaer an Mooirifir, met di tent fan Klaas Prinslo foorop en enige feldstoeltjies foor di tent. Magrita Prinslo kom uit di feld met haar kitaar, sy set dit neer langs di tent, en gaan sit op een fan di stoeltjies*” (79), tot taferele wat baie meer aansluit by die konvensionele betekenis van ’n statiese, geposeerde voorstelling, byvoorbeeld:

Derde tafereel. – *Di toneel stel voor hoe Piet Retief di wa’ens laat stop op Slagtersnek fanwaar hy syn mense ’n laaste terugblik laat neem. Di agtergrond stel foor eenkant ’n wa, groot op di doek geteken, en verder ’n landskap met Ferraadskop eenkant en hiir en daar boerplase in di ferte, waar Fisrifir deur kronkel, met donkere doornbome begroei, en heeltemal fêr ’n reeks rante met ’n kop waarop ’n roki omhoog styg. Piet Retief met Klaas Prins [sic] en syn tve Seuns en nog ’n paar boere staan voor op die toneel, party met sweupe in di hand; Magrita en haar ma staan waar di wa afgeteken is; Danster tussenin op di agtergrond.* (78)

Interessant in hierdie omskrywing is die posisionering van die onderskeie groepe (treklers en boere; die vrouens; en ook Danster), asook die plasing van hierdie groepe in ’n baie duidelik gespesifiseerde en (vir die Trekkers) histories-belangrike landskap.

Hierdie tafereel herroep die eerste tafereel waarmee die drama begin en wat as volg omskryf is:

*Di Graf op Slagtersnek in di middel fan di Toneel, 9 foet by 12, met klippe toegepak, in di ope feld. Klaas Prinslo en syn frou Ragel kom stadig op di toneel; hulle set elkeen ’n klip op di graf; sy gaan plat op di grond sit langs di graf; hy bly ’n ruk staan; alby dood stil langs di graf; sy met haar foorskoot foor haar oge.* (2)



Opvallend in hierdie (en die meeste van die taferele) is die stomme uitbeelding (sogenaamde “dumb shows”) waarin net die handeling getoon word, maar geen dialoog gegee word nie. Hierdeur word ’n sekere dramatiese effek bereik, naamlik van die emosioneel-gedrae moment wat in die tafereel voorgestel word – dikwels gevind in dramas soos dié een waarin die nasionaal-historiese gegewe voorrang geniet.

In die meeste van die “taferele” in *Magrita Prinslo* word die moment vóórdat die dramatiese handeling voortgaan, uitgebeeld: met ander woorde óf net ’n leë ruimte wat die gebeure visueel situeer óf ’n ruimte gevul met poserende karakters of met karakters wat sekere handeling woordeloos uitvoer – in alle gevalle dus ’n vooruitwysing vir die lesers/toeskouer na ’n bepaalde dramatiese gebeurtenis, byvoorbeeld die aanvang van die boere se trek na Natal.

#### 4. *Tableau vivant*

Alhoewel sommige woordeboeke die tafereel/*tableau vivant* en tablo gewoon beskou as een en dieselfde (vertalings van dieselfde konsep), is dit wel duidelik dat die *tableau vivant* tog ’n baie definitiewe en spesifieke band met die visuele en beeldende kunste het wat nie altyd die geval by die tafereel of tablo is nie. Featherstone (2011) verskaf dan ook die volgende omskrywing van die *tableau vivant* wat hierdie aspek uitlig: “The ‘living picture’ was usually created by arranging a person or group of persons to represent a scene from a painting or sculpture.” Vervolgens gee sy ’n kort historiese oorsig van die voorkoms van hierdie teaterkonvensie wat aandui dat dit te vinde is in die heel vroegste vorme van dramatiese voorstelling:

The form may have originated as an allegorical or narrative representation of episodes of the Gospels or classical mythology, and was common at feasts and religious festivals in Europe from the medieval to the early modern periods. In eighteenth-century polite society, *tableaux vivants* became popular entertainments, genteel “charades” with detailed imitation of well-known paintings and sculpture groups in private theatres and salons. [...] From the early nineteenth century, representations of the passions and of moral positions or dilemmas were realized in frozen attitudes, with accompanying music. (Featherstone 2011)

Sy verwys wel ook later na die verband tussen dramatiese tablo’s en die melodrama, soos hier bo deur Meisel aangedui, naamlik dat:

Dramatic tableaux became a feature of act endings in melodrama as a means of getting performers off the stage and, more particularly, of freezing a frame of emotions and attitudes, giving added weight to the dramatic crisis or climax rather than animating a narrative or allegorical image. (Featherstone 2011)

Terwyl die meeste omskrywings en monografieë die *tableau vivant* se besondere gewildheid gedurende die 19de eeu uitlig, verskaf Erenstein (1996) ’n meer omvattende blik op die ontstaansgeskiedenis en ontwikkeling van die *tableau vivant*. Hy noem dat reeds in die heel

eerste dramatiese vorme, naamlik die religieuse prosesies, onder andere die Corpus Christi-siklus van 1376 in York en “een Verrijzenisspel – van Schepping tot Laatste Oordeel” in die Kathedraal van Kamerijk (Cambrai)”, die eerste “tableaux vivants of stomme vertonings plaatsvonden” (Erenstein 1996:26). Dit is duidelik uit sy bespreking dat hierdie konvensies deel is van die ontstaansgeskiedenis van drama en teater in die meeste lande, aangesien die vroeë teater meestal vanuit die prosesietradisie ontwikkel het: “Het tableau vivant werd in die middeleeuwen als volwaardige theatervorm beschoud en veelvuldig toegepast tijdens prosesies op wagens en op stellages, langs de route – en tijdens vorstelike intochten op stellages en triomfbogen” (Erenstein 1996:44–5). Volgens Erenstein (1996:62) het hierdie aanvanklike fokus op die “vorstelike intochten” van die Middeleeue tydens die 16de eeu verander na ’n belangstelling in die Klassieke, sodat “de antieke geskiedenis en die mythologie [...] voortaan die meeste onderwerpe leveren voor die tableaux vivants.” Dit is ’n interessante verwickeling gesien in die lig van die latere 19de-eeuse gewildheid van die *tableau vivant* in Europa, Engeland en Amerika, waar veral die Klassisistiese beeldhoukuns as inspirasie daarvoor gedien het. Erenstein (1996:228) stel dat hierdie konvensies gewild was in die 17de-eeuse Nederlandse teater:

Deze [tableau vivant] werden in de zeventiende eeuw toneelpraktijk vaak ingevoegd om sleutelmomenten in het verhaal extra te benadrukken. Veelal ging het om openbare plechtigheden of bloederige gruweldaden [...] Gedurende enkele minute formeerden de betreffende personages een statisch ensemble, dat als een “levend schilderij” een bepaalde gebeurtenis uitbeelde.

Ook in die boek getiteld *German and Dutch theatre, 1600–1848* (deel van die gesaghebbende studiereeks *Theatre in Europe: A documentary history*, onder redakteurskap van G.W. Brandt) word nie net die rol wat die *tableaux vivants* in Nederlandse teaters van die 17de eeu gespeel het, bespreek nie, maar word ook die invloed daarvan op die Duitse teaterwêreld uitgelig:

A particular characteristic of Dutch theatre which impressed German audiences were the *vertoningen* (i.e. tableaux vivants): these occurred at key points in the dramatic presentation when the actors formed themselves into a picturesque grouping and held it for a while, as if it were constructing a painterly composition. [...] This device was imitated by some German playwrights and performers. (Brandt 1993:49)

Dit is nie alleenlik die statiese element wat hier beklemtoon word nie; die gestolde moment veronderstel ook stomheid van die karakters op daardie moment met “de personages [dat] roerloos en stom op het toneel staan” (Erenstein 1996:251). Die kontras tussen hierdie statiese moment (soms in Engels ook beskryf as “a suspension in time” of “holding its breath”) en die gewoonlik dramatiese gang van ’n bepaalde gebeurtenis word goed geïllustreer in Vondel se *Gysbreght van Aemstel* se bekende tablo van die kloostermoord. Die dramatiese handeling van die groep (bestorming van die klooster) eindig skielik in ’n tablo van gevriesde figure: “Na de [gespeelde] bestorming van het klooster, verstijven plotseling alle spelers in de houding waarin ze dan staan of liggen” (Erenstein 1996:254).

## 5. New York

In die meeste Westerse lande blyk die opkoms en gewildheid van die *tableau vivant* gesentreer te gewees het in die vroeë 1830's tot die einde van die 19de eeu. Jack McCullough (1981) se studie van die voorkoms daarvan in New York baken hierdie dramatiese vorm heel duidelik af tussen “the beginning in New York, 1832–1847” (Hoofstuk 2) en “the final blaze of glory, 1894–1899” (Hoofstuk 8). In sy deeglike studie (wat ook foto's van enkele *tableaux vivants* insluit) is dit duidelik dat hierdie “entertainment form” redelik gewild was binne die populêre kultuur van die tyd:

Thus, by the mid-1840's, tableaux vivants had become a familiar and popular entertainment form in the New York theatre. In the process, several conventions of products had been established. Subject matter included not only classic statuary and familiar paintings, but also scenes inspired by literature, historical events, and similar sources while some tableaux were incorporated into a dramatic structure, such as *Raphael's Dream*, most were offered for their own sake under generic titles or with no general title at all. As the representation of pictures and “scenes” rather than statues became more common, there was greater emphasis on the use of scenery, lighting, and costume. (McCullough 1981:16)

Uit McCullough se studie blyk dit duidelik dat alhoewel sekere *tableaux vivants* (veral aan die begin) op fisiese en visuele voorstellings van kunswerke gefokus het (en soms ook historiese tonele uitgebeeld het), hierdie voorstellings redelik gou net op vroue-uitbeeldings met 'n duidelik erotiese en uitlokkende intensie gekonsentreer het. 'n Aanduiding van hierdie verwikkeling kan afgelei word van vele voorstellings, soos dié wat getitel was “The Three Graces”, “Scenes from paradise” (“Adam and Eve as they appeared in the Garden of Eden”), “Titian's Venus”, “Cleopatra”, “Diana and her Nymphs surprised”, “Esther in the Persian hot bath”, “Venus rising from the sea”, en vele ander. Soos wat hierdie voorstellings (meestal gehou in “music halls” wat oorwegend manlike gehore getrek het) al hoe meer gewaagd geword het, is hulle al hoe meer deur die gewone publiek as immoreel beskou en is die persone daarby betrokke selfs kragtens openbare-onsedelikheid-wetgewing vervolgd. Ten spyte van hierdie spanning (die “artistic nature” van die voorstellings en die “female form divine” (McCullough 1981:36)) het die *tableau vivant* vir 'n groot deel van die 19de eeu 'n algemene dramatiese vorm binne populêre vermaak gebly.

Volgens McCullough was die *tableau vivant* op verskeie wyses deel van die New Yorkse teatertoneel in hierdie tyd:

The genre functioned in several ways – as afterpiece or an attraction on a multiple bill, as part of a play, or as the featured event. Tableaux found their way into the most respected theatres as well as the lowliest concert saloons and music halls, and were even presented as “society fund-raisers”. (McCullough 1981:143)

## 6. Indonesië

In sy baanbrekerstudie oor die “komedie stamboel” bespreek Matthew Cohen (2006) ook deurgaans die voorkoms en rol wat *tableaux vivants* in hierdie teatervorm en tydperk in koloniale Indonesië gespeel het. Dit is duidelik dat hierdie gebruik ook oorgebring is van die Europese vasteland (sekerlik dikwels via die Kaapse seeroete) en heel gou dieselfde gewildheid geniet het as wat dit in Europa, Engeland, Amerika en selfs Australië beleef het. Volgens Cohen (2006:73):

The practice of concluding a dramatic evening with a tableaux vivant was entirely new to the Malay theater, but was characteristic of many European theatrical troupes at the time. The 1890s in fact corresponded to the tableau vivant’s “apogee of popularity” in Australia and “its final blaze of glory on the commercial New York stage”.

Volgens Cohen (2006:77) was hierdie gebruik veral gewild onder die “Dutch colonialists” en was die *tableaux vivants* tipies

composed of more than a single still image, featuring two or three *afdeelingen* (parts) or *tafereelen* (pictures) with short pauses in between. The same characters were shown conveying contrasting emotional attitudes as physical poses. A fragmented story could be told through images – from happiness to sadness, from poverty to wealth, from youth to old age.

Aan die einde van sy studie gee hy ’n lang lys van *tableaux vivants* wat in hierdie tyd opgevoer/voorgestel is, waarvan die interessantste vanuit ’n Suid-Afrikaanse oogpunt sekerlik die een is wat direk betrekking het op ons eie Suid-Afrikaanse geskiedenis. Cohen (2006:289) noem naamlik dat daar op 16 November 1899 ’n spesiale vertoning gehou is, “a benefit performance [...] with proceeds going to the Transvaalfonds, a charity set up to support ‘the Boer fighters’ (*de Transvaalsche strijders*) in the Anglo-Boer war”. Die relatief groot Nederlandse gemeenskap in Indonesië was pro-Boer en het baie simpatie gehad met hulle saak. Cohen (2006:291) skryf:

The play performed at Sinar Stamboel’s benefit show, *The Roc’s Egg*, was a staple of the stambul repertoire, but the tableau vivant that followed was not: it depicted Joseph Chamberlain, Britain’s secretary of state for the colonies, and Paul Kruger striking “symbolic” (*zinnebeeldige*) poses.

Die hoogtepunt van die aand was ’n Maleise weergawe (vertaal deur Mahieu, die bekende impressario van die Komedie Stamboel) van die lied “Kent gij dat volk” (die Maleise weergawe tesame met ’n Engelse vertaling is afgedruk in Cohen 2006:291), wat glo deur staande ovasies deur die gehoor ontvang is.

## 7. Suid-Afrika

Die vraag is dus: Wat was die situasie in Suid-Afrika gedurende hierdie tydperk?

Dit is nogal 'n moeilike vraag om met sekerheid te beantwoord. Uit bestaande teaterhistoriese bronne kry mens min direkte inligting oor die voorkoms van *tableaux vivants* op ons verhoë. Die feit dat daar so min verwysings/inligting is, beteken egter nie dat hierdie konvensie nie moontlik tog wel heel bekend was aan die Kaap gedurende die 19de eeu nie. Alhoewel baie gewild in Wes-Europa en Amerika, illustreer die studie van Cohen dat hierdie konvensie ook in die Ooste populêr geword het as gevolg van die invloed van reisende toneelgeselskappe – wat in baie gevalle ook die Kaap aangedoen het.

Die enigste voorbeeld van *tableaux vivants* waarna Bosman (1928:437) pertinent in sy studie verwys, het blykbaar op 13 Maart 1848 in die Garnisoenskouburg in Kaapstad plaasgevind: “Daar word gegee ‘a splendid Representation of Figures of the Ancient Romans (according to academic sculpture)’ in sewe tablo’s byvoorbeeld *Romulusen Regulus (Remus? – F.B.) Apollon, Mercury*, en, tussen al die klassieke groothede in – *Solomon’s Judgement!*” Hoewel Bosman net na tablo’s verwys, sou mens in die lig van die verwysing na “academic sculpture” sekerlik eerder na hulle as *tableaux vivants* verwys. Bosman verwys dikwels gewoon na “entertainments” in sy werk en mens sou moontlik ook kon aanneem dat hierdie “entertainments” ook *tableaux vivants* sou insluit.

'n Voorbeeld van 'n drama waarin 'n *tableau vivant* wel duidelik uitgebeeld word, word gevind in Jan F.E. Celliers se toneelstuk *Heldinne van die oorlog*, wat vervolgens kortliks bespreek word.

## 8. Jan F.E. Celliers se *Heldinne van die oorlog* (1913)

Hierdie drama is as 'n vervolg op *Magrita Prinslo* geskryf as opdragwerk bedoel vir die inhuldiging van die Vrouemonument in Bloemfontein. Die kleindogter van Magrita Prinslo (Hanna Ras) is een van die hoofkarakters. Die drama is grootliks die uitbeelding van die swaarkry en lyding van die Afrikanervrouens en -kinders tydens die Anglo-Boereoorlog in die konsentrasiekampe. Die derde bedryf van die drama eindig met die sterftoneel van die jong seun (Japie) in sy moeder (Hanna se dogter, Bettie) se arms. Hierdie toneel word as 'n direkte nabootsing van Anton van Wouw se bekende beeldhouwerk by die Vrouemonument weergegee:

Hanna: Bettie, kyk, dis verby, hy's verlos.

Bettie: (*Kyk vir Japie aan, druk 'n lang kus op sy gesig, staan op en slaan haar oë hemelwaarts, as om hulp af te smeek. Die twee vrouens neem hierby die stand aan van die hoofgroep op die vrou-monument by Bloemfontein.*) (Celliers 1924:35)

Hierdie stollingsmoment van die smart van die twee vroue is in der waarheid 'n oproep tot herinnering. Die individuele karakters van hierdie toneelstuk word emblematis van die groter groep, naamlik die smart en lyding van alle Afrikanervroue en -kinders gedurende die Anglo-Boereoorlog. Carlson (2004:112) verwys in sy bekende werk oor die rol van die geheue/herinnering in die teater ook kortliks na die rol wat die beeldende kunste binne die teater speel om iets op te roep (sy sogenaamde “ghosted”-verwysing):

[T]hrough the visual component the theatre can be placed among and can be ghosted by parallel configurations drawn from the plastic arts. The tableau vivant, in which actors onstage are positioned so as to call up the image of a well-known painting or piece of sculpture, is particularly associated with the stage conventions of the nineteenth century, but examples of it can be found in most historical periods.

Hierdie toneel verskil dus van wat ons by *Magrita Prinslo* gevind het ten opsigte van die onderskeie taferele. Die slottablo is nie nou 'n dramatiese vooruitwysing na wat gaan gebeur nie, maar is 'n dramatiese afsluiting van die voorafgaande gebeure (die fisieke en emosionele lyding van die moeders en kinders in die konsentrasiekamp) met die afsterwe van die kind. Die slot vang dus eerstens die hartseer geskiedenis van die vroue en kinders in hierdie kamp vas deur die uitbeelding van 'n enkele gestolde moment van smart soos beleef deur hierdie drie spesifieke karakters. Die gebruik van 'n *tableau vivant* (die nabootsing van die beeldhouwerk) om hierdie smart konkreet uit te beeld, impliseer egter natuurlik 'n groter reikwydte as net dié gebeure wat in Celliers se drama uitgebeeld is. Die Vrouemonument, wat hierdie beeldhouwerk insluit, is opgerig ter nagedagtenis van alle Afrikanervroue en -kinders wat gedurende die Anglo-Boereoorlog in die verskillende konsentrasiekampe gesterf en gely het, en die voorstelling van hierdie beeldegroep in dié drama, roep dus weer hierdie hele verwysingsraamwerk op.

Die enigste foto's van *Magrita Prinslo*, asook van *Heldinne van die oorlog*, wat ek kon opspoor, was 'n geposeerde foto van die spelers van *Magrita Prinslo*, asook 'n foto van 'n tablo uit *Heldinne van die oorlog* (naamlik die toneel getitel “Dolf Labuschagne door de Nationale Schout van Strate verraden en ter dood veroordeelt” (Celliers 1924:30) – albei geneem tydens die inhuldiging van die Vrouemonument.



Foto 1. 'n Geposeerde foto van die spelers van *Magrita Prinslo*. (Foto: Speciale Uitgawe van *Werda*, Melt Brink-versameling, Africana-afdeling, J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit Stellenbosch.)



Foto 2. 'n Tablo uit *Heldinne van die oorlog*: die toneel getitel “Dolf Labuschagne door de Nationale Schout van Strate verraden en ter dood veroordeeld” (Celliers 1924:30). (Foto: Speciale Uitgawe van *Werda*, Melt Brink-versameling, Africana-afdeling, J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit Stellenbosch.)

## 9. Tablo

Binge (1969:26–7) verskaf in sy kort besprekings van die sogenaamde “entertainments” van hierdie tydperk (ongeveer 1898), wat as voorlopers van die latere Afrikaanse “konserte”

beskou kan word, een van die min verwysings na die voorkoms van tablo's hierin. Die verwysing gee ongelukkig nie meer as wat hier aangehaal word nie, en dit was dus onmoontlik om te bepaal waarna die syfers verwys: "Afgesien van hierdie (taamlik onskuldige en sentimentele) 'comic songs' is kenmerkend van hierdie vermaaksvorm die tablo's: '6, 16, 60', en 'Hope', wat ons later weer in die krygsgevangenekamp van die Boere teëkom." Dit is egter 'n belangrike verwysing wat aandui in watter mate hierdie konvensie wel in die populêre kultuur van die tyd neerslag gevind het.

Alhoewel die tablo in 'n groot mate ooreenstem met die *tableau vivant* (soms net gesien as 'n vertaling daarvan in Afrikaans), sou mens wel enkele onderskeide kon aandui tussen die twee soos wat dit neerslag in die Afrikaanse volkskultuur gekry het, naamlik: (1) dat die tablo nog 'n redelik dramatiese element van uitbeelding bevat (dus dikwels beweging en kort tonele bevat); en (2) amper hoofsaaklik op historiese persone en gebeurtenisse fokus (byvoorbeeld Van Riebeeck se landing aan die Kaap). Die ooreenkoms met die *tableau vivant* is grootliks geleë in die aspek van "nabootsing": 'n sekere historiese persoon/persone/insident(e) word voorgestel as 'n "herroeping" van 'n bepaalde historiese moment – meestal belangrik binne die nasionale bewussyn van 'n bepaalde groep.

Die *Pageant of the Union of South Africa* van 1910 was een van die belangrikste geleenthede binne die Suid-Afrikaanse kultuurgeskiedenis waar die gebruik van historiese tablo's op groot skaal voorgekom het. Verskeie studies oor hierdie aangeleentheid is beskikbaar – meestal vanuit 'n historiese perspektief. Kruger (1999) asook Merrington (1997) fokus in hulle studies meer op die dramatiese aspekte (naamlik die tablo's self). Die grootse omvang van hierdie historiese optog ("pageant") waar die tablo's in die meeste gevalle van massatonele gebruik gemaak het (volgens Merrington tot 5 000 spelers per tablo), het ook 'n duidelike nasionalistiese intensie bevat. Volgens Merrington (1997:14): "The purpose of the Union Pageant, as of most instances of the genre, was to reinforce communal sentiment and, by an act of commemoration and dedication, to transform it into national loyalty." Etlike foto's van hierdie fees is afgedruk in die *Argus Union-Pageant Souvenir and Xmas Number, 1910*. Hierdie foto van die "Grand finale" illustreer die omvang van hierdie historiese tablo's:





**Foto 3. Die “Grand finale” van die 1910 *Pageant of the Union of South Africa*. (Foto: Argus Union-Pageant Souvenir and Xmas Number, 1910, Melt Brink-versameling, Africana-afdeling, J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit Stellenbosch.)**

Die duidelik nasionalistiese intensie van die meeste historiese tablo's ontvang ook die grootste klem in die sogenaamde Afrikaner-volksfeeste, soos wat Kapp (1975) ook in sy omvattende studie oor hierdie onderwerp aandui. Sy studie verskaf 'n hele aantal voorbeelde en foto's van historiese tablo's. Volgens Kapp het hierdie tipe tablo veral vanaf die 1930's baie gewild geword by nasionale feeste:

In die dertigerjare het historiese voorstellings die toneelaanbiedings by die [Krugerfees] begin vervang. Dit was die era van die tablo's. Voorstellings van die figure Kruger, Steyn, De Wet en De la Rey en grepe uit die geskiedenis van Paul Kruger was besonder gewild. (1975:108)

Reeds voor die 1930's is al van historiese tablo's gebruik gemaak, onder andere tydens die Vrystaatse Republiekfees. Volgens Kapp:

In 1883 is 'n tablo, op die Vrystaatse leuse gebaseer, aangebied wat die feesgangers laat “doen trillen van geestdrift”. *Vryheid, Geduld en Moed* is deur drie vroue voorgestel wat by wyse van 'n samespraak oor die vryheid van die Republiek gejuig en hulde aan pres. Brand gebring het. (1975:126)

Ook met die Groot Trek se herdenking en die inwyding van die Voortrekkermonument (13–16 Desember 1949) is algemeen van historiese tablo's gebruik gemaak. So vind mens volgens die amptelike program byvoorbeeld vir Donderdag 15 Desember 1949 om 8:30 nm. die volgende inskrywing:

HISTORIESE VOORSTELLING. (*Plek: Amfiteater*).

- Retief se tog na Dingaan.
- Die 1880-periode.
- Die routoneel, 1901.
- Unie, 1910.
- Die hede, 1949.

Episodes uit “Deur stryd tot oorwinning” van Adèle Jooste. Uitgevoer deur Volksteater, Pretoria. (Botha 1952:320)

In die Kaap is die jare 1938–9 veral gekenmerk deur herdenkings wat die 250ste jaar van die koms van die Hugenote gevier het. Ook hierdie feeste is volgens Kapp (1975:135–6) gekenmerk deur die voorkoms en gebruik van tablo's:

In die Boland het die feeste op Vrydag, 15 September 1939, op Stellenbosch, 'n aanvang geneem. Die Bolandse feeste is almal deur historiese voorstellings gekenmerk. Dit was die geval op Stellenbosch, en ook in die Paarl en op Franschhoek. Op Franschhoek is elf historiese taferele aangebied. Beginnende met 'n voorstelling van bekende Protestantse figure soos Erasmus, Luther en Calvyn, is grepe uit die geskiedenis van die Hugenote op 'n histories korrekte wyse aangebied. Die voorstellings was goed versorg, die kostumering en grimering uitstekend, en die tonele kleurryk. 'n Interessante voorstelling met dieper simboliese waarde wat by meer as een fees aangebied is, was 'n huwelik tussen 'n Franse meisie en 'n Hollandse jongman.

Ook sogenaamde taalhelde is op hierdie wyse by feeste herdenk, byvoorbeeld:

Krugerdag 1944 is aan die taalhelde van die verlede gewy, en in die Paarl is 'n indrukwekkende heeldagse fees aangebied wat deur meer as 5 000 mense bygewoon is. Die program het bestaan uit voorstellings uit die Afrikaanse taalgeskiedenis en is ingelui met 'n voorstelling van Abraham Gabbema se ontdekkingsreis na die Bergriviervallei, gevolg onder meer deur 'n uitbeelding van die samesmelting van Franse Hugenoot en Hollander. In die namiddag was daar 'n lewendige voorstelling van 'n neëntiende-eeuse vendusie waar onder meer Somerset se taalproklamasie voorgelees is. Die hoogtepunt van die program was 'n groep tonele uit die Eerste Taalbeweging. (Kapp 1975:155)

Kapp (1975:224) stel dit in die slotbladsy van sy omvattende studie duidelik dat mens hierdie volksfeeste nie kan skei van die monumente en gedenktekens wat dien as “herinneringe aan 'n bepaalde gebeurtenis uit die verlede” nie. Die histories-nasionalistiese inslag van hierdie feeste was onontkombaar deel van hulle: “Die monument of gedenkteken moes die sigbare teken wees wat by elke volksfees tot die feesgangers spreek” (Kapp 1975:224). Mens sou kon

stel dat dieselfde rol en funksie ook aan die historiese tablo toegewys kan word. Die *voorstelling* van die historiese insident en figuur/figure en die fisiese uitbeelding van hoofsaaklik *visuele* gegewens (soms net staties, maar soms ook toneelmatig gegee), het ook gedien om hierdie gebeure en persone vir die feesgangers te herroep en hulle te herinner aan die belangrike bydrae van hierdie insidente en persone binne die volksgeskiedenis.

## 10. Ten slotte

Uit die studie blyk dit dus dat die tafereel, *tableau vivant*, die tablo (dramaties en histories), gesien kan word binne die wyer konteks van populêre kultuur aan die Kaap (ongeveer 1850–1900) en die groter Suid-Afrika (ongeveer 1910–50). Hierdie konvensies/gebruike kan ook in ’n nog groter konteks gesien word, naamlik veral die Westerse belangstelling tydens die 19de eeu in onder meer die visuele effek wat deur verwante konvensies (“dumb shows”, pantomimes, ens.) geskep en bereik is. Die verspreiding van hierdie destydse “modegiere” is moontlik gemaak deur die tientalle reisende toneelgeselskappe en sirkusse, asook besoeke deur individuele kunstenaars vanuit Europa, Engeland en Amerika na Suid-Afrika, Australië, Indonesië, ens. Volgens Brandt (1993:365) was die *tableau vivant* vanaf die 17de tot die 19de eeu ’n welbekende en gewilde konvensie in Nederland – sowel in die teater as in populêre en openbare voorstellings:

The presentation of the *tableaux vivants* now grew into one of the most typical traditions in the theatre history of the Netherlands, both South and North. They persisted well into the nineteenth century, not only for royal entries or other open-air solemnities, but also inside the theatre, to highlight important issues or theatrical climaxes in the dramatic action, like weddings, enthronements or executions. From quite early on, the *tableaux* were a specialty of the Rhetoricians Chambers.

Alhoewel mens dus nie altyd direkte verwysings binne Suid-Afrikaanse teaterhistoriese studies ten opsigte van die voorkoms van *tableaux vivants*, taferele of tablo’s gedurende die ontstaansjare van Westerse toneel in die Kaap kry nie, sou mens wel die aanname kon maak dat hierdie konvensies algemeen bekend sou gewees het aan die rederykers aan die Kaap. Die sterk bande tussen die Kaapse rederykers en die Hollandse rederykers verhoog ook die waarskynlikheid van hierdie aanname.

In Suid-Afrika kon ek geen neerslag vind van die latere “erotiese” rigting wat die *tableaux vivant* veral in Frankryk (asook in ander Europese lande) en New York ingeslaan het nie. Vermoedelik was die Kaapse gemeenskap in die 19de eeu en die latere Afrikaanse gemeenskap van die eerste helfte van die 20ste eeu gewoon te konserwatief om hierdie ontwikkeling na te volg. Uit naslaanbronne blyk dit duidelik dat die historiese tablo eerder die rigting is waarin die tablo-konvensie in Suid-Afrika ontwikkel het. Hiervan word daar redelik algemeen voorbeelde gevind, onder andere in 1910 se *Pageant of the Union*, die herdenking van die Groot Trek in 1934, die Van Riebeeckfees in 1952, die Hugenote-feeste wat in 1939 landwyd gevier is en tydens die inwyding van die Hugenotemonument in 1948. In alle gevalle is die gebruik van die tablo baie duidelik gekoppel aan ’n nasionalistiese

intensie, naamlik dié van die Afrikaner-nasionalisme gedurende die eerste helfte van die 20ste eeu in Suid-Afrika.

'n Streng afbakening van en duidelike onderskeid tussen die verskillende terme/konvensies is nie altyd deur die verskillende teoretici gevolg nie. Die oorvleueling van kenmerke (byvoorbeeld gestolde beweging/handeling) veroorsaak ook dat hierdie benamings soms deur skrywers bloot afwisselend gebruik is/word. Die meeste teoretici beklemtoon wel by die *tableau vivant* die verbintenis van hierdie dramatiese konvensie met die visuele en beeldende kunste. Terwyl die woord *tafereel* geleidelik binne die Afrikaanse drama- en teaterkonteks beskou begin word as gewoon 'n ander woord vir *toneel* of *episode*, het die woord *tablo* in meer algemene gebruik gekom. Alhoewel mens die *Pageant of South Africa* as eerste voorbeeld kan noem van waar die gebruik op groot skaal van *historiese* tablo's met 'n duidelike nasionalistiese intensie gevind word, het hierdie tipe tablo sy grootste gewildheid beleef tydens die tydperk van die opkoms en vestiging van Afrikaner-nasionalisme in Suid-Afrika vanaf die 1930's tot die 1950's. Die gebruik van die sogenaamde *dramatiese* tablo – veral in die 19de- en vroeë 20ste-eeuse melodrama het 'n baie algemene konvensie geword binne Afrikaanse toneel en word selfs nog vandag algemeen gebruik/gevind (o.a. ook in die populêre subgenre van die televisiesepie!).

## Bibliografie

- Barrow, R. 2010. Toga plays and tableaux vivants: Theatre and painting on London's late-Victorian and Edwardian popular stage. *Theatre Journal*, 62(2):209–26.
- Binge, L.W.B. 1969. *Ontwikkeling van die Afrikaanse toneel (1832 tot 1950)*. (Publikasiereeks nr. 29.) Pretoria: Van Schaik.
- . 1940. *Die Afrikaanse beroepstoneel: 'n Kultuur-historiese studie*. Kaapstad: University of Cape Town Press.
- Bosman, F.C.L. 1980. *Drama en toneel in Suid-Afrika*. Deel II: 1856–1912. Pretoria: Van Schaik.
- . 1928. *Drama en toneel in Suid-Afrika*. Deel I: 1652–1855. Pretoria: J.H. de Bussy.
- Botha, M.C. 1952. *Die huldejaar 1949*. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- Brandt, G.W. (red.). 1993. *German and Dutch theatre, 1600–1848*. (Theatre in Europe: A documentary history.) Cambridge: Cambridge University Press.
- Callaway, A. 2000. *Visual ephemera: Theatrical art in nineteenth century Australia*. New South Wales: University of New South Wales Press.

- Carlson, M. 2004. *The haunted stage: The theatre as memory machine*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- . 1989. The iconic stage. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 3(2):3–18.
- Celliers, J.F.E. 1924. *Heldinne van die oorlog: Toneelstuk in vier bedrywe*. Pretoria: Van Schaik.
- Chapman, M. 1996. “Living pictures”: Women and *tableaux vivants* in nineteenth-century American fiction and culture. *Wide Angle*, 18(3):22–52.
- Cohen, M.W. 2006. *The komedie stamboel: Popular theater in colonial Indonesia, 1891–1903*. Athens, OH: Ohio University Press.
- Du Toit, S.J. 1896. *Magrita Prinslo, of Liefde getrou tot in di dood: 'n Historiese toneelstuk uit di tyd fan di grote trek*. Paarl: D.F. du Toit.
- Erenstein, R.L. (red.). 1996. *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Featherstone, A. Tableau vivant. TheOxford Encyclopedia of Theatre and Performance Online. <http://www.oxford-theatreandperformance.com/entry?entry=t177.e3837> (16 Maart 2011 geraadpleeg).
- Fletcher, J. 1994. *The story of theatre in South Africa: A guide to its history from 1780–1930*. Kaapstad: Vlaeberg.
- Heck, T.F. 1999. *Picturing performance: The iconography of the performing arts in concept and practice*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Hummelen, W.M.H. 1992. Het tableau vivant, de “toog”, in de toneelspele van de rederijkers. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 108:193–222.
- Kapp, P.H. 1975. *Ons volksfeeste*. (Die Afrikaner en sy kultuur.) Kaapstad: Tafelberg.
- Koch, I. 1997. *Het ochtendgloren boven Kaapstad: Nederlandse rederijkers in Zuid-Afrika*. Ongepubliseerde doctoraal-skripsie, Universiteit van Amsterdam.
- Kruger, L. 1999. *The drama of South Africa: Plays, pageants and publics since 1910*. Londen en New York: Routledge.
- Laidler, P.W. 1926. *The annals of the Cape stage*. Edinburgh: William Bryce.
- Law, J. (red.). 2011. *The Methuen drama dictionary of the theatre*. Londen: Methuen Drama.
- McCullough, J.W. 1981. *Living pictures on the New York stage*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.

- Meisel, M. 1983. *Realizations: Narrative, pictorial, and theatrical arts in nineteenth-century England*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Merrington, P. 1997. Masques, monuments and masons: The 1910 pageant of the Union of South Africa. *Theatre Journal*, 49(1):1–14.
- Racster, O. 1951. *Curtain up!: The story of Cape theatre*. Kaapstad: Juta.
- Rutherford, A. 2006. Tableau Vivant. Glossary of Theatre Terms Online. <http://www.moderndrama.ca/glossary> (16 Maart 2011 geraadpleeg).
- Schachenmayr, V. 1997. Emma Lyon, the attitude, and Goethean performance theory. *New Theatre Quarterly*, 13(50):3–17.
- Stassen, J.W. 1957. Toneel en kultuur: Die ontwikkelingsgeskiedenis van die Hollandse en Afrikaanse toneel en drama in Suid-Afrika. Deel I, II en III. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif, Universiteit van die Oranje-Vrystaat.
- Van Dale, J.H. 1975. *Nieuw handenwoordenboek der Nederlandse taal*. 8ste uitgawe. Nijhoff: s'Gravenhage.
- Westers, O. 2003. *Welsprekende burgers: Rederijkers in de negentiende eeuw*. Nijmegen: Vantilt.
- Worp, J.A. 1908. *Geschiedenis van het drama en van het toneel in Nederland*. Deel II. Groningen: J.B. Wolters.