

# **Blackface<sup>1</sup> op die Afrikaanse verhoog: 'n Teater-historiese oorsig**

**Blackface on the Afrikaans stage: A theatre historical overview**

**MARISA KEURIS**

Navorsingsgenoot: Departement Afrikaans en Algemene  
Literatuurwetenskap  
Fakulteit Geesteswetenskappe  
Universiteit van Suid-Afrika  
Pretoria  
Suid-Afrika  
E-pos: marisakeuris17@gmail.com



Marisa Keuris

**MARISA KEURIS** is 'n afgetrede professor in Algemene Literatuurwetenskap en tans navorsingsgenoot in die Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap aan die Universiteit van Suid-Afrika. Haar navorsing is sedert haar doktorsale studie, *Dramateorie vandag: die bydrae van die drama-en teatersemiotiek* (1988) gefokus op kontemporêre drama- en teaterstudies. In 1996 publiseer sy *Die dramateks: 'n Handleiding* (ook in Engels uitgegee deur Van Schaik Uitgewers), wat daarna ook in Noord-Sotho, isiZulu en isiXhosa vertaal en uitgegee is. Sy het in beide Afrikaans en Engels gepubliseer oor die werke van bekende Suid-Afrikaanse dramaturge (onder andere, Reza de Wet, Yaël Farber, Pieter Fourie, Athol Fugard, Harry Kalmer, Deon Opperman, Adam Small, Janet Suzman en NP van Wyk Louw). Sy is, saam met Temple Hauptfleisch mederedakteur van twee boeke as deel van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns se huldigingsreeks vir Hertzogprysweners, naamlik (1) *Reza de Wet: Die dramaturg as dromer – 'n Huldiging* (2020), asook (2) *Bartho Smit: Koorddanser tussen triomf en tragedie – 'n Huldiging* (2023).

**MARISA KEURIS** is a retired professor of Theory of Literature and currently Research Fellow in the Department of Afrikaans and Theory of Literature, University of South Africa. Since the completion of her doctoral thesis, *Dramateorie vandag: die bydrae van die drama- en teatersemiotiek* [Drama theory today: the contribution of drama and theatre semiotics] in 1988, she has focused in her research on contemporary drama and theatre studies. In 1996 she published *The play: a manual* (published in Afrikaans and English by Van Schaik Publishers), which was subsequently also translated and published in Northern Sotho, isiZulu and isiXhosa. She has published in both Afrikaans and English on the work of well-known South African playwrights (inter alia Reza de Wet, Yaël Farber, Pieter Fourie, Athol Fugard, Harry Kalmer, Deon Opperman, Adam Small, Janet Suzman and NP van Wyk Louw). She is co-editor, with Temple Hauptfleisch, of two books forming part of the series on Hertzog prize winners commissioned by the South African Academy for Science and arts, namely (1) *Reza de Wet: Die dramaturg as dromer – 'n Huldiging* (2020), and (2) *Bartho Smit: Koorddanser tussen triomf en tragedie – 'n Huldiging* (2023).

<sup>1</sup> Die woord *blackface* word deurgaans in die artikel gebruik, aangesien sowel die voorkoms as die praktyk van hierdie woord globale erkenning geniet. Die meeste studies in ander tale (byvoorbeeld

**Datums:**

Ontvang: 2024-07-25

Goedgekeur: 2024-08-24

Gepubliseer: September 2024

**ABSTRACT****Blackface on the Afrikaans stage: a theatre historical overview**

*In this discussion the focus is on the use and practice of black- and brownface on the Afrikaans stage. Although there are a few studies available on the use of blackface on the South African English stage, little research has been done on this topic with reference to Afrikaans theatre.*

*Although one can discern a number of similarities between the use of this practice within both early Afrikaans and English theatre in South Africa (19<sup>th</sup> century), this can be attributed to the fact that all colonial theatre of the period (as noticed by Stephen Gray) was highly racialised.*

*Two periods can be distinguished within the development and establishment of Afrikaans theatre where the practice of black- and brownface is found, namely (1) in early Afrikaans theatre (late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries), and (2) in the period of the 1960s to the late 1970s. In the first period (the establishment of Afrikaans theatre) only white actors were used to portray both white and black/coloured characters on stage and thus made use of burnt cork/polish/make-up to portray these black/coloured characters. It is, however, clear when one consults both the standard theatre histories (FCL Bosman, LWB Binge, Jill Fletcher), as well as study the early Afrikaans plays themselves (inter alia, Melt Brink, CL Langenhoven, and most Afrikaans plays in the 1940's and 1950's), that such portrayals were linked to a particular racist ideology. The practice of blackface originated in America with the appearance of blackface minstrelsy and was exported via travelling minstrel groups to England, South Africa, and other colonies where it was for a period extremely popular. Although Afrikaans theatre did not produce any minstrel shows as can be found in early English South African entertainment acts, the portrayal of black and brown characters does show a few similarities with blackface minstrelsy characters. These characters are also caricatured (through their names, physical appearance, actions, and utterances), while a clear racial hierarchy is presented in these plays (they are slaves, maids, servants to the white masters and madams).*

*While this type of black- and brownface portrayals disappeared after the 1950's and the portrayal of these characters became more sympathetic from the 1960's with a new generation of Afrikaans playwrights (André P Brink, Bartho Smit, and others) critical of the Nationalist Party's race-based ideology, we find the ironic situation that these portrayals on stage again made use of black- and brownface make-up since various laws prohibited the mixing of races on stage or even within the auditorium. The state-funded Arts Councils (inter alia PACT, PACOFS) had to comply with these laws, although all of them (for example Pieter Fourie at CAPAB) actively agitated against this situation. While many English theatre practitioners simply cut their ties with the Performing Arts Councils and established theatres like The Market Theatre (Johannesburg) and The Space Theatre (Cape Town) which were non-racial, the state-funded theatres continued with these portrayals during the 1970's till the race-based laws were retracted and theatres were open to all races.*

**KEYWORDS:** *Blackface, brownface, early Afrikaans theatre (19<sup>th</sup> to early 20<sup>th</sup> century), minstrelsy, colonial theatre, 1960s to late 1970s Afrikaans theatre*

**TREFWOORDE:** *Blackface, brownface, vroeë-Afrikaanse teater, minstrel-tradisie, koloniale teater, 1960's tot laat-1970's Afrikaanse teater*

---

Duits, Nederlands, Frans) wat handel oor die praktyk van *blackface* in die teater, behou ook hierdie woord in sy oorspronklike Engels met implisiete verwysing na sy Amerikaanse ontstaansgeskiedenis binne die tradisie van *blackface minstrelsy*.

## OPSOMMING

Die fokus in hierdie teaterhistoriese bespreking is op die gebruik en voorkoms van *black-* en *brownface* op die Afrikaanse verhoog. Twee tydperke word bespreek, naamlik (1) die vroeë Afrikaanse toneel (laat-19de eeu tot vroeë-20ste eeu), asook (2) die 1960's tot laat-1970's.

Die vroeë Afrikaanse toneel sluit tot 'n mate aan by die vroeë Engelse toneel in Suid-Afrika wat ook 'n bepaalde rasideologie weerspieël het deur middel van die algemene gebruik van *black-* en *brownface* op die Suid-Afrikaanse verhoog van die 19de eeu. Hierdie gebruik het sy oorsprong in die minstrel-tradisie wat via Amerika na Engeland en uiteindelik ook na Suid-Afrika gebring is. Die gebruik word gesien as tekenend van 'n bepaalde rasideologie wat die breër koloniale toneel van die 19de eeu (Amerika, Engeland, Kanada, Australië, Indonesië, en ander lande) onderlê het, naamlik een wat 'n hiërargiese onderskeid tussen die onderskeie rasse gepropageer het waarin swart (en bruin mense) as ondergeskik tot blankes beskou is.

Terwyl die gebruik van *black-* en *brownface* meestal verdwyn het van die Engelse Suid-Afrikaanse verhoë teen die laat 1940's, vind ons in die 1960's tot laat-1970's die ironiese situasie by die staatsgesteunde streeksrade (veral TRUK, SUKOV'S en KRUIK) dat 'n verskeidenheid van rasse wette veroorsaak dat blanke akteurs steeds swart/bruin karakters uitbeeld in *black-* en *brownface*. Eers met die skraping van hierdie wette kon swart en bruin akteurs hierdie rolle vertolk en verdwyn die gebruik van *black-* en *brownface* ook op Afrikaanse verhoë.

### 1. Inleiding

Die vestiging en ontwikkeling van die Afrikaanse teater verskil beduidend van die Engelse teater in Suid-Afrika, soos deur verskeie bronne aangedui (Binge (1969), Bosman (1942), Fletcher (1994) en andere). Die gebruik en voorkoms van *blackface* binne die Afrikaanse en Engelse teater toon sommige ooreenkomste, maar verskil ook in baie opsigte. Die rede hiervoor is geleë in die feit dat die Engelse beroepsteater vanaf sy aanvang (18de eeu in die Kaap) tot en met die 20ste eeu sterk bande behou het met die Britse teater van Engeland, terwyl die Afrikaanse beroepsteater aanvanklik begin het as "Hollands-Afrikaanse" teater in die Kaap en eers in die laat-19de en 20ste eeu as Afrikaanse teater sy eie identiteit ontwikkel het.<sup>2</sup>

Die vestiging van 'n Engelse beroepsteater in Suid-Afrika is ten nouste verbind aan gebruike en ontwikkelinge binne die Britse teater van die 19de en vroeë 20ste eeue (onder andere die sterk invloed wat *blackface minstrelsy* vanaf Amerika via Engeland op die vroeë Engelse Suid-Afrikaanse teater uitgeoefen het; die gebruik om swart karakters deur blanke akteurs in *blackface* te vertolk, onder andere Othello; en ander gebruike). Die inherente rasideologie wat hierdie gebruike kenmerk, is opvallend en is bespreek deur Keuris (2023b).<sup>3</sup> Terwyl die Engelse teater in Suid-Afrika se gebruik van *blackface* duidelik aansluit by die Anglo-Amerikaanse tradisie daarvan, was daar 'n geleidelike wegbeweg van hierdie uitbeeldings en die gebruik van *blackface* deur blanke akteurs. Met die 1981-produksie van *Othello*, waar John Kani as eerste swart akteur die hoofrol vertolk, is die era van Othello *blackface*-aktors op die Engelse Suid-Afrikaanse verhoog afgesluit (Seeff, 2009:377-398).

<sup>2</sup> Sien Bosman (1951:1-13) se bespreking van hoe die Hollandse en Engelse teater in Suid-Afrika verskillend ontstaan en ontwikkel het.

<sup>3</sup> In hierdie artikel, "Blackface on the South African Stage: Early English South African Theatre (19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century," (2023b), bespreek ek die voorkoms en gebruik van *blackface* binne die vroeë Engelse teater in Suid-Afrika. Lesers wat 'n oorsig wil kry van hoe die gebruik van *blackface* invloed uitgeoefen het op beide die vroeë Engelse en Afrikaanse teaters, is dus welkom om albei artikels in samehang te lees.

In hierdie bespreking fokus ek op die gebruik en voorkoms van *blackface* op die Afrikaanse verhoog vanuit 'n teaterhistoriese perspektief. Terwyl daar enkele studies beskikbaar is oor die voorkoms en praktyk van *blackface* binne die vroeë Engelse Suid-Afrikaanse teatergeskiedenis, is daar geen werklik omvattende studie nog onderneem wat 'n historiese oorsig gee van hierdie gebruik binne die Afrikaanse teatergeskiedenis nie. Terwyl mens kan beweer dat hierdie praktyk aanvanklik gewoon “oorgeneem” (en seker ook “oorgebring”) is uit die buiteland en vir lank as bloot 'n “gewone” teaterkonvensie gesien is wat in beide die vroeë Engelse en Afrikaanse teater gevind kan word, het dit veral in die sestiger- en sewentigerjare van die vorige eeu 'n duidelik meer politiese betekenis verkry. Veral in die Afrikaanse teater van hierdie jare het die gebruik van *blackface* eintlik 'n visuele uitdrukking gegee aan 'n bepaalde politieke wetgewing (naamlik die Nasionale Party se berugte Groepsgebiedewet wat alle vorme van rassevermenging verbied het – ook op die verhoog).

In die eerste gedeelte van die bespreking is die fokus op die heel vroeë teater (19de tot vroeg 20ste eeu), terwyl die tweede gedeelte die periode 1960–1977 in meer detail bespreek.

Al die standaardbronne oor die ontstaansgeskiedenis van Westerse teater in Suid-Afrika is geraadpleeg, naamlik die omvattende studies van FCL Bosman (1928, 1951, 1980), LWB Binge (1969), Jill Fletcher (1994), en andere. Hierdie studies fokus hoofsaaklik op die beginjare van Westerse teater in Suid-Afrika soos verteenwoordig deur grotendeels die Engelse teater, die vroeë Hollands-Afrikaanse teater (voorloper van die Afrikaanse teater), asook in mindere mate die Franse en Duitse teatergroepe. Kenmerkend van hierdie tydperk is ook die voorkoms van talle oorsese reisende teatergeselskappe (veral van Engeland, Amerika, maar ook soms van die Europese vasteland) wat dikwels lang tye aan die Kaap vertoef het op reis na Australië en die Ooste.

Dit is so dat mens die koloniale konteks deurgaans in gedagte behoort te hou wanneer daar uit 'n kontemporêre perspektief na hierdie dramas gekyk word. Die vroeë Hollands-Afrikaanse werke van die 19de eeu, sowel as die heel vroegste Afrikaanse dramas van die 20ste eeu het soos dramas in alle koloniale lande (byvoorbeeld Australië, Indonesië, en dies meer) van hierdie tydperke 'n bepaalde rasideologie weerspieël. Gray (1984:32) beklemtoon in sy bespreking van Stephen Black se dramas “the fact that colonial days were very racist”. Hierdie beskouings en praktyke kom eintlik na vore in die meeste studies wat hierdie onderwerp in die verskillende kolonies ondersoek, byvoorbeeld in Cohen se boek, *The Komedie Stamboel: Popular Theater in Colonial Indonesia, 1891–1903* (2006) waar hy, onder andere, die volgende skryf oor die gebruik van *blackface* in hierdie teater:

The same cannot be said about Mahieu's comic caricature of a *cina sengke* (unnaturalised Chinese immigrant) in a 13 June 1902 performance of *Ardan Zanggi*. The play's title suggests that the Chinese were not the only ethnic group caricatured in this play. *Zanggi* is the Malay form of *Zangi*, the standard term for East African black slaves through much of Asia and the Middle East, and a pejorative term for black Africans more generally. No details of plot are forthcoming, but most likely the play's eponymous hero, Ardan Zanggi, was a “delineated Ethiopian” played by an actor in blackface. (Cohen, 2006:329)

Die opspoor van inligting wat verband hou met die gebruik van *blackface* op die Suid-Afrikaanse verhoog het grootliks uit speurwerk bestaan. Hoewel die meeste toeskouers vandag bewus is van hierdie gebruik – asook die kontroversiële aard daarvan – kry mens bitter min direkte verwysings daarna in die meerderheid van die bronne hier bo genoem. *Blackface* het duidelik 'n historiese aanloop wat *buite* Suid-Afrika ontstaan het en het hier veral neerslag gevind in die Engelse teater, terwyl die gebruik daarvan weer langer (en om duidelike politieke

redes) in die Afrikaanse teater tot in die 1970's voorkom. Aangesien *blackface*-grimering<sup>4</sup> natuurlik deur akteurs gebruik is, het ek probeer nagaan of daar enige spesifieke verwysings was na hierdie gebruik in die bronne voor 1900. Soos seker te verwagte, was akteurs in hierdie jare gewoon blank en is swart of bruin karakters deur blankes op die verhoog uitgebeeld. Sodanige rolverdelings waar die blanke akteur duidelik die rol van 'n swart of bruin mens vertolk, is wel in sommige dramas gevind. In hierdie gevalle sou mens kan aanneem dat grimering (beide vir *black-* en *brownface*) gebruik is, aangesien die "lewensgetrouheid" van die vertolkings soms deur kommentators geprys is. Dit is egter meestal in foto's van hierdie produksies waar die ondersoeker duidelik die gebruik van *black-* en *brownface*-grimering deur blanke akteurs kan opmerk vir die swart en bruin karakters.

In die aanvangsjare van Westerse teater in Suid-Afrika is daar ook heelwat voorbeelde van vrouerolle wat deur mans vertolk is. Hoewel die Engelse teater heel vroeg van aktrises gebruik gemaak het (heelwat van die rondreisende teatergeselskappe het beide mans- en vrouespelers gehad), het die vroeë Hollands-Afrikaanse toneel nog vir langer tye net mans gehad wat al die rolle vertolk het. In beide die Engelse en Afrikaanse teaters is daar dus voorbeelde van blanke mans wat ook die rolle van swart en bruin vrouens vertolk het: die eerste fopdossers in Suid-Afrikaanse teaters?

Aangesien hierdie bespreking ook die akteur betrek wat in *blackface* of *brownface* optree, is dit ook van belang om na studies te kyk waar akteurs self na hulle ervaring van hierdie praktyk verwys. So gee Wilna Snyman (*Memoires*, 2006) 'n openhartige relaas van haar bekroonde vertolking van die bruin vrou Makiet in Adam Small se *Kanna hy kô hystoe*, terwyl ook Gerben Kamper se vele vertolkings van bruin karakters bespreek word in Taljaard (2020) se doktorsale studie oor Kamper se bydrae tot die Suid-Afrikaanse teater van 1971 tot 2016. Enkele paragrawe in Chris Vorster (2023) se onlangse biografie oor Marius Weyers verwys ook na Weyers se vertolking van Othello in *blackface*.

### ***Blackface*: 'n Kontroversiële praktyk**

Verskeie bronne<sup>5</sup> wat die oorsprong van die gebruik van *blackface* in die VSA en Engeland nagaan in die grootskaalse gebruik daarvan in die minstrel-tradisie, beklemtoon dikwels die verband tussen die stereotipering van swart (en gekleurde karakters) aan die hand van karikatuuragtige uitbeeldings (blankes wat hulle gesigte swart of bruin maak) en 'n pertinente rasideologie. Hierdie uitbeeldings word doelbewus "humoristies" voorgestel en het ten doel om sekere persepsies ten opsigte van swart mense vir die oorwegend blanke gehoor te bevestig, wat as neerhalend en minderwaardig getipeer kan word.

Binne die vroeë uitbeeldings van swart en bruin karakters deur blanke akteurs is dit oorwegend die geval dat hierdie karakters as minderwaardig tot die blanke karakters uitgebeeld word, aangesien 'n duidelike rashiërgie uitgebeeld word van 'n blanke "baas" versus sy swart/bruin "bediende, kneg, slaaf", en dies meer. Die voorkoms, naamgewing, taalgebruik

<sup>4</sup> Die swartmaak van die vel is meestal bewerkstellig deur die aansmeer van sg. "burnt cork", skoenpolitoer, verf of donker grimering op die gesig, asook hande en arms wat kon uitsteek.

<sup>5</sup> Daar is heelwat bronne beskikbaar wat veral die Amerikaanse minstrel-tradisie bespreek, asook die voorkoms van *blackface* binne populêre kultuur (films, advertensies, televisie, ens.) vanuit verskillende teoretiese perspektiewe (w.o. die postkoloniale). Veral A Thompson se *Blackface* (2021) gee 'n omvattende bespreking van hierdie onderwerp en word tans as 'n seminale studie beskou, terwyl syself as kenner op hierdie gebied tans groot aansien in Amerika geniet.

en handelinge van die swart of bruin karakters word meestal komies uitgebeeld en as sodanig deur die blanke toeskouers ervaar. In enkele gevalle word hierdie karakters met meer patos uitgebeeld.

## 2. Die uitbeelding van swart en bruin karakters binne die vroeë Afrikaanse toneel

Uit die werke van die heel vroegste Hollands-Afrikaanse dramas (Boniface se *De Temperatisten* (1954[1932]) en die bekende *Kaatje Kekkelbek* (1971) deur Geddes en Bain), asook die dramas van SJ du Toit (*Magrita Prinslo, Di Bedriegers*) en die “vader van Afrikaanse dramas” (Melt Brink) se meer as 30 klugte, kom die uitbeeldings van die swart en bruin karakters opvallend rassisties voor vir die moderne leser. Oorwegend word hierdie karakters as minderwaardig tot die blankes gesien en weerspieël aanspreekvorme tussen die rasse ’n duidelike rashiërgarie en klasseverskil, soos onder meer duidelik blyk uit die rasuitbeeldings in Melt Brink se dramas:

The portrayal of Khoisan and black characters in general are superficial and often stereotypical and are limited in most of his plays to that of a servant. That this relationship can, however, be nuanced may be deducted from the range of forms of address found in these plays. The four common ones are: “bediende” (*servant*), “kneg” (also *servant*, but often with an underlying secondary meaning of *slave*), “meid” (*coloured maidservant, servant-girl*). The latter is today seen as a racist form of address, but in Brink’s time it was used without this racist connotation as a common form of address. One also finds the male counterpart, namely “jong(e)” (*boy, coloured servant*). The word “kaffer” (*kaff(ir) or native*) is also found in his plays. These forms of address are found both in the character lists of the plays, and when these characters are talked to or about by the white characters. (Keuris, 2010:114)

Hierdie aanspreekvorme word deurgaans gevind in die meeste dramas waarin bruin en swart karakters voorkom vanaf die 1900’s tot in die 1960’s (onder andere in dramas van Gerhard J Beukes, HA Fagan, Uys Krige, CJ Langenhoven, C Louis Leipoldt, DF Malherbe, en vele ander).

Soos Keuris (2023b) in ’n bespreking oor *blackface* in die vroeë Engelse Suid-Afrikaanse toneel aantoon, sou mens ook hier kan verwys na die invloed wat slawerny op die uitbeelding van ’n bepaalde wit/swart rashiërgarie van die vroeë Afrikaanse dramas gehad het. In sommige dramas word daar selfs pertinent verwys na slawe (byvoorbeeld in Uys Krige se *Magdalena Retief* (1948) is een van die karakters, Mina, ’n Bataafse slavyn – ’n gegewe wat wel op ’n historiese feit gebaseer is).<sup>6</sup> Samehangend hiermee sou mens ook kortliks kon verwys na die naamgewing van die bediendes, knegte, slawe, ensovoorts in hierdie dramas. Terwyl die blanke karakters grootliks met ’n naam en ’n van betitel word in die karakterlys van dergelike dramas, val dit op dat die swart/bruin werkers net gewoon deur ’n naam aangedui word, byvoorbeeld in Eitemal se bekende “*En hadde de liefde niet ...*”, (1935:5) tref ons onder andere die volgende aan:

<sup>6</sup> Interessant is die beskrywing wat Uys Krige van Mina gee: “Haar gesig, met ’n sterk oosterse trek om die oë, is ovaalvormig. Sy is ’n besonder simpatieke figuur en die persoon wat die rol speel, moet onder geen omstandighede die laglus van die gehoor probeer uitbuit om sodoende van MINA ’n karikatuur te maak nie”. Krige is dus duidelik bewus van die vroeë gebruik om hierdie karakters dikwels komies uit te beeld deur van hulle karikature te maak – iets wat hy juis in hierdie drama probeer vermy.

*Aia Lawisa*: 'n Ouerige Bolandsmeid; *Apoos*: Man van Lawisa. Tuinjong. ... Effens verskimmelde peperkorrels. Donkerder van kleur as Lawisa; *Jims*: Swart tafelbediende met wit baadjie.

In Eunice Visser se omvattende studie, *Die Kaapse slawe 1652–1838* (2022), wy sy 'n redelike lang gedeelte aan die naamgewing van slawe. Uit hierdie bespreking blyk dat:

Die eerste stap op pad na 'n nuwe lewenswyse as slaaf was 'n naamsverandering. Hierdie direkte ingreep in die persoonlike identiteit van die slaaf was onvermydelik deel van die ontmensliking van die slawe waaroor hulle geen beheer gehad het nie. Vanaf hul gevangeneeming tot en met hul vestiging en verblyf as slaaf sou hulle in die een of ander stadium een of meer male, sonder enige persoonlike inspraak, 'n naamsverandering ondergaan. (Visser, 2022:60-61)

Hoewel sommige van die ou dramas wel na die swart/bruin karakters as “slawe” verwys, word die meeste van hierdie karakters gewoonlik net as ondergeskikte werkers (kneg, meid, jong, ensovoorts) omskryf. Mens sou seker kon aanvaar dat – veral ná die vrylating van slawe in 1838 – hierdie mense streng gesproke nie meer as slawe betitel sou kon word nie. Hulle werksomstandighede, asook duidelik rashiërargiese verhouding met hulle “base”, verskil egter nie veel van die vroeë slaaf/eenaar-verhouding nie. Uit Visser se opnoem van gewilde name vir die Kaapse slawe (1652 tot 1838), herken mens dan ook van die name wat bediendes/knegte, ensovoorts, in baie van die vroeë dramas het, byvoorbeeld: Fortuin, Adonis, Cupido, Flora, Kaatje, Mentor, Ontong, Sara, en andere (Visser, 2022:63). Sy noem verskeie “bronne” wat gebruik is om hierdie name te kies, onder andere die plek (“regionale toponieme”) van afkoms van die slaaf (byvoorbeeld Batavia), die Griekse en Romeinse mitologie en geskiedenis (byvoorbeeld Cupido, Titus), die kerkgeskiedenis (Abel, Esau, Jacob, Jefta), die Westerse kalender (Januarie, Februarie, April, September), dae van die week (Vrydag, Saterdag), ensovoorts (Visser, 2022:62-66).

### 2.1 Die gebruik van *blackface/brownface-grimering* vir swart en bruin karakters

Die vroeë uitbeeldings van swart en bruin karakters op die verhoog word gekenmerk deur (1) die aanvanklike gebruik om vrouerolle deur mans te laat vertolk, asook (2) die praktyk deur hierdie akteurs om *black-* en *brownface-grimering* te gebruik om swart en bruin karakters (mans en vrouens) voor te stel.

Indien mens nagaan (in soverre bronne hierdie inligting verskaf) wie hierdie rolle in die vroeë opvoerings in die Kaap en latere produksies in die ou Grahamstad asook die Witwatersrand vertolk het, is dit duidelik dat blanke mans veral in die aanvangsjare van Westerse toneel in die Kaap en ander dele van die land hierdie karakters gespeel het. Terwyl daar wel swart en bruin karakters was in die vroegste toneel van die Kaap, was daar natuurlik geen swart of bruin akteurs om hierdie rolle te vertolk nie.<sup>7</sup> Binne die vroegste Engelse teater, die sogenoemde Garnisoenteater aan die Kaap, het blanke soldate gewoon alle rolle vertolk – ook dikwels vrouerolle (Fletcher, 1994:22). Die Hollands-Afrikaanse teater wat volgens Bosman (1951) heelwat later as die Engelse beroepsteater gevolg het, het ook net gebruik gemaak van blanke akteurs om alle rolle te vertolk.

<sup>7</sup> Ook in die vroeë Engelse teater – veral dramas wat Afrika as tema gehad het – is swart akteurs net vir klein rolle gebruik. Sien Nicholson (2010:123).

## 2.2 Kaatje Kekkelbek (Andrew Geddes Bain en Frederick Rex)

Reeds vroeg vind ons uitbeeldings van Khoi-San op die verhoog, waarvan Kaatje Kekkelbek een van die bekendste figure is. Kaatje Kekkelbek is deur 'n groot aantal literatore – Afrikaans en Engels – bespreek en uiteenlopende beskouings is oor haar gehuldig (sien Shaw, 2009).

Kaatje Kekkelbek was vir dekades 'n gewilde karakter en is grootliks as 'n komiese figuur deur die oorwegend blanke gehore gesien. Volgens Binge (1969) was sy eintlik die prototipe van die meeste “Kleurling-karakters” op die Afrikaanse verhoog in die daaropvolgende dekades:

En hoeveel Kleurling-karakters, egter bloot met die uiterlike kenmerke van ‘Kaatje Kekkelbek’, het nie deur die hele geskiedenis van die Afrikaanse toneel hul luidrugtige verskyning op die planke gemaak nie. Dat hulle naas hare ander name gekry het, beteken tog geen verandering in die wese van die toneelkarakter nie. (Binge, 1969: Inleiding)

In der waarheid is die meeste van die bruin karakters van hierdie tydperk uitgebeeld as komiese figure en sou die uitbeeldings deur blanke akteurs (mans) sekerlik die komiese kwaliteite op sowel visuele (opgestopte kleredrag en *brownface*-grimering), as ouditiewe wyses (manstem) vir die blanke gehore verder versterk het.

Volgens Binge (1969:28) was daar “'n taamlike belangstelling in die Kleurling en Naturel as komiese karakters” in hierdie tydperk (ongeveer 1892). Interessant dat hy hierdie tipe uitbeelding deurtrek na soortgelyke uitbeeldings en karakters in Amerika in hierdie tydperk, naamlik:

Amerika het immers net so 'n rumoerige of rumoeriger geskiedenis as Suid-Afrika gehad en sy ‘Jim Crow’<sup>8</sup> (1828), 'n Neger-broer van ‘Kaatje Kekkelbek’ (1834-'36), het sy toneelloopbaan byna gelyktydig begin: daar was 'n ewe-groot voorliefde vir die nie-blanke as komiese karakter.

Binge verswyg egter die feit dat Jim Crow (naas die “komiese” element), ook 'n onderliggende rassistiese ideologie en die gebruik van *black/brownface* met Kaatje deel.

Fletcher (1994) noem dat Kaatje deur een van die volgende twee mans vertolk is by die eerste opvoering van *Kaatje Kekkelbek* in Grahamstad, 1838:

It could have been Frederick Rex himself, but more probably Louis Meurant, still hankering after the footlights and playing again a ‘Kaatje’ as he had in Boniface’s *De Burger Edelman* many years before. Whoever it was, he (no woman could have appeared on the Grahamstown stage at this time) had the honour of delivering the first Afrikaans words in a play, on a stage; a step forward which would not be followed up for many years. (Fletcher, 1994:96)

Ons kan aanneem dat die voorstelling van Kaatje deur 'n blanke akteur wel die gebruik van *brownface*-grimering en opgestopte kleredrag sou inhou om die “komiese” aard van die voorstelling ook visueel te verhoog vir die toeskouers.

Die vroeë Afrikaanse toneel wat uit die Hollands-Afrikaanse toneel ontwikkel het in die laat 19de eeu het blykbaar ook langer as die Engelse toneel geneem om aktrises op die verhoog

---

<sup>8</sup> Jim Crow is 'n bekende figuur binne Anglo-Amerikaanse *blackface*-studies. 'n Belangrike studie wat in 2020 gepubliseer is, naamlik Chinua Thelwell se *Exporting Jim Crow: Blackface Minstrelsy in South Africa and Beyond*, verskaf 'n gedetailleerde bespreking van die invloed van Jim Crow, asook *blackface minstrelsy* op die 19de eeuse Engelse teater in Suid-Afrika.



te kry. Moontlik het reisende toneelgeselskappe (wat bekende Engelse aktrises, soos Mev Sefton Parry ingesluit het) wat die Kaap aangedoen het op pad na die Ooste en Australië, die Engelse toneel ten opsigte hiervan beïnvloed. Die vroeë Afrikaanse toneel was egter meer konserwatief wat hierdie gebruik aanbetref.<sup>9</sup> Binge (1969:18) verwys in sy studie na 'n voorbeeld van die vroeë Afrikaanse dramaturg, JHH de Waal, wat in sy werk, *Jan en Katriena* die volgende voorskrif gee: “N.B. Als dit stuk opgevoert word, moeten ‘vrou’ (dit is Jan se moeder!) en ‘Katrina’ jongens in damesgewaad zijn. – J”.

Bosman (1942) verwys in sy uitgebreide inleiding tot *Di Bedriegers, Magrita Prinslo en ander Afrikaanse Dramas en Samesprake tot 1900* ook na hierdie gebruik en noem dat die eerste weergawe van *Di Bedriegers* net een rol vir 'n meisie gehad het. Hierdie rol was problematies, want:

Die feit dat daar egter alleen een meisierol in die stuk voorgekom het, het gemaak dat geen enkel meisie alleen met die klomp kêrels die stuk saam wou instudeer nie. Maar al weer het Meyer [regisseur – MK] 'n plan gemaak. 'n Jongetjie het die rol van 'n meisie gevul – hoe onhandig hy soms ook met sy rokke was.

Vanaf 1905 is die stuk (met aktrises in die meisierolle) baie gereeld opgevoer.

Die praktyk om swart of bruin karakters deur blanke akteurs te laat vertolk het egter baie langer voortgeduur as bogenoemde gebruik om mans vrouerolle te laat speel.<sup>10</sup> Hoewel die woorde *blackface* of *brownface* nie direk genoem word nie, kan mens gewoon uit die rolverdelings (en soms kommentaar oor hierdie uitbeeldings) aflei dat swart- en bruinmense deur blankes uitgebeeld en gegrimmeer is om hierdie karakters voor te stel. Binge (1969) gee verskeie sodanige voorbeelde en net enkeles word hier onder gegee. So byvoorbeeld noem hy dat in CJ Langenhoven se *Die Hoop van Suid-Afrika* (opgevoer in Oudtshoorn op 16 Desember 1913 ter ere van die Bloedriviergelofte) die rol van beide Dingaen en Barbaar deur JHJ Scheepers vertolk is. Volgens Binge (1969:61):

Scheepers het skynbaar 'n baie groot indruk gemaak – ‘van krachtig lichaamsbouw, met gespierde armen en benen kwam hij allerbest als Dingaen voor,’ lui dit. ‘Zijn grimassen toen Piet Retief voor hem verscheen’ was veral goed. ‘Zijn fiere stem en gestalte leende zich uitmuntend tot zijn rol.’<sup>11</sup>

Binge gee in sy boek ook die rolverdeling weer van *Magrita Prinslo*<sup>12</sup> (SPE Boshoff se gewysigde weergawe van SJ du Toit se historiese drama) wat tydens die “Dingaansfeesvieringe

<sup>9</sup> Volgens Binge (1969:18) het vrouens in hierdie tydperk – die 1890's – glad nie opgetree in die openbaar nie en kon selfs nie aan debatsverenigings deelneem nie: “Vroue het op die platteland dit nie maklik gewaag om aan 'n opvoering deel te neem nie; hulle is nie eers as lede van die debat- en C.J.-vereniginge toegelaat nie”.

<sup>10</sup> 'n Studie van mans wat vrouerolle vertolk in die vroeë Engelse en Afrikaanse toneel moet nog gedoen word. In hierdie bespreking beklemtoon ek die rol wat manlike akteurs gespeel het in die uitbeelding van swart/bruin vrouekarakters op die Afrikaanse verhoog as 'n gegewe wat die “komiese” inslag van hierdie uitbeeldings vir die gehore van daardie tyd sou verhoog het. 'n Interessante moontlikheid wat blyk uit van die voorbeelde wat bespreek is, is dat hierdie gebruik die gevolg was van 'n bepaalde konserwatiewe instelling in daardie vroeë jare, naamlik dat dit nie betaamlik was vir vrouens om op die verhoog te verskyn nie en dat mans noodwendig al die rolle – ook dié van vroue – moes vertolk.

<sup>11</sup> Aanhalinge van die *Courant*-verslaggewer – al verwysing wat Binge verskaf t.o.v. die aangehaalde gedeeltes.

<sup>12</sup> Die oorspronklike drama, *Magrita Prinslo*, is reeds in 1896 gepubliseer en word deur teaterhistorici beskou as die eerste gepubliseerde Afrikaanse drama (o.a. Fletcher, 1944:110).

in 1922 op De Aar” plaasgevind het en ook hier word die swart en bruin karakters duidelik deur blanke mans gespeel (1969:127):

Danster (Hotnots jong)<sup>13</sup> ..... Mnr. F. Schoon  
 Swartland (Ou kaffer) ..... Mnr. M.A. de Beer  
 Dingaen ..... Mnr. W.C. Poseman

Hoewel mens kan aflei dat hierdie uitbeeldings sekerlik van *black-* en *brownface* grimering gebruik moes maak, gee Binge ongelukkig geen verdere inligting oor hierdie opvoering nie. *Magrita Prinslo* was wel ’n baie gewilde stuk wat veral by volksfeeste (veral Geloftefeeste) talle kere opgevoer is. Hoewel Danster en Swartland op patroniserende wyse deur die blankes in die stuk behandel word en hulle onderdanige houdings ten opsigte van hulle “base” seker te verwagte was in hierdie periode, vervul die twee karakters relatief belangrike rolle in die drama.<sup>14</sup> Op ’n foto<sup>15</sup> waar al die spelers van *Magrita Prinslo* verskyn, is die gebruik van *blackface* vir Dingaen egter duidelik op te merk.

Anna Neethling-Pohl (1974:22-23) verwys na ’n produksiefoto van *Susanna Reiniers* van A Franken waarvan haar pa mederegisseur was en noem hoe “deeglik hul kostumering en grimering was . . . Daar is niks lagwekkends in dié ou foto nie en die grimering van die ‘nie-blankes’ is beter versorg as wat die grimering was van ’n beroepsopvoering wat ek onlangs gesien het en waar blankes ook nie-blankes moes voorstel”. Hierdie verwysing is een van min waar die navorser ’n direkte verwysing kry na die gebruik van spesiale grimering deur akteurs om “nie-blankes” in hierdie jare op die verhoog uit te beeld.

Soms kry ’n navorser op onverwagte plekke foto’s van die vroeë produksies waar *blackface*-grimering heel opvallend is. In ’n boek deur WGH en S Vivier: *Hooy-Vlakte: Die Verhaal van Beaufort-Wes 1818–1968*, (1969:167) is daar ’n foto van al die spelers van *Die Familie Zaak* deur CJ Langenhoven, die eerste Afrikaanse toneelstuk wat in 1912 in Beaufort-Wes opgevoer is. Op dié foto is die twee blanke akteurs duidelik in *blackface*-grimering, terwyl die omskrywing by die foto die twee blanke akteurs en hulle rolle beskryf “as Voor: A Bezuidenhout as Kaffer. W. Marais as Katoo Kaffermeid”.

Een van die min voorbeelde waar die gebruik van grimering om ’n bruin karakter voor te stel in die dramateks self beskryf word, word gevind in CJ Langenhoven se *Die Laaste van die Takhare* (1971-uitgawe). Voor in hierdie gewilde toneelstuk word genoem dat dit ’n verwerking is van “Die wêreld die Draai”, wat weer op sy beurt ’n verwerking is van “Die Watersaak” wat in 1909 verskyn het.

Die Lys van Persone noem een gekleurde karakter, naamlik: KATO (“’n Ou Masbiekermeid”) en Langenhoven gee in sy Aanwysings die volgende voorstelle aangaande deur *wie* (“’n jongetjie”) en *hoe* (swart grimering) sy voorgestel moet word:

Vir KATO sal dit beste wees om ’n jongetjie ‘op te maak’ met behulp van gelapte klere waaronder ’n paar kussings op die nodige plekke. Gebrande kurkprop maak maklik swart en kom maklik weer af.

<sup>13</sup> Die gebruik van raspejoratiewe titels was algemeen in beide Afrikaanse en Engelse dramas van die vroeg- 20ste eeu.

<sup>14</sup> Sien Keuris (2012:84) vir ’n bespreking van die ironiese blik wat hierdie twee karakters gee op die blankes se beskouings ten opsigte van die werk se dramatiese gebeure (Groot Trek, Dingaen, ens.).

<sup>15</sup> Foto: Spesiale uitgawe van *Werda*, Melt Brink-versameling, Africana-afdeling, JS Gericke Biblioteek, Universiteit Stellenbosch.

Hoewel die *HAT* (2000) die woord *Masbieker* uitlaat, noem die *Dictionary of South African English (DSAE)* dat die woord se oorsprong in Afrikaans ('n vroeë vorm van Hollands-Afrikaans) geleë is en 'n sametrekking van Mosambieker (iemand van Mosambiek), 'n slaaf is.

Uit die omskrywing van Kato hier bo, vind ons direkte verwysings na twee praktyke in hierdie tydperk, naamlik (1) om (jong) mans te gebruik om swart of gekleurde vrouens voor te stel, en (2) hierdie voorstellings komies te maak deur die gebruik van swart grimering (*blackface*) en opgestopte kleredrag. In die teks self is dit Kato se taalgebruik ('n meer geradbraakte Afrikaans), onderdanige aanspreekvorme (byvoorbeeld Oubaas, basie Piet, nonnie Miemie, jongbasies) en kommentaar op die ander swart karakters wat die sogenaamde komiese aard en funksie van hierdie karakter onderstreep. Enkele aanhalings uit 'n langer monoloog waar sy die Tweede Toneel van die Tweede Bedryf inlei op bladsy 39, word hier onder gegee ter illustrasie van in watter mate hierdie sogenaamde komiese gegewens op 'n duidelike rasideologie van die tydperk gebaseer was:

KATO: Oubase kwate vanmôre. Oubase hy sê hom Hotnosse te veel vleis vrete. Hotnosse moete mielies kry. Ekke ook mielies kry – sturksvye – pampoen – varkkos. Aikonna. Ekke masbieker. Ekke geen domde Hotnosse-meid nie ...

My ou man Jafta – Oubase hette hom met die kerie gemoker. Jafta nie meer wilde heiding nie. Jafta nou verkeerde<sup>16</sup> jong. Ekke ook verkeerde jong. Die nuwe leraar, hom swart sendeling, hy hette verkeer vir my en Jafta. Hom swarte tater leraar sê ons almal, wit en swart, ons almal een vader se kinders. Ons wat swartvelle het, ons kanne witte harte hê. Ja. Duusvolk, wit velle, swart harte ... .

Hierdie voorbeeld gee 'n voorstelling van rasseverhoudinge wat algemeen gevind word in dramas van hierdie vroeë jare waar bruin/swart karakters meestal ook in hulle taalgebruik op “komiese” wyse uitgebeeld word, terwyl die aanspreekvorme deurgaans 'n bepaalde ras-hiërargie onderstreep. In die biografiese aantekeninge deur Sarah Goldblatt (Administratiewe letterkundige Nalatenskap, Langenhoven) skryf sy die volgende by die 1971-uitgawe van hierdie drama:

*Die Laaste van die Takhare en ander verhoogstukke* is saamgestel uit werke wat geskryf is en verskyn het tussen 1905 en 1932. Dit bied 'n verteenwoordigende beeld aan van gebeurtenisse, mense-verhoudings, taalgebruike e.s.m. van daardie jare, soos deur Langenhoven ervaar en belewe. Onder andere vind ons aanspreekvorme en -woorde teenoor nie-blankes, wat in ons eietydse letterkunde – en in die samelewing – taamlik algemeen in onbruik geraak het. Om daardie uitdrukkinge in die betrokke stukke van daardie tyd nou te verander by herdruk, sou beteken vervalsing van beide Langenhoven se werk en die geskiedkundigheid daarvan. ... die leser [kry] oortuigende bewys dat Langenhoven die verhouding “baas” en nie-blanke “kneg” van sy tyd, baie goed begryp het. So was dit toe, toe Langenhoven geskryf het.

Hierdie “verteenwoordige beeld” van rasverhoudings kry mens telkemale terug in al die Afrikaanse dramas van hierdie tyd (vanaf 1900 tot selfs in die 1950's, byvoorbeeld ook in WA de Klerk se *Die jaar van die vuur-os* van 1951 waar rass spanning een van die hoof temas van die drama is).

<sup>16</sup> “Verkeerde” met bedoeling van *bekeerde* – ook 'n voorbeeld van mistasting deur 'n karakter wat vir blanke gehore heel komies sou gewees het.

### 3. *Black- en Brownface* in die Afrikaanse teater van die 1960's tot einde 1970's

Terwyl die vroeë Afrikaanse teater – behalwe vir enkele uitsonderings – meestal blanke akteurs gebruik het om die rolle van swart en bruin karakters te vertolk, was dit moontlik gewoon omdat daar geen swart of bruin akteurs gereedlik beskikbaar was om hierdie rolle te vertolk nie. In die konteks van 'n konserwatiewe gemeenskap wat aanvanklik selfs vroulike rolle deur mans laat vertolk het en die meeste swart en bruin mense in onderdanige posisies van bediendes, knegte en aanvanklik selfs as slawe geplaas het, sou die moontlikheid om van swart of bruin akteurs gebruik te maak waarskynlik ondenkbaar gewees het. Die meeste gehore in Suid-Afrika (ook in die Engelse teater) van die aanvangsjare in die 18de eeu tot met die begin van die 20ste eeu was hoofsaaklik blanke gehore en waar swart of bruin mense wel in die teaters gekom het, was hulle dikwels nog geskei van die blankes as gevolg van ekonomiese beperkinge en het op die goedkoopste plekke – die galerye – gesit.

'n Meer kontroversiële gebruik van *black- en brownface*-grimering tree eintlik op die voorgrond in die Afrikaanse teater van die sestiger- en sewentigerjare. Met die Nasionale Party in beheer van die Suid-Afrikaanse regering vanaf 1948 tot 1994, voer hulle 'n reeks wetgewings in wat as uitgangspunt die skeiding van rasse op alle sferes van die samelewing ingehou het, waaronder die Groepsgebiedewet, Ontugwet en die Wet op Afsonderlike geriewe. Ook die teater van die 1960's tot ongeveer 1979 moes werk binne die streng wetgewings van daardie tydperk en die onderskeie streeksrade (veral TRUK, KRUIK, en SUKOV<sup>17</sup>) wat befonds is deur die staat, is gedwing om binne die raamwerk van hierdie wette te funksioneer, byvoorbeeld dat akteurs van verskillende rasse nie saam op die verhoog mag verskyn nie, asook dat gehore nie gemengd mag wees nie (Sien Eichbaum, 1986:3-8).

Binne teaterkringe van die tyd was daar heelwat persone wat sterk weerstand teen hierdie beperkings gebied het. Terwyl sommige Afrikaanse dramaturge (veral die Sestigters waaronder André P Brink en Bartho Smit) juis werke geskryf het wat die skreiende gevolge van die apartheidsideologie op veral bruin gemeenskappe uitgebeeld het, is die ironiese situasie gevind dat hierdie bruin karakters noodwendig deur blanke akteurs vertolk moes word op die streeksrade se verhoë. In hierdie verband is Bartho Smit se *Die verminktes* tekenend van die ironiese gebruik van *black- en brownface* in 'n werk wat juis kritiek lewer op die rasideologie van die tyd (Keuris, 2023a:190-191).

In die eerste opvoering van Bartho Smit se *Die verminktes* (Truk, 1977) word die uitbeelding van 'n liefdesverhouding oor die rasgrense op ironiese wyse uitgebeeld deur van wit akteurs gebruik te maak. Hoewel dit juis die liefdesverhouding tussen Frans en Elize is wat die dramatiese intrige, konflik en afloop van die drama bepaal en Bartho Smit juis die rasgedrewe wetgewing van die tyd konfronteer met sy werk, stuit die produksie teen die werklikheid van die wetgewing van die tyd en speel 'n wit akteur, Don Lamprecht, die rol van Frans Harmse.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> TRUK: Die Transvaalse Raad vir die Uitvoerende Kunste; KRUIK: Die Kaaplandse Raad vir die Uitvoerende Kunste; SUKOV: Die Streeksraad vir die Uitvoerende Kunste van die Oranje-Vrystaat.

<sup>18</sup> Die sogenaamde *try for white*-karakter kom in hierdie jare in verskeie werke voor (ook in die Engelse teater, byvoorbeeld in Athol Fugard se *The Blood Knot*, 1963). Hierdie karakter het sy oorsprong in Basil Warner se drama *Try for White* van 1959. Sien bespreking in Inskip (1977:59-63).

Al hoe meer spelers en teaterpraktisyns het aktief begin weerstand bied teen die afdwing van die bepaalde raswetgewings op die onderskeie streeksrade se verhoë, onder andere Pieter Fourie by Kruik.<sup>19</sup>

'n Karakter wat dikwels in *blackface* gespeel is in Suid-Afrika en ook op internasionale verhoë, is Shakespeare se Othello. Terwyl daar geweldig baie internasionale studies oor die Othello *blackface*-uitbeeldings beskikbaar is, vind ons in Suid-Afrika net enkeles, waaronder dié van Adele Seeff (2009). Terwyl Othello reeds van vroeg af in Suid-Afrika opgevoer is en meestal in Engels, vind ons ook in Afrikaans verskeie uitbeeldings van Othello waar blanke akteurs (byvoorbeeld Louis van Niekerk) hierdie karakter met swart grimering uitbeeld.

In Chris Vorster (2023:181-182) se biografie oor Marius Weyers verwys hy na 'n produksie van 1977 van *Othello* waarin die gebruik as volg beskryf word:

In Jan Breytenbach se 1977-artikel in *Rapport-Tydskrif* oor 'Marius wat swart word' tender hy én Othello, in die konteks van vandag se oorsensitiewe rasseklimaat, vir die brandstapel. 'Van suburbs na die swart Moorse veldheer van ou Venesië wat 'n wit meisie liefhet. Dis 'n aanduiding van die man se veelsydigheid. Hy sê laas week, terwyl ons sy 'swartsmeerderey' aanskou, hy is lankal lus vir Othello. Marius vertel ook van die gaatjies wat hy spesiaal vir die rol in sy ore laat maak het. Grimeerspieëltjie in die hand sukkel hy in sy kleedkamer in die Nico Malan om sy boerelippe binnekant die regte Moorse rooi teen die swart te kry. Ons kom agter, Marius Weyers het rêrig lus om hierdie Othello met krultoon-lekkerte te speel'.

Terwyl hierdie aanhaling seker binne die konteks van die laat-sewentigerjare gesien moet word waar die huidige bewustheid van die kontroversiële aard van so 'n voorstelling skynbaar nie ter sprake was nie, is daar ook ander voorbeelde van akteurs van dieselfde tydperk wat 'n groter sensitiwiteit toon vir die ideologiese oorsprong van hierdie gebruik.

So het twee bekende akteurs (Wilna Snyman en Gerben Kamper) uitvoerig kommentaar gelewer op hulle uitbeeldings van bruin karakters (Snyman in haar eie *Memoires* en Kamper in die doktorsale studie van Taljaard).

In *Memoires* (2006) gee Wilna Snyman 'n redelik gedetailleerde omskrywing van haar ervaring as blanke speelster van 'n bruin karakter, Makiet, in Adam Small se *Kanna hy kô hystoe*. Sy het die rol drie keer vir TRUK gespeel (1974 en 1976 met 'n blanke rolverdeling; en in 1981 met die opening van die Staatsteater as enigste blanke akteur saam met die bruin Eersterust-spelers). Uit haar omskrywings (2006:118–120) is dit duidelik dat sy intens bewus was van die rassekwessie en baie emosioneel gereageer het op juis hierdie aspek in haar vertolkings van Makiet.

Tydens repetisies het sy bewus geraak van spanning op die stel en gehoor dat "die geselskap... blykbaar niks persoonlik teen my gehad nie, maar wel teen die feit dat 'n wit aktrise die rol van Makiet speel" (2006:118).

Ook die gespot met die *brownface*-grimering tydens die 1981-produksie onthou Snyman (119):

Oplaas het ons by die produksieweek uitgekom en die finale kleedrepetisie toe ek my as Makiet moes grimeer. Ek moes uit die aard van die saak donker grimering gebruik, want ek was wit tussen 'n geselskap bruin mense. ... Toe ek ten volle gegrimmeer in die gang

<sup>19</sup> Nico Luwes (2012:172-173) se omvattende studie oor Fourie bied heelwat detail oor Fourie se weerstand teen die toepassing van hierdie wetgewing by Kruik.

afstap, kom Fiona Jacobs, wat Kietie gespeel het, uit die teenoorgestelde rigting aangestap. In die verbygaan sê sy vir my: ‘Sies, Makiet, ma’ dji’s vuil!’

Op openingsaand is sy op besondere wyse deur al die spelers op pad na die verhoog verwelkom:

Toe ek in die gang afstap en die verhoogdeur oopmaak, staan die hele geselskap op die agterverhoog in twee rye weerskante van my met hulle hande omhoog gelig in ’n seëngebaar. Soos ek tussen hulle deurloop, raak hulle my aan met hulle vingerpunte en prewel fluisterend: ‘Makiet, Makiet, Makiet, Makiet!’

Hoewel sy hierdie erkenning van haar spel met groot waardering onthou, het sy reeds by die aanvang van die produksie ’n bewustheid gehad van hoe die bruin akteurs – en veral die dramaturg, Adam Small – ’n afkeur in die praktyk van *brownface* gehad het. By ’n perskonferensie wat in Johannesburg gehou is aangesien “daar groot belangstelling in die media (was) oor *Kanna* wat vir die eerste keer deur Truk opgevoer sou word”, stel hy die volgende: “I do not think that white people can do justice to my play” (2006:95). Terwyl hy vir haar kyk, sê hy wel: “But I do think that Wilna will be a very good Makiet”. Eers in 1988 het bruin spelers op die professionele verhoog in *Kanna hy kô hystoe* opgetree.

Die bekende akteur, Gerben Kamper, het in sy tydperk by Truk soveel “Kleurlingrolle” vertolk dat in ’n onderhoud wat in *Die Transvaler* (1980:3) met hom gevoer is, sy foto met die opskrif: *Sy laaste Kleurlingrol?* geplaas is. Kleurlingrolle wat hy vertolk het, sluit in Jacob in Brink se *Die verhoor* (1973), Diekie in Small se *Kanna hy kô hystoe* (1974), Skollie in Smit se *Die vermincktes* (1977) en Kris Kaiing in Brink se *Die bobaas van die boendoe* (1980). Die onderhoudvoerder, J Prinsloo, skryf na aanleiding van hierdie rolle: “Gerben het al soveel uiteenlopende Kleurlingrolle vir Truk gespeel dat mens hom tereg kan bestempel as Truk se voltydse Kleurlingakteur”.

In Taljaard (2020) se doktorsale studie oor Gerben Kamper wy hy ’n redelike lang bespreking oor hoe Kamper toenemend ongemaklik gevoel het oor hierdie uitbeeldings en veral ook watter onderliggende ironieë verskuil was in hierdie produksies. Taljaard (2020:57) beklemtoon die konteks van hierdie tydperk (sewentigerjare en Trukbestuur se moeilike posisie t.o.v. hoe rassewette produksies gekniehalter het): “The institution ironically endorsed the playing of coloured characters by white actors as perfect political correctness!”.

’n Argument wat dikwels geopper word wanneer hierdie produksies en die blanke akteurs se uitbeeldings daarvan krities bespreek word, is om te stel dat daar sekerlik “universele” waarhede verskuil is in hierdie werke en dat die velkleur van die akteur nie soveel klem moet ontvang nie. Taljaard haal Edgson se resensie (*Pretoria News*, 1974) oor die Truk-produksie van *Kanna hy kô hystoe* (onder regie van Louis van Niekerk) aan, waar hy juis Van Niekerk se argument van die universele aard van die uitbeelding kritiseer: “... for me the feel and tragedy cannot ever be anything but Coloured. The uniqueness is too embedded in the ‘Kaaps’ language, in the dire poverty, the harsh, slum conditions, and the continued pathetic faith in the mercy of God”.

Hoewel verskeie van ons bekendste (en talentvolste) Afrikaanse akteurs en aktrises die rolle van bruin karakters vertolk het (o.a. is Makiet in *Kanna hy kô hystoe* vertolk deur Louise Mollet-Prinsloo in Sukovs se 1971-produksie, Sandra Kotze in Kruik se 1974-produksie, asook Wilna Snyman in die Truk-produksie van 1974), het daar ’n groeiende bewussyn by die meeste Afrikaanse en (Engelse) akteurs/aktrises ontstaan van die onderliggende *apartheids*-ideologie wat hierdie praktyk onderlê het en wat nie meer geneë was om hierdie rolle te vertolk nie.

## Ten slotte

In die nagaan van die gebruik van *black-/brownface*-uitbeeldings op die Afrikaanse verhoog, is twee tydperke onderskei, naamlik (1) die ontstaansperiode (Hollands-Afrikaanse teater) en die vroeë Afrikaanse teater (19de tot vroeë 20ste eeu), asook (2) die 1960's tot laat 1970's waar raswetgewings hierdie gebruik beïnvloed het.

In die vroeë jare van Afrikaanse toneel blyk dit dat hierdie gebruik verband hou met die sosiale praktyke van daardie tydperk om net van blanke akteurs gebruik te maak (soos ook tot groot mate gevind word in die Suid-Afrikaanse Engelse teater). Dit is egter ook vir enige huidige leser van hierdie dramas duidelik dat hierdie werke op 'n bepaalde rasideologie waarin die blankes as meerderwaardig tot die swart- en bruin mense geag is, gebaseer is. Die uitbeeldings van swart- en bruin karakters is beperk tot figure wat in diens staan van die blankes (hetsy as slawe, knegte, bediendes, ensovoorts) of as "vyande" van die blankes gesien word (baie opvallend in Van Bruggen se *Bakens: Gedramatiseerde mylpale uit die Groot Trek* wat hy geskryf het vir die 1938-herdenking van die Groot Trek). Sy oogmerk was om in 13 kort dramas historiese gebeurtenisse (bakens in die Afrikaner se geskiedenis, w.o. die Slag van Bloedrivier) uit te beeld. In al hierdie dramas word die swart aanvallers (veral Dingaan) as slu en wreedaardig uitgebeeld. Daarenteen word die swart- en bruin karakters in diens van die blankes dikwels op paternalistiese wyse uitgebeeld as natuurkinders wat getug moet word of as komiese karakters wat in benoeming/naamgewing, voorkoms, optredes en taalgebruik mee gespot kan word.

As mens in ag neem dat duisende mense oor 'n hele aantal dekades heen hierdie opvoerings gesien het, moes hierdie werke en die rasbeskouings wat dit weergee 'n groot invloed op hierdie gemeenskappe uitgeoefen het. Die vraag is natuurlik: was hierdie opvoerings net 'n refleksie van wat die blanke, Afrikaanse gemeenskappe in Suid-Afrika in die 19de en 20ste eeue eintlik reeds geglo het en het hierdie opvoerings dus net 'n samelewing weerspieël wat sulke uitbeeldings as "normaal" beskou het – of het die opvoerings bygedra om rasstereotipes te vestig en te versterk vir die blanke gehore? Hierdie vraag sou seker netso geldig wees om te vra ten opsigte van wat in hierdie tydperk gegeld het vir Engelse toneel in Suid-Afrika. In der waarheid toon die hedendaagse stroom van *blackface*-studies regoor die wêreld dat die meeste vorme van teater tydens die koloniale era (VSA, Australië, Kanada, Indonesië, e.a.) hierdie rasstereotipes en 'n bepaalde rashiërgie, soos gevind in hierdie samelewings, reflekteer. Mens sou dus kan stel dat die vroeë (ouer) Afrikaanse dramas seker as *Afrikaanse* voorbeelde van hierdie breër wêreldwye koloniale teater beskou kan word.

Terwyl hierdie "ouer" toneelstukke wel verdwyn het van die Afrikaanse verhoog, vind mens egter steeds in die 1960's en 1970's die gebruik om bruin en swart karakters deur blanke akteurs te vertolk en om grimering te gebruik om hierdie voorstellings "realisties" te maak. Hoewel Afrikaanse dramaturge (o.a. Brink, Smit, Small) dit gewaag het om die raspolitiek van die Nasionale Party via hulle dramas (byvoorbeeld *Kinkels in die kabel*, *Die verminktes*, *Kanna hy kô hystoe*) te kritiseer, het die eerste opvoerings van hierdie werke ironies genoeg die aspek van rasseseiding juis visueel beklemtoon deurdat die swart en bruin karakters deur blanke akteurs vertolk is. Hierdie gebruik van *black-* en *brownface* as gevolg van *spesifieke rassewette* van 'n bepaalde regering (Nasionale Party se bewind van 1948 tot 1994) blyk wel – in vergelyking met die voorkoms en gebruik van hierdie praktyk binne tydgenootlike Westerse lande – 'n unieke situasie te gewees het: in geen ander land is 'n soortgelyke situasie gevind nie! In Suid-Afrika het 'n aantal (oorwegend Engelse) teaterpraktisyns die staatsbefondsde streeksrade verlaat om teaterruimtes (byvoorbeeld die Markteater in 1976 in Johannesburg en

die Ruimteteater in 1972 in Kaapstad) te open wat hierdie rasgedrewe wette gewoon geïgnoreer het en het hulle hul teaters oopgestel vir alle rasse. Die amptelike oopstelling op 5 Junie 1978<sup>20</sup> van teaters (en verhoë) vir alle rasse het terselfdertyd die kontroversiële *black-* en *brownface-*praktyk tot 'n einde gebring op alle (Suid-)Afrikaanse verhoë.

## BIBLIOGRAFIE

- Bain, AG. 1971. *Kaatje Kekkelbek*, In Nienaber, GS. (red.). *Afrikaans in die vroeër jare*. Johannesburg, Voortrekkerpers Beperk, pp. 67-70.
- Binge, LWB. 1969. *Ontwikkeling van die Afrikaanse Toneel (1832 tot 1950)*. Pretoria: Van Schaik.
- Boniface, CE. 1954[1832]. *De Nieuwe Ridderorde of De Temperantisten*. Uitgegee met inleiding en verklarende aantekeninge deur FCL Bosman. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- Bosman, FCL. 1928. *Drama en Toneel in Suid-Afrika Deel I: 1652–1855*. Pretoria: J.H. de Bussy.
- Bosman, FCL. 1942. *Di Bedriegers, Magrita Prinslo en ander Afrikaanse Dramas en Samesprake tot 1900*. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- Bosman, FCL. 1951. *Hollandse en Engelse Toneel in Suid-Afrika: 1800 tot Vandag en Die Afrikaanse Drama: Kort oorsigte*. Pretoria: JH de Bussy.
- Bosman, FCL. 1980. *Drama en Toneel in Suid-Afrika, Deel II: 1856–1912*. Pretoria: Van Schaik.
- Cohen, MI. 2006. *The Komedie Stamboel: Popular Theater in Colonial Indonesia, 1891–1903*. Athens: Ohio University Press.
- Eichbaum, J. 1986. The Arts in South Africa: A Force for Social Change. *Scenaria* (Special Issue 15 May): 3-8. Johannesburg: Seven Arts Publishers.
- Fletcher, J. 1994. *The Story of South African Theatre: A Guide to its History from 1780–1930*. Cape Town: Vlaeberg.
- Gray, S. (ed.). 1984. *Stephen Black Three Plays*. Craighall: AD. Donker/Publisher.
- HAT (Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal, 4de uitgawe). 2000. Midrand: Perskor Uitgewers.
- Inskip, D. 1977. *Stage by Stage: The Leonard Schach Story*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Keuris, M. 2010. The Representation of Khoisan Characters in Early Dutch-Afrikaans Dramas in South Africa. In: *African Theatre: Histories 1850–1950*, edited by Y Hutchison. Suffolk: James Curry, pp. 107-121.
- Keuris, M. 2023a. 'n Terugblik op Die verminktes: 'blackfacing' en die letsels van die verlede. In: *Bartho Smit: Koorddanser tussen triomf en tragedie – 'n Huldiging*. reds. Temple Hauptfleisch & Marisa Keuris. Pretoria: Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns.
- Keuris, M. 2023b. Blackface on the South African Stage: Early English South African Theatre (19th and 20th Century). *Journal of Literary Studies*, 39 /Online. <https://doi.org/10.25159/1753-5387/14332>.
- Krige, U. 1948. *Magdalena Retief*. Kaapstad: Unie-Volkspers Beperk.
- Laidler, PW. 1962. *The Annals of the Cape Stage*. Edinburgh: William Bryce.
- Luwes, N. 2012. Pieter Fourie (1940 –) se bydrae as Afrikaanse dramaturg en kunstebestuurder: 1965–2010. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.
- Nicholson, S. 2010. Images of Africa in Early Twentieth-Century British Theatre. In: *African Theatre: Histories 1850–1950*, edited by Y. Hutchison. Suffolk: James Curry, pp. 122-137.
- Seeff, A. 2009. *Othello* at the Market Theatre. *Shakespeare Bulletin*, 27(3):377-98. <https://doi.org/10.1353/shb.0.0107>.
- Shaw, D. 2009. Two Hottentots, some Scots and a West Indian Slave: The Origins of Kaatje Kekkelbek. *English Studies in Africa*, 52(2):4-14. <https://doi.org/10.1080/00138390903444115>.
- Smit, B. 1976. *Die Verminktes*. Johannesburg: Perskor-uitgewery.
- Snyman, W. 2006. *Memoires*. Hermanus: Hemel & See Boeke.

<sup>20</sup> Eichbaum (1986:6); "... on 5 June 1978, the then Minister of Community Development, Mr. Marais Steyn, announced in Parliament that 26 theatres, including 12 in Johannesburg, had been granted permission by the government to open their doors immediately to all races for live performances".



- Taljaard, PG. 2020. Gerben Kamper 's life, work and contribution to the South African Theatre: 1972–2016. Ongepubliseerde PhD, Universiteit van die Vrystaat.
- Thelwell, C. 2020. *Exporting Jim Crow: Blackface Minstrelsy in South Africa and Beyond*. Amherst, MA: University of Massachusetts press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv160btb3>.
- Thompson, A. 2021. *Blackface*. New York, NY: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781501374043>.
- Van Bruggen, JRL (Kleinjan). 1939. *Bakens: Gedramatiseerde mylpale uit die Groot Trek*. Johannesburg: Afrikaanse Pers Beperk.
- Visser, E. 2022. *Die Kaapse slawe 1652–1838: 'n Kultuurhistoriese perspektief*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Vivier, WGH & S. 1969. *Hooyvlakte: Die verhaal van Beaufort-Wes 1818–1968*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Vorster, C. 2023. *Marius Weyers*. Pretoria: Protea Boekhuis.