



2.) WETENSKAPLIKE BYDRAES VAN DIE PU VIR CHO
Reeks H: Inougurele Redes Nr. 4

3.) **DIE OPVOEDKUNDIGE TEATER**
– 'N VERKENNING

Teunis Botha

Potchefstroomse Universiteit vir CHO
1976

DIE OPVOEDKUNDIGE TEATER – 'N VERKENNING

INLEIDING

Die opvoedkundige teater – 'n verkenning is 'n onderwerp wat hom as't ware aan 'n mens opdring, aangesien daar ook aan die PU vir CHO 'n soortgelyke teater bestaan en staan in die teken van die revolusie wat tans in Amerika en in Europa op teatergebied kop uitsteek, in teenstelling tot die beskeie begin wat oor die afgelope aantal jare ten opsigte hiervan in die Republiek gemaak is.

Hierdie rede wil geensins pretendeer om 'n dieptestudie te wees nie, maar ek vertrou dat dit tot verdere navorsing in hierdie verband sal lei: die veld lê braak en wag op wetenskaplike ontginning.

Die begrip *opvoedkundige teater* verwys eerstens na die plek van voorkoms, dit wil sê aan opvoedkundige inrigtings soos skole, kolleges en universiteite. Van toneelopleiding in ons skole is afgesien van die instudering van skoolkonsertere, kunstwedstryditeme, operettes en toneelstukke deur onderwysers wat meestal nie oor gespesialiseerde onderrig in hierdie verband beskik nie, min sprake.

Aan die Onderwyskolleges in Transvaal bestaan die spesialiseringkursusse in Spraakopleiding en Drama wat in 1956 ingestel is, nie meer nie. Dit is hoofsaaklik die universiteite wat hulle tans met die opvoedkundige teater besig hou.

Tweedens verwys die benaming na die doel van hierdie soort teater, naamlik om deur die openbare aanbidding van oordeelkundig gekose toneelwerke, soms volgens die chronologie van die teaterontwikkeling, akteurs, ander teaterwerkers, studentegedore, en die algemene publiek tot geroetineerde, gekultiveerde en kundige toneelkunstenaars en toneelgangers op te voed.

Ten derde hou die opvoedkundige teater hom besig met die opleiding van studente wat deur 'n kombinerende van wetenskaplike onderrig in dramateorie, drama- en teatergeskiedenis en praktiese toneelaanbidding nie net tot 'n beslissing oor die strukturele geraak nie maar ook oor die morele wat in die inhoud van 'n skrywer se dramatiese woordkuns opgesluit lê. Die uitwerking hiervan op hulle eie ontwikkeling en lewensbeskouing en op die van kinders en volwasse toneelgedore voor wie hulle later optree, dien as 'n belangrike belegging vir die toekoms. Die opvoedkundige teater stel hom ten doel om studente te bekwaam wat deur spel, regie en onderrig die toneelgedore van môre toneelbewus, toneelaktief en toneelkundig sal maak.

Die benaming *opvoedkundige teater* is onmiskenbaar afkomstig en oorgeneem van die magtige Educational Theatre, 'n stelsel van kampustoneel aan Ameri-

kaanse universiteite wat 'n belangrike rol in die toneellewe en -gebeure in die VSA speel.

Teater is 'n meerduidige woord wat 'n besondere plek, 'n gebou, byvoorbeeld 'n saal, 'n skouburg of 'n aula kan omvat. Dit kan egter ook op die gehalte van 'n toneelaanbieding betrekking hê: ons praat immers van *goeie* of *swak teater*. Derdens omvat die woord ook die uiteenlopende fasette van toneelaanbieding: die dramaturg, die spelers, die ontwerpers, die tegnici, die regisseur en die gehoor is inbegrepe elemente as daar van byvoorbeeld die tradisionele, die konvensionele, die epiese of die absurde teater gepraat word.

Die woord *teater* is afgelei van die Griekse *theaomai*: „ek skou” of „ek kyk” terwyl *thea* „skouspel” en op Engels „spectacle” beteken.

Hoewel die moderne teater ingrypend van die Griekse verskil waar die woord en die beredenering belangriker as die fisieke handeling geag is, is hierdie benaming tog veelseggend in die lig van die voorhoedetoneel wat volgens die Amerikaanse skrywer Marshall McLuhan besig is om in 'n visuele en ouditiewe, dit wil sê 'n teater van sig en geluid, met uitsluiting van die gesproke woord, te onttaard.

In die elektroniese tyd waarin ons leef, het daar op teatergebied 'n besliste ommeswaai en aksentverskuiwing van doelstellings, styl en tegnieke plaasgevind, en die nuwe toneel verwag van die gehoor om deelnemende akteur in plaas van passiewe toeskouer te wees – daarom die neiging om die hedendaagse toneelganger met die woord *ek neem deel* of *ek is betrokke* te karakteriseer. William Oliver gee in sy artikel *Theatre is effective communication by means of structured images of situations in time and space*¹⁾, terwyl René Hainaux hom in *World theatre* soos volg oor die moderne teater, die sogenaamde Total Theatre, uitlaat: „Total theatre is a performance that combines several types of performance. It unites drama, song, dance, mime etc. In order to integrate text, pictures, sound and movement, its producer may use various technical devices, for instance improved theatrical machinery, but also cinematographical and electro-acoustical equipment etc.”²⁾.

Teater gebeur eers wanneer die teks verlewendig word, dit wil sê wanneer al die elemente van die teater, te wete die teks van die dramaturg bestaande uit simboliese tekens op papier, deur spelers teen 'n bepaalde agtergrond of milieu, in kostuums, met bypassende klank en met behulp van beligting en 'n regisseur, tot 'n opvoering met 'n besondere atmosfeer vir 'n luisterende en toeskouende gehoor, wat deur organisatoriese optrede op 'n geskikte plek byeengebring is, gekonstrueer word: ons kan dus hier saam met Richard Wagner in der waarheid van 'n samegestelde, 'n *Gesamtkunstwerk* praat³⁾.

By die konvensionele toneelkuns is daar sonder twyfel sprake van skeppende en vertolkende kunstenaars: die dramaturg met sy geskrewe teks is die alleen-skepper, terwyl die spelers, die ontwerpers en die regisseur as vertolkende of

herskeppende kunstenaars beskou word. In die nuwere toneelkuns, met sy onbeplande gebeurlikheid, sterk improvisatoriese inslag en onderlinge samewerking, is die spelers, die ontwerpers en die regisseur ook tot skeppende kunstenaars met 'n eie bydrae verhef. Die skeiding tussen hierdie kunstenaars het in die moderne teater saam met die prosceniumboog verdwyn, en die teater kwalifiseer as 'n eenheidskuns. Teater is doen, is deelneem, is betrokke wees, en dit gebeur.

Travis Bogard gee 'n treffende beeld van die wese, doel en die welslae van die teater as hy verklaar: „Theatre is a machine designed to elicit, through artificial stimulation, genuine commitment. Like any machine, it is subject to breakdown, repair, modification and restyling. Sometimes, but not often, it must be wholly redesigned in order that it may fulfill its function efficiently. Under capacity performance, it has uses at which men marvel. In it, men may totally annihilate space and time. They may metamorphose themselves and the visible shape of things. They may use it to x-ray matter and spirit. It can serve as an assassin's rifle or as a compass pointing to God. It may become a microscope of despair or a megaphone of celebration. It can, at times, generate the rare light of true laughter”⁴).

TONEELINSTELLINGS

Die Portugese skip *Nossa Senhora de Belem* het volgens P.W. Laidler in sy *Annals of the Cape stage*, in 1635 aan die Natalse Kus, noord van die Mzimvuburivier gestrand. Om die tyd te kort het die drenkelinge 'n stiergeveg aangebied, 'n komedie en baie ander stukke opgevoer, „by which all were very greatly cheered”⁵). Sedert hierdie gebeure, die ouverture tot die latere toneel in die Republiek van Suid-Afrika, het daar altyd twee hoofsoorte toneel, te wete die amateur of liefhebber- en die beroepstoneel, bestaan. Die opvoedkundige teater het eers baie jare later sy verskyning gemaak.

Met die oog op deeglike onderskeiding en om die plek en wese van die opvoedkundige teater binne hierdie kader te bepaal, omskryf ek kortliks die twee begrippe: *amateur- en beroepskunstenaar*.

1. Die amateur

'n Amateur is iemand met of sonder talent en teateropleiding, wat nie vir sy broodwinning op die teater aangewys is nie maar wat daaraan deelneem uit liefde – met opwinding en afeiding in gedagte – 'n geesdriftige en dikwels toegewyde nie-beroepsmens.

2. Die beroepstoneelkunstenaar

Die beroepskunstenaar in die teater is iemand wat nie net aan 'n akteursgilde, byvoorbeeld Actors Equity, behoort en 'n bestaan maak deur die beoefening van die toneel as beroep nie. Hy is ook 'n kundige vakman, aan sy eie ontwikkeling en die van sy kuns toegewy.

Onder die beroepstoneel resorteer die kommersiële teater, wat hoofsaaklik op geldelike gewin in ruil vir ligte ontspanningsvermaak ingestel is, „an enterprise which depends on monetary gain for its survival”⁶).

Die amatortoneel

Die liefhebberytoneel in Suid-Afrika wat met behulp van belangstellende amateurs toneelvermaak bied, het sedert die instelling van die beroepstoneel 'n kwynende kersvlammetjie geword. Tydens die jare wat die stigting van die NTO voorafgegaan het, het die amatortoneel, met FATSA aan die spits, en sterk verenigings soos die Kaapstadse Amatortoneelgroep, die Pretoriase Volksteater en JAATS in Johannesburg, 'n hoogtepunt bereik. Dit is kensket-send van die heersende teatertoestande dat van die vermelde verenigings net maar die Pretoriase Volksteater nog funksioneer. Teater 70, 'n nuwe amatortoneelgroep wat pas in Johannesburg gestig is, het die hoop op hernieude amatortoneel laat opvlam.

Die beroepstoneel

Die streekraade vir uitvoerende kunste in die onderskeie provinsies, naamlik TRUK, KRUIK, SUKOV'S en NARUK, is in 1963 gestig en deur die NTO voorafgegaan, wat sedert 1958 bestaan het.

Hierdie gesubsidieerde organisasies beskou dit as hulle taak om aan gehore opvoedkundige vermaak te verskaf deur die aanbieding van erkende toneelwerke uit die wêreldletterkunde, waarby die Suid-Afrikaanse toneelrepertorium inbegryp is. Die aanbiedings van hierdie streekraade, die ensenering, die tegniese uitvoering, die spel, regie en organisasie moet van beroepsgehalte getuig.

Deur die aanbieding van biblioteek- en skoleprogramme wat na hulle Londense besoek deur Jannie Gildenhuis, Leonora Nel en Cobus Rossouw in 1959 in Transvaal geïnisieer is en wat later na die ander provinsies uitgebrei is, lewer hierdie groepe 'n belangrike kultuurbydrae wat die voorgeskrewe werke vir leerlinge in die hoërskole en die letterkunde vir die algemene publiek meer toeganklik en aanvaarbaar maak.

Die kommersiële toneel word deur private impresario's aangebied, van wie Taubie Kushlick, Brian Brooke, die Quibell-broers, Rubin, Toerien Firth,

Brickhill en Burke en groepe soos die Academy Theatre enkele voorbeelde uit die huidige tyd is, en spesialiseer hoofsaaklik in die aanbieding van ingevoerde musiekblyspele.

Onder hierdie groep ressorteer Adam Leslie met sy verfrissende satiriese revue-aanbiedings wat miskien die enigste teater in die Republiek is wat op 'n eg Suid-Afrikaanse styl en toon aanspraak kan maak — al is dit dan suiwer kommersiële toneelvermaak gesetel in selfspot en genadelose skerp satire.

Die reisgeselskappe van die jare 20, 30 en 40 waarmee Paul de Groot, die Hancokms, Elsa Fouché, Wena Naudé, Pikkie Uys, Anton Ackerman, André Huguenet en andere op die voorgrond getree het en wat helaas van die toneel verdwyn het, tel ook onder hierdie groep.

Hierdie toneelinstellings het elk sy eie ontstaan, geskiedenis, ontwikkeling en doelstellings, en het al tydperke van buitengewone groei en vooruitgang in ons teatergeskiedenis beleef.

Die opvoedkundige teater

Die opvoedkundige of akademiese teater, die jongste spruit wat hom nie onder een van die genoemde soorte skaar nie, word in Mei 1961 deur die University of Minnesota Conference on Relationships between Educational Theatre and Professional Theatre soos volg omskryf: „Recognition is accorded the overall tendency in the last decades for universities and colleges to leave the ivory tower and join public affairs in science, labor, councils, political forum, municipal planning, industrial research, and now — at long last — in the arts. Here the traditional meaning of academic — something not expected to produce a practical result — is discarded in favour of: a person, idea or program formally related to the profession of teaching or research and committed to the life of the mind articulated into words and action”⁷⁾.

GESKIEDENIS VAN DIE OPVOEDKUNDIGE TEATER IN DIE REPUBLIEK VAN SUID-AFRIKA

Die opvoedkundige teater in die Republiek het lank agterweë gebly, en van so 'n teatersoort in die 17de, 18de en 19de eeu is daar geen sprake nie.

Die eerste universiteit, naamlik dié van Kaapstad, het in 1930 met die doseer van drama begin, Natal het in 1951 gevolg en Stellenbosch was die eerste Afrikaanse universiteit wat in 1961 'n dramadepartement ingestel het. Die betrokke twee Afrikaanse universiteite in Transvaal, naamlik die PU vir CHO en die Universiteit van Pretoria, het eers van 1965 departemente onderskeidelik in Spraakleer en Drama en in Dramatologie ingestel. Die Universiteit van die Oranje-Vrystaat het vanaf 1965 'n soortgelyke departement, die departe-

ment van Dramakunde, en Rhodes vanaf 1966 'n onderdepartement in die departement van Engels gestig.

Die Universiteit van Port Elizabeth, die Randse Afrikaanse Universiteit en die Universiteit van die Witwatersrand bied geen kursusse in Spraak en Drama aan nie en ook aan die verskillende Bantoe-, Kleurling- en Indiëruniversiteitskolleges bestaan nog geen akademiese kursusse in hierdie rigting nie.

'n Vergelyking tussen die omvang en resultate van die toonaangewende opvoedkundige teater in die wêreld, naamlik die in die VSA en die in die Republiek van Suid-Afrika, sal aantoon dat ons hier 'n teatersoort het wat nog aan die begin van sy ontwikkeling staan⁸⁾.

Die Amerikaanse opvoedkundige teater bied jaarliks 10 000 opvoerings in 1 610 kampusteaters voor ghere van ongeveer 8 miljoen teatergangers aan en volgens die jongste beskikbare statistiese gegewens is daar tot die einde van 1968 'n totaal van 29 196 magistersgrade en 3 999 doktorsgrade in Drama deur 306 Amerikaanse universiteite toegeken, terwyl 7 dramadepartemente aan universiteite in die Republiek van Suid-Afrika 4 magistersgrade en 1 doktorsgraad in Drama toegeken het. Dit blyk dus duidelik dat teaternavorsing aan die opvoedkundige teater in die Republiek 'n nuwe akademiese vakgebied is wat nog in sy kinderskoene staan, en studente moes hulle in die verlede wat teaternavorsing betref, tot die taal- en opvoedkundedepartemente van universiteite wend om vir hulle as *patronus* op te tree.

Hierdie kort uiteensetting hou egter geen vergelyking in nie; die omstandighede is daarvoor geheel en al té verskillend: bevolkingsgetalle en geleentehede vir gegradeerde dramastudente in die VSA sou byvoorbeeld op die huidige tydstip uit die aard van die saak nie met die in die Republiek van Suid-Afrika vergelyk kan word nie. Dit is bloot 'n kontrastering om te wys op die buitengewone groei en vooruitgang in die VSA en die geleidelike ontwaking in die Republiek op hierdie vakgebied⁹⁾.

Geen wonder nie dat Donald T. Shanower, Voorsitter van die Departement of Speech aan die North Central College in Naperville, Illinois op 8 Oktober 1969 in 'n brief aan spreker soos volg kon skryf: „Leafing through the publication South African Panorama, I came across an article in the 1969 March issue which told about drama in the University of Potchefstroom. As a professor of drama this article interested me greatly, for coincidentally I am currently involved with six of my students in a general survey of contemporary world drama. The very thought of finding the existence of organized educational theatre in South Africa caused me no little amount of wonderment”. Op tipies Amerikaanse wyse vervolg professor Shanower: „I suspect it is insular of me to assume that educational theatre has been primarily a development within the area of higher education in the United States. It never entered my mind until this time that other institutions of higher learning

provided opportunities in the theatre with academic respectability"¹⁰).

DIE DOELSTELLINGS VAN DIE OPVOEDKUNDIGE TEATER

Dit is 'n dwaalbegrip dat die primêre en enigste doel van die opvoedkundige teater die opleiding van akteurs, regisseurs en teater tegnisiërs is. Hierdie opvatting is nie korrek of gemotiveer nie. Die opvoedkundige teater moet, indien hy sy doel wil dien, poog om van die student 'n opgevoede en kundige wese te maak wat die teater sal waardeer, sal begryp en dit in perspektief tot die ander kunste sal sien. Daarenteen is dit die taak van die dramaskool om hom uitsluitlik op die opleiding van beroepsakteurs en ander teaterkundiges toe te lê.

Die dramastudent behoort nie in sy voorgraadse studie eensydig opgelei te word as 'n gespesialiseerde vakkundige sonder die noodsaaklike sosiale, geskiedkundige en sielkundige komponente om sy opvoeding te vervolmaak nie. Prof. Elizabeth Sneddon van die Universiteit van Natal het volkome gevolg met haar siening van: „This is not a drama school, it implies far more than that: we are working with and educating students who have to become useful human beings"¹¹).

In *Theatre in America* word hierdie siening in die hoofstuk oor *Educational theatre* baie sterk onder woorde gebring: „...the function of the liberal arts college is not to teach students how to make money, but to teach them how to live wise and worthwhile lives, with or without it"¹²).

Die opvoedkundige teater is nie in eerste instansie daarop ingestel om toneelkunstenaars vir 'n reeds oorlaaide beroepstoneel te verskaf nie. Die werklike groot toneelkunstenaar word gebore en is meestal toneelkunstenaar ten spyte van en nie as gevolg van akademiese studie aan 'n universiteit nie.

1. Geroetineerde toneelgangers

In die eerste plek behoort gepoog te word om by studente 'n liefde en begrip vir die wese, geskiedenis en betekenis van die teater in te skerp en op hierdie wyse van hulle gereelde teatergangers te maak. Die Afrikaner het teaterbywoning nog nie as 'n gesonde sosiale gewoonte aanvaar nie, en 'n hoofartikel in die *Dagbreek en Landstem* van 15 Maart 1970 oor leë sale by TRUK-aanbiedings en oplossings in die briewekolomme deur gefrustreerde dramaturge en ontevrede individue aan die hand gedoen, is oorbodig as die besef posvat dat daar nog nie genoegsame sosiale status aan die bywoning van die Afrikaanse toneel kleef nie.

Die dramastudent wat hom tot die onderwys wens, moet van die laerskool af 'n liefde en waardering vir en 'n bewusmaking van die waarde van goeie toneel

by die kind opwek. Ondervinding van die lewende toneel sal die jeug aanmoedig om teatergangers te word ten spyte van die aantreklikheid, hoofsaaklik gesetel in prys en gerief, van die massamedia soos die kommersiële film, (veral die inryteater) en die beeldradio, wat ook hier in sig is.

Die student met 'n liefde vir die toneel wat in kursusse in Drama- en Toneelkunde verkry is, kan veel daartoe bydra om hierdie kulturele probleem in ons volkslewe te help oplos.

Oor die bestaansreg van kursusse in drama en toneel en op die vraag watter uitwerking die bywoning van hierdie kursusse deur studente uiteindelik op toekomstige teatergohore sou hê het Amerikaanse universiteite en kolleges soos volg geantwoord:

- (a) „One of the chief roads toward a true liberal education lies in the study of literature”.
- (b) „The greatest form of literature is drama”.
- (c) The best and most stimulating way to extract full value from drama is to see it honestly and effectively performed on the stage”.
- (d) „To perform plays honestly and effectively requires great skill in the various arts and crafts of the theatre”.
- (e) „Therefore, the study and practice of these arts and crafts – acting, directing, scenic and costume design, stagecraft etc. – while perhaps not justifiable academically in and of themselves, are fully justifiable as the necessary means to a desirable end”¹³).

Dit is bekend dat die drama in Afrikaans hoegenaamd nie die standaard van die poësie en die prosa ewenaar nie. Die oorsaak lê myns insiens daarin dat die hoop op aanbieding van Afrikaanse toneelwerk skraal is – daar bestaan nie genoeg aanbieders nie, en gehore toon nog nie genoegsame reaksie en entoesiasme nie. Hierin lê 'n belangrike rede verskuil waarom kunstenaars nie geneë voel om hulle tot die drama te wend nie maar ander genres gebruik.

Chris Barnard, die skrywer, het aan die einde van 1969 voorspel dat die dekade van 70 die dekade van die drama gaan wees en soos 60 met die nuwe, eksperimentele prosa gekoppel kan word, mag die sewentigerjare dalk sy ryke oes aan nuwe toneelwerk oplewer.

Ek vertrou dat gerotineerde, gekultiveerde en kritiese gehore die beloofde Afrikaanse drama sal inwag, verwelkom en ondersteun – of sal ons vir stimulasie, soos die geval met die prosa was, op die verskyning van 'n omstrede drama moet wag om ons uit ons kultuurslaap wakker te skud?

2. Navorsing

Navorsing, een van die heel belangrikste doelstellings van die opvoedkundige toneel, verkeer in die Republiek nog in 'n embriostadium. Die Afrikaanse

drama en toneel vra om wetenskaplik nagevors te word – die vroeë amateur- en beroepstoneel, die Afrikaanse reisgeselskappe, die groei en ontwikkeling van die drama, die NTO, Suid-Afrikaanse toneelkunstenaars, die ontstaan, groei ontwikkeling en bydrae van die streekraade en ander belangrike afdelings vorm 'n onuitputlike bron vir die navorser in die opvoedkundige teater. Studente wat hulle tot die dramaonderrig wil wend, behoort aangemoedig te word om hierdie navorsingswerk te onderneem.

Dit is onteenseglik waar dat navorsing in die historiese en teoretiese aspekte van die teater deur die skep van 'n vergrote opvoedkundige milieu tot 'n verryking sal lei wat vir toneelkunstenaars tot inspirasie kan dien.

3. Toneelresensente

Die Afrikaanse koerante beskik oor die dienste van bloedweinig opgeleide en kundige toneelresensente met goeie smaak en die nodige ondervinding en agtergrond wat in staat is om deurdagte, gemotiveerde en intelligente kritiek te lewer. Gewoonlik word hierdie taak aan diesulkes opgedra wat wel opgeleide joernaliste is maar wat oor min of geen teateragtergrond beskik nie. Hierdie toestand staan in sterk teenstelling tot die Amerikaanse teater waar invloedryke Broadway resensente soos Walter Kerr, Brooks Atkinson en William Winter optree. In Engeland is daar die skitterende Kenneth Tynan, laat staan nog die Duitse, Franse, Poolse, Russiese en Nederlandse resensente. Hierdie vakmanne is toneelwetenskaplikes wat derduisende toneelgangere lei en oplei ten opsigte van hulle toneelsmaak en toneelbywoning.

Die blote aankondiging en oppervlakkige bespreking van byvoorbeeld die intrige in 'n drama kan gerus aan verslaggewers oorgelaat word. Die opvoedkundige teater en by name die onderskeie dramadepartemente moet hulle dit eger ten doel stel om teaterkritici op te lei wat met kundigheid en 'n simpatieke instelling, gebaseer op kennis aangaande die doelstellings en probleme, metodes en tegnieke van die teaterkuns, resensies sal skryf wat tot die opvoeding van gehoor en kunstenaars sal bydra.

Die huidige toestand moet, ten voordeel van ons toneel, liever verander as wat dit aanvaar word. Die Afrikaanse toneel het die skerpsinnigheid van 'n geniale Oliver Walker nodig, wat tydens die besoek van 'n reeds verouderde Marcel Wittrisch jare gelede aan Suid-Afrika byvoorbeeld 'n dubbelkolom-resensie onder die opskrif *Nellie du Toit has lyric charm* aan die Afrikaanse sopraan, wat die program met Wittrisch gedeel het, kon wy. Die artistiek afgeleefde oorsese kunstenaars, by wie dit toe mode was om hulle laaste asem teen hoë vergoeding op die Suid-Afrikaanse konsertverhoë te kom uitblaas, is in die persoon van Wittrisch afgekam met 'n slotparagraaf wat gelui het: „A German tenor, Marcel Wittrisch, also sang”¹⁴). Mnr. Walker, in diens van *The Star* kon 'n gesonde en prikkelende toneelpolemiek uitlok met 'n ge-

niepsige maar intelligente resensieopskrif soos: *Shaw's Joan as a „meisie” from Orleansfontein* na aanleiding van 'n Afrikaanse aktrise se vertolking van en aksent in hierdie belangrike rol in Johannesburg¹⁵).

Die opleiding van betroubare toneelresensente moet as 'n belangrike doelstelling van die opvoedkundige teater gesien word.

4. Samewerking tussen dramaturge en ander toneelkunstenaars

Daar bestaan in die Afrikaanse toneel 'n nypende tekort aan dramaturge wat oorspronklike werk vir die teater lewer – miskien is daar wel genoeg talentvolle skrywers maar té min van hulle ken die lewende toneel en die teatergebou van binne.

Die opvoedkundige teater kan hier 'n positiewe bydrae lewer deur die nodige praktiese agtergrond en kennis aan voornemende dramaturge te verskaf en hulle in toneelaanbieding te oriënteer.

Die neiging ten goede tree al hoe meer op die voorgrond dat 'n dramaturg in 'n teaterensemble met die ontwerpers, die spelers, die tegnici en die regisseur opgeneem word sodat hy op die hoogte kan wees van bestaande teaterkonvensies en -vereistes om sy dramatiese skeppingswerk sodoende teatraal te laat slaag. Moontlik kan so 'n samewerking lei tot die gesonde toestand waar die dramaturg naamlik sy eie werk regisseur. Die dramaturg het myns insiens te lank buite die teater gestaan, was té lank 'n afsydige vreemdeling, en dit het gebiedend noodsaaklik geword dat hy hom by die ander skeppende en vertolkende kunstenaars in die teater voeg om saam met hulle 'n volmaakte toneelensemble te vorm.

Dr. Sam Smiley, dekaan van die Kollege vir Skone Kunste aan die Universiteit van Evansville in Indiana, VSA, sien hierdie saak soos volg: „Because dramatic art requires a group of contributing artists, people call it a social art, but the artists themselves more functionally speak of drama as an ensemble art. The necessity of depending on directors, actors, and designers does not belittle the playwright. These people give a drama more immediacy, complexity, and impact than any other poetic composition can ever have. Together the artists of the theatre – the playwright but one among them – can provide an unforgettable experience for other human beings. The ensemble this special group constitutes works best as an organic unit to produce a single art object”¹⁶).

Die opvoedkundige teater kan deur samewerking met die dramaturg moontlik 'n bydrae lewer tot die ontwikkeling van 'n eie Afrikaanse skryf- en speelstyl vir die toneel. Invloede van die buiteland kan met vrug geabsorbeer, verteer en verwerk word maar die tyd het aangebreek dat ons van 'n selfstandige, van 'n eie Afrikaanse toneelstyl kan praat.

Drie dramas wat die afgelope tyd in Afrikaans verskyn het, spreek al drie van talentvolle skrywers, maar daar is ongelukkig nog te sterk bewyse van direkte invloed van buite. Chris Barnard se *Pa, maak vir my 'n vlieër*, *Pa* is geïnspireer deur die absurde teater van Beckett, Ionesco en ander. P.G. du Plessis se *Die nag van Legio* is 'n interessante toneel eksperiment in die styl van Artaud se teater van wreedheid, en George Louw se *'n Skip is ons beloof* is sterk episodies, met 'n vervreemdingstegniek wat op die epiese teater van Bertolt Brecht teruggryp. Waar is die eie Afrikaanse toneelstyl? Sal ons ons blywend moet versadig aan die lees van Van Wyk Louw en Opperman se moeilik opvoerbare letterkundige meesterwerke in versvorm?

5. Die drama en die onderwys

Die opvoedkundige teater met sy teoretiese en praktiese verdeling kan onder meer met mediese-, argitektuur-, ingenieurs- en verpleegopleiding vergelyk word. Die praktiese werk is gewoonlik die resultaat van teoretiese kennis en tegniese vaardigheid wat gekombineer word. Die meerderheid van die studente wat hulle tans in departemente van die opvoedkundige teater bevind, wend hulle tot die onderwys vir 'n heenkome. Die onderwyser wat die voorgeskrewe werk vir die kind lewendig en aanskoulik kan voorstel, het sonder twyfel 'n voorsprong bó sy eweknie wat nie oor hierdie vermoëns en tegnieke beskik nie.

Onderwysers met drama as hoofvak — veral wanneer dit met een van die aanptelike landstale gekombineer is — kan 'n belangrike bydrae tot die aankweek van 'n liefde vir ons dramatiese kunswerk by die jeug lewer, en sodoende kan amateurdeelname aan toneelaktiwiteite gestimuleer word. Hierdie leerkragte behoort die Rade vir Uitvoerende Kuns by te staan in hulle daadwerklike pogings om 'n toneelpubliek vir die toekoms te bou.

Dramadepartemente in die Republiek verkeer in 'n penarie weens 'n ernstige tekort aan gegradueerde dosente en gekwalifiseerde tegniese personeel en sal vir die toekoms op eie bloed moet terugval om die tekort aan te vul. Die invoer van dosente uit die buiteland vir hierdie doel het in die verlede geen ooreweldigende sukses gebring te wees nie. Die opvoedkundige teater het dus ook die besondere taak om dosente vir die toekoms te bekwaam.

6. Eksperimentering

Een van die belangrikste eise waaraan die opvoedkundige teater moet beantwoord, is die van eksperimentering, om daardeur aan die voorpunt van teaterontwikkeling en -vernuwing te kan staan.

Omdat hierdie teater gewoonlik geldelik gesteun word, is dit nie in so 'n groot mate van die wisselvallige en onbepaalbare smaak van die algemene publiek

afhanklik en is dit nie op die welslae van die kasstuk aangewys om sy bestaan te verseker nie.

Eksperimentele werk in die laboratoriumteater sluit onder meer in:

- (a) die toets van nuwe spel- en regiestyle
- (b) die opvoer of voorlees van oorspronklike dramas deur belowende dramaturge wat van 'n gedetailleerde en gemotiveerde teregwyding of aanprysing voorsien word
- (c) eksperimentering met onbeproeft dekorstyle, materiale, beligtingstechnieke en -effekte en filmprojeksies, klankeffekte en klankgebruik
- (d) die aanbieding van omstrede moderne dramas wat nie vir 'n oningewyde gehoor gespeel behoort te word nie, en die objektiewe bespreking daarvan deur 'n belese, intellektueel-ontwikkelde gehoor en
- (e) die fris en oorspronklike prestige-heraanbieding van klassieke dramas uit die wêreldrepertorium.

Beskikbare geld, artieste en tegnici wat vergoed moet word, beperkings insake repetisielokale en -tyd en die feit dat geldelike gewin van oorwegende belang by die beroepsteater is, bring mee dat dit nie soos die opvoedkundige teater as 'n eksperimenteringssentrum vir dramaturge, studenteakteurs, ontwerpers, tegnici en regisseurs kan dien betreffende die aanwending van nuwe teater-vorme en tegniese apparaat nie.

Omdat die opvoedkundige teater op die hoogte is van teaterekperimente deur die eeue heen, besef hy dat die doel van eksperimentering nie die roekelose uitdaging of omvergooi van die bestaande of tradisionele is nie maar dat dit om stagnasie te bekamp op vernuwing ingestel is.

Die opvoedkundige teater in die Republiek moet deur eksperimentering tot 'n Afrikaanse toneelskryfstyl geraak wat ook 'n eie speel-, ensenerings- en regiestyle sal noodsaak.

7. Die beroepsakteur

Ten slotte word dit dan van die opvoedkundige teater verwag om sy opleiding so te beplan dat die talentvolle speler met die agtergrond, estetiese en tegniese kennis wat hy hier opgedoen het, hom by die geleedere van die beroepstoneel, selfs die radio of die beeldradio sal kan aansluit. Die akademiese teater lewer nie 'n reeds afgeronde beroepspeleer nie -- hy brei die klei waarmee die registreer in die beroepsteater 'n geloofwaardige karakter sal kan boetseer.

Met teoretiese agtergrond en kennis van die drama en die teater deur die eeue heen, met 'n liggaam wat soepel en plooibaar is, met stem, spraak en ge-laaitspel wat op natuurlike wyse ontwikkel is en aangewend word, met intelligensie en verbeelding wat geslyp, geoef en geryp is en met sosiale, sielkundige, geskiedkundige en letterkundige agtergrond word hy nou vakleerling in die

beroepteater, waar sy professionele opleiding, gebaseer op sy opvoeding aan die universiteit, 'n aanvang neem.

Deur die dramastudent van sy talent en instrumente bewus te maak, deur hom as gids op reis deur die drama en teater van die verlede en hede te vergesel, deur as katalisator en resonansieruimte vir sy intellek en emosie te dien en deur die direkte oordrag van besondere kennis het die opvoedkundige teater sy plig volvoer.

Die voornemende regisseur kan uit hierdie kursus agtergrondkennis opbou, maar gespesialiseerde opleiding vir die belangrikste teaterkunstenaar van die 20ste eeu bestaan daar in die opvoedkundige teater nog nie. Ook die ontwerper van dekor, kostuums, beligting en klank kan hier kennis en ryphed bekom betreffende die wese van die teater maar behoort hom tot 'n kunsskool, 'n departement van Skone Kunste of Argitektuur of, in die geval van tegnisi, tot 'n departement Elektronika of 'n hoër tegniese inrigting vir volledige en toepasbare opleiding te wend.

Die opvoedkundige teater mag nie uit die oog verloor dat dit wel in hierdie sake agtergrondkennis, maar nie gespesialiseerde opleiding nie, moet verskaf.

Indien die opvoedkundige teater dus daarin slaag om van 'n intelligente, be-
gaafde student 'n wellewende, verantwoordelike en 'n gedissiplineerde wese met smaak, aanvoeling en 'n geskikte temperament te maak, kan hy tevrede wees en saam met professor Theodore Herstand van die Universiteit van Minnesota sê: „If we in the academic theatre have taught them well, they might soar above us, squawking loudly about our inadequacies. We should not be dismayed as we look up and feel droppings fall upon our faces as they fly away, for we are only experiencing a time-honored sign that indicates we have accomplished our task”¹⁷).

DIE OPVOEDKUNDIGE EN DIE MODERNE TEATER

Sedert sy ontstaan het die teater nog geen tydperk so woelig, so ongestadig en so deurweek van nuwe idees en dramatiese vorms beleef as wat in die afgelope dekade die geval was en nog is nie. Behalwe die „well made play”, wat steeds 'n erkende en belangrike rol te vervul het, staan nuwe genres op die voorgrond: Teater van die Absurde, Teater van Paradoks en van Protes, Anti-teater, Gorillateater, Epiese teater, Teater van Wreedheid, Amerikaanse straatteater, die Poolse Laboratoriumteater, Nie-verbale teater, Black theatre en so meer, wat elk oor talle onderafdelings, aanhangers en 'n eie terminologie en styl beskik¹⁸).

Hierdie teatersoorte is geskoei op die verwarde en chaotiese sosiale, politieke en godsdienstige toestande van ons tyd – 'n tyd van atoomsplitsing, van

elektroniese wonderwerke en van ruimteerse, om onrus en die omvergooi van geestelike waardes deur 'n permissiewe gemeenskap te verswyg.

Die nuwe rigtings kan teruggevoer word tot die Ekspressionisme en die voorloper daarvan, August Strindberg terwyl die ontstaansbronne ook tot Jarry, Kafka, Joyce en veral Antonin Artaud herlei kan word.

Strindberg het die individu van sy persoonlikheid gestroop en psigologiese motivering uitgeban: objektiewe handeling is met subjektiewe *wording* vervang, en eenheid van karakter of persoon is bó eenheid van handeling verkies.

In sy dramas het Strindberg karakters geskep wat nie langer as protagoniste gereken kon word nie maar wat die som en simbool van baie menslike lewensgeword het. By hom vind ons die held wat, soos by die ander ekspressioniste, uitgeken word aan 'n bepaalde etiket, 'n psigologiese geesteshouding wat op die tema van die drama sinspeel.

Die drama word 'n panorama waarvan die bou, soos by Tsjekov, aan 'n musikale komposisie herinner. Dit is dus maklik te bepaal hoeveel Beckett as die leier van die Absurde beweging en Brecht met sy Epiese teater aan die model van Strindberg verskuldig is. Indien dieper gedelf word, sal die struktuur van die *happening*, die basiese elemente van die Sowjettiese *lewende koerant-aanbieding* en elemente van die hedendaagse Amerikaanse *ghetto-* of *straat-teater* hier teruggevind word¹⁹⁾.

Antonin Artaud het in sy werk *The theatre and its double*, wat in 1938 gepubliseer is, 'n nuwe teater rigting, die neosurrealisme, aangekondig²⁰⁾.

Artaud plaas die verfynde Westerse teater teenoor die primitiewe Oosterse teater. Vir hom bevat die Oosterse teater die basiese, nie-verbale, seremoniële cienskappe en staan dit sterker as die teater van die Weste.

Artaud wou die Westerse teater, verbasterde dubbelganger van die ware Oosterse teater, met sy klem op die woord, konflik en karakterbeelding, uit-skakel. Sy ideaal was 'n Teater van Wreedheid, wat deur groteske tonele vol primitiewe aakligheide die gesofistikeerde Westerse gehore tot 'n toestand van onewewigtigheid sou skok en hulle só vatbaarder vir die gebeure sou maak. Artaud maak propaganda vir 'n besondere soort Kommunikatiewe teater: „We abolish the stage and the auditorium and replace them by a single site, without partition or barrier of any kind, which will become the theatre of action. A direct communication will be re-established between the spectator and the spectacle, between the actor and the spectacle...”²¹⁾.

SOORTE TEATER

Die moderne teater sou in vier afsonderlike groepe verdeel kon word²²⁾. Die eerste groep kan stempel word as die teater van

1. Gepoogde toepaslikheid

Hier poog regisseurs en dramaturge om tradisionele dramas aan te pas of te moderniseer sodat dit in die huidige tyd vir gehore relevant en interessant sal wees. Die doel is om idees van ander gemeenskappe op ons eie tyd van toepassing te maak.

Peter Brook se verwerking en aanpassing van Seneca se *Oedipus*, opgevoer deur die Engelse National Theatre gedurende 1969 in Londen, is 'n goeie voorbeeld hiervan. 'n Aantal groot metaalspieëls op die verhoog het as dekor gedien en die akteurs, onder wie Irene Worth as Jokaste en John Gielgud in die titelrol was, het in neutrale bruin spanpakkie, sonder grimering, gespeel²³). Brook het ook in Mei 1968 in Parys met die Royal Shakespeare Company onder inspirasie van Jean-Louis Barrault 'n opvoering van *The Tempest* aangebied met die biomeganiese styl van Meyerhold as uitgangspunt²⁴).

Die styl waarin hierdie stukke gespeel word, is kragtig, opwindend, teatraal en skoorsoekerig maar bring nie noodwendig mee dat die idee in die oorspronklike drama vernietig word nie.

Of 'n regisseur of skrywer dit durf waag om die werk van 'n dramaturg soos Molière, Shakespeare of Seneca te verwerk – 'n metode wat by Brook, Grotowski, Chaiken en andere nou aar die orde van die dag is – is 'n saak waaroor nog lank geen uitsluitsel verkry is nie en wat deur Ted Kraus in sy artikel *Theater's role in the McLuhan age* op die volgende wyse betwyfel word: „If theater in this electronic age is to be as vital and secure a part of American culture ... it must not degenerate to merely rehashing ancient materials in the name of 'new' technique”²⁵).

Die tweede groep is die sogenaamde

2. Harde teater

Hierdie groep sluit die dramas in wat in die teken van sosiale of politieke konfrontasie staan. Die styl wissel, maar die aanbiedingsmetode is gewoonlik die van 'n voorstelling. As voorbeelde kan genoem word die *Marate/Sade* van Weiss, *The Brig*, *The Blacks* en onlangs Kopit se *Indians* en Julian Beck se *Plaque*.

Hierdie soort teater staan ook bekend as Volledige Teater, *Total Theatre*, Teater van Wreedheid en Radikale Teater, en word deur puriste verwerp. Dit is gewoonlik polemies, en brutaal, skerp en kru wat die taalgebruik daarin en die aanbiedingsstyl daarvan betref.

3. Seksuele teater

Die derde groep is die waarin die seksuele 'n oorwegende rol te speel het en

wat deur Richard A. Harrison as die *Let it all hang out* kategorie bestempel word. *Hair, Oh Calcutta!*, *Che!* *De Sade Illustrated* en heelparty ander kan as voorbeelde genoem word. Dit is daarop gemik om te skok en te ontugter en om op sodanige wyse reaksie aan 'n ongevoelige gehoor te ontlok.

4. Woordelose teater

Die vierde groep is die van die Nie-teater en sluit *happenings*, die *bread and puppet theatre*, *myths* en die *non-verbal theatre* in, waarop McLuhan die Amerikaners voorberei het.

Die eienskappe van hierdie nuwe teatersoorte kan soos volg saamgevat word.

(a) Die teater as 'n plek waar die toneelkuns beoefen word, het oorbodig geraak: die gebruik daarvan is volgens die Engelse regisseuse Joan Littlewood verouderd en uitgedien. Die publiek, so word geredeneer, moet nie meer na toneel in die teater gaan nie, maar die drama moet na die mens in sy natuurlike omgewing gebring word. „That happened in Shakespeare's Globe Theatre, it happened in Greece, it happened in all those times, and at all these places under God's sky where men and women have joined together for delight. We must have places where we can eat, drink, make love, be lonely, be together, and share in the theatre of living. That is my theatre” – aldus mej. Littlewood²⁶).

Dit verbaas dan ook nie dat die *happening* onder meer in 'n leë saal, by 'n swembad, in 'n New Yorkse straat, op 'n rugbyveld, in 'n wolkekrabber of in 'n katedraal plaasvind nie.

(b) By die moderne teater word daar van die gehoor verwag om aktief aan die toneelgebeure deel te neem: hulle moet fisiek en geestelik betrokke wees en selfs die auditoriumligte word aangelaat, omdat die gehoor net so 'n belangrike rol as die dekor op die verhoog te vervul het. Die moderne gehoor het akteur geword, estetiese afstand het verdwyn, en daar word deur nuwe teateraanbieders soos volg oor hierdie aspek bespiegel: „... the playwright's work is not to write a play but to construct a ceremony where actors and audience can come together”²⁷).

(c) Psigedeliese klankeffekte, geprojekteerde filmbeelde en onritmiese variërende flikkerligte, vooraf op 'n elektriese konsol geprogrammeer, word saam met brandende wierook en ander geure ingespan om polsende lewe in 'n luidrugtige teater te bring. Hierdie moderne truuks is getuie daarvan dat die massamedia helaas ook die lewende teater binnegedring het.

(d) Dit word nie meer van die moderne toneelspeler verwag om 'n rol te vertolk nie, hy speel homself. Met alleen maar 'n funksionele kostuum of in sy eie klere, en sonder grimering, word van hom verwag om in Grotowskistyl die gehoor deur middel van spel met sy liggaam en stem te oortuig – selfs

ou karakters moet op liggaamspel steun en gebruik geen grimering nie²⁸).

(e) Die teks, dit wil sê die geskrewe drama, is in die moderne toneel besig om te verdwyn. Selfs die regisseur, die teaterbeheerser van hierdie eeu, moet vir die groep plek maak. Die improvisatoriese skepping deur die groep, en die telkense vernuwing met elke optrede hou die teater nuut en prikkelend en skep die idee dat dit wat gebeur, vir die eerste keer plaasvind.

Dit staan in die teken van die tyd waarin ons leef dat die bekende Australiese toneelskrywer Alan Seymour 'n artikel oor die moderne teater afsluit met 'n dringende beroep op die nuwe teaterkunstenaars om die woord gedeeltelik in die teater te behou: „... I ask only that we be allowed to include some words with the music, for words may help a little in the turbulent times ahead when we may need all the help we can get”²⁹).

Die seremoniële benadering by die moderne teater weerhou die tradisionele dramaturg daarvan om vir die nuwe teater te skryf: hy is nog deel van 'n teater wat 'n toneelstuk om die probleme van die held of anti-held gestruktureer het.

(f) Die visuele en ouditiewe teater waarby die woord en taal uitgesluit is, is 'n belofte wat die volgende verklaring van Marshall McLuhan in sy werk *Understanding media* voorspel: „Our new electric technology that extends our senses and nerves in a global embrace has large implications for the future of language. Electric technology does not need words any more than the digital computer needs numbers. Electricity points the way to an extension of the process of consciousness itself, on a world scale, and without verbalization whatever. Such a state of collective awareness may have been the preverbal condition of men. Language as the technology of human extension, whose powers of division and separation we know so well, may have been the 'Tower of Babel' by which men sought to scale the highest heavens. Today computers hold out the promise of a means of instant translation of any code or language into any other code or language. The computer, in short, promises by technology a Pentecostal condition of universal understanding and unity. The next logical step would seem to be, not to translate, but to by-pass languages in favor of a general cosmic consciousness which might be very like the collective unconsciousness dreamt of by Bergson. The condition of 'weightlessness', that biologists say promises a physical immortality, may be paralleled by the condition of speechlessness that could confer a perpetuity of collective harmony and peace”³⁰).

(g) In die moderne drama het die protagonis as individu verdwyn en word hy deur die groep, die massa, vervang. 'n Voorbeeld hiervan is die opvoerings van Julian Beck en Judith Molina met hulle Living theatre in Amerika: „The group has replaced the protagonist and it is their collective experience which young directors found compelling in the theatrical event”³¹).

(h) Veel sterker nog as by Brecht met sy gevierde *Verfremdungseffekt*, het die illusie uit die moderne teater verdwyn. Van die hedendaagse teatergehoor word verwag om te dink, deel te neem en tot 'n eie siening en besluit te geraak. Dit sou korrek wees om te beweer dat die nuwe teater in volmaakte antipode tot die Realistiese en Naturalistiese teater van die 19de eeu staan.

AFSLUITING EN GEVOLGTREKKING

Die Afrikaanse teater in die Republiek kan in teenstelling met die film, die pers en die politiek, as nie polemies nie bestempel word. Die naaste wat ons teater aan die polemiese gekom het, is 'n telkense amper-aanbieding van Bartho Smit se *Putsonderwater en 'n happening* op 5 April 1967 deur studente van die Kaapstadse Universiteit³²).

Hoe lank hierdie toestand sal voortduur en of die afwesigheid van omstrede teater die oorsaak van swak teaterbywoning kan wees, behoort ondersoek te word. Wat egter vas staan, is dat die Suid-Afrikaanse teater wat aanbiedingsgenres betref – en ek beklemtoon *aanbiedingsgenres* en nie spel, regie of tegniese standaard nie – 'n ruim 15 tot 20 jaar agter die Amerikaanse en Europese teater staan.

Of die teaterrevolusie hom oorsee gaan uitwoed en die teater opnuut na die klassieke, die realisme of die naturalisme sal teruggryp en of 'n nuwe aanvaarbare teatervorm gaan uitkristalliseer sonder dat die teaterwese in die Republiek merkbare invloed en verandering sal ondergaan, is in die windseile van nuwe daerade gehul.

Wat wel bekend is, is dat daar in Amerika en elders 'n besef gekom het van die bestaande wanverhouding in geldtoesegging tussen die kunste en die wetenskap. Hiervan getuig president Nixon se besluit om die Amerikaanse Kongres te vra om vir die belastingjaar 1971 40 miljoen dollar – tweemaal soveel as vir die jaar 1969 – aan die kunste beskikbaar te stel.

Die President verantwoord en motiveer hierdie besluit op die volgende wyse: „Americans have long given their first concerns to the protection and enhancement of life and liberty; we have reached the point in our history when we should give equal concern to the pursuit of happiness...”

„We would be able to bring more productions in music, theatre, literature, readings and dance to millions of citizens eager to have the opportunity for such experiences”.

„We would begin to redress the imbalance between the sciences and the humanities in colleges and universities, to provide more opportunities for students to become discerning as well as knowledgeable”³³).

En nou ten slotte: Waar staan die opvoedkundige teater aan die PU vir CHO?

In the *Players magazine* van Desember/Januarie 1970 skryf dr. Theodore Herstand soos volg: „The educational theatre has been visited by demons. It has contracted a severe case of schizophrenia, and is tormented by the desire to be a *consummate artist* at one moment, *knowledgeable scholar* at another moment, *allseeing critic*, *master technician*, *conservator of the classics* and *avant garde innovator* at other moments. In order to regain its sanity, the academic theatre must avoid trying to be something other than it is. It must find out what its proper functions are and develop only those programs which are appropriate to it...”³⁴).

Dit is wyse raad van ’n teaterkenner waaraan die opvoedkundige teater in die Republiek en ook aan die PU vir CHO aandag behoort te gee indien hierdie teatersoort tot volle ontplooiing moet gedy.

Die departement Spraakleer en Drama aan die Potchefstroomse Universiteit vir CHO is ten volle op hoogte van wat daar in die wêreld van die revolusionêre teater gebeur, en hy beskou dit as deel van sy plig en roeping om op hoogte te bly. Ons sal nie sondermeer sinneloos verwerp nie, maar ons sal beslis ook nie sonder voorbehoud aanvaar net om deel van ’n revolusie te word nie.

Ons glo dat om bewus te wees inhou dat ’n mens gewaarsku is. Ons sal, soos in die verlede, voortgaan om klassieke werke aan te bied, en ons sal hieruit leer – ons sal ons studente op hoogte hou van dit wat in die wêreld van die teater gebeur, en ons en hulle sal, op grond van ons Calvinistiese inslag en ons Christelike geloof, oordeel of veroordeel.

As Thomas B. Markus as een van die onderskeidende kenmerke van die teater van die toekoms die volgende noem: „Plays will express philosophies which are related to the problems of man, rather than the relationship of man to his universe. The drama will focus on a man-oriented and man-centered universe, from which God is excluded”³⁵), dan raak ons geensins paniekerig nie want ons glo saam met Kuyper: „Ook de kunst is niet een verzinsel van menschen maar een door God zelf ingelegde functie van den menschelijken geest”³⁶) – vir ons die kuns ter wille van God en nie die kuns ter wille van die kuns nie.

BRONNELYS

1. OLIVER, W.I. 1969. Theatre aesthetics in crisis. *Educational theatre journal*, 21 (1): 17-27.
2. HAINAUX, R. 1965. Editorial. *World theatre*, 14 (6):540.
3. BOTHA, T. 1969. Die teaterhertog, Georg II van Sakse-Meiningen – ’n waardebeplanning. Potchefstroom. Proefskrif (D.Litt.) – PU vir CHO. p. 91.

4. BOGARD, T. 1968. Foreword. *Educational theatre journal*, 20 (2 A):5.
5. LAIDLER, P.W. 1926. The annals of the Cape stage. Edinburgh, Bryce. p. 8.
6. GRAHAM, K.L. 1966. Relationships between educational theatre and professional theatre – actor training in the United States. *Educational theatre journal*, 18 (3 A): Appendix B, p. 362-64.
7. Ibid.
8. BOTHA, T. 1969. Die teaterhertog, Georg II van Sakse-Meiningen – 'n waardebeplanning. Potchefstroom. Proefskrif (D.Litt.) – PU vir CHO. p. 27-40.
9. Ibid.
10. SHANOWER, D.T. 1969. Brief aan die outeur, gedateer 8 Oktober.
11. SNEDDON, E. 1964. Persoonlike gesprek met die outeur, Oktober.
12. THEATRE in America. 1969. *Amateur stage*, 24 (6):40-42.
13. Ibid.
14. WALKER, O. 1954. Nellie du Toit has lyric charm. *The Star*, 8th September. p. 9.
15. WALKER, O. 1959. Shaw's Joan as a „meisie” from Orleansfontein. *The Star*, 2nd July. p. 13.
16. SMILEY, S. 1969. The playwright in a theatre ensemble. *Players magazine*, 44(2):66-9.
17. HERSTAND, T. 1970. Reflections on educational theatre. *Players magazine*, 5(2):68-70.
18. RUTENBERG, M.E. 1969. Revolution in the American theatre. *Players magazine*, 45(1):14-16.
19. TARN, A. 1968. Major dramatic trends: 1948-1968. *World theatre*, 17 (1-2):8-27.
20. ARTAUD, A. 1958. The theatre and its double. New York, Grove and Henderson.
21. Ibid.
22. HARRISON, R.A. Censorship in community theatre. *Players magazine*, 45(2):71-3.
23. ESSLIN, M. 1968. Grausamketei, Ritual, Bacchanal. *Theater heute*, 9(5):6-9.
24. CROYDEN, M. 1969. Peter Brook's Tempest. *Het toneel teatraal*, 90(4):266-9.

25. KRAUS, T. 1969. Theatre's role in the McLuhan age. *Players magazine*, 44(6):245-7.
26. LITTLEWOOD, J. 1968. The fun palace. *Tulane drama review*, 12(3): 127-34.
27. VAN ITALLIE, J.C. 1969. Preface, the serpent, *aangehaal in* Rutenberg, Michael E. Revolution in the American theatre. *Players magazine*, 45(1):14-17, Oct., Nov.
28. GROTOWSKI, J. 1969. Towards a poor theatre. London, Methuen.
29. SEYMOUR, A. 1969. Alan Seymour author of "The one day of the year" looks at the current wave of experimenters in the theatre and compares them with the "museum" theatre they despise. *Masque*, 11:19-33.
30. McLUHAN, M. 1964. Understanding media. London, Routledge & Paul. p. 77-80.
31. RUTENBERG, M.E. 1969. Revolution in the American theatre. *Players magazine*, 45(1):16.
32. DAGBREEK en Sondagnuus, 9 April 1967.
33. PRESIDENTIAL messages; Nixon on the arts – Goff on Aeta. 1970. *Theatre news*, 2(5)1-4.
34. HERSTAND, T. 1970. Reflections on educational theatre. *Players magazine*, 5(2):68-70.
35. MARKUS, T.B. 1965. The future actor. *Players magazine*, 42(4):38-9.
36. HUGUENET, A. 1960. Applous! die kronieke van 'n toneelspeler. Pretoria, De Bussy. p. 217.