

**MEDIA EN DIE TEATER:**

**'n Praktiese ondersoek na die gebruike van film, televisie en video in twee  
Suid-Afrikaanse produksies.**

**deur**

**Gaerin Hauptfleisch**

**Werkstuk ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereiste vir die graad van  
Magister in Lettere en Wysbegeerte (Drama) aan die Universiteit van Stellenbosch.**



**Studieleier: Dr. Edwin Hees**

**Ingedien Desember 1999**

**Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie werkstuk vervat,  
my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore in die geheel of  
gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.**

**Geldelike bystand gelewer deur die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling (RGN Suid Afrika) vir hierdie navorsing word hiermee erken. Menings in hierdie publikasie uitgespreek en gevolgtrekkings wat gemaak word, is die van die outeur en moet nie beskou word as noodwendig die van die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling nie.**

## Opsomming

Die werkstuk ondersoek die tendens onder hedendaagse teaterpraktisyns in Suid-Afrika om gebruik te maak van die elektroniese media in die teater. Vir die doel van die werkstuk word met media spesifiek bedoel film, televisie en video. Die maniere waarop die media gebruik word in die teater sluit die gebruik van mediatoerusting, mediategnieke, temas en karakters in. Die gebruik van media-elemente, wanneer dit in die teater gebruik word, word teater-ekwivalente van die media-elemente binne 'n teaterraamwerk, met ander doelstellings as wat normaalweg met die media geassosieer word.

Die ondersoek kyk na die geskiedenis van die verwantskap tussen die media en die teater op internasionale vlak, en daar is gevind dat kruisbestuiwing tussen die media en die teater al plaasgevind het sedert die ontwikkeling van film. Die kruisbestuiwing sluit teater- en mediapraktisyns in, wat in albei mediums werk en dus hul kennis en idees van een medium oordra na 'n ander.

Die rede vir hierdie kruisbestuiwing blyk te wees dat die media as vermaaklikheidsmedium ontwikkel het uit lewendige optrede en dat die grondbeginsels van die mediums dieselfde is. Teater het aspekte uit die media in lewendige opvoerings begin betrek omdat dit die algemene publiek se grootste bron van vermaak en informasie geword het, en dus vir die teater 'n nuwe verwysingsraamwerk verskaf het.

Die gebruik van aspekte uit die media bied ook nuwe metodes van ekspressie aan teaterpraktisyns, nie net deur die gebruik van mediatoerusting soos televisie-monitors nie, maar ook omdat die medium wat gebruik word se konvensies nogsteeds aanvaar word deur gehore in 'n teater.

Om die effektiwiteit van media in die teater te ondersoek is gekyk na twee onlangse opvoerings waarin dit aangewend was, *Baal* deur Bertolt Brecht, verwerk deur Arnold Blumer en Chris Vorster, met regie deur Chris Vorster, en *The War of the Worlds*, gebaseer op H.G. Wells se boek, verwerk en geregisseur deur Samantha Pienaar. Albei is opgevoer by die H.B. Thom Teater, Stellenbosch deur die Departement Drama, U.S. Die studie bevestig dat die media suksesvol in die teater gebruik kan word. Daar moet egter gesorg word dat dit soos enige ander ontwerpselement in die teater die temas, storie en konsep van die toneelstuk ondersteun anders kan dit die kreatiwiteit en verbeelding van teater ondermyn.

## Abstract

The purpose of this essay is to research the frequent use of the electronic media in the theatre by contemporary theatre practitioners in South Africa. The term media indicates specifically television, film and video usage for the purpose of this essay. The ways in which media is used in the theatre include tools, techniques, themes and characters.

The use of elements from the media, when used in the theatre, is a theatrical equivalent of the media elements within a theatrical framework with goals different from those normally applicable to the media.

The research started with a look at the history of the relationship between media and the theatre on an international level, and it was found that there has been cross-fertilization between media and the theatre since the development of film. This cross-fertilization does not only imply tools and techniques, but also theatre and media practitioners, who work in both mediums and thus incorporate their ideas and expertise of one medium into the other.

The reason for this cross-fertilization is that media developed, as an entertainment medium, out of live performance and that the basis of the different mediums is the same. Theatre practitioners started to incorporate aspects from the media in live performance as the media became the public's greatest source of entertainment and information, and thus an important field of reference. The use of aspects of media in theatre also gives theatre practitioners new means of expression and different levels of communication, not only through the use of media tools like television monitors but also because the medium used implies certain conventions of that medium to the audience.

To evaluate the effective use of media in the theatre, two recent productions were looked at, *Baal* by Bertolt Brecht, translated and adapted by Arnold Blumer and Chris Vorster, directed by Chris Vorster, and *The War of the Worlds*, based on H.G. Wells's

book, adapted and directed by Samantha Pienaar. Both were performed at the H.B.

Thom Theatre, Stellenbosch, by the Department of Drama, U.S.

My findings are that the media can be successfully used in the theatre. The media must though, be used as would any other design element in the theatre, to support theme, plot and concept. If used as external decoration only, media elements would undermine the creativity and imagination of theatre.

## Inhoudsopgawe

Voorwoord	1
<b><u>1. Die Geskiedenis van die verwantskap tussen media en teater</u></b>	<b>3</b>
1.1 Die ontstaan van film en televisie uit teater	3
1.2. Verskille tussen televisie, film en video, en die teater	9
1.2.1. Aanbieding	10
1.2.2. Perspektief en fokus	12
1.2.3. Konvensies en tekens	13
<b><u>2. Hoekom media in die teater?</u></b>	<b>15</b>
<b><u>3. Die gebruike van die media in die teater</u></b>	<b>17</b>
3.1 Toerusting	19
3.1.1. Pre-produksie prosesse	19
3.1.2. Herleiers	21
3.1.3. Projektors	21
3.1.4. Skerms	22
3.1.5. Bewaring	22
3.2 Tegnieke	24
3.2.1. Direkte tegniek	24
3.2.2. Nabootsing	25
3.3 Inhoudelike verwysings	26
3.4 Potensiële probleme met mediatoerusting en -tegnieke in die teater	29
3.4.1. Koste	29
3.4.2. Grootte en posisionering	29
3.4.3. Fokus	30



3.4.4. Tegniese probleme	30
3.4.5. Regte	31
<b><u>4. Huidige teaterontwikkelings met betrekking tot die gebruik van film, video en televisie</u></b>	<b>32</b>
<b>4.1 Evaluasie van bestaande voorbeelde</b>	<b>32</b>
4.1.1 <i>Baal</i> - Bertolt Brecht	32
4.1.2 <i>The War of the Worlds</i>	50
<b>4.2 Verdere moontlikhede</b>	<b>56</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>59</b>
<b>Filmografie</b>	<b>61</b>
<b>Teaterproduksies</b>	<b>61</b>
<b><u>Bylae</u></b>	<b>63</b>

## Voorwoord

“The old forms of communication are not unaffected by the development of new ones, nor do they survive alongside them. The filmgoer develops a different way of reading stories. But the man who writes the stories is a filmgoer too” (Bertolt Brecht in Willett, 1978: 47).

Die verwantskap tussen film, televisie en video, en teater is so oud soos die geskiedenis van die media (met media word, vir die doeleindes van die werkstuk, bedoel film, televisie en video). 'n Meer onlangse tendens, en hier word spesifiek verwys na Suid-Afrikaanse teater, is om media elemente te gebruik in die teater. Die doel van die studie is om die redes en effektiwiteit van hierdie eksperimente te ondersoek.

Histories het teatermakers van die begin van die ontwikkeling van film af al begin eksperimenteer met die gebruik van filmtegnieke en toerusting in teater. Soos tegnologiese vooruitgang gemaak is het die teater ook veranderings geabsorbeer. Die avant-garde teater was gewoonlik op die voorpunt van enige innovasie en dis ook hier dat nuwe tegnologie eerste kop uitgesteek het. Daar is dus 'n lang geskiedenis van die gebruik van media in teater, maar meeste voorbeelde kom uit Amerika of Europa. In Suid-Afrika as gevolg van politiese, ekonomiese en sosiale kwessies is die gebruik van media in die teater eers later beproef. Suid-Afrikaanse teater het ook 'n omwenteling ondergaan met die verandering in die politieke bestel. Die beweging weg van protesteater het nuwe ondersoek en eksperimentasie genoodsaak in die teater en Suid-Afrika se terug beweeg in die internasionale gemeenskap het blootstelling aan nuwe idees en invloede tot gevolg gehad.

Hoewel die gebruik van media in die teater in Suid-Afrika ook nie noodwendig nuut is nie, blyk dit asof daar opnuut 'n soeke is na die betekenis en plek van teater in Suid-Afrika.

Die studie konsentreer op film, televisie en video omdat dit die mees gevestigde mediums is, hoewel die opkoms van interaktiewe rekenaaropvoerings, laserdiskette, hologramme en digitale tegnologie 'n invloed op teater behoort te hê.

Die studie kyk na die geskiedenis van die verwantskap tussen teater en die media as agtergrond en ondersoek ook die maniere wat die mediums verskil. 'n Bespreking oor die praktiese aanwending van media in die teater word gevolg deur die evaluasie van twee onlangse voorbeelde. Die maniere waarop die media geïnkorporeer word in die toneelstukke word ondersoek en die geslaagdheid daarvan word geëvalueer.

## **1. Die Geskiedenis van die verwantskap tussen media en teater**

" If we accept - for the time being - the commonly held notions of time and history, and if we also admit that the act of painting is no longer the same as it was before the invention of photography, then it would seem that theatre will not remain the same as it was before the advent of cinema and television"(Genet, 1972:66).

### **1.1 Die ontstaan van film en televisie uit teater**

Die ontwikkeling van film, wat gesien kan word as die voorganger van televisie en video, al is dit net op 'n breë konseptuele basis eerder as tegnologies, kan nou gekoppel word aan teater. Hoewel film ontstaan het uit tegnologiese ontdekkings, is baie vinnig uitgevind dat dit winsgewend aangewend kan word as 'n vermaaklikheidsmedium. Teater, wat op daardie stadium die primêre uitvoerende medium was (einde 1900's), is dus onmiddellik aangewend ter ondersteuning van die nuwe medium.

Film as narratiewe medium het ontwikkel uit verfilmde verhoogopvoerings, daaglikse gebeure of andersins gebeure wat opgevoer kan word (Hurt, 1974; 4). Die ontwikkeling van redigeringtegnieke en die besef dat die kamera nie staties hoef te wees nie, gekoppel aan tegniese ontwikkeling betreffende die film en kamera, het film verander van 'n tipe fotografiese teater na 'n medium en kunsvorm in eie reg, heeltemal verskillend van teater met ander reëls en moontlikhede wat betref onder andere spel, dekor, effekte en storielyn (Mast, 1971; 50-62).

Die verwantskap tussen media en teater is egter nie beëindig nie en deur die dekades het kruisbestuiwing oor en weer plaasgevind. Film het egter die populêrste bron van vermaak

geword vir die publiek, wat tot gevolg gehad het dat die invloed van die media duideliker sigbaar is in teater as anders om. Kortom, waar film uit teater ontstaan het, wend teater hom nou na film vir idees, verwysings en gehore, byvoorbeeld Chris Vorster se *Jeims Blond* trilogie (1998) om een voorbeeld te noem.

Die ontwikkeling van televisie het die wêreld in die publiek se voorkamers ingebring. Dit het die verspreiding van informasie en vermaak baie makliker, vinniger en geriefliker gemaak. Die invloed van teater op televisie is duidelik herkenbaar met die opkoms van lewendige uitsendings, "talkshows" en ateljeegehoore. Meeste televisie programme was in die begin van televisie lewendig opgeneem en uitgesaai.

Die verwantskap tussen teater en die media kan in tydperke ingedeel word wat saam loop met tegnologiese ontwikkeling in media.

### Die begin van film, vroeë 1890's – 1920's

In hierdie tydperk is teater gehore gaandeweg deur film weggeklok en het film ontwikkel as 'n onafhanklike vorm (Hurt, 1974; 4).

Die teater van die tyd was verdeel in twee tipes, kommersiële teater soos melodrama met skouspelagtige effekte, komedie, klug en vaudeville en dan "ernstige" kuns teater soos deur die Moskou Kuns Teater en die Théâtre Libre in Parys wat die klassieke drama van onder andere Shakespeare en Goethe opgevoer het asook meer kontemporêre skrywers soos Ibsen, Strindberg, Shaw en Brieux (Hurt, 1974: 3). Die kommersiële teater wat uitsluitlik op vermaak gerig was, het realisme in inhoud verwerp, maar in voorstelling voorgestaan. Daar sou byvoorbeeld gebruik gemaak word van stereotipiese karakters en temas, maar die dekor inkleding sou tot op die laaste detail realisties wees. Op die

verhoog van melodrama het skepe gesink, lokomotiewe gebots en is oorloë geveg met asemrowende realisme (Hurt, 1974: 3).

Die filmbedryf het veral gekonsentreer op die populêre aspekte van die kommersiële teater soos skouspel, stereotipiese karakters en komedie. Dit was gou duidelik dat die teater nie kan kompeteer met die tipe effekte wat moontlik was in film nie.

Die filmbedryf het die gehore van die kommersiële teater weggelok en vele teaters is in bioskope verander, wat tot gevolg gehad het dat die populêre teater teen 1920 gaandeweg verval het terwyl kunsteater sy prestige en invloed behou en selfs vergroot het (Hurt, 1974: 4).

Eksperimentering in film deur mense soos Edwin Porter en D.W. Griffiths het gelei tot die ontwikkeling van film as 'n onafhanklike medium. Soos film onafhanklik geraak het van die teater moes die teater noodgedwonge vinnig verander om sy plek as vermaaklikheidsmedium te behou. Die teenwoordigheid van film kan egter gesien word in die teatereksperimente van die 1920's. Teater was op soek na areas waar film dit nie kan ewenaar nie, met ander woorde teater moes iets bied wat nie in film moontlik was nie.

Teater het ook dikwels probeer om filmtegnieke na te boots of te inkorporeer in opvoerings (Hurt, 1974: 5).

In Frankryk, Italië, Rusland en Duitsland het die avant-garde teater dikwels bewondering uitgespreek vir die subjektiwiteit en buigbaarheid van film asook die feit dat dit bereikbaar is vir die meeste mense. In Duitsland was film een van die elemente wat verantwoordelik was vir die opkoms van ekspressionisme in die teater. Die bewegende kollig van die ekspressionistiese verhoog kan gesien word as 'n poging om die gehoor se fokus te beheer soos in film die geval was (Hurt, 1974: 5). Die Bauhaus groep se pogings om "Total Theatre" te skep het film geïnkorporeer in verhoogopvoerings, en so ook die "Futurist Variety Theatre" van Marinetti in Italië. Brecht se Epiese teater is ook heel

moontlik deur film beïnvloed as mens die afsydige styl, direktheid van karakterisering en die episodiese storielyn in ag neem (Hurt, 1974: 5).

Brecht het weer 'n reuse invloed gehad op film regisseurs (Monaco, 1977; 36). 'n Goeie voorbeeld sou sy vervreemdingseffek wees. In die teater beteken dit om die gehoor te forseer om emosioneel onbetrokke te bly by die toneelstuk en opvoering. Dit word gedoen deur die gehoor konstant te herhinner dat hulle 'n teateropvoering aanskou deur byvoorbeeld die teaterligte in die gehoor se sig te plaas (Taylor, 1974: 12). In film neem dit die vorm aan van akteurs wat direk met die kamera, en deur die kamera met die gehoor, gesels. Baie van die tegnieke wat Brecht gebruik het in sy Epiese teater is ontwikkel deur Erwin Piscator wat gebruik gemaak het van projeksies, film, toneelfragmente en reuse tekeninge van karikature om byvoorbeeld die aksie in *The Good Soldier Schweik* (1927) aan te pas vir die teater (Brockett, 1969; 336). By die Moskou Kunsteater het Vsevolod Meyerhold 'n teater voorgestaan waarin lewendige en verfilmde tonele saam gebruik word (Hurt, 1974; 6). Sergei M. Eisenstein het uit die teater die filmwêreld betree. Op hierdie stadium was kruisbestuiwing tussen die twee mediums alreeds volstoom aan die gang, aldus wat personeel betref wat hulle kennis en idees van een medium oordra na 'n ander.

## 1926-27

Die verskyning in 1926-27 van klank in film het die verwantskap tussen teater en film weer verander. Dit het film die populêrste vorm van massavermaak gemaak, maar dit het ook gesorg vir 'n tydelike terugkeer na teaterpraktyk in film. In 1928-29 is teaterregisseurs, akteurs en skrywers volskaals ingevoer in film om "film te leer praat", met ander woorde om filmakteurs, regisseurs en skrywers op te lei in die gebruik van dialoog. Die

teaterpraktisyns se teaterondervinding en die tegnologiese probleme van statiese mikrofone en kameras het gelei tot 'n reeks gefotografeerde verhoog blyspele en revue's (Hurt, 1974: 6).

In die 1930's is die probleme met klank oorkom om weer van film 'n outonome kunsvorm te maak (Mast, 1971; 234)

### 1950's

In die 1950's, het die opkoms van televisie, film in dieselfde situasie geplaas as wat die populêre teater in was met die opkoms van film. Film het amper op dieselfde wyse as teater op die nuwe kompetisie gereageer deur dit te beantwoord met meer skouspel en ander foefies soos 3-D en nuwe kleurprosesse. Film moes egter eindelijk toegee en het saam met die nuwe medium begin werk, en begin om 'n nuwe kleiner gehoor op te bou (Hurt, 1974: 7).

Die verwantskap tussen teater en televisie het egter op baie dieselfde wyse begin as die verwantskap tussen film en teater. Televisie en veral televisie drama was geskoei op teatertegniese. Die dramas is in 'n ateljee in 'n teater styl stel verfilm en direk uitgesaai. Soos in die teater was elke uitvoering uniek en was daar min ruimte vir foute. Met die opkoms van die televisieopname, en die post-produksiewerk soos redigering wat daarmee gepaard gaan kon tonele oor en oor verfilm word om die beste resultate te verkry. Teen die tyd dat die kameras uit die ateljee geneem is en op buitestelle begin verfilm het, is die teatertegniese verruil vir filmtegniese.

Die televisierewolusie het die verwantskap tussen film en teater weer verander. Film het soos teater sy bande met populêre vermaak behou, maar soos kunsteater gevind dat sy



nuwe minderheidsgehoor toegeneem het in grote en belangrikheid. Vir die eerste keer in die geskiedenis van film kon ernstige vraagstukke en gevoelens net soveel van 'n artistiese uiting in film kry as in die teater, miskien omdat film regisseurs nie gevoel het hulle moet almal tevrede stel nie, maar hulle film kan rig aan nuwe minderheids gehore (Hurt, 1974: 8).

### Die hede

Die opkoms van video, kabel televisie en betaal kanale het film in mense se huise ingebring. Waar die publiek voorheen uit die gemak van hulle huise moes beweeg na 'n spesifieke venue, soos vir teater, en die filmondervinding beleef het saam met 'n groep mense was dit nou 'n private ondervinding tuis. Die televisiegehoor is egter onderworpe aan vele afleidings omdat hy in sy eie private ruimte verkeer en byvoorbeeld die televisie kan afsit of lees of vele ander aktiwiteite verrig wat sy aandag kan aftrek.

Die ondervinding tussen televisie kyk en 'n film kyk is dus heeltemal verskillend, net soos die teaterondervinding van televisie en film verskil. Die doel van die werkstuk is juis om te kyk hoe die gehoor se ervaring van die media aangewend kan word in die teater, en hoe mediakonvensies en toerusting gebruik kan word om die teater se ekspressie te verbreed en verdiep.

Wat duidelik word uit die voorafgaande bespreking is dat teater onherroeplik verander is deur die opkoms van film en televisie. Waar film uit teater ontstaan het, wend teater hom nou tot film, televisie en video vir nuwe maniere van ekspressie, temas en idees. Dis egter nie 'n nuwe tendens nie, maar spruit uit dekades se wedersydse beïnvloeding wat dit nou

moontlik maak om televisie en filmsemiotiek in die teater aan te wend vir gehore wat dit sal verstaan.

## Suid-Afrika

Bogenoemde gegewens is natuurlik geskoei op 'n studie van hoofsaaklik Amerikaanse teater en media. In Suid-Afrika het die dinge egter baie anders verloop as gevolg van verskeie faktore. Televisie is eers in 1976 bekend gestel in Suid-Afrika en die media bedryf was onderworpe aan streng sensorkap. Die media-industrie het ook nooit die afmetings bereik wat dit het in Amerika nie.

### 1.2. Verskille tussen televisie, film en video, en die teater

Die verskille tussen televisie, film en video, en teater is menig en hierdie bespreking probeer geensins volledig wees nie. Die studie poog om net die verskille uit te lig wat die belangrikste is vir die doel van die tesis, naamlik verskille wat deur kruisbestuiwing bruikbaar is.

Die verskille tussen media en teater kan onder drie hoofde ingedeel word naamlik;

**Aanbieding, Perspektief en fokus, en Konvensies en tekens.**

### 1.2.1. Aanbieding

Televisie verskyn op 'n klein skerm in meeste mense se huise, film word aangebied op groot skerms in ruimtes spesifiek gebou vir die doel. Teater kan byna enige plek gebeur, hoewel dit gewoonlik in Suid-Afrika in teatergeboue plaasvind.

Televisie is gereedelik toeganklik vir die grootste gedeelte van die aarde se populasie en speel vir reuse "gehore" op 'n slag. Film word gedupliseer en verskyn gelyktydig, oor en oor op skerms wêreldwyd. Teater maak staat op 'n gehoor wat in 'n spesifieke ruimte op 'n spesifieke tyd opdaag en getalle word dus beperk.

Tensy 'n teaterstuk uiters gewild is, die wêreld deur toer en vir jare speel, sal dit nie naastenby die grote gehoor hê wat amper enige televisieprogram by slegs een vertoning bedien nie.

Teatertekste word wel oor en oor opgevoer, maar elke keer word dit anders benader. Dit beteken dat 'n gehoor wat 'n stuk sien, geregisseur deur 'n spesifieke regisseur, nie noodwendig dieselfde ervaring sal hê nie, as hulle dieselfde stuk weer sien, geregisseur deur 'n ander regisseur.

Film en televisie is duur mediums om te vervaardig, maar hul inkomste is ook groter.

Teater maak in meeste gevalle staat op borgskappe en subsidies en inkomstes is gewoonlik baie laer, juis as gevolg van beperkte gehore.

'n Film, nes 'n vollengte toneelstuk bestaan uit 'n reeks tonele wat elk verband hou met die toneel wat hom voorafgaan en volg. 'n Film bestaan egter uit beelde wat konstant beweeg en verander wat betref ruimte en hoek van sig, selfs in een toneel, terwyl die teater beperk word deur die ruimte wat dit in plaasvind. Hoewel dit dalk teoreties moontlik is kan die

teater nie absoluut realisties die omvang in tyd, plek en ruimte beslaan wat 'n film kan, sonder om lomp, verbrokkeld en uiteraard lank te wees nie.

Chris Vorster se *Baal* (1998) en *War of the Worlds* (1999) deur Samantha Pienaar om twee voorbeelde te noem, werk baie meer voorstellend met dekor. Die gehoor se verbeelding word gebruik om stelinkleding te doen. Stelinkleding in die media is baie nader aan die werklikheid. Geboue, motors en agtergrond kom voor soos dit in die werklikheid voorkom. Selfs in fantasieverhale, soos byvoorbeeld *Star Wars*, glo ons in die “werklikheid” wat voorgestel word omdat 'n volledige prentjie geskep word waarin mense beweeg en interaksie plaasvind.

Redigering en kamera truuks maak skynbaar onmoontlike effekte moontlik. Met hedendaagse tegnologie kan die beelde na opname ook gemanipuleer word om effekte te vertoon wat asemrowend is. Gehore kan op verbeeldingsvlugte na die buitenste ruimte geneem word, na pre-historiese tye of na die middel van reuse natuurlike rampe, alles as deel van 'n wêreld wat hulle in glo, bloot omdat dit realisties voorkom.

Teater het die voordeel van onmiddellikheid. Die gehoor is deel van 'n ervaring wat slegs een keer sal gebeur, want die volgende opvoering sal definitief verskil. Akteurs kan hul woorde vergeet, tegniese probleme kan insluip en ander avonture kan voorval wat akteurs en regisseurs hartversaking besorg. Teater vind lewendig plaas voor 'n gehoor wat aktief betrokke is. Hulle ondervind ook die spanning wat gepaard gaan met lewendige optrede, naamlik dat dinge verkeerd kan loop. Die gehoor het 'n invloed, nie net op die akteurs se reaksie nie, maar op mekaar. Hulle kan mekaar meesleur of afsydig laat voel deur hul reaksie op die toneelstuk. Daar vind 'n interaksie tussen akteurs en gehoor plaas wat onmoontlik is in televisie of film. Die akteurs reageer ook teenoor die gehoor en kan aanvoel wanneer die gehoor nie verstaan nie of wanneer hulle besonder ontvanklik is en hulle spel daarvolgens aanpas.

Hoewel sommige televisieprogramme gebruik maak van 'n lewendige ateljeegehoor en daar interaksie plaasvind, word die beeld wat die gehoor tuis ontvang net 'n beeld op 'n skerm. Die vraag sou wees of die program tydens opname teater of televisie is. Myns insiens word die gehoor in die ateljee net media 'toerusting' en is die eindelike doel van die program om uitgesaai te word, dus kan die lewendige gehoor in die ateljee beskou word as deel van die toneel of 'akteurs' vir die gehore wat die program kyk.

### **1.2.2. Perspektief en fokus**

Die grootste verskil tussen media en teater is die kamera. Die kamera speel die rol wat die oog in die teater speel, met die voordeel dat dit die verskeie karakters se oogpunte kan voorstel. Die gehoor word dus in die karakters geprojekteer en ervaar die gebeure soos hulle.

Teatersemiotiek bestaan uit vele fokuspunte, spreek tot die gehoor op meer as een vlak en inkorporeer vele tekens, simbole en visuele stimulu wat aan die gehoor op verskeie maniere oorgedra word. Teater maak staat op die gelyktydige funksionering van detail soos gesigsuitdrukking en gebare, en die realiteit van die ruimte waarin die opvoering plaasvind as 'n geheel (McAuley, 1994: 186). Met ander woorde daar is meer as een perspektief en elke gehoorlid se perspektief is anders omdat die plek waar die gehoorlid homself in die teater vind sy hoek van sig bepaal. Die gehoorlid het ook 'n keuse op watter aspek van die verhoog toneel hy hom bepaal, hetsy die akteur wat praat, die dekor of agtergrond gebeure.

Die media dwing die enkele perspektief van die kamera se oog af op die gehoor.

Beweging vind plaas, wat betref die kamera, tonele, skote en ruimte terwyl die teater in 'n

spesifieke ruimte plaasvind wat gewoonlik konstant bly. Omdat die kamera beweeglik is beteken dit tonele kan uit meer as een hoek gewys word, en die gehoor kan somtyds gebeure sien uit hoeke wat onmoontlik sal wees in die teater. Die kamera kan ook gebeure op 'n werklike plek afneem. In plaas daarvan om 'n stel te bou kan 'n geskikte ruimte vir die aksie gesoek word en dit kan daar afspeel.

Die regisseur kan deur die kamera die gehoor se fokus bepaal deur te wys wat hy wil hê die gehoor moet sien. Deur redigering kan plek onmiddellik verander word, 'n karakter kan dus praat van sy opkomende reis na 'n ander kontinent en in die volgende skoot arriveer hy daar. Tyd kan ook verleng of gekondenseer word, 'n karakter kan 'n kamer binne kom en in volgende skoot aan die ander kant van die kamer staan. In teater sal die hele proses gewys moet word, want vir die akteur om aan die ander kant van die kamer te kom moet hy die afstand aflê. In die teater is daar tegnieke om die gehoor se fokus te bepaal, maar altyd binne die spesifieke grense van die ruimte, en die gehoor het altyd die opsie om na 'n ander deel daarvan te kyk.

### **1.2.3. Konvensies en tekens**

Die belangrikste konvensie in die teater is die sogenaamde 'suspension of disbelief'. Daar word van die gehoor verwag om die verhoogwêreld en gebeure te aanvaar vir wat dit voorstel. 'n Karakter wat skynbaar vermoor is in 'n toneel, word aanvaar as dood al verskyn hy in 'n later toneel as 'n ander karakter, hoewel hy herkenbaar dieselfde akteur is. In die media, wat poog om 'n ander realiteit te vestig, is dit nie aanvaarbaar nie. Die gehoor moet heelhuids glo in die realiteitswêreld wat voorgestel word. Gebeure wat buite die grense van die toneel se realiteit val sal nie deur die gehoor as aanvaarbaar beskou

word nie. Die gehoor is byvoorbeeld gereed om te glo dat 'n figuur in 'n blou en rooi lyfkous onder eie stoom kan vlieg, maar as die tegnieke wat die illusie moontlik maak ontbloot word, sal dit die realiteit van die toneel ondermyn en die gehoor vervreem. Tekens in die teater werk ook anders as in die media. 'n Boom word as 'n boom aanvaar al is dit duidelik 'n karton replika. As die boom op sy sy gedraai word en as 'n motor aangewend word, word dit so deur die gehoor aanvaar. 'n Objek op die verhoog word dus 'n betekenis toegeken deur die gebruik waarvoor dit aangewend word (Van Zyl, 1989: 12). In die media bly 'n item dit wat dit voorstel aan die begin en is onveranderlik.

## 2. Hoekom media in die teater?

Waar teater voor die opkoms van film die grootse vermaaklikheidsmedium was, het dit 'n groot afname in gehoorgetalle beleef namate meer en meer mense films gaan kyk het.

Telesie het teater 'n verdere knou toegedien. Hoekom media in teater inwerk as dit die grootste gevaar vir teater se oorlewing is?

Telesie, video en film is hedendaagse gehore se grootste verwysingsraamwerk. Mense spandeer meer tyd voor die telesie as sekerlik enige ander ontspanningsaktiwiteit. Met die opkoms van video kan mense selfs films wat op video oorgeplaas is, in die gemak van hul eie huise kyk. Mense gaan egter nogsteeds teater toe.

Film en telesie maak gebruik van kodes, simbole en tegnieke wat deur die publiek aanvaar is deur herhaaldelike blootstelling, byvoorbeeld droom sekwensies, terugblikke en selfs sekere simboliese betekenisgeheg aan kleur of klank (Monaco, 1977; 146).

Dieselfde kodes en simbole kan dan in die teater gebruik word omdat dit herkenbaar is vir die gehoor. As gevolg van telesie en film se gebruik van kodes en simbole is hedendaagse gehore ook meer geneig om simbole en metafore in die teater vinniger te verstaan en aanvaar, en sekere konvensies te snap. Film en telesie, stuur informasie in beeldflitse teen 'n geweldige pas uit, wat die gehoor moet interpreteer. Gehore is gewoon daaraan om visuele beelde wat met informasie gelaai is te ontleed en vir hulself verstaanbaar te maak. Dit het alles tot gevolg dat voorstellende teatertegnieke toeganklik is vir gehore.

Die media, hetsy deur die gebruik van toerusting, tegnieke of inhoudelike verwysings, verbreed die teater se kommunikasievermoë omdat die media-aspekte sekere konvensies impliseer vir 'n gehoor, soos realiteit en universele simbole. Dit bied ook nog 'n vlak



waarop inligting oorgedra kan word na 'n gehoor omdat dit binne hul verwysingsraamwerk val.

### 3. Die gebruik van die media in die teater.

Die gebruik van media in teater is so oud soos film. Volgens Goldberg (1975; 75) het die surrealistiese beweging het in 1924 film projeksies gebruik in Picabia en Satie se ballet *Relache* wat geopen het met 'n kinematiese proloog. Tydens pouse is 'n film deur Picabia gewys, verfilm deur René Clair. Man Ray, die fotograaf was ook betrokke by die projek wat blyk 'n mengsel van verskeie visuele stimulu te gewees het. Frederick Kiesler het in 1922 as agtergrond vir Karel Capek se R.U.R. film projeksies gebruik in die Theater am Kurfurstendamm, Berlyn. Dit was volgens hom "[his] occasion to use for the first time in a theatre a motion picture instead of a painted backdrop" (Kiesler in Goldberg, 1979: 75).

Die gebruik van media in die teater en dan veral projeksies kom grotendeels voor in avant-garde eksperimentele teater soos 'Happenings', Dadaïsme en John Cage se werk (Goldberg, 1979). Opera en dans leen hulself ook tot die gebruik van veral projeksies omdat dekor baie keer beperk word tot agtergronddskermes omdat 'n groot gedeelte van die verhoog benodig word vir beweging. Dans is in vele aspekte ook 'n meer visuele eerder as dialoog gedrewe medium, en dekor word gebruik om gevoel en atmosfeer te skep wat die temas van die dans ondersteun. Film- of videoprojeksies kan dus gebruik word om te kommunikeer wat die bewegings nie kan nie. Dit kan ook vir die gehoor leidrade gee in verband met tema en selfs die storielyn.

In *Pig, Child Fire!* (1982) deur Squat, 'n Hongaarse teatergeselskap in New York is gebruik gemaak van 'n video kamera om gebeure buite in die straat op te neem en vir die gehoor te wys. Die gebeure op die straat, in die geval 'n skietery, word dan op die verhoog uitgebeeld, maar elke keer word die geweld wat uitgebeeld word ontmasker as bloot 'n

illusie. Die kamera word ook gebruik om die gehoor vir hulself op 'n skerm te wys en op dié manier word die gehoor betrek by die opvoering.

Die gedagte was om aan die gehoor nuwe maniere te wys om te kyk na gebeure en dit te verstaan, deur hulle te wys hoe persepsies oor dieselfde gebeure kan verskil afhangende van die medium wat gebruik word (Roose-Evans, 1984: 111-112).

'n Ander teatervorm wat baie van media gebruik maak is musiekkonserte. Kunstenaars het begin om konserte te verander in multi-media uitvoerings eerder as net 'n lewendige uitvoering van hulle musiek. Veral met die tegniese vooruitgang wat klankbewerking betref, verwag gehore 'n skouspel, anders koop hulle eerder die cd en luister daarna in die gemak van hul eie huise. In baie gevalle is die gebruik van video- of filmmateriaal bloot vir skouspel. Dit kan ook gebruik word ter ondersteuning van die musiek se lirieke, of om sake te opper waaroor die kunstenaar sterk voel. Meeste van die tyd is dit 'n visuele ekwivalent van die musiek; kernwoorde, simbole en beelde wat emosioneel werk eerder as literêr. U2 se Zooropa toer is 'n goeie voorbeeld van 'n vermenging van lewendige optrede met mediategnieke. Hulle het 'n reusagtige televisie skerm laat konstrueer wat tydens die konsert konstant beelde wys wat van toepassing is op die musiek wat gehoor word, hetsy as kommentaar, ondersteuning of in teenstelling met die lirieke. Terselfdertyd is die sanger (Bono) besig om sy verhoog persoonlikheid uit te leef en interaksie te hê met die gehoor.

Op 'n praktiese vlak word 'n vergrote beeld van die kunstenaar se verhoogoptrede op skerms geprojekteer omdat van die ruimtes waar opgetree word so groot is dat gehoorlede wat agter staan skaars die kunstenaar kan sien.

Opvoerings waar media toerusting en lewendige optrede suksesvol saam gebruik word maak dus staat op 'n emosionele eerder as 'n kognitiewe bewussyn van die gehoor.

Dialog en storielyn, indien dit bestaan, is verbrokkeld en die gehoor word gekonfronteer met meer as een manier om na die gebeure te kyk.

### 3.1 Toerusting

Mediatoerusting verwys na die toerusting wat in en deur media gebruik word, onder andere televisie-monitors, video-opnemers, videokameras en filmprojektors. Media toerusting in die teater kan hoofsaaklik in vyf kategorieë ingedeel word naamlik, **Pre-produksie prosesse, Herleiers, Projektors, Skerms en Bewaring.**

#### 3.1.1. Pre-produksie prosesse

Pre-produksie prosesse is die prosesse wat gebruik word om mediamateriaal voor te berei vir gebruik in die teater. Die opname, redigering en manipulering van beelde wat in die produksie gebruik gaan word, word gewoonlik saam met 'n klankbaan vervaardig, veral as die klank asinchron gebruik word, met ander woorde, nie saam stem met die beelde wat gesien word nie.

Die mediamateriaal kan bloot 'n televisie program wees wat opgeneem word om realisme te verskaf aan 'n televisie wat as dekor gebruik word. Daar kan egter sover gegaan word om spesiaal met 'n kamera materiaal op te neem, om gebeure voor te stel wat nie op die verhoog voorgestel gaan word nie, byvoorbeeld die moord van Clytemnestra uit *Electra* (Hauptfleisch, 1997). Die moord vind van die verhoog af plaas, maar op 'n televisie skerm word dit vir die gehoor vertoon.

Die gehoor se assosiasie met 'n medium of enige aspek daarvan moet altyd ingedagte gehou word as dit in die teater aangewend word. Die medium word nie net op sigself gebruik nie, maar bevat inherent sekere eienskappe wat mee rekening gehou moet word.

Die blote feit dat die moord op Clytemnestra op 'n televisieskerm gewys word, maak die geweldadige moord deel van 'n televisierealiteit, wat aanvaar word deur die gehoor. Dit verskaf egter 'n mate van afstand omdat dit deur 'n bemiddelaar aangebied word.

Mediamateriaal kan ook bestaan uit die saamvoeg van bestaande materiaal en opgeneemde materiaal om 'n montage te skep wat simbolies aangewend word soos byvoorbeeld in Chris Vorster se *Baal* (1998). Projeksies kan as agtergrond of as voorgrond gebruik word; met ander woorde dit kan die fokus wees of ter ondersteuning van die hoofaksie ingespan word.

Video opname kan ook gebruik word tydens die repetisie proses. In die afwesigheid van 'n regisseur of in die geval van *Why't Burp*, waar die regisseur self deelneem aan die produksie kan 'n repetisie opgeneem word en dan kan probleme geïdentifiseer word as die video teruggespeel word. In 'n mate kan projeksie en spel beoordeel word, maar nie so akkuraat soos 'n regisseur wat fisies teenwoordig is nie. Beweging is die belangrikste aspek wat beoordeel kan word.

Die Britse eksperimentele dansgroep DV8 maak gebruik van video om improvisasie af te neem. Dit het 'n paar voordele. Die materiaal is beskikbaar om die improvisasie te sny of redigeer as benodig en dit openbaar dalk onbewustelike, spontane bewegings wat nie onthou is nie, maar wat gebruik kan word (Buckland, 1995: 373). Die dansers kry ook 'n idee van hulself as deel van 'n kreatiewe geheel, en kan hul eie bewegings en foute monitor. Dieselfde geld vir 'n werkswinkelproses, waar idees uitgeruil word, en dan moontlik nie verder gevoer word nie, omdat dit verlore raak in 'n warboel van idees en konsepte.

### 3.1.2. Herleiers

Die herleier is gewoonlik 'n kamera wat die lewendige aksie opneem en dit herlei na televisie-monitors of -skerms. Die kamera kan gebruik word om aandag te vestig op detail wat die regisseur wil beklemtoon. Dit kan ook 'n ander oogpunt van die aksie aan die gehoor gee.

'n Ander doel van die kamera is om voorstellende aksies te herlei na skerms of televisie-stelle waar dit groot genoeg is sodat die gehoor dit kan sien, byvoorbeeld die oorlogsegment in Samantha Pienaar se *War of the Worlds* (1999), waar die oorlog voorgestel word deur plastieksoldate wat deur akteurs gemanipuleer word. Die aksie vind plaas plat op die verhoog en word dan van bo af verfilm, dus kan die gehoor nie die aksie vanuit die auditorium sien nie.

Die kamera kan ook gebruik word om 'n naby skoot van die persoon wat praat op te neem wat beteken hy agter ander aksie kan wees en nogsteeds op die skerms gesien kan word soos byvoorbeeld die verteller in *The War of the Worlds*. In hedendaagse musiekkonserte word kameras gebruik om die kunstenaars op te neem wat dan op groot skerms geprojekteer word, sodat almal hulle kan sien.

### 3.1.3. Projektors

Projektors is die toerusting wat gebruik word om opgeneemde beelde te projekteer op televisie-monitors of ander skerms. Voorbeelde is videomasjiene, filmprojektors en video projektors. Die kamera kan gesien word as 'n projektor as dit beelde op televisiestelle laat

verskyn wat lewendig opgeneem word. Video projektors projekteer beelde van opgeneemde materiaal of vergroot beelde wat deur die kamera herlei word. Filmprojektors projekteer filmmateriaal wat dalk gebruik word. As gevolg van die hoë koste verbonde aan film word video deesdae baie meer ingespan.

#### **3.1.4. Skerms**

Skerms is waarop die beelde geprojekteer word naamlik, televisie-monitors of -skerms wat vir die doel opgerig word. Skerms kan uit bykans enige materiaal gemaak word, maar is gewoonlik van reflekerende materiaal wat hang of wat oor 'n houtraam gespan is. Beelde kan egter vir effek op bestaande dekor of op die teatermure geprojekteer word as die oppervlak lig genoeg is om die beelde te wys, op dieselfde wyse as gobo's wat in ligte geplaas word.

#### **3.1.5. Bewaring**

Video en film kan gebruik word om opvoerings op te neem vir argiefdoeleindes. Dit maak dit moontlik vir studente om 'n voorbeeld te sien van werk wat bespreek word. Hoewel 'n opname van 'n opvoering nie ideaal is nie omdat baie visuele en ouditiwe detail verlore gaan en 'n drie dimensionele vorm, nou twee dimensioneel word, is dit handig om, veral wat konsep en styl betref, 'n idee te kry van die oorspronklike opvoering. Dit maak ook die analise van 'n teaterstuk makliker want daar kan terugverwys word tydens die ondersoek na die opname al het die student die opvoering gesien. Omdat teateropvoerings gewoonlik

slegs vir 'n beperkte tyd speel, kan 'n stuk net 'n beperkte aantal kere lewendig gesien word.

Dit is ook 'n visuele voorbeeld van werk wat andersins net op papier bestudeer kan word, want teater is in essensie 'n uitvoerende kunsvorm.

Die grootste beswaar teen die opname van teater opvoerings is dat dit juis die onmiddellikhied wat so eie is aan teater weg neem en dus nie 'n getroue weergawe van die oorspronklike werk is nie (Melzer, 1995; 148). Myns insiens is dit beter as slegs 'n literêre beskrywing.

Die werk van bekende akteurs, regisseurs en ontwerpers kan ook so gedokumenteer word deur die repetisieproses op te neem. Die film- of videomateriaal kan dus 'n waardevolle leerinstrument of meetinstrument wees.

Kunstenaars kan opnames gebruik as voorbeelde van hul werk vir feesorganiseerders of teaterbestuurders wat hulle wil kontrakteer of subsideer.



## 3.2 Tegnieke

Mediategnieke verwys na tegnieke wat deur die media gebruik word om televisieprogramme en films te maak. Hierdie tegnieke is in die media ontwikkel vir verskeie redes. Tegnieke kan van toerusting onderskei word omdat dit die menslike inslag in die werk is. Hoewel die toerusting die vervaardiging van films en videos moontlik maak word die eindproduk nie deur die toerusting gedikteer nie. Die skep van stereotipes, genres, stadige aksie, kamera skote, komposisie ens. hang van die vervaardiger af. Mediategnieke kan op twee maniere in die teater aangewend word, **Direkte tegniek** en **Nabootsing**.

### 3.2.1. Direkte tegniek

Onder direkte tegniek sou tegnieke verstaan word wat direk vanaf die media oorgedra word na die teater byvoorbeeld die gebruik van 'canned laughter' soos gebruik in veral situasie komedie op televisie. Daar word gebruik gemaak van die gehoor se vertroudheid met die tegnieke om 'n stelling te maak oor die media, of om hulle assosiasies daarmee omver te werp deur dit onvanpas aan te wend in die teater, byvoorbeeld die gebruik van borde om gehoor reaksie te ontlok soos byvoorbeeld 'applous' tekens, maar moontlik op 'n ernstige oomblik in die toneelstuk.

### 3.2.2. Nabootsing

Nabootsing kan beskou word as wanneer media tegnieke nageboots word op die verhoog, maar nie noodwendig deur dieselfde middele as in media nie.

'n Goeie voorbeeld is stadige aksie, waar die akteurs stadiger as gewoonlik beweeg in nabootsing van stadige aksie op televisie. Die akteurs doen dit egter lewendig op die verhoog, maar sodra eksterne faktore bykom soos 'n bal wat gegooi moet word, word die illusie verbreek. Die gehoor verstaan egter die konsep wat geïllustreer word. Dieselfde kan gesê word van vinnige aksie (Fast forward) of agteruit speel (Rewind).

Die montage is ook al nageboots deur 'n reeks baie kort tonele of beelde gevorm deur die akteurs na mekaar te wys, onderbreek deur oomblikke van donkerte (*The Z-Files*, 1998).

'n Ander manier om die montage na te boots is om skyfies te projekteer en vinnig na mekaar op 'n skerm te flits.

In *Kerri Karma* (Shirley Ellis, 1999) word die toneelstuk aangebied as 'n televisieopname van 'n kookprogram met die gehoor wat die rol inneem van die ateljee gehoor. Die televisieopname word dus in sy geheel nageboots met 'n kameraman, televisie-monitor en 'n gesiglose vervaardiger in die beligtingskamer. Wisseling tussen tonele wat opgeneem word en tonele wat nie opgeneem word nie dra by tot die voorstelling van 'n televisieopname.

Die tegnieke word nageboots, maar word gewoonlik nie vir dieselfde doel gebruik as in die media nie. Dit is bloot 'n representasie van die mediategniek wat deur die gehoor herken word en lei tot dikwels komiese tonele.

Nabootsing word baie gebruik om juis stellings te maak oor die media, omdat dit so kragtige en universele propaganda- en verspreidingsmedium is. Die media is ook so 'n

groot verwysings- en inligtingsbron in mense se lewens, dat baie inligting as werklikheid aanvaar word net omdat dit op televisie of film verskyn het. Die nabootsing van mediategnieke in die teater is 'n oopvlekking van die perfekte "wonderwêreld" wat die media geskep het, en deur mense aanvaar word as die werklikheid. Dit is dalk 'n poging om mense te wys dat die mediawêreld wat hulle na aspireer, nie so perfek is nie en slegs so voorkom as gevolg van manipulasie.

### 3.3 Inhoudelike Verwysing

Inhoudelike verwysing verwys na die gebruik van herkenbare stereotipes, karakters, dialoog of selfs tonele of gebeure uit films of televisieprogramme om te parodieer of 'n stelling te maak.

'n Voorbeeld is Chris Vorster se *Jeims Blond* (1997) trilogie wat Ian Fleming se bekende James Bond figuur opstuur. Die gehoor kon onmiddellik met sekere tonele, gebeure en karakters identifiseer omdat hulle die karakters uit rolprente herken.

Die gebruik van verwysings uit die inhoud van 'n film in die teater is gewoonlik vir die doel van parodie in komedies.

In Vorster se *Why't Burp* (1997) word nie net die draak gesteek met Wyatt Earp nie, maar met die hele 'western' genre. Die gehoor kan al die 'western' stereotipes waarneem, die bullebak, die goedige prostituut, die bang sheriff in tipiese 'western' situasies, soos die koets wat beroof word, die ontsnapping uit die tronk en die bank wat beroof word.

Dié tipe refleksie van die inhoud van die media is die mees algemene gebruik van die media in die teater.

Toneelstukke word ook geskoei op sekere genres of films soos byvoorbeeld Ben Elton se *Popcorn* wat herkenbare verwysings na *Natural Born Killers* toon. *Varknek* (Hauptfleisch, 1999) maak ook gebruik van 'n stereotipe uit die media, die sluipmoordenaar, as basis vir die toneelstuk. Die sluipmoordenaar of gehuurde moordenaar as kalm, koel en koelbloedig is in vele opsigte 'n mediaskepping. Die werklikheid (sou ek dink) is ver verwyderd van die Stallone en Banderas figure uit die film *Assasins* (1995), of James Bond as agent met 'n lisensie om dood te maak.

'n Ander tendens is om populêre films in teaterstukke te verwerk eerder as andersom soos wat gewoonlik die geval was. *Trainspotting* (1997) is een voorbeeld wat genoem kan word. Behalwe vir 'n teaterinterpretasie van die filmteks (*Trainspotting*, Joshua Lindberg, 1997) het die film ook ander toneelstukke gebaseer op die film of inhoud van die film ontlok, byvoorbeeld *Chainpopping* (Bain, 1997).

In *Robin Hood* (Hauptfleisch, 1998) het twee films oor dié legende 'n direkte invloed gehad op die verhoogproduksie. Eerstens *Robin Hood Prince of Thieves* (1991) met Kevin Costner en dan *Robin Hood Men in Tights* (1993).

Die teks, deur Keith Bain, het gesinspeel op die klugtige elemente van *Robin Hood Men in Tights*. As regisseur, het ek eerder gebruik gemaak van die meer realistiese as die klugtige elemente van *Robin Hood Prince of Thieves*, ook wat karakterisering betref. Hoewel *Prince of Thieves* nogsteeds komiese elemente bevat het, was die verhaal eerstens romanties en tweedens aksievol.

Die karakters in die film is vergroot tot amper karikature. Robin Hood van die eervolle, brawe held en die Sheriff as die gemene, koelbloedige skurk. In die produksie is die Sheriff herkenbaar as die skurk van *Robin Hood Prince of Thieves*, nie net deur kostuum en grimering nie, maar ook wat betref die maniese obsessie met skurk-wees.

Robin Hood is weer die held wat ewe bekwaam is met swaard, boog en staf. Hoewel die karakter nie besonder baie na die Kevin Costner figuur gelyk het nie, het hy wat individualisme (sy hare was onder andere groen gekleur) en rebelsheid meer herhinner aan eersgenoemde as aan die hantswors in *Men in tights*.

Die produksie het klugtige elemente bevat, en was wat kostumering en ontwerp betref, 'n eklektiese mengsel van style en periodes.

### **3.4 Potensiële probleme met media in die teater**

#### **3.4.1. Koste**

Die hoë koste van toerusting is die grootste probleem om op grootskaal met media in die teater te eksperimenteer. Om toerusting te huur stuur onmiddellik 'n produksie se begroting met 'n paar nulle op.

As die toerusting beskikbaar is moet postproduksie koste in ag geneem word. Redigering verg die gebruik van duur ateljeetyd.

As 'n produksies toer is mediatoerusting blootgestel aan die risiko om te breek of gesteel te word.

#### **3.4.2. Grootte en posisionering**

Televisie-monitors bied dikwels 'n beeld van onvoldoende grootte om deur die hele gehoor gesien te word. Die monitors self pas dalk ook nie in die ontwerper se verhoogprentjie nie. Die oplossing is moontlik videoprojektors wat egter duur is. Videoprojektors bring ook die vraag van posisionering na vore. Waar en van waar kan die beeld effektief geprojekteer word? Dikwels moet 'n skerm opgerig word, omdat die verhoogarea nie 'n gepasde oppervlak verskaf nie, wat weer 'n invloed het op ander ontwerpselemente soos beligting, dekor en stel.

Die hoek van projeksie kan ook die beeld verwing of akteurs kan tussen die projektor en die skerm kom en skaduwees oor die beeld gooi.

Die geprojekteerde beeld se skerpheid word beïnvloed deur die verhoogbeligting. As daar te veel lig op die projeksie val, kan die gehoor dit nie sien nie, as die lig egter reg ingestel is vir die projeksie, is daar dalk nie genoeg lig op die akteurs nie.

### **3.4.3. Fokus**

Die gebruik van monitors en skerms kan die gehoor se aandag en fokus verskuif van die lewendige aksie op die verhoog sodat elemente wat belangrik is vir die gehoor se begrip van die stuk verlore gaan. Die regisseur moet dus versigtig wees waar en hoe skerms aangewend word.

### **3.4.4. Tegniese probleme**

Tegniese probleme is 'n definitiewe werklikheid in die teater. Almal wat in die teater bedrywig is het staaltjies van klankeffekte wat nie gebeur het nie, of ligte wat skielik verdoof en vele ander. Mediatouerusting is geen uitsondering nie en hoe meer toerusting daar is hoe groter is die kans dat iets verkeerd kan loop, sonder die moontlikheid van 'n akteur wat kan ad lib om die situasie te probeer red.

### **3.4.5. Regte**

Soos met enige kunsvorm is die gebruik van bestaande visuele- of klankmateriaal onderhewig aan kopiereg. Die gebruik van film- of videomateriaal in die teater kan kopieregwette oortree. Teaterpraktisyns sal dus moet sorg dat hulle toestemming vanaf filmvervaardigers verkry om beelde te gebruik.



## **4. Huidige teaterontwikkelings met betrekking tot die gebruik van film, video en televisie**

### **4.1 Evaluasie van bestaande voorbeelde**

Die voorbeelde wat hierna bespreek word, maak gebruik van mediatoerusting en -tegnieke op verskillende maniere.

#### **4.1.1 *Baal* - Bertolt Brecht**

Teks verwerk deur Arnold Blumer en Chris Vorster.

Regie deur Chris Vorster.

Opgevoer deur Departement Drama, 1998, H.B. Thom Teater, Stellenbosch.

*Baal*, een van Brecht se eerste stukke, is oorspronklik in 1923 geskryf, om die dekadensie van Duitsland op daardie stadium te satiriseer. Die stuk handel oor 'n woordkunstenaar wat gaandeweg deur sy dekadente en anargistiese gewoontes tot 'n val kom en uiteindelik na sy dood gebring word. Die teks is verwerk om in Suid-Afrika, en meer spesifiek in Stellenbosch in 2001, af te speel. Deur die loop van die stuk word onder andere Christene, kunsaanhangers, kritici en die staat ontmasker as hippokrities en as faktore wat bydra tot Baal se val.

Twee televisie-monitors aan weerskante van die verhoog vertoon onderskeidelik opgeneemde materiaal, op 'n monitor aan die gehoor se linkerkant en 'n lewendige opname op 'n monitor aan die gehoor se regterkant.

As die gehoor die ouditorium binnekom word hulle begroet deur 'n leë verhoog. Die monitor links vertoon materiaal van die akteurs wat in kleedkamers besig is om gereed te maak vir die vertoning. Die monitor regs vertoon 'n lewendige beeld van die gehoor. Op dié stadium gebruik die regisseur, Chris Vorster alreeds Brecht se vervreemdingstegniek deur eerstens, die akteurs te vertoon terwyl hulle gereed maak, en tweedens die gehoor vir hulself te wys vir wat hulle is, naamlik 'n gehoor in 'n ouditorium.

Die monitors maak dit vir die regisseur moontlik om gebeure vir die gehoor te wys wat nie gewoonlik moontlik sou wees nie, tensy die akteurs op die verhoog sou gereed maak. Dit berei ook die gehoor voor vir die toneelstuk se styl van aanbidding, naamlik meer as een fokuspunt en meer as een metode van ekspressie.

As die stuk begin, aangedui deur die begin van die klankbaan, is die eerste "karakter" wat gesien word die kameraman wat op die verhoog stap en die akteurs, wat op die kant van die verhoog staan, afneem. Die gehoor word dus onder geen illusie geplaas dat hulle in enige ander plek as 'n teater is nie.

Op die monitor kan die akteurs gesien word wat reageer op die klankbaan, dit veroorsaak 'n polsende gevoel van afwagting onder die gehoor wat 'n klimaks bereik as die akteurs op die verhoog stap met al die dekor wat benodig word vir die toneel, naamlik stoele en 'n tafel.

Die eerste lewendige aksie wat plaasvind is die akteurs as akteurs 'n buiging neem asof die stuk reeds verby is. Behalwe vir die vervreemdingstegniek wat daardeur gebruik word, is dit dalk ook 'n aanduiding dat die stuk juis gaan oor die ommekeer van aanvaarde gebruike, normes en waardes.

Die gehoor wat hulself kan sien op die monitor voordat die vertoning begin, en die buiging wat die akteurs maak as die vertoning begin, asof hulle die gehoor bedank vir hul

teenwoordigheid, dwing die gehoor ook om hulself as deel van die teaterervaring te sien en nie slegs as buitestaanders wat 'n opvoering aanskou nie.

In die eerste toneel sit Baal aan die punt van die lang smal tafel, met sy rug na die gehoor, en eet wellustig aan die oorvloedige tafel wat vir hom voorberei is. Die kamera wys op die regter monitor 'n nabyskoot van hom soos hy eet. Hoewel die gehoor dus nie sy gesig lewendig sien nie, word hulle amper meer direk met 'n vergrote beeld van sy gesig gekonfronteer.

Vorster gebruik dus die kamera om die gehoor se aandag te fokus. Die beeld vestig ook fasette van Baal se karakter vir die gehoor, want dit is gou duidelik dat hy hom nie steur aan gewone tafelmaniere nie, maar 'n wellustige, ongepoetse individu is.

Sonder die kamera sou die beeld nie so gou gevestig kon word nie en die gehoor sou nie die detail van gesigsuitdrukking so duidelik kon sien nie.

As Baal sy gasheer se vrou gryp en sy hand onder haar rok indruk is die kamera daar om die gehoor 'n nabyskoot van die gebeure te gee. Die aksie is des te meer skokkend omdat die gehoor dit vergroot op die monitor aanskou.

Aan die einde van die toneel word die toneel- en kostuumverandering in sig van die gehoor uitgevoer terwyl daar op die monitor links voorafopgeneemde materiaal verskyn.

Die opnames bestaan uit skote van Baal, wat onderbreek word deur sekstonele uit films, veral *A Clockwork Orange* (1971). Die tonele word vergesel met musiek op die klankbaan.

Behalwe dat die toneelverandering op die verhoog aansluit by die vervreemdingstegnieke wat regdeur die stuk gebruik word, help dit ook om die verhoog "lewendig" te hou, sodat die gehoor nooit voel hulle kyk net 'n video nie; dit bevestig dus verder die "teatrale" aspek van die opvoering.

Die videomateriaal word gebruik om die begin van Baal se verval te wys. Deur dit op die monitor te wys, kan ook van meer gewaagde materiaal gebruik gemaak word, gedeeltelik

omdat die gehoor die herkoms van die materiaal uit *A Clockwork Orange* en 'softcore' pornografie herken, en ook omdat daar 'n mate van distansiering bestaan tussen die gehoor en die materiaal. Om die sekstonele lewendig op die verhoog uit te voer sou definitief 'n heel ander reaksie verkry het. Die gehoorlede wat uiters ongemaklik met die videomateriaal gevoel het, kon ook maklik hul aandag op iets anders gevestig het en dit aanvaar as 'n 'effek'.

Hoewel hulle dieselfde sou kon doen indien die tonele op die verhoog sou plaasvind, is die energie en dinamiek van lewendige optrede baie anders en is dit moeiliker om 'n objektiewe afstand te behou. Hoewel van vervreemdingstegnieke gebruik gemaak word, is die gedagte nie om die gehoor gillend in afgryse by die teater te laat uit hardloop nie. Op 'n praktiese vlak sou baie min van die akteurs ook noodwendig toegegee het om deel te neem aan so 'n toneel weens inhibisies en/of morele waardes.

'n Ander praktiese oorweging was dat dit moontlik is om tyd te kondenseer deur van 'n video-opname gebruik te maak. Dit is nie nodig vir die verhoogontwikkeling van die toneel nie, en deur redigering kan die idee (Baal se drange en passie en meer spesifiek sy gedagtegang) vinniger en duideliker oorgedra word.

Die gebruik van spesifieke tonele uit *A Clockwork Orange* maak gebruik van die verwysingsveld wat die gehoor saamdra oor die film, gewoonlik anargie, verkragting en geweld, en dien om 'n voorloper te wees van die pad wat Baal gaan loop deur die verloop van die stuk.

In 'n onderhoud met Vorster (Vorster, 1998) het hy die belangrikheid van voorafkennis van die gehoor beklemtoon. Bestaande materiaal wat saam met self-opgeneemde materiaal versnit is, is sorgvuldig gekies vir die assosiasie wat die gehoor daarmee sal hê.

Ons kan dus sien dat, behalwe vir die mediatoerusting wat hier in die teater gebruik word, daar ook gebruik gemaak word van die inhoud van films om 'n stelling te maak.

Die videomateriaal neem ook kwessies of suggesties wat in die lewendige tonele gemaak word, verder.

Aan die einde van die eerste toneel vra die bediende vir Baal of hy honger is. Bediende: "Is u nog honger meneer, dalk lus vir ietsie soets?"(P. 9). Baal antwoord "beslis" (P. 9).

Daarna volg die video-opname wat enige iets behalwe "soets" in die tradisionele sin van die woord vertoon. Die video ondermyn dus die dialoog en dui ook vir die gehoor aan dat woorde nie direk die betekenis dra wat die woorde impliseer nie.

Baal se "ietsie soets" is in dié toneel sy gasheer se vrou, Emilie. Die sekstonele dui op Baal se verhouding met Emilie, soos later in die stuk duidelik word. Die video word dus 'n ekstensie van die toneel, en ook 'n aanduiding van latere gebeure.

Die struktuur van die toneelstuk is episodies en is verdeel in twintig kort tonele. Dit herhinner aan die episodiese struktuur van televisie, met die toneel veranderings waar advertensies sou wees.

In die tweede toneel gesels Baal en Johannes oor die liefde. Dit is duidelik dat Baal hom nie net tot een geslag beperk vir sy seksuele drange nie. Sy filosofie oor die liefde laat dit ook duidelik dat hy die liefde sien as tydelik en 'n middel tot 'n doel.

In die oorgang na die volgende toneel verskyn daar op die monitor tonele van dwelmgebruik. Weereens word die video gebruik om gebeure aan te dui wat nie op die verhoog gebeur nie. Die grafiese beelde van 'n inspuiting wat 'n arm binnedring wek ook verskillende gevoelens in die gehoor, gewoonlik weersin. Die video kan dus ook gebruik word om 'n spesifieke gevoel te ontlok in die gehoor wat hulle dan gereed maak vir die volgende toneel.

Die video-opnames dui die konklusie van 'n toneel aan, verloop van tyd of Baal se pad na verval.

Toneel drie speel in 'n kroeg af, waar Baal Emilie forseer om 'n ander man te soen. Baal ontmoet ook Johannes se naïwe en maagdelike meisie, Johanna, wat slegs sewentien is. In die oorgang na die volgende toneel sien die gehoor op die video hoe 'n bebloede Emilie in 'n stort staan en huil. Baal het haar duidelik aangerand en verwerp. Die video word 'n visuele voorstelling van Baal se gesprek met Johannes oor die liefde waar hy sê " ...die liefde is ook soos 'n papaja wat lekker is solank dit vars is, en wat mens moet uitspoeg as die sap uitgedruk is en die vleis wat oorbly...bitter smaak" (P. 12).

Die video word dus gebruik om gestalte aan Baal se woorde te gee en soos later gesien sal word, doen dit vele kere in die toneelstuk. Die video toneel is die eerste wat uitsluitlik van spesiaal voorafopgeneemde materiaal, eerder as bestaande materiaal uit film of televisie, gemaak is. Die gehoor herken dus die karakter wat hulle op die verhoog gesien het in die video.

Die skeiding en afstand wat film materiaal verskaf het, word nou afgebreek, maar nie tot op dieselfde vlak as wat sy lewendig op die verhoog sou verskyn het nie. Die video is nie slegs 'n simboliese uitbeelding of aanduiding van Baal se dade nie, maar 'n duidelike gevolg. Baal se brutale natuur word daardeur verder ontbloot vir die gehoor.

Alhoewel daar 'n aanduiding in die kroegtoneel van Baal se brutaliteit is, as hy Emilie verneder, is die video meer eksplisiet.

Mense is meer geneig om te glo wat hulle op televisie en in film sien as op die verhoog juis as gevolg van die ruimtelike grense van die verhoog en die skynbare "werklikheid" op televisie of film. Mense bevraagteken moeiliker gebeure wat op televisie verskyn. As 'n persoon byvoorbeeld doodgeskiet word twyfel die gehoor nie dat die persoon wel dood is nie, want die vervaardigers poog om dit so na aan die werklikheid as moontlik te laat voorkom deur bloed en breins die wêreld vol te strooi. Hoewel gehore dalk besef dat die toneel slegs voorstellend is, word die televisie werklikheid makliker aanvaar. Nuus

programme se werklikheid word nie vir 'n oomblik betwyfel nie, omdat die gehoor met visuele beelde gekonfronteer word wat hulle geloof in die werklikheid ondersteun. Mense glo eerder wat hulle sien as wat hulle hoor.

Die gebruik van die video in die stort verleen op die manier realiteit aan Emilie se pyn en wonde. Deur optiese effekte en redigering, asook die media realiteit, in plaas van verhoog realiteit, kom dit nader aan die werklikheid voor.

Die regisseur maak dus hier gebruik van die gehoor se assosiasie met televisie vir 'n spesifieke impak in die teater.

Deur te flits tussen lewendige aksie en video-aksie word die gehoor ook gekonfronteer met die informasiebelaaide samelewing wat ons in lewe. Die media-elemente gee 'n polsende, opwindende, moderne voorkoms aan die toneelstuk. Die doel van die media-elemente in die toneelstuk is ook deels vir skouspel en vermaak.

'n Mens kan dalk so vêr gaan om te sê dat as Baal in die volgende toneel met Johanna in die bed verskyn die gehoor dit amper verwag. Die dialoog en insinuasie in die kroegtoneel en die duidelike einde van Emilie en Baal se verhouding in die video gee aanduidings dat Baal reg is om te beweeg na sy volgende slagoffer.

Baal se ongeërgdheid oor die nag wat hy en Johanna saam deurbring laat haar uit die kamer hardloop. In die video wat die toneel volg sien die gehoor Johanna doelloos deur die strate hardloop totdat sy by die rivier kom. Die speelarea word so uitgebrei om nou nie net die gebeure op die verhoog te wys nie, maar ook gebeure buite die grense van die teater.

Op die video is ook beelde van Baal se volgende besoekers, twee meisies wat, te oordeel aan hul kleredrag, dalk minder onskuldig is as Baal se vorige slagoffers. Hulle word uitgebeeld met genommerde bordjies wat hulle vashou. Dit is duidelik bedoel om te herhinner aan die foto's wat geneem word as jy in Amerika aangekla word van 'n misdaad,

en dus 'n beeld wat die gehoor behoort te herken uit films of televisieprogramme wat oor die Amerikaanse polisie handel. Hier word dus weer staat gemaak op voorafkennis van die gehoor.

Baal het intussen ook verhuis. Sy nuwe besoekers dui ook sy nuwe omgewing aan. Hy woon nou definitief in 'n laer klas buurt en sy omstandighede is besig om agteruit te gaan.

Die mense met wie hy nou assosieer is misdadigers en prostitute.

As die toneel begin is Baal besig om te sing. Die kameraman het intussen ook weer 'n

lewendige opname begin maak wat sigbaar is op die monitor regs. Baal se twee

besoekers word lewendig deur die kamera gewys terwyl hulle aantrek na 'n dwelmsessie.

Die gehoor kan dus kies of hulle wil kyk na die lewendige aksie, die opgeneemde aksie op die monitor links of die lewendige aksie wat herlei word na die monitor regs.

Baal word deur die kamera geraam terwyl hy sing, amper asof daar 'n kollig op hom is.

Hier word die kamera ook weer gebruik om Baal vir die gehoor van naby te wys sodat hulle elke uitdrukking op sy gesig kan sien.

In dié toneel word die twee besoekers deur die losiesenaar verjaag, maar nie voor hulle vir Baal sê dat Johanna in die rivier gespring het nie. Die video se beeld oor die rivier word dus hier in die dialoog herhaal.

Baal word in die toneel ook uit sy woonplek geskop, waaroor hy nie juis teleurgesteld lyk nie.

In die volgende oorgang word die video op 'n ander manier gebruik. Die beelde op die monitor vergestalt Baal se gemoedstoestand as hy sukkel om te skryf. Die gehoor kry dus 'n gevoel van wat in Baal se kop aangaan. Die video bestaan uit 'n reeks skote van Baal wat tik, papiere opskeur, lê en 'n stoel breek. Sy frustrasie is tasbaar. Dit kon dalk net sowel lewendig plaasgevind het, maar dit sou langer geneem het en dan sou die verhoog



eers weer reggemaak moes word vir die volgende toneel. Die gebruik van die video is dus gerieflik en bespoedig die aksie.

Die video word ook saam met 'n stem op die klankbaan vertoon, waar daar gewoonlik polsende musiek saam met die video-opnames gespeel word. Die gehoor hoor dus Baal se gedagtes sowel as wat hulle dit sien. Die gehoor ervaar gebeure so vanuit die karakter se perspektief, 'n tegniëk wat baie in film gebruik word.

In die toneel word Baal deur 'n klomp demone besoek wat hom treiter en fisies aanval. Die lewendige aksie word in dié geval 'n ekstensie van die videomateriaal, sodat alle gebeure en materiaal saam 'n collage vorm van Baal se gemoedstoestand. Die verskeidenheid media wat hier gebruik word ondersteun en brei mekaar uit in 'n goeie voorbeeld van 'n sintese tussen media en teater.

As Baal weer tot sy sinne kom sê hy "Ek moet weer trek, ma' ek moet eers 'n vrou kry..." (P. 25a). Gevolglik sien die gehoor op die monitor hoe Baal in die straat 'n vrou raaksien en met haar begin gesels. Terselfdertyd kom Johannes op die verhoog Baal se kamer binne en begin tussen sy goed krap.

Hier verskaf die video en die lewendige gebeure 'n interessante jukstaposisie van gebeure wat gelyktydig plaasvind op twee verskillende plekke. Die beelde op die monitor dui weer, soos vroeër, op die wêreld buite die teater. Die buitewêreld, vuil en verval, reflekteer ook Baal se verval, nes sy kamer op die verhoog wat deurmekaar is, vol rommel en karton dose. Deur die omgewing te vertoon op die video en op die verhoog word Baal se emosionele en spirituele verval vergestalt.

As Baal en die vrou, Erica, op die verhoog verskyn, gaan die lewendige aksie voort waar die video opgehou het. Die video bied hier dus kontinuïteit binne die toneel. Die aksie het nie verander of verskuif soos aangedui deur die ander videoinsetsels nie, maar eerder aangehou selfs buite die grense van die teater.

Vir die res van die toneel praat Baal Erica om, om met hom te slaap wat dan ook wel gebeur soos die video dan aandui deur weer die sekstonele van die eerste video-insetsel te herhaal. Hier word die kringloop van Baal se lewe dan ook deur die videos aangedui. Deur dieselfde materiaal te gebruik word die herhaling van sy ervaring aangedui, die vrouens in sy lewe is vir hom almal dieselfde, slegs daar vir sy gebruik. Die video eindig egter met skote van 'n uitgemergelde Christus met 'n doringkroon.

Baal sê aan Erica in die voorafgaande toneel dat sy hom moet liefhê omdat sy skoon is en hy onrein geword het. Die beelde van Christus, die simbool van reinheid, word hier met Erica vergelyk, wat vir Baal moet red van sy sondes deur by hom te slaap. Erica word dus die Messias wat vir Baal se sondes sal sterf, terwyl Baal die simbool van die Mens word. Die gedagte van godsdiens word ook deur die beelde gesatiriseer deur seks met godsdiens te vergelyk. In plaas daarvan dat mense hulle na die kerk wend, wend hulle, hulle na seks om hul siele te red. As Baal die simbool van die Mens is, maak die stelling veral sin.

Die plasing van die Christusbeelde na die sekstonele dui ook op die vernuwing wat Baal ervaar na sy ondervinding met Erica. Die gebruik van die Christusbeelde na die sekstonele kan ook bloot as skokkend beskou word, net om die gehoor op die punte van hul stoele te hou.

In die volgende toneel gesels Baal met 'n boemelaar oor godsdiens. Op dié vlak kan die begin van die Christusbeelde in die video ook die begin van die nuwe toneel aandui. Hier word die gedagte van Godsdiens verder gesatiriseer deur dat die persoon wat die meeste te sê het oor Godsdiens 'n dronk boemelaar is, wat verkondig dat hy die "wit liggaam van Jesus [lief het]" (P. 29). Dit is dieselfde Jesus wie se uitgemergelde liggaam die gehoor op die video gesien het. Terwyl Baal oor vrouens praat, praat die boemelaar oor die wit liggaam van Jesus. Hulle gesprek word baie ironies in die lig van die

videotonele as Baal sê dat hy nie 'n katoliek kan word nie want "...die vrouensliggame wat Hy teen die mure spyker...dit sou [hy] nie kan doen nie" (P. 30). Die boemelaar antwoord met "Teen die mure gespyker! Hulle het nie in die rivier afgedryf nie. Hulle is geslag vir Hóm...vir die wit liggaam van Jesus" (P. 30).

Hier word Baal se soeke na onsterflikheid deur vrouens te gebruik pertinent gestel. Die video word deel van 'n dramatiese ironie, want Baal gebruik vrouens in sy soeke na reinheid en in die video word seks in verband met Christus geplaas. Baal "offer" sy vrouens vir sy eie "wit" liggaam met wit as die kleur van reinheid.

As "spyker" in die kruer sin van die woord, naamlik seks, gebruik word, word die dramatiese ironie versterk want Baal weerspreek hom dan onbewustelik as hy sê dat "...die vrouensliggame wat Hy teen die muur spyker...dit sou [hy] nie kan doen nie." Die gehoor is reeds gekonfronteer deur Baal wat dit juis doen in die video. Die video word dus hier metafories en ironies gebruik.

Aan die einde van die toneel sê Baal dat hy "...[homself] in die rivier gaan was, en [hy] worry nie oor die lyke nie!" (P. 30).

In die video wat volg sien die gehoor Johanna se lyk in die rivier. Die rivier, as simbool van die dood en van reiniging, deurspek die dialoog regdeur die toneelstuk. Baal se "rivier" is egter die "vrouensliggame" wat hy gebruik in sy soeke na reinheid. Die regte rivier word die afvalplek vir Baal se slagoffers. Die reinheid wat hulle in die rivier gaan soek beteken hulle dood, nes Baal se soeke na reinheid hulle dood beteken.

Johanna se lyk in die rivier word 'n simbool van Baal se verval en 'n aanduiding van Erica se toekoms, veral as sy in die volgende toneel sê dat "[Haar] ma huil oor [haar] lyk, sy dink [sy] het in die rivier gespring..." (P. 31).

Die toneel verder is 'n liefdes toneel tussen Erica en Baal. In die oorgang word die gehoor se persepsie van Baal verander as daar beelde verskyn van twee mans wat mekaar vurig

soen. Die video ondermyn hier die egtheid van Baal en Erica se verhouding en bied 'n voorsmaak van die toneel wat volg. Die kontras tussen die einde van die verhoogtoneel en die video verskaf ook teatrale effek. Sodra die gehoor begin gewoond raak aan die sekstonele op die monitors en die kru taal volg hierdie volgende skok.

Baal se minaar, Ekart, het Baal al vroeër in die stuk, in die kroeg, probeer weglok van Emilie, maar Baal het hom afgewys. Die verskyning van Baal en Ekart saam kom dus nie as 'n volslae verassing nie, maar dalk kon daar hier van die video gebruik gemaak word om 'n suggestie van hulle herontmoeting te gee. Hoewel dit nie nodig is om alles vir die gehoor uit te spel nie, is die toneel dalk te vinnig, sonder inleiding. Deur dit so skielik te laat gebeur word Baal se ontrouheid en minagting van sosiale konvensie egter benadruk. Die oorgang na die volgende toneel is verassend sonder die, teen dié tyd, gebruikelike video-insetsel.

Baal bevind hom by die klub waar hy sing. Die kameraman begin weer opneem sodra die kollig op Baal val. Die tegniek herhinner aan die Duitse ekspressioniste in die 1920's se pogings om die effek van die kamera as fokus van die filmregisseur se blik in die teater na te boots deur die gebruik van kolligte. Hier word die kollig ondersteun met 'n kamera wat Baal, terwyl hy sing, op die monitor raam soos 'n pop-ikoon uit 'n musiekvideo.

Die videos deur die toneelstuk kan ook vergelyk word met musiekvideos, waar die lirieke en die visuele beelde somtyds weinig met mekaar te doen het. In dié geval gee die visuele beelde betekenis binne die geheel van die stuk, maar die musiek wat dit gewoonlik vergesel werk eerder op 'n emotiewe vlak.

Gedurende die toneel begin Baal die gehoor vloek en skel en 'n bakleiery breek uit. Baal ontsnap na die badkamer wat op die monitor gewys word. Die badkamer is van die vuilste denkbaar, en enige gehoorlid wat *Trainspotting* (1997) gesien het, sal die herkoms

daarvan herken. Hier word op die video 'n herkenbare filmtoneel nageboots, eerder as om materiaal direk uit die film te neem.

Die video vertoon Baal se ontsnapping by die venster uit en weer word die voorstelling van 'n nagklub op die verhoog bevestig deur media-realiteit.

Die videomateriaal eindig met 'n animasie toneel uit Pink Floyd se *The Wall*, waar twee blomme in 'n erotiese liefdesritueel verkeer. Deur die animasie verander die blomme in onderskeidelik 'n manlike en vroulike geslagsorgaan wat eindelijk kopuleer voor die vroulike orgaan die manlike een verorber en verander in 'n roofvoël wat wegvlieg. Dit keer Baal se gebruik van vrouens in sy soeke na reinheid onderstebo, en suggereer dat sy seksuele drange sy ondergang sal beteken. Die inhoud van die video materiaal lewer dus kommentaar op die inhoud van die toneelstuk. Teen die video se einde breek pouse aan.

Die toneelstuk hervat weer soos dit begin het, met die kameraman weer besig om die gehoor af te neem en die akteurs wat weer 'n buiging neem. Die video van net voor pouse word ook herhaal wat kontinuïteit verseker tussen die bedrywe.

Die eerste toneel na die pouse speel af in 'n kroeg in die Wes Transvaal. Baal probeer die plaaslike boere bedrieg om Ekart te beïndruk, maar die dominee sit dit stop. Die laaste woorde wat Baal die dominee toesnou word deur die kamera opgeneem, "Jesus was 'n cool ou...so hoekom is Christinne (sic) dan sulke dose?" (P. 39). Deur 'n nabyskoot van Baal op die monitor te vertoon terwyl hy die woorde sê dwing die regisseur die gehoor se fokus na waar hy dit wil hê. Hy verhoog ook die hippokrasie van sogenaamde Christene wat net volgens godsdienstelike beginsels lewe as hulle in die publieke oog is, deur net na die woorde 'n video-insetsel te vertoon waar dieselfde dominee wat Baal veroordeel het besig is om fellatio te ontvang.

Die manier wat die toneel verfilm is gee 'n aanduiding dat dié seks 'n buite-egtelike vergrypings is. Die Christusbeelde van vroeër word ook weer herhaal net daarna.

Hier word 'n publieke figuur ontmasker deur die gebruik van die media soos dit veral in die Amerikaanse samelewing voorkom, byvoorbeeld die Bill Clinton, Monica Lewinsky skandaal.

Die toneel saam met die video-insetsel word 'n kragtige satire van die skynheilige georganiseerde religie soos dit ervaar word deur Baal.

Die video-insetsel gaan voort om te wys hoe Baal wyn uit 'n vaatjie drink en 'n klomp houtkappers deur die bosse hardloop tot by hul kameraad wat dood onder 'n boom wat op hom geval het lê. In dié toneel besluit die houtkappers om Bertus, hul gestorwe kameraad, se wyn te gaan steel om te drink. Hulle weet nog nie dat Baal dit reeds gedoen het nie, en Baal probeer hulle keer deur 'n storie op te maak oor Bertus se kinders. As gevolg van die video is die gehoor bewus van die feit dat Baal reeds die wyn gesteel het, so word Baal se charade dus komies ingespan.

Deur die video te wys net na die materiaal van die dominee word Baal se eie skynheiligheid onthul. Hoewel hy die dominee se waardes uitgekryt het, sinspeel hy self nou op Christelike waardes deur na Bertus se kinders te verwys en die houtkappers as lykskenders uit te jou. Die video word dus 'n weegskaal met Baal se hippokrasie aan die een kant, en die dominee sin aan die ander kant, met godsdiens in die middel as mas.

As die houtkappers na Bertus se huis hardloop word hulle soektog deur Bertus se huis op die monitor vertoon. Vir die eerste keer vind daar nou interaksie of eerder reaksie tussen die videobeeld en die akteur plaas as Baal die houtkappers se soektog op die monitor volg. Hy reageer op wat hy sien en maak voorstelle aan die houtkappers. Die monitor en die beelde word nou sielkundig in die verhoogarea ingesleep en word deel van die lewendige aksie op die verhoog, waar dit vroeër 'n meer objektiewe rol gespeel het.

In die volgende tonele is Baal en Ekart saam, en Baal is duidelik besig om moeg te word vir Erica wat saam met hulle bly. As hulle oor 'n vlakke stap word sake tot op 'n punt gedryf

deur Baal se swak behandeling van 'n verwagte Erica. Ekart wil haar beskerm wat lei tot 'n geveg tussen Baal en Ekart. Hier word hulle oordrewe rofstoeistyl bakleiery gekontrasteer deur grafiese geweld tonele uit *A Clockwork Orange* en *Pulp Fiction*. Die invloed van media is duidelik in die lewendige baklei styl van Baal en Ekart as 'n parodie van die oordrewe, toneelspelerige WWF stoei soos mens dit op televisie sien.

Die tonele wat nader aan die werklikheid is, is die tonele op die monitors wat kom uit films wat bekend is vir hulle geweld. Filmgeweld is egter ook slegs 'n voorstelling van geweld en in die films wat genoem word, word geweld so vergroot dat dit komies raak. Miskien meer so in *Pulp Fiction* as in *A Clockwork Orange*.

Die egtheid van die bakleiery word deur die video en die lewendige aksie dus van die begin af ondermyn sodat dit ook komies raak. Die bakleiery ontaard in 'n tipe liefdestoneel tussen Ekart en Baal, met die werklike slagoffer van geweld, die onbetrokke Erica wat agter gelaat word as Baal en Ekart skuiling gaan soek.

Baal en Ekart reis voort tot by 'n hospitaal vol mal mense. Hier word hulle deur die groep ontvang as hulle sê hulle het sjampanje. Deur die toneel is daar weer voortekens van gebeure wat nog sal kom.

As hulle oor godsdiens praat sê Baal "Ek het nog altyd in myself geglo... maar dis nie moeilik om 'n ateïs te word nie" (P. 51), wat vertolk kan word as 'n aanduiding dat sy fisiese verval gepaard gaan met geestelike verval, of begin sy gewete hom pla?

Aan die einde van die toneel word die dooie baba uit *Trainspotting* op die monitor vertoon.

Die laaste figuur wat aan die einde van die vorige toneel van die verhoog af beweeg is die sifilus-besmette Maja met haar baba. Die baba op die monitor kan dus verbind word met Maja of meer waarskynlik met Baal se kind by Erica wie hy agtergelaat het. Dit is dalk ook 'n weerspieëling van Baal se gedagtes en sluit aan by sy woorde dat dit nie moeilik is om 'n ateïs te word nie, want hy is verantwoordelik vir die beeld wat gesien word.

In die volgende toneel ontdek Baal dat Ekart 'n meisie, Sylvia, het. Die video in die oorgang wys Sylvia in 'n wit rok versny met beelde van 'n kaal vrou in 'n sekstoneel. Die video beeld stel dus nie net Sylvia aan die gehoor bekend nie, maar in die video kom dit voor of die seksbeelde haar gedagtes is. Die video word dus gebruik om Sylvia innerlik en uiterlik te ontbloot, terselfdertyd kan dit ook gesien word as Ekart se idealistiese gedagtes aan haar as rein dog as 'n seksuele wese.

Die video kan egter ook 'n uitbeelding wees van Baal se gedagtes aan haar. Die wit rok wat sy aan het, 'n simbool van Baal se poging om rein te word. Die sekstonele, herkenbaar as die van vorige insetsels, maak haar egter af as slegs 'n stuk vleis, soos al die ander vrouens wat Baal gebruik het.

Baal ontmoet Sylvia in die volgende toneel en verkrag haar. Die verkragting word deur middel van filmtonele uit *a Clockwork Orange* (1971) gesuggereer. In die geval, volgens Vorster (1998), "omdat dit makliker is vir die gehoor om dit te keel, juis omdat dit op die monitor verskyn."

Die voorstelling van die "werklikheid" in die teater maak staat op die gehoor se verbeelding en hulle begrip van teaterkonvensie. Dis ironies dat ten spyte van die feit dat daar telkemale tegnieke gebruik word om die gehoor te herhinner dat hulle in 'n teater is, hulle eerder ontstellende tonele wat op 'n televisie gewys word sal aanvaar. Die rede hiervoor is moontlik dat die televisie die gehoor distansieer van die gebeure, hoewel dit nader voorkom aan die "werklikheid."

Na die verkragting volg 'n afdraend pad op Baal. Hy erken in die volgende toneel kripties wat hy gedoen het as Ekart hom uitvra. In plaas van die reinheid wat Baal soek sien die gehoor hom in die volgende video-insetsel op die toilet sit, duidelik in pyn, fisies en sielkundig.



As hy op die verhoog terugkom in die kroeg, waar hy aan die begin van die toneelstuk soveel aansien gehad het, is al die ou gesigte daar, maar die omstandighede heel anders en hy word met minagting bejeen. Ekart verneder hom openlik deur, in die woorde van die teks, met.."n gesertifiseerde hoer te flanker" (P. 57a).

Die klimaks van die stuk volg as Baal Ekart met 'n mes doodsteek en vlug. Die laaste video-insetsel ondermyn die gesag van die twee polisiepersone wat op Baal se spoor is. Dit wys die twee van hulle in verskeie seksuele posisies terwyl hulle op die verhoog Baal beskryf as 'n "...n houtkapper en 'n boudkapper....'n mens [met] geen siel nie... [wat] hoort by wilde diere" (P57a).

In die laaste toneel is Baal terug by die houtkappers en lê op sterwe. Hulle jou hom uit en steur hulle nie aan hom nie. Die kamera bly op 'n nabyskoot van Baal se gesig tot hy dood is. Die gehoor word met 'n vergrote beeld van sy gesig op die monitor regs gekonfronteer, en ervaar sy pyn en vernedering van naderby.

Die opvoering van *Baal* sou kon dien as 'n goeie voorbeeld van hoe mediatoerusting en - tegnieke vermeng kan word met teater. Die videobeelde ondersteun nie net die vloei van die aksie nie, maar verdiep ook die betekenis daarvan. Die posisies en grootte van die televisie-monitors skep egter probleme omdat die beeld onduidelik raak hoe verder terug mens in die teater sit. Indien jy voor in die teater sit is die monitors te ver uitmekaar en jy kan nie alles met een oogopslag inneem nie.

Die gebruik van videoprojektors wat die beelde baie groter teen die agterste muur van die teater kan projekteer, sou die probleem oplos. Omdat die video-insetsels gewoonlik nie saam met lewendige aksie plaasvind nie, sal dit dus ook nie die gehoor se aandag van ander fokuspunte aflei nie.

Volgens Vorster was die gebruik van monitors goedkoper as wat videoprojektors sou wees. Die besluit om monitors eerder as videoprojektors te gebruik was dus 'n finansiële besluit.

#### **4.1.2 *The War of the Worlds***

Teks deur Samantha Pienaar gebaseer op die teks van H.G. Wells.

Regie deur Samantha Pienaar.

Opgevoer deur die Departement Drama, 1999, by die H.B. Thom Teater, Stellenbosch.

*The War of the Worlds* was 'n sogenaamde fisieke teater (Physical Theatre) produksie, gebaseer op H.G. Wells se boek. Dit handel oor wesens wat van Mars af Aarde toe kom en die planeet oorneem. In die proses word die Aardse populasie afgemaai deur die wesens se laserwapens. Aan die einde van die stuk word die wesens oorval deur die Aarde se bakterieë, eerder as die mensdom se wapens. Die aksie word gesetel in die Kaapstad omgewing en speel af in die hede.

Daar word in die produksie gebruik gemaak van 'n verteller, wat 'n voorstelling is van H.G. Wells soos hy moontlik sou wees in die 1990's. Die verteller word voorgestel as H.G. Wells se kleinseun.

In dié produksie is gebruik gemaak van die videoprojektor wat reeds bespreek is by die bespreking oor *Baal*. Die projeksies is op 'n groot doek, in die middel bokant die prosceniumboog, gegooi. Alle videoprojeksies in die produksie is lewendige aksie. Daar is dus van geen vooraf-opgeneemde materiaal gebruik nie.

Aan die gehoor se regterkant is nog 'n skerm wat gebruik word om beelde op te projekteer wat die wetenskaplike deur sy mikroskoop sien. Die beelde word verskaf deur 'n oorhoofse projektor. Aan die gehoor se linkerkant is 'n skerm wat beelde vertoon wat die Astronoom deur sy teleskoop sien. Die beelde word deur 'n skyfieprojektor verskaf.

Hier word dus van drie verskillende projektors gebruik gemaak, wat die mens se ondersoek van die buitenste ruimte (teleskoop), die binneste ruimte (mikroskoop) en die mens en omgewing (videoprojektor) voorstel.

Volgens Samantha Pienaar is die gebruik van die mediatoerusting om meer vlakke van betekenis te verskaf. Die gebruik van verskillende media, asook die gebruik van die “strobe” effek op die kamera is ‘n aanduiding hoe realiteit geïnterpreteer word deur die media wat gebruik word. Die mediatoerusting is dus ‘n bemiddelaar tussen die ware werklikheid en die “werklikheid” soos ervaar deur die gehoor.

Deur die werklikheid en die bemiddelde werklikheid gelyk te wys word die gehoor geforseer om ‘n fokus keuse te maak. Die gehoor word ook gewys hoe die bemiddelaar die “werklikheid” ‘n ander betekenis kan gee. Dit ondersteun ook die tema van die stuk wat die programnota as volg stel:

”During the last 100 years we have experienced extreme changes in the way that we perceive and understand the world. Our quest for knowledge has led us into times and spaces far beyond our immediate surrounds – into dark voids, as well as illuminating vistas. Our production of *The War of the Worlds* hopes to do the same on a theatrical level – to explore time and space not as linear, progressive, logical or static, but as fragmented, cyclical, emotional and physical. In a modern environment, where bodies and minds are bombarded continuously with masses of information – facts and discoveries, truths and untruths – survival will depend on selection rather than assimilation and evolution rather than stasis.”

Omdat daar soveel fokuspunte is met die verskillende projektors en die lewendige aksie word die gehoor gebombardeer deur informasie soos gebeur in die hedendaagse samelewing. Omdat van die informasie met die gebruik van projektors weergegee word,

word fokuspunte duideliker onderskei as wat die geval sou wees met slegs lewendige aksie, wat meer ruimte nodig het as twee dimensionele skerms. Die informasie word ook weergegee deur metodes wat die gehoor verstaan as gevolg van hedendaagse informasietegnologie soos televisie en video.

Die verteller is in beheer van die videokamera, sodat die projeksies wat gesien word deel is van sy oogpunt, en dus 'n weerspieëling van hoe hy gebeurde ervaar. Somtyds neem hy homself af, wat dan impliseer dat hy via die skerm direk met die gehoor praat.

Die vertoning begin met die verteller wat die gehoor toespreek asof die gehoor 'n seminaar bywoon. Die aksie word onderbreek deur 'n objek wat vanuit die buitenste ruimte val, en die aankoms van die Mars bewoners aandui. Die verteller neem die reaksie van 'n skare af by die plek waar die objek geval het. Die skare word vervang deur 'n joernalis wat as ooggetuie 'n verslag lewer vir die kamera wat op die groot skerm geprojekteer word.

Terwyl dit gebeur is die skare nog besig om die objek te ondersoek en die wetenskaplike is besig om deur sy assistente aangetrek te word, op die voorverhoog. Die gehoor moet dus kies waar om te kyk. Die aksie op die voorverhoog is voor die joernalis, die kamera wys dan hier gebeurde wat die gehoor nie noodwendig sou sien nie.

Sodra die joernalis klaar is met haar verslag stap die verteller in die wetenskaplike se kantoor in, regs op die voorverhoog. Die wetenskaplike herhaal die joernalis se verslag byna verbatim as die verteller hom vra wat die gebeurde beteken. Die invloed van die media word hierdeur getoon as meeste mense se bron van informasie. Die wetenskaplike gaan voort deur te sê dat daar geen lewe op Mars kan wees nie. Sy verduideliking maak dit duidelik dat hy die stelling staaf deur te verwys na vereistes vir organiese lewe, en dat dit die raamwerk is waar volgens hy die stelling maak, want dit is wat hy weet. Die implikasie is dus dat mense hulle eie ervaring en kennis gebruik om dinge te verklaar.

Aangesien die media die grootste bron van informasie is vir meeste mense, beteken dit dat die media 'n groot invloed het op mense se persepsie van gebeure.

As die Marsbewoners vir die eerste keer uit die objek wat geval het verskyn is die verteller agter die skare wat dit aanskou. Hy praat direk in die kamera sodat die gehoor 'n baie nabyskoot van hom op die skerm sien. Hy verwys spesifiek na "... the strangeness of [their] appearance" (P. 6). Die beeld wat die gehoor van hom sien is egter ook vreemd omdat die kamera so naby aan sy gesig is.

Hier word die kamera gebruik om uit te lig dat die medium 'n invloed het op die kyker se persepsie, asook dat vreemdheid afhang van die aanskouer se ervaring. Die Marsbewoners is sekerlik nie vreemd vir hulself nie, waar die mens wel kan wees.

Die Marsbewoners toon gou hul vyandiggesindheid teenoor die aardbewoners met hul laserwapens.

Soos gebeur met enige ramp is die media vinnig op die toneel. Die joernalis se verslag word weer in tipiese televisiestyl gedoen, naamlik direk in die kamera in, en dit word geprojekteer op die skerm.

Generaal Deimos is in beheer van die weermag wat die Marsbewoners moet beveg. As hy die skare vanaf die gallery agter in die teater toespreek, wys die skerm die skare se gesigte, die tipiese reaksieskoot wat ook op televisie gebruik word.

Die volgende keer as die kamera gebruik word is dit om 'n nabyskoot te toon van die soldate wat met plastieksoldate en wapentuig hulle strategie beplan. Die plastieksoldate word op 'n kaart wat plat op die verhoog lê, rondbeweeg. Die kamera wys die aksie van bo af en die gehoor sien alles op die skerm. Die kamera word in dié geval weer gebruik om te wys wat die gehoor nie andersins sou kon sien nie. Die slim gebruik van die kamera op 'n meer teatrale manier as om bloot lewendige aksie te vergroot bied die oplossing. Die

plastieksoldate kry amper 'n lewe van hul eie soos hulle deur die soldate gemanipuleer word.

Hierdie is die laaste keer wat die kamera gebruik word in die produksie. Die verteller verloor die kamera as hy in 'n huis vasgevang word wat in duie stort. Die verteller het deur die stuk die kamera openlik gebruik om sy ervaring op te neem en dit was dus 'n rekwisiet sowel as 'n praktiese middel vir die regisseur om gebeure aan die gehoor te wys. Die feit dat die kamera nou verlore is dui daarop dat alles wat op die skerm verskyn het deel was van die verteller se ervaring. Die verteller word ook nou direk betrokke by die aksie en is nie meer die onbetrokke buitestaander nie.

Die verteller word saam met 'n predikant in die huis vasgekeer wat 'n godsdienstige tirade lewer en dan uit die huis uit vlug. Die algehele verval en desperaatheid onder die mense word deur beweging voorgestel.

Die verteller loop die Generaal raak in die volgende toneel, wat nou net op oorlewing gefokus is. Hy onthul dat die Marsbewoners die aardbewoners gebruik as voedsel.

Aan die einde van die stuk word die Marsbewoners deur virusse oorval, omdat hulle geen immuniteitstelsel het nie.

Soos reeds genoem is die produksie in 'n fisieke teaterstyl wat beteken dat baie van die intrige deur beweging voorgestel word. Fisieke teater is ook bekend vir die gebruik van 'n verskeidenheid media.

Ek is nie oortuig dat die gebruik van mediatoerusting genoegsaam geïnkorporeer word in dié produksie om effektief by te dra tot die sukses van die opvoering nie. Die gebruik van die videoprojektor is egter skouspelagtig, wat nie onvanpas is in die teater nie. Die gebruik van die videokamera kon egter uitgebrei word.

Die twee vindingryke oomblikke as die kamera gebruik word, eerstens met die nabyskoot van die verteller as hy die Marsbewoners beskryf en dan om die strategiesessie te demonstreer is treffend, maar dalk kon dit meer gedoen word. Die kamera kon byvoorbeeld nabyskote gee as die Marsbewoners hulle tweede, vervormde verskyning maak wat reeds skouspelagtig is, en in die soldate se bakleiery met hulle kon 'n vinnig bewegende kamera wat flits tussen aanvallers en Marsbewoners die spanning van die toneel verhoog het.

Die produksie maak reeds gebruik van vele skouspelagtige effekte, die meteor wat val, beligtingseffekte en vele meer. Die kamera kan dus ook vir die ondersteuning van die skouspel ingespan word.

Die gebruik van videomateriaal uit ander bronne kon ook die verhoogprentjie verbreed het. Deur byvoorbeeld tonele uit films, soos bomontploffings, in te span om die Marsbewoners se verwoesting aan te dui, word die verhoogprentjie ondersteun en die toneelstuk se strekking verbreed verby die grense van die verhoogruimte. Volgens Pienaar was die gedagte oorweeg, maar daar was net begroot vir een video projektor.



## 4.2 Verdere moontlikhede

Die gebruik van mediategnieke en -toerusting in plaaslike teater het, in my ondervinding, veral in die laaste paar jaar, toegeneem. As voorbeeld kan net gekyk word na onlangse opvoerings soos *Kerri Karma* (1999), *War of the Worlds* (1999), *Baal* (1998), *Popcorn* (1999) en Chris Vorster se *Jeims Blond* trilogie (1998) om 'n paar te noem.

Van die faktore wat vermoedelik hiertoe bygedra het is, eerstens, die afname in prys van video-toerusting en die vooruitgang van rekenaar tegnologie wat redigering makliker en ook meer toeganklik vir almal maak. Tweedens het die verbod van die Streeksrade vir die kunste meer onafhanklike geselskappe teweeggebring, wat nuwe metodes soek om gehore te prikkel, en wat ook kleiner begrotings het. In sommige gevalle is die gebruik van televisie-monitors en videomasjiene goedkoper as groot stalle. Derdens het die media so 'n groot deel van mense se verwysingsraamwerk geword dat dit onvermydelik is dat die media by teater betrek sal word.

In al die kunste word veral video gevind, van musiek tot die beeldende kunste of videokuns, byvoorbeeld die *Digital Animation Salesman* en *Channel* tentoonstellings (Cobus van Bosch, *Die Burger*, 29 April 1999: 4). Die opkoms van Post-modernisme, as die negentigs se verskoning om alle eklektisisme, plagiaat en vermenging te verklaar, het ook gelei tot 'n aanvaarding van teater wat nie volgens tradisionele konvensie handel nie. Die hedendaagse samelewing, veral in die Weste, word gebombardeer deur 'n warboel van visuele beelde, advertensieleuses, die inbreuk op private lewens en kitsprodukte. Die nuwe generasie word groot op invloed uit musiek video's, die internet en videospelletjies. Om sy plek te behou in dié tipe samelewing verg ook vernuwing van die teater.

Eksperimente wat die gebruik van mediatoerusting en -tegnieke betref is 'n soeke om 'n nuwe teatergehoor te bedien (Gesprek met William Prophet, 1999).

Die gebruik van mediatoerusting in die teater is al met gemengde welslae gebruik, soos die twee bespreekte voorbeelde bewys. Soos reeds genoem is begroting die grootste struikelblok om mediatoerusting, veral duurder apparaat soos videoprojektors, suksesvol te inkorporeer in die teater opvoering.

'n Ander area wat nog nie ten volle ondersoek is nie, is die interaksie tussen die lewendige akteur en gebeure wat opgeneem is. Die akteur kan reageer op beelde wat geprojekteer word as agtergrond of selfs 'n geprojekteerde karakter. Die beelde kan op so 'n manier opgeneem word dat die akteur en 'n karakter op 'n skerm kan kommunikeer en interaksie kan plaasvind. Soos genoem by die bespreking oor Baal trek dit die media-element stewig in die lewendige aksie in, en help om 'n geheel te vorm.

Die gevaar wat bestaan met die gebruik van mediatoerusting in die teater is dat dit losstaande van die produksie kan voorkom en as slegs 'n truuk ervaar kan word. Om media suksesvol in die teater te gebruik moet dit iets bied wat nie deur lewendige aksie vervang kan word nie. Dit moet deel wees van die totale opvoeringskonsep en soos enige ander ontwerpselement die aksie, tema en intrige van die stuk ondersteun.

Hedendaagse gehore is gekondisioneer deur televisieprogramme en films se vinnig voortsnellende ontvouing van aksie en gebeure binne 'n relatief kort tydperk. Hulle blyk gewoon daaraan te wees om met die minimum tekens en leidrade gevolgtrekkings te maak. Dit beteken dat dit nie nodig is vir uitgerekte omskrywing en kontekstualisering in die teater nie, as voorbeeld, die feit dat 'n karakter 'n onpaar sokkies aan het kan vir die gehoor meer oor die karakter sê as twee bladsye dialoog.

Die belangrikste invloed van mediategnieke in die teater, myns insiens, is die daar stel van 'n nuwe estetika vir die teater, veral wat betref inhoud en aanbieding.

Die grootste gevaar wat eksperimentering met mediategnieke en -toerusting inhou in die teater is dat dit die kreatiwiteit en verbeelding van lewendige optrede kan ondermyn. Die essensiële faktore in 'n teateropvoering is die akteur en die gehoor. Die interaksie tussen dié twee faktore is wat teater die magiese betowering gee wat gehore laat terugkeer. Alle ander faktore wat bygevoeg word moet slegs aangewend word tot verdieping van die unieke verhouding, anders kan gehore net sowel 'n film gaan kyk.

## Bibliografie

- BAIN, Keith. 1997. Berkoff, boerewors and box-office betrayal - Standard Bank National Arts Festival. *South African Theatre Journal* 11 (1+2): 239-258.
- BIRNINGER, Johannes. 1993. *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- BROCKETT, Oscar G. 1969. *The Theatre – an introduction*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- BUCKLAND, Fiona. 1995. Towards a Language of the Stage: the Work of DV8 Physical Theatre. *New Theatre Quarterly* XI (44): 371-380.
- DU TOIT, P.J. en KLOPPERS, A. 1980. *Tema en Tegniek*. Kaapstad: Academica.
- GENET, Jean. 1972. *Reflections on the theatre*. Londen: Faber.
- GOLDBERG, Rose Lee. 1979. *Performance - Live Art 1909 to the present*. London: Cox and Wyman Limited.
- GOULDEN, Jan. 1998. Multimedia Possibilities for Live and Lesbian Performance. *New Theatre Quarterly* XIV (55): 234-248).
- GUTSCHE, Thelma. 1972. *The History and Social significance of Motion Pictures in South Africa, 1895 - 1940*. Cape Town: Howard Timmins.
- HURT, James (Editor). 1974. *Focus on film and theatre*. London: Prentice-Hall International, Inc.
- KLAVER, Elizabeth. 1995. Spectatorial Theory in the Age of the Media Culture. *New Theatre Quarterly* XI (44): 309-321.
- MCAULEY, Gay. 1994. The Visual Documentation of Theatrical Performance. *New Theatre Quarterly* X (38): 183-194.

- MACMURRAUGH-KAVANAGH, Madeleine and LACEY, Stephen. 1999. Who framed Theatre? The 'Moment of Change' in British TV Drama. *New Theatre Quarterly* XV (57):58-74.
- MAST, Gerald. 1971. *A Short History of the Movies*. Indianapolis: The Bobbs Merrill Company.
- MELZER, Annabelle. 1995. 'Best Betrayal': the Documentation of Performance on Video and Film, Part 1. *New Theatre Quarterly* XI (42): 147-157.
- MELZER, Annabelle. 1995. 'Best Betrayal': the Documentation of Performance on Video and Film, Part 2. *New Theatre Quarterly* XI (43): 259-276.
- MILITZ, Klaus Ulrich. 1998. Cause and Effect in Cross-Media Fertilization: the Impact of Historicity. *New Theatre Quarterly* XIV (54): 146-150.
- MONACO, James. 1977. *How to read a film*. Oxford: Oxford University Press.
- ROOSE-EVANS, James. 1984. *Experimental theatre from Stanislavsky to Peter Brook*. London: Routledge & Kegan Paul inc.
- TAYLOR, John Russell. 1974. *A Dictionary of the theatre*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- VAN BOSCH, Cobus. 1999. Kuns op video se vaardigheid is wat hierso boei. In: *Die Burger*, 29 April: 4.
- VAN ZYL, John. 1989. Film Adaptation as an interpretation of a play: The case of "Look back in anger". *South African Theatre Journal* 3(2): 4-18.
- WILLETT, John. 1978. *Brecht on theatre: the Development of an Aesthetic*. Londen: Methuen.

## Filmografie

- Assasins***. 1995. Regie deur Richard Donner.
- A Clockwork Orange***. 1971. Regie deur Stanley Kubrick.
- Natural Born Killers***. 1994. Regie deur Oliver Stone.
- Pulp Fiction***. 1994. Regie deur Quentin Tarantino.
- Robin Hood Prince of Thieves***. 1991. Regie deur Kevin Reynolds.
- Robin Hood Men in Tights***. 1993. Regie deur Mel Brooks.
- Trainspotting***. 1997. Regie deur Danny Boyle.
- The Wall***. 1982. Pink Floyd

## Teater produksies

- Baal***. Teks deur Bertolt Brecht, vertaal en verwerk deur Arnold Blumer en Chris Vorster. 1998, H.B. Thom Teater, Stellenbosch. Regie deur Chris Vorster.
- Chainpopping***. Teks deur Keith Bain. 1997, Grahamstad Nasionale Kunstefees. Regie deur verskeie persone.
- Electra***. Teks deur Sophokles, verwerk deur John Barton en Kenneth Cavander. 1997, Klein Libertas Teater, Stellenbosch. Regie deur Gaerin Hauptfleisch.
- Jeims Blond - Afrika avontuur***. Teks deur Chris Vorster. 1997, Klein Karoo Nasionale Kunstefees. Regie deur Chris Vorster.
- Jeims Blond II - die reuk van vrees***. Teks deur Chris Vorster. 1997, Grahamstad Nasionale Kunstefees. Regie deur Gaerin Hauptfleisch en Chris Vorster.

**Kerri Karma.** Teks deur Shirley Ellis, Amrain Ismail-Essop en William Prophet. 1999.

Regie deur Shirley Ellis.

**Pig, Child, Fire!** Werkswinkel produksie deur Squat. New York. 1982.

**Popcorn.** Teks deur Ben Elton. 1999. Regie deur Dawn Lindberg, Baxter Teater.

**Robin Hood.** Teks deur Keith Bain en Anton Luitingh. 1998, H.B. Thom Teater. Regie deur Gaerin Hauptfleisch.

**Trainspotting.** 1997. Regie deur Joshua Lindberg, Grahamstad Nasionale Kunstefees.

**Varknek.** Teks deur Gaerin Hauptfleisch. 1999, Klein Karoo Nasionale Kunstefees. Regie deur Gaerin Hauptfleisch.

**The War of the Worlds.** Gebaseer op H.G. Wells se teks, verwerk deur Samantha Pienaar. 1999, H.B. Thom Teater. Regie deur Samantha Pienaar.

**Why't Burp.** Teks deur Chris Vorster. 1998, Klein Karoo Nasionale Kunstefees. Regie deur Chris Vorster.

**The Z-files.** Teks deur Keith Bain. 1998, Grahamstad Nasionale Kunstefees. Regie deur Gaerin Hauptfleisch.

Gesprekke met Chris Vorster (1998), Samantha Pienaar (1999) en Shiley Ellis, Amrain Ismail-Essop en William Prophet (1999) het waardevolle informasie verleen by die skryf van die tesis.

## Bylae

Beskikbaar by die Sentrum vir Teaternavorsing, Departement Drama U.S.

### A. Teks.

***Baal***. Teks deur Bertolt Brecht, vertaal en verwerk deur Arnold Blumer en Chris Vorster. 1998. Ongepubliseer.

### B. Teks.

***The War of the Worlds***. Gebaseer op H.G. Wells se teks, verwerk deur Samantha Pienaar. 1999. Ongepubliseer.

### C. Video.

Video insetsels gebruik tydens ***Baal*** opvoerings. 1998.

***Baal***. Teks deur Bertolt Brecht, vertaal en verwerk deur Arnold Blumer en Chris Vorster. 1998, H.B. Thom Teater, Stellenbosch. Regie deur Chris Vorster.

***The War of the Worlds***. Gebaseer op H.G. Wells se teks, verwerk deur Samantha Pienaar. 1999, H.B. Thom Teater. Regie deur Samantha Pienaar.