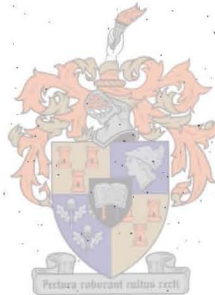


'N ONDERSOEK NA DIE JEUGTONEEL MET BETREKKING TOT  
DIE EIETJDSE ADOLESSENT

deur

C.J. LOMBARD



Hierdie verhandeling word  
voorgelê ter vervulling van  
'n deel van die vereistes vir  
die graad Magister in Drama  
aan die Universiteit van  
Stellenbosch.

Oktober 1974.

Ek wil graag my dank uitspreek teenoor professor F.J. le Roux, Hoof van die Departement Drama aan die Universiteit van Stellenbosch, onder wie se leiding ek hierdie studie onderneem het.

## INHOUD

INLEIDING		1
HOOFSTUK EEN:	TERAPEUTIESE EN OPVOEDKUNDIGE ASPEKTE VAN DIE JEUGTEATER MET BETREKKING TOT SPESIFIEK EIE-TYDSE PROBLEME VAN DIE ADOLESENT	7
HOOFSTUK TWEE:	DIE BEPLANNING VAN 'N VOLWAARDIGE TEATER VIR ADOLESSENTE	61
HOOFSTUK DRIE:	DIE BYDRAE VAN DIE TEATER-IN-DIE-ONDERWYS TOT DIE JEUGTEATER	111
HOOFSTUK VIER:	DIE JEUGWERKSTEATER AS 'N VORM VAN JEUGTONEEL	164
HOOFSTUK VYF:	SAMEVATTING, EN RIGLYNE VIR DIE UITBOUING VAN 'N EIE JEUGTEATER IN SUID-AFRIKA	212
BRONNELYS:		233

## INLEIDING

Psigoloë<sup>1)</sup> wys daarop dat die verlengde tydperk van adolesensie soos ons dit vandag ken, 'n uitvloeisel van veranderende lewensomstandighede is. Hoewel byna alle primitiewe rasse puberteitsrituele het, laat hulle ekonomiese strukture min tyd vir 'n geleidelike persoonlikheidsontwikkeling tussen inisiasie en die vroeë huwelik. Dit is eers betreklik onlangs dat tegnologiese ontwikkelinge die voorheen noodsaaklike arbeid van die adolessent uitgeskakel het. Daarmee is ook die formele onderwys verleng en die huwelik tot 'n later ouderdom verskuif.

Die hedendaagse adolessent het dus 'n periode van minstens ses jaar waarin hy hom, bygestaan deur al die vormende instansies van ons tyd, verstandelik, kultureel en na eie instelling vir aanpassing by die volwasse wêreld kan voorberei.

Daar word algemeen aanvaar dat hierdie tydperk in die toekoms verder uitgebrei sal word deurdat die gekompliseerdheid van die maatskappy 'n steeds langer periode van voorbereiding verg. 'n Langer gemiddelde lewensverwachting sal so 'n verlenging van die adolessensie moontlik maak, met twee voorspelde resultate:

- a) Die verlenging van vrye tyd.
- b) Die moontlikheid van 'n hoër vlak van kultuurontwikkeling.

---

1) Marvin Powell, The Psychology of Adolescence, p.7; Luella Cole & Irma Nelson Hall, Psychology of Adolescence, p.1. (Volledige bibliografiese gegewens word in die bronnelys verstrek.)

In 'n opvoedkundige verband kan 'n mens nie anders nie as om onder die indruk te kom van die ontginningsmoontlikhede van hierdie fase. Afgesien van die feit dat die adolensensie 'n hoë vitaliteit verteenwoordig, is dit ook die finale geleentheid om jongmense met behulp van die formele onderwys in aanraking te bring met dié invloede wat hulle as toegeruste en beskaafde mense kan vorm. As die ontvanklikheid, die avontuurgees en die skeppingsdrang van die adollesent in gedagte gehou word, bied hierdie fase besondere moontlikhede vir die ontwikkeling van die adollesent se kreatiewe vermoëns. Indie lig van die meer vrye tyd word geestelik stimulerende vryetydsbesteding nie alleen wenslik nie, maar noodsaaklik. Daarsonder kan die nuwe lewenspatroon net tot demoralisering lei.

Daar is egter ook 'n ander aspek van die hedendaagse adolensensie. Sedert die Tweede Wêreldoorlog het adollesente nie alleen sterker as ooit tevore as 'n groep na vore gekom nie, maar deur hulle instelling en optredes rede tot kommer gegee. Hulle psigologiese ongesteldhede en morele verwarring het terreine van ondersoek en besinning geword. Hoewel opvoedkundiges beklemtoon<sup>2)</sup> dat die gemiddelde jongmens nog basies positief georiënteerd is, kan dit nie oor die hoof gesien word nie dat adollesente wêreldwyd met probleme te kampe het wat in baie gevalle tot die verbrokkeling van persoonlikhede en die vernietiging van geluk lei.

---

2) Luella Cole & Irma Nelson Hall, Psychology of Adolescence, Hoofstuk 22; James S. Coleman, The Adolescent Society, p.15.

Jeugtoneelleiers in verskillende lande<sup>3)</sup> wys daarop dat die moontlikhede van opvoedkundige vorming en geestesterapie nie alleen eie aan die drama is nie, maar veral in die lig van eietydse probleme as 'n roeping van die jeugteater erken en aanvaar moet word. Met die regte instelling, word geglo, kan die toneel 'n aktiewe rol in die gesonde geestelike ontwikkeling van die adolessent speel; psigologies kan dit die funksies van die ou inisiasieritus oorneem en die emosionele aanpassing van die jeug vergemaklik.

Dit val op dat daar in die vroeë adolessente jare 'n sterk afname in die bywoning van kinderteaters is.<sup>4)</sup> Dit is heel verstaanbaar in die lig van die tienerjarige se veranderende psigologie en belangstellings. Daarteenoor word daar in die gewone teaters selde voorsiening gemaak vir repertoria wat spesifiek op hierdie groep ingestel is. Daar is veral in die Wes-Europese lande nog 'n tekort aan teaters wat adolessente as hulle eie aanvoel en wat hulle afsonderlik bedien. Dit is 'n ernstige gebrek in samelewings waar hierdie jong lede soveel gemeenskaplike probleme van hulle eie toon en in baie gevalle reeds hulle toevlug tot subkulture geneem het.

Ten einde responsiewe teatergehoore op te bou, is dit noodsaaklik om die verband tussen die kindertoneel en die volwasse

---

3) Flavio Bertelli, "Present-Day Children and the Theatre", "Theatre, Childhood and Youth", (Jul.- Sept. 1971), pp.41-43; Ion Lucian, "The Actor and the Producer in Plays for Children", "Theatre, Childhood and Youth", (Okt.- Des. 1971), pp.36-38.

4) Jed. H. Davis & Mary Jane Larson Watkins, Children's Theatre, p.31.

teater stewig te hou. Teenoor die vervlakkende invloed van die massavermaak kan 'n vitale jeugteater nie alleen stimulerende afleiding bied nie, maar ook heilsame voorligting. Waar ander media dikwels in gebreke bly, is die drama nog 'n kommunikasiemiddel waardeur die jeug bereik en beïnvloed kan word. Om dié redes wil hierdie werkstuk ook 'n pleidooi vir 'n volwaardige teater vir adolessente wees.

#### Afbakening van die adolessensie

Die grense van die adolessensie kan vir ons doel op die ouderdomme 13 en 20 jaar gestel word. Hoewel daar gewoonlik ook tussen vroeë, middel- en laat-adolessensie onderskei word, is dit met die oog op die jeugteater voldoende om adolessente in 'n jonger en 'n ouer groep te verdeel, en wel met 'n skeidslyn op ongeveer 16 jaar. Daar sal egter in gedagte gehou word dat hierdie skeiding vloeibaar is en dat daar sterk uiteenlopende ontwikkelingsverskille binne elke groep voorkom.

Hoewel hierdie ondersoek hom hoofsaaklik besig hou met die jeug binne 'n sekondêre skoolverband, is dit wenslik om die boonste ouderdomsgrens oop te hou aangesien dit van belang is dat daar, veral met die oog op bepaalde soorte jeugtoneelwerk, kontinuïteit tussen die skoolse en die na-skoolse adolessent gehandhaaf word.

#### Teater en drama

Omdat hierdie werkstuk die jeugteater as studieveld het, sal

daar duidelikshalwe tussen die begrippe "teater" en "drama", soos hulle binne 'n opvoedkundige verband voorkom, onderskei moet word. In die 1973-verslag van die Leeds-studiegroep i.s. drama op skool, word daar soos volg verduidelik: "Drama is 'to do', theatre is 'to behold'."<sup>5)</sup> Drama kan dus as 'n vorm van leerlingaktiwiteit beskou word. Sy funksies is uiteenlopend. Dit kan, soos kreatiewe skryfwerk op skool, in sy eie reg 'n vorm van skeppende uitdrukking wees. Dit kan ook, soos dikwels in die laerskool die geval is, as 'n hulpmiddel by die leerproses, d.w.s. as 'n onderwysmetode, aangewend word. Opvoedkundiges wys ook op die waarde van kreatiewe drama om vermoëns soos verbeelding, konsentrasie en sensitiwiteit by die leerling te ontwikkel. Hoofsaak is dat daarna gestreef word om die deelnemer deur eie deelname tot selfuitdrukking en tot selfontwikkeling te lei.

Hierteenoor dui die begrip "teater" op 'n toneelvoorstelling wat bygewoon word. Dit kan die werk van professionele of amateurgroepe binne of buite 'n teater wees, of dit kan selfs op die informele aanbieding deur 'n jeugdramaklub dui. Ook die tradisionele skoolopvoering sou 'n vorm van teater kon wees. Wat ook al die eerste oogmerk met 'n drama-onderneming is, wanneer dit vir aanbieding gereedgemaak en voor 'n gehoor gespeel word, moet ons dit as teater aanvaar.

---

5) "Working Paper of The Drama Curriculum Study Group (Leeds)", p.1.



In die eietydse jeugtoneel, veral in bepaalde vertakkinge daarvan, is teater en drama dikwels so nou verweef dat dit moeilik is — en selfs onwenslik — om skeidslyne te trek. Improvisasiewerk word menigmaal as basis vir 'n opvoering gebruik; 'n informele aanbieding is soms die resultaat van dramawerk in die klaskamer of jeugklub. So 'n wisselwerking is egter goed en kan bevrugterend op beide die teater en die drama inwerk.

---

HOOFSTUK EENTERAPEUTIESE EN OPVOEDKUNDIGE ASPEKTE VAN DIE JEUGTEATER  
MET BETREKKING TOT SPESIFIEK EIETYDSE PROBLEME VAN DIE  
ADOLESSENT

Aangesien die jeugteater aanspraak maak op o.m. 'n terapeutiese en opvoedkundige rol, sal daar aangetoon moet word hoe hierdie waardes in spesifieke gevalle tot uiting kom. Die opvallendste probleme waarmee tienerjariges vandag te kampe het, sal uitgelig word ten einde aan te toon in hoe 'n mate die toneel 'n heilsame bydrae kan lewer.

Ons aanvaar dat die soort jeugteater waarna hier verwys word, ingestel is op die behoeftes van eietydse jongmense, rekening hou met hulle psigologie en help om die wêreld vir hulle te verklaar, m.a.w. 'n teater wat hulle emosioneel betrek, wat hulle verstandelik stimuleer en wat hulle esteties verryk. Daar moet gedink word aan die soort toneel wat 'n positiewe en vormende krag in die lewens van jongmense kan wees.

Wanneer denkers oor die jeugtoneel op die bykomstige waardes daarvan wys, word daarmee nie die artistieke onafhanklikheid van die kuns ontken nie. Croce<sup>1)</sup> het reeds aangetoon dat daar geen funksionele of morele voorwaardes aan die kuns gestel mag word nie. As die inhoud sinnelik, wreed, pessimis-

---

1) Benedetto Croce, Brevier van Aesthetica, pp.166/7.

ties en sonder geloof in God is, raai hy die moraliste aan om nie hulle hervormingsplanne teen die produk te rig nie, maar om die lewe self na 'n gesonder moraliteit te lei sodat daaruit 'n edeler kuns gebore kan word. Hierdie soewereiniteit van die kunswerk — en dus ook van die artistieke toneel-aanbieding — word vandag algemeen deur ingeligte kritici erken.

Ons aanvaar dus ook as uitgangspunt dat die ernstige jeug-teater artistieke waardes by die keuse van toneelstukke voorop sal stel. Daar is egter twee oorweginge: ten eerste aanvaar die jeugtoneel 'n opvoedkundige verantwoordelikheid teenoor die jong toeskouer; ten tweede, bevat die teater intrinsiek in sy psigologie en dikwels ook in sy inhoud die moontlikhede om die mens te heel en geestelik te vorm.

Waar afsonderlike aspekte uitgelig word, is dit nie om hulle integrerende aard of artistieke eenheid met die drama te verontagsaam nie, maar alleen om groter duidelikheid oor die plek en invloed van die toneel in die jeuggemeenskap van vandag te probeer kry.

#### A TERAPEUTIESE ASPEKTE

##### 1) Psigologiese verwarring

Jessie Bernard<sup>2)</sup> wys daarop dat adolessente nie in 'n

---

2) Jessie Bernard, "Teen-Age Culture: An Overview", "The Annals of the American Academy of Political and Social Science", (vol.338, Nov. 1961).

vakuum bestaan nie, maar deel is van die wêreld waartoe hulle behoort. Dit is reeds algemene kennis dat die sosiale en tegnologiese ontwikkelinge van die afgelope dekades so vinnig plaasgevind het dat die mens in hierdie proses agter gebly het. Daarom is dit ook gemeenskappe wat tot oorwegend geïndustrialiseerde kulture oorgegaan het wat die grootste probleme met hulle tienerjariges ondervind. Dit is veral in sulke gemeenskappe dat vroeëre waardes hul krag verloor het en nuwes nog nie uitgekristalliseer het nie. Deur hierdie onbestendigheid heen moet die adolessent sy pad soek.

Die jongmens se taak word verder bemoeilik deur die feit dat daar soveel teenstrydige invloede op hom inwerk — veral deur die massamedia — dat hy verward gelaat word ten opsigte van "reg" en "verkeerd". In die stede veral is daar die probleem dat die adolessent te vroeg in aanraking kom met bepaalde negatiewe invloede wat in die permissiewe gemeenskap waarin ons leef hom te maklik bereik. Daarby is hy 'n gerieflike skyf vir sekere gewinsoekers wat die finansiële eerste stel en nie op die etiese ag slaan nie. Die tradisionele rigtinggewers bly ook dikwels in gebreke om te help, omdat hulle self twyfel aan die morele standaarde, die gedragskodes en godsdienstige instellings wat hulle geestelike erfenis was.

Die feit dat steeds meer sekondêre skole dit nodig vind

om sielkundige hulp te verskaf, is reeds 'n bewys dat die probleme van ons tyd hulle neerslag in die jeug gevind het. "children let us know about their problems indirectly, in the form of symptoms of anxiety, confusion, panic, destruction and moral anxiety",<sup>3)</sup> sê Nathan Ackerman, 'n psigiater aan die Universiteit van Columbia.

Meyerhold stel dit in een van sy teatergeskrifte as 'n ideaal om die gehoor aktief in die handeling op die verhoog te betrek, en skryf dan soos volg: "... the Theatre is moving back towards its dynamic origins. We are rediscovering the precepts of antiquity. Just as the sacred ritual of Greek tragedy was a form of Dionysian catharsis, so today we demand of the artist that he heal and purify us."<sup>4)</sup>

Dit is juis hierdie suiwerende en helende uitwerking wat ook in die jeugteater 'n stabiliserende faktor in die psigologiese gesteldheid van die adolessent kan wees. Die intense meeleving met 'n jeugdige personasie bv., die mede-ervaring van sy krisis en die deel in sy uiteindelijke oorwinning kan vir die jong toeskouer 'n vorm van emosionele ontlading en 'n rituele reiniging wees.

In 'n vroeëre artikel as die een waarna hierbo verwys

---

3) Aangehaal deur Flavio Bertelli, "Present-Day Children and the Theatre", "Theatre, Childhood and Youth", Jul.- Sept. 1971), p.42.

4) E. Braun, Meyerhold on Theatre, p.60.

is, skryf Meyerhold oor die gesonde en lewegewende kwaliteit van Maeterlinck se toneelwerk. Dit is heilsame toneel, sê hy, want met hoeveel pyn en ontsetting die toeskouer ook al die lyding van die personasie op die verhoog beleef, verlaat hy die teater met 'n vars verworwe insig en met nuwe lewensmoed. Daarom bevat sy werk, volgens Meyerhold, ook iets van die ou misteriespel, 'n bevestiging van die sin van menswees: "... and his theatre acquires all the significance of a temple."<sup>5)</sup> Dit is hierdie purende element wat ook aan die jeugteater 'n lewensversterkende en, van 'n psigologiese kant gesien, genesende kwaliteit kan gee.

Daar moet in gedagte gehou word dat die heilsame uitwerking waarna verwys is allermins 'n moraliserende toon veronderstel. Dit is juis so 'n toon wat die eietydse jongmens wantrouig maak en in verset kan bring. Maar in die wese van die teater, in sy primordiale vorm, is daar die elemente van simboliek, misterie en gelykenis wat deur filosowe soos Nietzsche en Kant erken word, en in Jung se psigologie ontleed is. In hierdie oer-elemente waaraan die mens in sy wese behoefte het, lê, volgens De Castro,<sup>6)</sup> die groot kommunikasiemoontlikhede van die teater asook die magiese kragte wat die jeugdige

---

5) E. Braun, Meyerhold on Theatre, p.60

6) Frederico Gomez de Castro, "The Psychological Aspects of the Theatre of Young People in Spain", "Theatre, Childhood and Youth", (Jan.- Jun. 1972) pp.18/9.

help om sy emosionele balans te behou.

Een van die elemente van die oer drama wat terapeutiese waarde het, is die mite. Dickinson wys daarop dat in ses dekades van hierdie eeu nie minder nie as tien voor-aanstaande dramaturge toneelstukke geskryf het wat op klassieke mites gebaseer is. Volgens hom lê die waarde van die mite daarin dat dit handel oor fundamentele probleme wat altyd aktueel bly en daarom ook vir die eietydse gehoor lig kan bring. Hy skryf: "These uses of myth form the bases for dramas which, without exception, make serious statements about contemporary man by expressing through language and the other arts of the theatre the inward significances rather than the outward appearances of his nature, actions and destiny."<sup>7)</sup> Die belangrike saak is dat daar nie in die eerste plek op die toeskouer se rede 'n beroep gedoen word nie, maar op sy instinkte, op sy "sub-rasionele emosies", soos Cocteau dit gestel het. Hierin lê die psigologies helende waarde van die mite, veral ook vir die adolescent in sy eietydse verwarring.

Ook vir Sartre kan die kollektiewe ritueel van die teater in die dramatiese voorstelling van die mite verwesenlik word: "... if it is to address the masses, the theatre must speak in terms of their most general preoccupations, dispelling their anxieties in the form

---

7) Hugh Dickinson, Myths on the Modern Stage, p.340.

of myths which anyone can understand and feel deeply."<sup>8)</sup>  
Omdat die mite die hartstogte, die vrese en die verlangens van die mens beliggaam, kan dit ook die uiteenlopende elemente van die gehoor in 'n hegte eenheid seremonieel verbind en op dié manier terapeuties-bevrydend werk.

Nie net die mite nie, maar ook ander elemente van die oer drama vind weer hulle plek in die hedendaagse teater terug. Melchinger verwys na die aanwending van die gelykenis by Brecht en Fry, die terugkeer van 'n vorm van die ou misteriespel by o.m. Tennessee Williams, asook die gebruik van die allegorie by Frisch.<sup>9)</sup> Die invloed van die ou Oosterse toneel is onmiskenbaar op die eietydse verhoog. Dit is ook opvallend hoe dikwels daar in die nuwere teaterliteratuur na die rituele in die drama verwys word, terwyl baie avantgardiste doelbewus daarna streef om die gehoor weer in 'n kollektiewe ritueel te betrek.

Hierdie ontwikkelinge, wat ook hulle neerslag in die jeugtoneel vind, benadruk opnuut 'n geloof in die magiese heling van die drama waaraan die hedendaagse toeskouer — en veral die adolessent — waarskynlik groter behoefte as ooit tevore het.

---

8) Jean-Paul Sartre, "Forgers of Myths", in Barrett H. Clark, European Theories of the Drama, p.399.

9) S. Melchinger, Drama en Toneel, p.36.



Maar die eietydse jeugteater speel ook op 'n meer bewuste vlak 'n rol, nl. dié van voorligter of rigtinggewer in die wêreld waarin die adolessent hom bevind. Soos in die geval van die epiek gee die drama patroon en sin aan die verwarde lewe met dié bykomende voordeel dat die teaterbelewenis meer direk en aangrypender kan wees. As betrokke en gedistansieerde tegelyk kyk die toeskouer met groter objektiwiteit na sy wêreld en kan hy soms die opligtende ervaring hê dat alles in 'n verstaanbare orde saamval. "For a moment or two we understand deeply and fully not only the lives of the characters in the play, but more of ourselves and our own lives."<sup>10)</sup>

Jeugteaterleiers in verskillende lande<sup>11)</sup> beklemtoon die feit dat die toneel vir jongmense nie bloot skouspel en ontvlugting mag wees nie, maar dinamies in die psigologiese, die morele en die sosiale lewe van die adolessent moet ingryp. Dit moet die voorligtingswerk van die ouers aanvul, selfs vervang, en vir die jongmens 'n bakenlig in die storm wees. Daarom word daar ook voorkeur gegee aan toneelstukke waarin die probleemwêreld van die adolessent, sy konflikte en verlangens voorgestel word. As die repertorium van bv. die Londense "Young Vic" nagegaan word, val dit op hoe aktueel die temas van die toneelstukke vir die betrokke gehore is. Baie van

---

10) Michael MacOwen, "Why the Theatre?", "The Quarterly Theatre Review", (somer 70, nr.93), p.39.

11) "Group 2 - General Report", "Theatre, Childhood and Youth", (Okt.- Des. 1971), pp.44/5.

die dramas wat elders in Engeland vir jeugteaterwerk gebruik word, groei improviserend uit groepdrama-oefeninge en is dus 'n spontane vormgewing van jongmense se innerlike wêreld. Die voorstellings van bekende probleme in terme van die teater kan op sigself verhelderend en emosioneel ontlaaiend werk.

Die jeugtoneel kan dus, enersyds deur die magiese krag van die drama en andersyds deur die intelligente beligting van probleme, terapeuties werk en spanninge vir die adolessent verlig.

## 2) Generasiekonflik

Die konflik tussen verskillende generasies is nie net 'n verskynsel van hierdie eeu nie. Die jeug van elke opeenvolgende geslag het die wêreld wat aan hulle oorge=dra is krities bekyk en pogings aangewend om dit te hervorm. Psigoloë en opvoedkundiges wys daarop dat adolessente idealisties is, dat die meerderheid opreg na 'n orde van geluk vir almal streef en dat hulle bowenal die stempel van morele eerlikheid wil dra. Daarom, sê Cole en Hall,<sup>12)</sup> is dit inherent aan die jongmens om die waardes waarvolgens hy opgevoed is krities te bekyk, nie omdat hy hulle noodwendig wil verwerp nie, maar omdat hy die bruikbaarheid daarvan vir sy eie geslag wil toets.

---

12) Luella Cole & Irma Nelson Hall, Psychology of Adolescence, Hoofstuk 1.

Dit kan wees dat die hedendaagse verset net openliker en ooglopender is, omdat die jeug vanweë 'n permissiewe opvoeding tuis en op skool die reg verkry het om hulle griewe meer ongeïnhibeerd te lug en daarby deur die massamedia aangepor word om 'n gesamentlike stem te laat hoor. Tog meen waarnemers dat die gaping groter en gevaarliker is as ooit tevore: "What is remarkable is the vehemence of the gesture with which youth nowadays has repudiated the middle-aged."<sup>13)</sup>

Hierdie konflik tussen die generasies word nie in die eerste plek deur ouderdomsverskille veroorsaak nie, maar deur 'n gaping tussen twee kultuurwêrelde, iets wat heel begryplik is in die lig van die kennisontplofing en verskuiwende waardes van ons tyd. Winthrop<sup>14)</sup> het 'n credo van protes opgestel waarin hy die aanklagte en oortuigings van die jonger geslag tabuleer. Hieruit blyk dat jongmense die waardes van die ouer generasie verwerp, omdat hulle glo dat dit op stoflike mededinging en sosiale skynheiligheid gebaseer is. Daarteenoor meen die intellektuele avant-garde onder die jongeres dat hulle meer persoonlike integriteit aan die dag lê en opreg probeer om die lyding in die wêreld te verlig. Winthrop toon ook aan dat baie van die aanklagte die gevolg is van onkunde en 'n wanbegrip van die probleme.

---

13) Jessie Bernard, "Teen-Age Culture: An Overview", "The Annals of the American Academy of Political and Social Science", (vol. 338, Nov. 1961).

14) Henry Winthrop, "The New Clash of Generations", in A.K. Bierman & James A. Gould, Philosophy for a New Generation, pp.93/4.

waarmee die wêreld te kampe het. Daarteenoor meen Flavio Bertelli, wat oor die jeugtoneel in Italië skryf, dat die ouer geslag met die wêreld wat hulle geskep het, die blaam vir hierdie toestand moet kry: "This is, according to me, the result of a chaotic society, built upon the pseudo-values of success and mirages."<sup>15)</sup> Wie ook al die skuld aan hierdie toestand het, die feit bly staan dat die verwydering psigologiese spanninge, verset, en ongeluk meebring. Onder die oppervlak is daar by die adolessent steeds die behoefte om die breuk te herstel.

Die belangrike saak met betrekking tot die jeugtoneel is dat hierdie botsings en meningsverskille, direk of uitgelig na ander milieu's, op die verhoog uitgespeel kan word. Dit lê in die aard van die teater om o.m. menslike konflikte na die vlak van die artistieke te verhef en op dié manier 'n nuwe perspektief daarop te gee. Dit kan weer na beter begrip, verligting van spanninge en selfs 'n ander morele instelling lei.

Davis en Watson, wat oor 'n lang tydperk kindergehore waargeneem het, glo ook dat meelewing met die gebeure op die verhoog die jong toeskouer deur nadenke tot verheldering kan lei, omdat hy in die drama probleme duideliker omlin en tot die essensiële gereduseer sien.

---

15) Flavio Bertelli, "Present-Day Children and the Theatre", "Childhood, Theatre and Youth," (Jul.-Sept. 1971), p.42.

Hy kan dus, verlos van al die verwickelinge en spanninge wat in die werklike lewe met sy konflikte gepaard gaan, met groter begrip na homself en ander kyk.<sup>16)</sup>

'n Jeugtoneelskrywer sou bv. kon uitbeeld hoe verteenwoordigers van twee botsende generasies deur 'n oop gesprek, deur wedersydse waardering vir mekaar se sieninge en deur die menslike wil tot oorwinning, hulle wrywinge te bowe kom. Op dié manier kan hy die adolescent help om tot 'n vergelyk met sy omgewing te kom en gevolglik ook om sy persoonlikheid te integreer. Die teater met sy geartikuleerde segging, sy vermoë om die gehoor emosioneel te betrek en veral met sy sterk kommunikatiewe moontlikhede op verskillende vlakke, is die aangewese medium om te bereik wat moeilik deur die gewone gesprek — veral waar daar reeds 'n onderbreking in kommunikasie gekom het — verwesenlik kan word.

Cecil Taylor se jeugtoneelstuk Thank You Very Much, wat op 'n improvisasiebasis in samewerking met "The Northumberland Experimental Youth Theatre" ontstaan het, is 'n voorbeeld van 'n drama waar die jeug se verset teen die ouer geslag se wêreld deur uitligting uit die onmiddellike in 'n nuwe perspektief gestel word. Die agtergrond is die dae voor die Tweede Wêreldoorlog in dieselfde omgewing van Leeds waar die werk sy ontstaan gehad het.

---

16) Jed H. Davis & Jane Larson Watkins, Children's Theatre, p.16.

Die valshede van wêreldleiers wat deur hulle optrede die geluk van die gewone mens bedreig, word satiries voorgestel. Die revuestyl met sangnommers is in die gees van 'n groot aantal versetstukke van die hedendaagse teater, baie waarvan vir jeugaanbiedings geskik is en daarvoor gebruik word. Taylor se werk bevat ook 'n sterk element van spel, iets wat op sigself terapeutiese waarde in die teater het.

Dit het opgeval by die waarneming van adolessente se vrye improvisasies, veral in jeugklubs in Engeland, hoe dikwels hierdie tema van generasiekonflik en verset spontaan na vore gekom het. Dit toon nie alleen jongmense se besorgdheid oor hierdie toestand nie, maar ook 'n intuïtiewe wete by hulle dat die uitspeel van die situasie verheldering en verligting van spanning kan bring. Hierdie besef hang ten nouste saam met die begrip spel of pantomime, soos dit in beide die psigologie en die teater voorkom.

Baie navorsers wys op die spel as 'n essensiële behoefte van die menslike natuur. Sommige sien daarin 'n uiting van oortollige energie; ander beskou dit as die resultaat van 'n aangebore behoefte om na te boots. Psigoanaliste verklaar dit gewoonlik as 'n vorm van plaasvervanging wanneer bepaalde begeertes gedwarsboom word. Volgens die meeste vertolkings lê die psigologiese betekenis van spel daarin dat dit 'n uitlaatklep verskaf

en dus die spanninge van die lewe verlig sodat die speler met nuwe moed — en selfs insig — na sy daaglikse roetine en probleme kan terugkeer.

Toneelspel, soos die woord aandui, is 'n vorm van spel, want ook hier vind ons die elemente van nabootsing en die verplasing van een werklikheid deur 'n ander. Ook hier kan dit tot die oplossing van spanninge en tot verheldering lei. Dit is veral opvallend in vrye improvisasiewerk wat 'n al hoe belangriker plek in die jeugteater inneem. Hodgson en Richards stel die doel met drama-improvisasie soos volg: "... first the spontaneous response to an unexpected situation: and secondly, employing this in controlled conditions to gain insight into problems presented."<sup>17)</sup> Hulle wys dan ook daarop hoe dikwels hierdie metode as 'n vorm van terapie vir verskillende soorte versteuringe gebruik word.

Dit is egter nie net as deelnemer nie, maar ook as toeskouer dat die jeugdige die heilsame werking van spel in die teater kan ervaar, want deur invoeling en identifikasie vereenselwig hy hom met die gebeure op die verhoog en vind op dié manier 'n ontlading in eie gemoed. "Inderdaad speelt het publiek ook tegenwoordig nog elke toneelavond mee."<sup>18)</sup> Hierdie vereenselwiging met die fiktiewe wêreld van spel behoort tot die kollektiewe

---

17) John Hodgson & Ernest Richards, Improvisation, p.3.

18) S. Melchinger, Drama en Toneel, p.40.

oerimpulse van die mensheid en daarin lê die terapeutiese waarde vir die toeskouer.

Die element van spel tree juis weer in die eietydse teater sterk na vore. Daar is reeds genoem dat baie dramaturge na die oerbestanddele van die oorspronklike drama terugkeer. Volgens Melchinger<sup>19)</sup> put Brecht, Wilder en ander uit veral die ou Oosterse toneel, waar daar by die toeskouer geen illusie oor die speler en sy spel gelaat word nie. Mimiek soos in "The Chairs"<sup>20)</sup> van Ionesco, pantomime soos in bepaalde werke van Bar= rault en Marceau, die harlekyngedagte by Charlie Chaplin en Beckett, ook improvisasie, sang en dans, soos dit nou algemeen in die teater voorkom, trouens die hele aard van die "happening" op die verhoog, is alles in die gees van onverbloemde spel in die teater.

Die jeugtoneel, wat o.m. 'n voorbereiding vir die vol= wasse teater wil wees, weerspieël gewoonlik die ont= wikkingsrigtings van die wêreldteater. Die drama= turge wat hierbo genoem is, vind almal hulle plek in die toneel vir jongmense, selfs in skoolopvoerings.<sup>21)</sup>

---

19) S. Melchinger, Drama en Toneel, p.40.

20) Titels van toneelstukke waarvan daar vertalings in Engels bestaan, word in hierdie studie in Engels aangegee; titels van stukke, veral jeugspele, waar= van daar geen vertalings in Engels opgespoor kon word nie, verskyn in die oorspronklike taal.

21) "Notable School Productions", "Drama", (somer 1963, nr. 69), pp.36/7.



By 'n internasionale konferensie oor opvoedkundige toneel wat in 1971 in Washington gehou is, het verskillende paneellede die mening uitgespreek dat die element van spel ook in die jeugteater sterker na vore gebring moet word.<sup>21a)</sup>

Ook ten opsigte van die generasiekonflik kan die jeugteater dus op tweërlei wyse die adolessent tot hulp wees: eensyds deur die artistieke daarstelling en presisering van die probleem; andersyds deur die werking van die spel wat tesame met ander oerelemente van die drama van psigologies-helende waarde vir die toeskouer kan wees.

### 3) Geweld by die eietydse jeug

'n Derde ontstellende verskynsel onder die hedendaagse jeug is die voorkoms van geweld. Dit kan nie oor die hoof gesien word nie dat 'n toenemende persentasie jongmense hulle toevlug tot geweld neem, omdat hulle glo dat hulle daardeur ware of vermeende kwaad kan regstel. Die stygende getal beoefenaars van geweld bloot om geweld is dan nog nie eens hierby ingereken nie.

Sommige navorsers plaas die skuld vir hierdie toestand op die hedendaagse wêreld wat die kind van jongs af met voorbeelde van "suksevolle" geweld omring. Onder hierdie voorbeelde neem die massamedia, veral die bio=

---

21a) "Education Theatre Journal: Special Issue", (Aug. 1968), pp. 276-278.

skoop en die beeldradio, 'n hoë plek in. "Quite possibly the adolescent of the 1960's resorts to violence because he has been taught to do so."<sup>22)</sup>

Waar Cole en Hall<sup>23)</sup> op die verband tussen die beeldradio en die toename van gewelddadigheid onder die Amerikaanse jeug wys, maak hulle 'n interessante opmerking. Die skrywers meen dat die teksskrywers van beeldradiodramas nie die volle blaam vir hierdie toestand kan kry nie, want daar word van hulle verwag om binne die tydsbestek van 'n halfuur, of hoogstens 'n uur, personasies binne 'n bepaalde situasie te plaas en hulle weer daaruit te kry. Daar is, sê Cole en Hall, nie die tyd om soos in die teater die personasies hulle probleme met redelikeheid en kompromie te laat oplos nie. 'n Rewolwerskoot of 'n slag oor die kop is die vinnigste manier om van 'n ongewenste personasie ontslae te raak.

Of 'n mens nou met hierdie voorspraak vir die teksskrywer saamstem al dan nie, een gevolgtrekking word geïmpliseer: as die drama so 'n sterk nawerking by die jeug het dat 'n ongewenste voorbeeld tot antisosiale gedrag kan lei, dan skyn dit veilig om te aanvaar dat die konstruktiewe voorbeeld die optrede positief kan beïnvloed. Hierdie gevolgtrekking strook met die uitgangspunt van die opvoedkunde nl. dat navolgenswaardige voorbeelde in sigself

---

22) Luella Cole & Irma Nelson Hall, Psychology of Adolescence, p.7.

23) Ibid., pp.6/7.

van vormende waarde vir die adolessent kan wees. Jeugteaterleiers<sup>24)</sup> onderskryf hierdie standpunt en meen dat die jong toeskouer deur voorbeelde van sedelik korrekte optrede op die verhoog geïnspireer moet word. Dit is begryplik dat sulke gedrag in die boeiende en geïntensiveerde sfeer van die teater des te sterker op die adolessent sal inwerk.

Daar is egter ook 'n direk psigologiese teenmiddel vir geweld wat intrinsiek in die wese van die drama lê. Volgens Jung dwing ons hele sosiale orde die mens om sy onbewuste, instinktiewe natuur onder 'n beskaafde uiterlike te onderdruk. Die gevaar is dat indien hy nie hiervan bewus gemaak word nie, die primitiewe in hom onrustig onder die oppervlak bly lê en maklik in geweld kan losbars: "And as he does not realize how primitive he really is, he becomes like someone who unaware carries dynamite in his pockets disguised as harmless cigarettes."<sup>25)</sup> Die drama is vanaf die vroegste tye die medium by uitstek wat aan die mens 'n spieël van sy verborge natuur en die ongetemde magte in hom voorhou.

Volgens Bentley<sup>26)</sup> lê geweld ten grondslag aan alle groot drama. Die gewelddadige neigings in die menslike natuur wat hy nie kan of durf uitleef nie, wil hy deur

---

24) Frederico Gomez R. de Castro, Consuelo Valcarce, "Theatre, Childhood and Youth," (Jan.- Jun. 1972), pp.16, 33.

25) Frieda Fordham, An Introduction to Jung's Psychology, p.119.

26) Eric Bentley, The Life of the Drama, pp.8/9.

die geweld van ander op die verhoog tot uiting bring:  
"Violence interests us because we are violent."<sup>27)</sup>

Die verskil tussen goeie en populêre drama is, wat hier=  
die aspek betref, nie 'n verskil in wese nie, net in  
dimensie. Maar hierdie dimensionele verskil is die  
deurslaggewende faktor, want in die goeie drama is ge=  
weld nie 'n aansporing tot geweld nie, maar juis 'n af=  
weermiddel.

Esslin<sup>28)</sup> wat hier hoofsaaklik oor die eietydse drama  
skryf, onderskei tussen die "legitimate and illegitimate  
use of violence."<sup>29)</sup> As geweld gebruik word om die  
toeskouer te help om die situasie waarin hy hom bevind  
te evalueer, dan is dit eties verdedigbaar; as dit  
hom egter sy selfstandige oordeel ontnem en hom dwing  
tot optrede waaraan hy hom nie andersins sou skuldig  
maak nie dan, sê die skrywer, is geweld ongeoorloof.  
Vir hom lê die gevaarlikste vorm van geweld juis in dié  
soort populêre drama wat die toeskouer tot selfvoldaan=  
heid sus.

Benewens die gedragsvoorbeelde wat die jeugteater stel,  
kan hy dus ook vanweë die geweldselement in die drama  
'n emosionele afleier vorm vir die gewelddadige gevoelens  
wat in die toeskouer aanwesig is. Die belangrike saak

---

27) Eric Bentley, The Life of the Drama, p.8.

28) Martin Esslin, Brief Chronicles, pp.199-214.

29) Ibid., p.213.

is egter dat hierdie geweldselement ten goede of ten kwade kan werk na gelang van die artistieke integriteit van die aanbieding. Hierin lê dan ook 'n belangrike waarde van die kunsteater as 'n antipool van die massamedia.

Daar moet altyd rekening gehou word met die geweldige stuwings en verset wat eie aan die adolessensie is. Indien dit nie in 'n kreatiewe rigting gelei word nie, kan dit maklik 'n vernietigende koers kies. Opvoedkundiges bevind bv. dat ons skoolsisteem wat nie genoegsame geleentheid vir eie inisiatief en vitale uiting bied nie, indirek tot gewelddadigheid kan lei. Coleman<sup>30)</sup> wys daarop dat die hedendaagse adolessent nie meer genoeg neem met die passiewe rol van leerling wat net konformeer en onderdanig opdragte uitvoer nie; hy wil deel hê aan aktiwiteite, soos dramaklubs, wat sy ondernemingsgees uitdaag en waaraan hy hom, soos aan sy eietydse musiek, hartstogtelik kan oorgee.

Die hedendaagse jeugteater, veral in Engeland, het reeds hiervan kennis geneem. Bepaalde vertakkinge van die toneel vir jongmense wat later behandel word, maak gebruik van hierdie skeppende vitaliteit deur adolessente aktief te betrek in toneelstukke wat improviserend en met 'n groot mate van eie inisiatief uit hulleself tot stand kom. Op dié manier kan die adolessent se ruste-

---

30) J.S. Coleman, The Adolescent Society, pp.315-317.

loosheid en sy neiging tot opstandigheid in die pantomime van die teater opgelos word. Terselfdertyd bied dit op 'n konstruktiewe wyse bevrediging vir sy begeerte om homself te laat geld.

Nie net as deelnemer nie, maar ook as toeskouer in die teater kan die adolessent leer hoe verset konstruktief in die kuns vorm kan vind. Look Back in Anger van John Osborne — wat in die repertorium van die Londense "Young Vic" voorkom en nog steeds by die jeug gewild is — is die produk van een van 'n groep jongmense wat met reg intellektueel en artistiek teen die valse standarde van hulle geërfde wêreld gerebelleer het. Hulle het nie die pad van destruktiewe geweld of apatiese wêreldverwerping gekies nie, maar 'n belangrike vernuwing in die drama gebring: "Their's is the old story of the literary coup d'etat which usually paves the way for a new and different kind of intellectual establishment."<sup>31)</sup>

Daar is nog 'n laaste wyse waarop die jeugteater geweld kan bekamp. Toneelstukke wat bv. die sinloosheid van geweld blootlê, kan vanweë die artistieke en emosionele trefkrag van die lewende toneel dringender as sê maar 'n simposium, tot die adolessent se etiese verantwoordelikheid spreek. Cecil Taylor se drama You can't do That,

---

31) Jessie Bernard, "Teen-Age Culture: An Overview", "The Annals of the American Academy of Political and Social Science", (vol.338, Nov. 1961).

wat later in verband met 'n bepaalde jeuggroep se werk behandel word, is 'n voorbeeld in hierdie verband.

Internasionale verteenwoordigers by ASSITEJ se jeug-toneelkongres van 1971 was daarvan oortuig dat die bekamping van geweld nie alleen binne die vermoë van die jeugteater lê nie, maar ook as sy plig aanvaar moet word: "The theatre is often spoken of as being at the service of humanity and peace. These are vague terms which need to be defined. There are specific conditions for different geographic zones but we must find a universal language .... Violence is rife in the world, actors and producers cannot remain passive."<sup>32)</sup>

#### 4) Identifikasie en die Soeke na 'n eie Self

Dit is byna vanselfsprekend dat die prosesse van identifikasie en die vorming van 'n eie persoonlikheid sterker geïntensiveerd gedurende die adolessensie sal voorkom. In hierdie fase van verskerpte sensitiwiteit, van die intense bewuswording van eie optrede en sosiale kontakte, is dit 'n sentrale behoefte by die adolessent om homself as 'n eie persoonlikheid te erken. Heldeverering wat so 'n ooglopende verskynsel van hierdie fase is, verteenwoordig maar een van die aspekte van die identifikasieproses.

---

32) "Group 2 - General Report", "Theatre, Childhood and Youth", (Okt.- Des. 1971), p.45.

In 'n maatskappy waar die sosiale norme en waardesisteme duidelik omlin is, sal die gemiddelde jongmens dit nie buitengewoon moeilik vind om 'n geïntegreerde persoonlikheid te vorm nie; in 'n periode soos die huidige waar waardes vinnig wissel, kan dit vir hom ernstige probleme skep om al die uiteenlopende gedragsvoorbeelde en botsende ervarings in 'n betreklik konstante identiteit te verwerk. Die eietydse adolessent, wat vanweë die natuurlike groeiproses alreeds deur 'n fase van emosionele onsekerheid gaan, word dus voor die verdere probleem van 'n moreel onstabiele wêreld gestel. Daarby kom nog dat die gesin, wat altyd die natuurlike leerskool vir persoonlikheidsvorming was, ook aan spanninge onderworpe is en in 'n groot mate sy tradisionele funksie laat vaar het.

Een van die redes wat aangegee word vir die gewildheid van die massamedia by die jeug is dat die adolessent daar volop voorbeelde vind waarmee hy hom kan identifiseer.<sup>33)</sup> Opvoedkundiges sal egter saamstem dat die personasies wat hier voorgestel word, lank nie die soort voorbeelde is wat 'n gesonde invloed op die adolessent se persoonlikheidsvorming kan hê nie. Daarby is die massakultuur nie bevorderlik vir die aankweek van persoonlike verhoudinge nie, iets wat 'n voorvereiste vir gesonde ontwikkeling is, want die vorming van persoon-

---

33) Luelle Cole & Irma Nelson Hall, Psychology of Adolescence, p.192.



likheid geskied nie binne 'n vakuum nie, maar in wisselwerking met ander.

Die Engelse opvoedkundige, Jeffeys, meen dat die soort gehomogeniseerde kultuur van vandag nie mense in 'n groep verenig nie, maar hulle eerder hulle persoonlikhede ontnem. Die lid van die massagehoor is slegs 'n ontvangtoestel vir klaargemaakte opvattinge wat passief en sonder persoonlike ondersoek oorgeneem word. "The cinema audience has much less of a corporate unity than the audience in the live theatre."<sup>34)</sup> Die miljoene beeldradiokykers voor dieselfde program het, volgens Jeffeys, nog minder van 'n eenheidsgevoel as die bioskoopganger, want hier is daar geen sprake van persoonlike verhoudinge nie. Ook ander skrywers wys op hierdie gevaar: "Mass communication is essential to our world, but increasingly, people as individuals seem unable either to talk or to listen to each other."<sup>35)</sup>

Die "kitsch"-kultuur hou veral vir die adolessent risiko's in, nie alleen omdat sy behoefte aan sosiale vermaak in dié stadium besonder sterk is nie, maar ook omdat hy deur 'n hoogs ontvanklike vormingsfase gaan. Sonder 'n positiewe teëhanger kan die identifikasieproses en ge-

---

34) M.V.C. Jeffeys, Personal Values in the Modern World, p.19.

35) H. Ruitenbeeck, "Existence and Identity", in A.K. Bierman & James A. Gould, Philosophy for a New Generation, p.474.

volglik sy persoonlikheidsvorming ernstige skade ly.

Ook in die teater neem identifikasie 'n belangrike plek in. Sedert Aristoteles is daar op die waarde van vereenselwiging met die personasies op die toneel gewys. Volgens hom leer ons deur nabootsing. Daarom het hy geglo dat die tragedie die mens edeler as gewoonlik moes voorstel sodat die toeskouer deur die katarsis van meegevoel en vrees veredel kon word. Vir Jean-Louis Barrault<sup>36)</sup> is die verhoog 'n mikrowêreld waar al die prototipes van die mens aanwesig is. Die toeskouer herleef al sy botsings en probleme in die intenser wroeginge van die personasie op die toneel. Hierna, en as dit 'n goeie vertoning was, sê Barrault, verlaat hy die teater met 'n bevryding van sy eie angs, verkwik en gerusgestel in die wete dat geregtigheid uiteindelik sal geskied.

Dit is wel so dat die geregtigheid waarna Barrault verwys in ons eietydse teater dikwels opsetlik ontken word. Ook het die anti-held van ons eeu min gemeen met die edel mens wat Aristoteles in gedagte gehad het. Brecht se toneelstukke toon bv. weinig positiewe helde; trouens, sy hele teaterteorie was daarop gemik om invoeling en identifikasie by die gehoor uit te skakel. En tog, sê Esslin,<sup>37)</sup> is dit te betwyfel of kommunikasie in die

---

36) John Hodgson, The Uses of Drama, pp.24-26.

37) Martin Esslin, Brecht: a Choice of Evils, p.126.

teater sonder identifikasie moontlik is, want volgens die psigologie is die identifikasieproses die fundamentele metode waarvolgens een mens met 'n ander kommunikeer.

Die verskil tussen die massamedia en die kunsteater lê dus nie daarin dat identifikasie plaasvind al dan nie, maar wel in die artistieke gehalte en intellektuele inhoud van die aanbieding. Ook in die houding van die toeskouer. Die intellektueel-filosofiese inhoud van die ernstige toneel, veral dié van ons eie tyd, dwing die toeskouer om sy eie oordele te gebruik en te oefen. Dit kan hom selfs daartoe bring om aktief op te tree. Hy bly dus 'n individu en, soos later aangetoon sal word, in 'n intieme verhouding met ander lede van die gehoor. Dit is juis hierdie elemente van persoonlike oordeel en verantwoordelikheid wat 'n kenmerk van volwassenheid is en wat die adolessent in die vorming van sy persoonlikheid moet verwerf.

Dit is nodig in die teater dat daar identifikasie plaasvind, maar terselfdertyd moet 'n bepaalde afstand behou word, want oormatige identifikasie met die personasies en gebeure bederf nie alleen die artistieke betekenis van die aanbieding vir die toeskouer nie, maar kan ook afbreuk doen aan die terapeutiese waarde wat dit vir hom inhou: "The ability of art to perform its cathartic function depends on our awareness that it is art we are

beholding, not reality; fictional, not real people."<sup>38)</sup>  
Die drama met sy vitale handeling en sterk emosionele kwaliteite leen hom meer as ander genres tot invoeling sodat die gevaar van oor-identifikasie groter as elders is. Hierin lê juis een van die bedreiginge van die populêre aanbieding van die massamedium.

Daarteenoor dwing die intellektuele uitdaging wat die goeie dramaturg stel, die woordgebruik, simboliek en dieper betekenis in sy werk, die toeskouer om intellektueel wakker te bly en dus ook om hom in 'n mate te distansieer. Die jong toeskouer wat in die regte teatertradisie opgevoed is en geleer het in hoe 'n mate om homself te identifiseer, kan dus die hoogste waarde, artistiek, intellektueel en terapeuties, uit die toneel-aanbieding haal. Die objektiviteit wat hier aangeleer is, kan ook na die massamediumvertoning oorgedra word en daar vir hom as 'n pantser dien.

Die soort identifikasie waartoe die jeugteater hom leen, werk dus in meer as een opsig gunstig op die adolescent se persoonlikheidsvorming in. Dit kan hom verskans teen die gewelddadige en vervlakkende invloed van die massamedia. Dit laat hom ook die psigologies helende uitwerking van die drama ten beste ervaar en dit oefen sy objektiewe oordeel. Volgens du Toit en van der Merwe<sup>39)</sup> gaan die vorming van bepaalde persoonlikheids-

---

38) Stephen D. Ross, Literature and Philosophy, p.25.

39) J.M. du Toit & A.B. van der Merwe, Sielkunde, p.409.

trekke altyd gepaard met insig, d.w.s. dit is geen proses van blindelinge navolging nie, maar vereis van die jeugdige onderskeidingsvermoë, want hy moet besluit watter eienskappe hy graag in sy persoonlikheid wil opneem. 'n Jeugteater wat skoling in objektiwiteit en onderskeidingsvermoë bied, dra 'n belangrike deel by, nie alleen tot die adolessent se kulturele opvoeding nie, maar ook tot die vorming van sy persoonlikheid in 'n tyd waar dit steeds moeiliker word om die regte voorbeeld te kies.

Veral vir die jonger adolessent het identifikasie in die teater ook 'n ander en direkter funksie. Kindertoneelleiers beklemtoon dit dat die jong toeskouer homself met 'n positiewe held wil en moet identifiseer. Die skrywer van kindertoneelstukke wat, dikwels om praktiese ooreweginge, kinderpersonasies uit sy spele weglaat, begaan 'n psigologiese onreg teenoor die kind, want hy ontnem hom die geleentheid om hom met helde van sy eie ouderdomsgroep te vereenselwig. Die kinderteleater het 'n persoonlikheidsvormende taak, en hierdie helde moet deur hulle sterkte van karakter die kind tot edelmoedigheid en 'n sin vir morele waardes stimuleer. Om hierdie rede vorm die legende ook 'n gewilde basis vir die kinderspel.

Net soos die kinderteleater kan ook die jeugteater, hoewel op 'n ander vlak, deur sy uitbeelding van navolgenswaardige figure die adolessent miktelpunte vir identifikasie bied.

Dit is psigologies vir die jeugdige van waarde om binne die gekonsentreerde sfeer van die drama kennis te maak met personasies van sy eie ouderdom, jongmense in gelyksoortige situasies en met ooreenstemmende probleme. Hierdie helde kan dan deur hulle geloof, hulle morele oortuigings en wilskrag voorbeelde vir persoonlikheidsvorming stel. Volgens die psigologie<sup>40)</sup> het die jeugdige nie net 'n beeld van hoe hy graag wil wees nie, maar ook van hoe hy behoort te wees, en dit is hier waar modelle van morele optrede en geestelike besieling van waarde vir die vorming van 'n geïntegreerde persoonlikheid kan wees.

#### 5) Sosiale behoeftes

In 'n referaat wat Jean-Louis Barrault in 1961 as besoekende spreker by die Universiteit van Oxford gelewer het, lê hy klem op die sosiale aspek van die teater. Vir hom is die gehoor 'n kollektiewe eenheid, 'n gemeenskap waarin die individu opgeneem word en waardeur hy homself verfris kan terugvind, want hierdie groepservaring bied hom 'n versekering teen die vrese en eenzaamheid van die lewe. Vir Barrault lê die magnetiese krag van die akteur in die element van aanraking en liefde wat hom so te sê fisiek met die gehoor verbind: "Thanks to the sense of touch, the dramatic art is fundamentally

---

40) J.M. du Toit & A.B. van der Merwe, Sielkunde, p.409.

a carnal, a sensual amusement. The theatrical performance is a collective mingling, an act of true love, a sensual communion of two human groups.<sup>41)</sup>

As hierdie uitspraak in die lig van die sosiale behoeftes en ingesteldheid van die hedendaagse adolessent bekyk word, dan is dit duidelik dat die teater die groepstimulering kan bied waaraan die jeug behoefte het.

As daarby rekening gehou word met die rituele elemente in veral die eksperimentele teater, o.m. die inkantasie van musiek en beweging, dan val die ooreenkoms met die sosiale byeenkomste van ons adolessente sterk op.

Die soeke na sosiale sekuriteit is 'n kenmerk van die adolessensie. Die samesyn met, en goedkeuring van, sy gelykes was nog altyd van oorwegende belang vir die adolessent. Die toenemende gekompliseerdheid van die wêreld het egter 'n oordrewe en dikwels ongesonde ontwikkeling van hierdie behoefte meegebring. Die sterk sosiale en ekonomiese mededinging in hierdie hedendaagse maatskappy werk soos 'n vinnig roterende skyf wat adolessente laat saamkolk en van die res van die gemeenskap vervreem. Daartoe dra die generasiegaping by. "Anomie" wat op 'n gevoel van verlorenheid en nêrens tuishoort nie dui, is 'n bekende psigologiese verskynsel onder

---

41) Jean-Louis Barrault, "Best and Worst of Professions", in John Hodgson, The Uses of Drama, p.30.

adolescente, en die resultaat van hierdie verwydering.

Die sosiale waarde van 'n jeugteater wat aan jongmense se psigologiese behoeftes beantwoord, lê daarin dat hulle hier as hegte groep kan saam voel en saam dink. Die intimiteit en warm menslike liefde waarna Barrault verwys, kan dien as vergoeding vir 'n wêreld wat die jeug steeds meer as ontoeganklik en onsimpatiek opval. Die sosiaal saambindende en beveiligende gevoel wat die teater kan bied, was sekerlik deur al die eeue een van sy sterkste aantrekkingskragte. Henri Ghéon, wat die onmiddellike en vitale kontak van die drama beklemtoon, skryf: "The dramatist is imprisoned in the contingencies of theatre and of society; the character of his art is essentially social."<sup>42)</sup> Die herrangskikking van die gehoor wat Artaud, Grotowski en ander onderneem het, asook die gedagte van volkome oorgawe van beide gehoor en akteur wat by avantgardiste voorkom, is almal pogings om opnuut weer menslike kontak en sosiale intimiteit in die teater te verseker.

Dit is duidelik dat hierdie saambindende werking van die teater grootliks verhoog sal word wanneer die gehoor uit 'n betreklik homogene groep bestaan. Adolescente, wat reeds uit die aard van hulle oorgang tussen twee lewensfases op mekaar aangewys is en nou vanweë die huidige sosiale toestande verdere gemeenskaplike probleme

---

42) Henri Ghéon, The Art of the Theatre, p.17.



het, is die regte materiaal vir so 'n gelyksoortige gehoor. Hulle eie organisering van hulleself in subkulture, wat in die volgende afdeling behandel word, is 'n bewys van hulle behoefte aan sosiale byeenkomste waar hulle eksklusief en volgens 'n eie sosiale ritueel kan verkeer.

'n Jeugteater wat uitsluitlik aan adolessente behoort, kan benewens die sosiaal-psigologiese bevrediging wat dit bied, ook as 'n vorm van terapie vir sosiale aanpassingsprobleme dien. Cole en Hall verwys na die anti-sosiale verskynsels van o.m. apatie en totale wêreldverwerping wat onder die jeug voorkom en skryf dan soos volg: "There is too much in the world today that is bureaucratic and overdemanding, and there is too little that offers thrills and excitement of a constructive and educational sort."<sup>43)</sup> Die ernstige teater kan, vanweë die intellektuele stimulering wat op boeiende wyse en in terme van die adolessent se wêreld gekommunikeer word, hierdie opwinding bied.

Selva Goodlad, wat ten gunste van die massamedia skryf, erken dat die verskil met die ernstige drama daarin lê dat terwyl die populêre toneel die toeskouers elke keer opnuut weer die gerusstelling gee dat alles nog wel is met die sosiale orde waarin hulle leef, veral die eksperi-

---

43) Luella Cole & Irma Nelson Hall, Psychology of Adolescence, p.436.

mentele teater van vandag daarop uit is om juis hierdie sosiale selftevredeheid te laat wankel: "For institutions to change, social debate must take place. Where better than in drama, which is a form of social argument?"<sup>44)</sup> So 'n benadering pas in die kraam van die opstandige adolessent en kan tot die aktivering van die passiewes lei, veral as daar rekening gehou word met die kommunikatiewe krag van die teater. Die kritiek op sosiale instellinge, die nuwe beligting van probleme en die sosiale uitdagings wat die jeugteater kan bied, stimuleer nie alleen kommunikasie tussen lede van die gehoor nie, maar toon ook dat sosiale toenadering en selfs hervorming wel deur kommunikasie teweeggebring kan word. Hierdie insig is die eerste stap in die rigting van die gelukkiger aanpassing van die adolessent in die gemeenskap.

Die jeugteater, soos dit vandag in baie dramaklubs in Engeland beoefen word, beroep hom in 'n groot mate op die sosiaal-terapeutiese waarde van die drama. Hier is die doelstelling nie in die eerste plek die afgeronde aanbieding voor 'n gehoor nie, maar die saambring van groepe adolessente, dikwels sterk antisosiaal georiënteerdes, in kreatiewe situasies. Die strewe is o.m. om sosiale aggressiwiteit deur die spel te sublimeer, om oefeninge in sosiale verhoudinge te gee en om 'n positiewe houding teenoor die gemeenskap op te bou.

---

44) J.S.R. Goodlad, A Sociology of Popular Drama, p.196.

Psigoloë wys daarop dat die jeug in die kleiner wordende wêreld van vandag bewus is van 'n morele verpligting teenoor mekaar. Adolesente in een land voel hulle nou verbonde met die geestesinstellinge en probleme van jeugdiges in ander uithoeke van die wêreld. Ook op hierdie gebied kan die teater met sy openbaring van die mens 'n kommunikasiemiddel wees, want soos o.m. Cohn en Dietrich<sup>45)</sup> aantoon, het dramas reeds so internasionaal geword dat opvoering van 'n bepaalde werk selde lank tot een land beperk bly. Waar daar so 'n wêreldwye tekort aan jeugtoneelstukke is, veral vir die jonger adollesente groep, is voortdurende uitruiling noodsaaklik. Die jeugteater kan dus ook sy deel daartoe bydra om die drang na wêreldbroederskap by die eietydse adollesent te bevredig.

## B OPVOEDKUNDIGE ASPEKTE

### 1) Kulturele ontwikkeling

Daar moet terugverwys word na die opmerking wat reg aan die begin gemaak is, nl. dat die vooruitsig van meer vrye tyd in die toekomstige wêreld nie alleen die moontlikheid nie, maar ook die noodsaaklikheid van 'n hoër vlak van kultuurontwikkeling vereis. Winthrop, soos ook ander denkers, voorsien in die jaar 2 000 'n totale breuk met die gemeenskap soos ons dit vandag ken: "Then, it is

---

45) Ruby Cohn, Currents in Contemporary Drama, p.2.; Margret Dietrich, Das Moderne Drama, pp.8/9.

expected, we shall all be concerned with post-industrial problems and activities, such as problems of leisure, education, culture, and widening consciousness."<sup>46)</sup>

Aangesien die Westerse wêreld reeds op die pad van groter welvarendheid en meer vrye tyd beweeg, sal die kulturele ontwikkeling van die jeug ernstig aangepak moet word as ons nie wil hê dat die nuwe orde op demoralisering moet uitloop nie.

In die huidige wêreld word jongmense reeds aan soveel teenstrydige en vervlakkende invloede onderwerp, veral deur die massamedia, dat indien hulle nie in die regte tradisie gelei word en maatstawwe van beoordeling gegee word nie, die moontlikheid groot is dat hulle aan die populêre vermaak uitgelewer sal word. Versiende opvoedkundiges soos in "Half our Future" beklemtoon daarom dat jongmense tot 'n hoër kultuurvlak opgevoed moet word en veral moet leer om onderskeidend te kan geniet. Smaak en emosies moet verfyn word en selfs leerlinge wat minder begaaf is, moet leer om op estetiese ervarings te reageer. "Adolescents, at any level of ability, are not indifferent to important aspects of human life and behaviour."<sup>47)</sup>

Dit is algemeen bekend dat adollesente binne die gemeenskappe waarin hulle leef reeds subkulture met 'n taal,

---

46) Henry Winthrop, "The new clash of Generations", in A.K. Bierman & James A. Gould, Philosophy for a New Generation, p.99.

47) Department of Education and Science, "Half Our Future", p.28.

kodes en waardes van hulle eie ontwikkel het. Daar is ook aanduiding dat hierdie groepe steeds meer tot hulle eie kulture georiënteerd raak en dus verder weg beweeg van die norme en waardes van die groter gemeenskappe waarin hulle hul bevind. Wat die kulturele ontwikkeling van hierdie adolessente betref, lê die gevaar daarin dat die subkultuur hom oorwegend tot die massamedia wend en die standaarde wat hy daar vind as eie norme aanvaar. Daar is dus nie binne die groep stimulering tot 'n hoër vlak van estetiese ontwikkeling nie.

Volgens Coleman het hierdie groei van subkulture geen keer meer nie en word daar slegs twee moontlikhede oopgelaat: óf die subkultuur moet afgebreek word, óf dit moet van binne uit hervorm word. Volgens die skrywer is eersgenoemde uitweg nie meer moontlik nie; deur gebruik te maak van die patrone waarvolgens die subkultuur funksioneer, d.w.s. deur in sy eie terme te kommunikeer, kan adolessente egter as 'n groep gereoriënteer en in die gewenste opvoedkundige rigtings gestuur word.<sup>48)</sup>

As Coleman se voorstel in die lig van die jeugteater bekyk word, lyk dit of ons in die toneel 'n opvoedingsmedium het wat hom besonder goed tot hierdie oriënteringstaak leen. Die drama is 'n hoogs aanpasbare kunsvorm wat deur die vitale en opwindende aard daarvan meer as

---

48) J.S. Coleman, The Adolescent Society, p.9.

enige ander genre by die wêreld van die adolessent aansluit, die simbole van die jeug kan gebruik en in sy terme kan kommunikeer. As die byna betowerende bekoring wat die toneel vir die adolessent inhou en waarna o.m. Bentley en Spranger verwys, in gedagte gehou word, lyk die jeugteater die aangewese middel vir so 'n kulturele hervorming. Sommige van die jeugteaterwerk in drama-klubs in Engeland waarna verwys is, kan gesien word as 'n poging om lede van subkulture saam te bring en kultureel te reoriënteer.

Die toename van belangstelling in kulturele aangeleenthede wat die adolessensie meebring en waarop navorsers wys, hang saam met die intellektuele rypwording, die emosionele gesteldheid en die sosiale behoeftes van die adolessent. Volgens opnames in Amerika word die vier massamedia, nl. die beeldradio, die bioskoop, die plate-speler en die radio, d.w.s. die soort vermaak wat sosiale voordele inhou, bo-aan die lys geplaas.<sup>49)</sup> Maar ook leesbelangstelling neem 'n hoë plek in. Met betrekking tot die jeugteater is dit nuttig om te weet dat ondersoek aan die lig gebring het dat adolessente se leesgewoontes oor die afgelope jare 'n merkbare verandering ondergaan het. Hulle lees meer volwasse boeke as voorheen, en veral meer ernstige werke, verkies die klassieke verhale in hulle oorspronklike vorme bo vereenvoudigde

---

49) Luella Cole & Irma Nelson Hall, Psychology of Adolescence, p.187.

uitgawes en voel hulle besonder aangetrokke tot die drama. "Dramas of all types are so popular that the library cannot keep on hand enough copies to meet the demand."<sup>50)</sup>

Hierdie bevinding met betrekking tot die drama strook met dié van Spranger en is vir hom heeltemal verklaarbaar in die lig van die adolessent se onstuimige gevoelslewe, sy sterk verbeelding, sy verlange na bruisende ervarings en sy natuurlike gawe vir invoeling wat sterker as by die volwasse toeskouer aanwesig is. Hy wys daarop dat dit veral die lewende toneel is wat die adolessent trek, want vergeleke by die roman bv., het dit die voordeel van 'n regstreeks waarneembare en sintuiglike voorstelling wat deur die gekonsentreerdheid daarvan sterker tot die gevoel spreek. Sy fantasie stel die jeugdige in staat om hom in die mees uiteenlopende situasies in te leef, innerlik mee te speel en op dié manier sy eie vermoedslewe te verruim. "De dwerperij met schouwburgbezoek en toneelspelen is dus een noodzakelijk verschijnsel in de ontwikkeling der jeugd. Zij is zelfs een ontwikkelingshefboom, dien men ook op paedagogisch gebied met bewustheid behoorde te benutten."<sup>51)</sup>

As ons kultuur sien as iets groeiends, 'n medium waardeur lede van 'n maatskappy tot kommunikasie gestimuleer

---

50) Luella Cole & Irma Nelson Hall, Psychology of Adolescence, p.205.

51) Eduard Spranger, Psychologie der Jeugd, pp.71/2.

word en wat die kreatiewe denke in hulle wakker hou,<sup>52)</sup> dan is dit duidelik watter byna onmisbare plek 'n lewenskragtige teater in die kulturele lewe van 'n gemeenskap inneem. Uit die verslag van 'n internasionale kongres oor opvoedkundige teater wat in 1967 in Washington gehou is,<sup>53)</sup> blyk watter hoë verwagtings verteenwoordigers van selfs die mees uiteenlopende lande aan 'n jeugteater as kultuurmedium stel. Ook is dit opvallend watter byna vanselfsprekende en intieme verband daar tussen die toneel en die opvoeding van hulle jeug gesien word.

As ons die teater as 'n belangrike kultuurmedium aanvaar en daarby rekening hou met die adolessent se natuurlike aangetrokkenheid tot die drama, dan volg dit dat die jeugtoneel een van die aangewese middels tot die kulturele verryking van die jongmens moet wees. Spranger voer wel aan dat dit hoegenaamd nie die suiwer estetiese in die toneelaanbieding is wat by die adolessent in aanmerking kom nie, maar eerder die situasies vir emosionele inlewing wat dit bied. Dit is egter geen beswaar nie, want as die belangstelling vir die medium eers daar is en op grond daarvan 'n toneeltradisie opgebou kan word, dan is die estetiese opvoeding geen onbereikbare ideaal nie. Voortdurende kennismaking met voorbeelde van kwaliteit is in sigself reeds 'n artistieke vorming.

---

52) Lawrence Steinhouse, Culture and Education, p.10.

53) "Theatre Journal: Special Issue", (Aug. 1968).



Daarby word feitlik oral waar die jeugtoneel beoefen word, voorsiening gemaak vir die oordra van toneelkennis, vir artistieke voorligting en vir die aankweek van 'n onderskeidingsvermoë ten opsigte van die teaterkuns. Volgens toneelverslae uit verskillende lande word dit as deel van hulle opvoedingstaak aanvaar dat jeugtoneelspelers skole besoek en die leerlinge voorberei op opvoerings wat gaan volg, dat daar ná die teaterbesoek besprekings plaasvind, en dikwels verdere opvolgingswerk in die skole gedoen word. In 'n beskouing van die werk van die teater-in-die-onderwys wat later volg, word aangetoon hoe hierdie ondernemings hulle dit ten doel stel om jongmense insig in die teaterkuns by te bring, leerlinge self te laat deelneem ten einde hulle waardering te verhoog, en daarna streef om 'n tradisie van goeie toneel op te bou.

Dit is ook genoem dat daar by hedendaagse adolessente 'n groter aanvraag na goeie literatuur en veral na die drama as vroeër is. Hierdie behoefte aan die egte kan voordelig gebruik word om die jeug se waardering vir die teater te verfyn en die regte toneelinstelling by hulle aan te kweek. Dit is nie vergesog om 'n toestand voor te stel waar 'n teatertradisie vanaf die kindertoneel oor die jeugteater tot by onderskeidende volwasse gehore opgebou word nie. Dit wil voorkom asof veral sekere Oos-Europese lande in 'n groot mate hierin slaag. Hoofsaak is egter dat daar deurlopendheid gehandhaaf moet

word. Sonder die regte grondslae in die hoogs ontwikkelike kinderjare en die voortgesette voorbereiding op 'n hoër intellektuele vlak gedurende die adolessensie, kan nouliks die soort teater opgebou word wat 'n integreerende deel van die gemeenskap is en wat sy lede tot 'n hoër vlak van kulturele ontwikkeling lei. Robert Leach skryf soos volg oor jeugteaterwerk: "What a theatre workshop would hope to achieve over a period of time is, in fact, nothing less than a change in the social climate for theatre, and hence the whole cultural life of the area."<sup>54)</sup>

## 2) Die Jeugteater en die Skool

Wie met eietydse adolessente op hulle beste kennis maak, weet dat ons hier 'n groep mense het by wie 'n hoë verstandelike potensiaal en lewenskragtigheid aanwesig is. Daar is verbeelding, vonk en 'n kreatiewe vermoë wat met die regte leiding hoogs produktief ontwikkel kan word. Die ontginning van al hierdie moontlikhede is noodsaaklik in die lig van die veranderende wêreld en die hoë vereistes wat daar op alle terreine aan die mens gestel word.

Dit is te betwyfel of die formele onderwys met sy druk en eksamengebonde programme die stimulerende situasies bied waaraan die adolessent behoefte het en wat as lewens-

---

54) Robert Leach, Theatre for Youth, p.4.

voorbereidend vir hom geld. Verbeeldinglose onderwys en oormatige klem op geheuewerk het dikwels 'n apatiese houding tot gevolg, veral as die leerling dan nog voel dat wat hy op skool leer nie verband hou met sy wêreld en onmiddellike probleme nie. Daarom word daar gepleit vir 'n onderwys wat nie pedanties op basiese vaardighede en ensiklopediese kennis ingestel is nie, maar een wat die jeug tot ware volwassenheid en tot gelukkiger menslike verhoudinge voorberei. Daarom word daar in "Half Our Future" bv. soveel klem gelê op kommunikasie en op die ontwikkeling van die leerling se vermoë om ingewikkelde menslike situasies te kan hanteer. Daar word gewys op die gevaar van skole wat te veel op vakkompartmente ingestel is, terwyl die nuwe jeug juis behoefte het aan integrerende ervarings wat direk met die lewe verband hou.<sup>55)</sup>

Dit is onwaarskynlik dat die skool, selfs op sy mees verligte, ooit die soort milieu sal skep wat die adolescent ten volle kan stimuleer. Daarvoor is die hele instelling te akademies en formeel. Dit is een van die redes wat aanleiding gegee het tot die ontstaan van die teater-in-die-onderwys in Engeland. Daar word geglo dat akteurs met hulle dramatiese en kommunikatiewe talente, leerlinge deur middel van die toneel, die soort stimulering en geïntegreerde ervarings wat nie gewoonweg

---

55) Department of Education and Science, "Half Our Future", pp.27-29.

in die onderwys voorkom nie, kan bied.

Dit ly geen twyfel nie dat die soort jeugteater wat opvoedkundig gefundeer is en wat 'n geroetineerde instelling geword het, vir die eietydse adolessent onontbeerlike aanvulling by die onderwys kan verskaf. Een faset van die opvoeding waar die toneel direk by die skool kan aansluit en nuwe perspektief kan bring, is die adolessent se verstandelike ontwikkeling.

Die teater het deur die eeue intellektuele prikkeling verskaf, by tye in geen noemenswaardige mate nie; gedurende ander fases in 'n hoë graad. So 'n tydperk van intellektuele uitdaging beleef ons ook weer in die eietydse teater. Die ernstige drama van vandag stel indringende vrae oor die mens ten opsigte van sowel die aardse as die metafisiese. Bestaande ordes word krities bekyk, dikwels verwerp. Tradisionele instellings en selfs die optredes van individue word aan skerp ondersoek blootgestel. Die toeskouer word dus gedwing om verstandelik aktief te wees as hy die volle waarde uit die opvoering wil haal. Benewens die inhoud, toon die toneelstuk se hele konsepsie en bou dikwels 'n ingewikkeldheid wat van die toeskouer intellektuele inspanning verg. Ook die ensenering vereis dat hy hom verstandelik inspan as hy simbole en suggesties wil snap.

Wat in hierdie opsig vir die volwasse teater geld, is ook waar van die jeugteater. In die verslae van jeug-toneelkongresse val die klem op die intellektuele uitdaging wat die drama moet bied. "To act today means, more than ever, to express a state of mind created by a complex of aesthetic, ethic, political and philosophical elements."<sup>56)</sup> Dit word beklemtoon dat die jong toeskouer nie in 'n passiewe ontvangtoestel omskep mag word nie, maar met sy eie wêreld gekonfronteer en tot besinning oor die probleme van sy tyd gebring moet word. Dit is dan ook so dat 'n groot persentasie van die hedendaagse toneelwerk vir ten minste die ouer adolessent geskik is en op die programme van jeugtoneelgroepe voorkom.

Die jong toeskouer moet dus nie alleen verstandelik wakker wees nie, maar daar word ook van hom verwag om oordele te vorm en stelling in te neem. In hierdie verband is dit interessant om daarop te let dat dit juis die fakulteite begrip, redenering en oordeel is wat gedurende die adolessensie sterk na vore tree.<sup>57)</sup> Dit is ook hierdie selfde vermoëns waaraan, volgens opvoedkundiges, die hedendaagse mens die meeste behoefte het en wat dus in die onderwys die meeste klem moet kry.<sup>58)</sup> As hierby

---

56) "Group 2 - General Report", "Theatre, Childhood and Youth", (Okt.- Des. 1971), p.45.

57) Luella Cole & Irma Nelson Hall, Psychology of Adolescence, p.174.

58) William R. Lück e.a., Effective Secondary Education, p.64; Department of Education and Science, "Half Our Future", pp.27-29.

rekening gehou word met ander fasette van die intelligensie wat eie aan die adolessensie is soos bv. verbeelding, vlugheid om allegorieë te snap en 'n sin vir humor,<sup>59)</sup> dan word dit duidelik hoe potensieel goed die adolessent vir die intellektuele vereistes van die teater toegerus is. Die drama vind dus aansluiting by die natuurlike vermoëns van hierdie fase en is vanweë sy stimulerende aard ideaal geskik vir die verdere ontwikkeling daarvan.

Die teater het ook 'n aanvullende taak ten opsigte van die ontwikkeling van die adolessent se gevoelslewe en sy sin vir die estetiese — albei terreine wat gewoonlik deur die formele onderwys verwaarloos word. Deur die drama maak die jong toeskouer kennis met 'n omvang van gevoelens en gevoelskakeringe wat hy nie normaalweg ondervind nie. Die pyn wat mense mekaar aandoen, onverskilligheid teenoor ander se probleme, verlangens, eenzaamheid, haas elke emosie wat die menslike hart beweeg, vind estetiese uiting in die drama, en dus in 'n kunsvorm wat, soos reeds aangedui, vir die adolessent toegankliker as die meeste ander genres is. As ons daarby rekening hou met die feit dat veral die eietydse teater verskillende artistieke media in hom verenig, dan lyk die drama die natuurlike toegangspunt tot die estetiese opvoeding van die jeug.

---

59) Luella Cole & Irma Nelson Hall, Psychology of Adolescence, pp.167, 177.

Die ontwikkeling van die gevoelslewe en 'n sin vir die estetiese word noodsaaklik vir die jongmens van ons tyd indien hy nie 'n blote nommer wil word en sy individualiteit in die gemeganiseerde wêreld wil verloor nie.

Die eietydse klem op die materiële, op ekonomiese produksie en op tegniese prestasie, hou die gevaar in dat die adolessent hom te veel hierop instel en gevolglik sy innerlike ontwikkeling verwaarloos. Voortdurende blootstelling aan 'n reklamekultuur en aan die masjinale van ons hedendaagse wêreld het tot gevolg dat die jongmens se sensitiwiteit afgestomp en sy skoonheidsgevoel versmoor word.

Denkers oor die kinder- en jeugteater is bewus van hierdie bedreiging, des te meer in die lig van die voorspelde wêreldontwikkeling. Hulle wys op die bydrae van die drama tot 'n ryk geskakeerde gevoelslewe en 'n waardering vir die estetiese. Die estetiese is egter nie net 'n doel op sigself nie, maar ook 'n medium waardeur die jeugdige kan leer om die wêreld om hom te begryp, sy probleme op te los en sy persoonlikheid te vorm. Die gevoeligheid en simpatieë wat die teater hom bybring, kan uiteindelik lei tot 'n wêreld van groter verdraagsaamheid en meer harmonie. "The battle between the generations can end in a common path with a morality which rises from an aesthetic feeling at the service of respect, liberty and free thought."<sup>60)</sup> Die estetiese

---

60) "Group 2 - General Report", "Theatre, Childhood and Youth", (Okt.- Des. 1971), p.45.

hang dus ook saam met die morele soos in die volgende afdeling uiteengesit sal word.

As ons in gedagte hou dat die teater geïntegreerde ervarings bied, lewensituasies as basis het en hoofsaaklik met menslike verhoudinge te make het, dan val dit op in hoe 'n mate die drama beantwoord aan die vereistes wat opvoedkundiges aan die vorming van die eietydse adolessent stel. Omdat die jeugteater op 'n ander vlak en intiemer as die skool met die wêreld van die adolessent kommunikeer, kan dit 'n nuwe dimensie aan die onderwys gee. Gevoelsaspekte waarvan die formele onderwys gewoonlik wegstroom, kan deur die jeugteater as sy bydrae tot die aanpassing en lewensvoorbereiding van die adolessent aanvaar word.

### 3) Morele en geestelike waardes

Die hooforsaak van die hedendaagse adolessent se verwarring moet, volgens baie psigoloë en opvoedkundiges, in die vervaging van morele en geestelike riglyne gesoek word. Ook in hierdie opsig is die tienerjarige se probleme dus net 'n weerkaatsing van dié van die volwasse wêreld. Bernard verwys na die persoonlikheid van Arthur Secton, die sentrale persoonasie in Allan Sillitoe se roman Saturday Night and Sunday Morning, en skryf dan soos volg: "His self-assurance and assertiveness, his sexual promiscuity and easy-going amorality typify



a reaction which is common among certain sections of young people in all great European cities today."<sup>61)</sup> So 'n houding geld egter net vir 'n gedeelte van die eietydse jongmense. Navorsers wys daarop dat die oorgrote persentasie adolessente ernstig na 'n helder vorm van bestaan soek en volgens hoë morele standaarde wil leef. Hierdie strewe word egter bemoeilik deur die teenstrydige invloede wat op hulle inwerk, en deur die verskuivende waardes van ons tyd. Nóg ouers, nóg kinders is dikwels in staat om hulle pad te vind deur al die dissonante elemente heen. Jeffreys<sup>62)</sup> sê ons eeu word nie in die eerste plek gekenmerk deur morele ongeërgdheid nie, maar deur 'n beangste verwarring.

Hoewel psigoloë soos Ausubel<sup>63)</sup> daarop wys dat die kinderjare van kardinale belang vir geestelike en morele vorming is, beteken dit nie dat houdings wat hier vasgelê word onveranderlik is nie. Coleman sê die blote feit dat ondersoek aan die lig gebring het dat adolessente se waardesisteme van skool tot skool verskil, reeds genoegsame bewys is dat morele instellings deur opvoeding verander kan word.<sup>64)</sup> So word dit bv. algemeen deur opvoedkundiges aanvaar dat die letterkunde 'n vormende invloed op die jongmens se geestelike en morele ontwikkeling

---

61) Jessie Bernard, "Teen-Age Culture: An Overview", "The Annals of the American Academy of Political and Social Science", (vol.338, Nov. 1961).

62) M.V.C. Jeffreys, Personal values in the Modern World, p.41.

63) David P. Ausubel, Theory and Problems of Adolescent Development, p.264.

64) James S. Coleman, The Adolescent Society, p.279.

kan uitoefen. Volgens Harris leer die jeugdige uit die werke van groot skrywers hoe ander mense voel en dink en reageer. Deur die letterkunde, en veral deur eie deelname aan die drama, oefen hy om hom in ander se situasies in te voel. So 'n insig en inlewing is, volgens Harris, 'n voorvereiste vir morele gedrag.<sup>65)</sup>

Hierdie opvatting strook met dié van Spranger. Dit sal ook onthou word dat toneelskrywers soos Schiller, Lessing en Shaw reeds op die moreel vormende waarde van die drama gewys het.

Hierdie beskouinge is almal van belang vir die jeugteater. As daar by jongmense 'n verlange na 'n etiese lewenswyse is, as nuwe waardes nog gedurende die adolessensie aangeleer kan word, en as die drama so 'n sterk medium op hierdie gebied is, dan beteken dit dat die jeugtoneel 'n belangrike bydrae ten opsigte van die morele en geestelike vorming van die adolessent te lewer het. So 'n uitwerking lê natuurlik in die geïntegreerde ervaring wat die toneel bied., Daar kan egter, ter wille van nadere beskouing, drie fasette uitgelig word: morele stimulering, die aankweek van 'n sin vir waardes, en geestelike versterking.

Wat die eerste aspek betref, kan daar 'n duidelike ontwikkelingsgang van die kinder- na die jeugtoneel gesien

---

65) Alan Harris, *Thinking About Education*, pp.74/5.

word. L'Oiseau Blanc, 'n kinderspel deur Emile Hesbois wat in 1970 die Leon Chancerel-prys verower het, kan dien as 'n prototipe van die soort morele stimulering waarvoor so 'n jong gehoor ontvanklik is. 'n Groep kinders se soeke na 'n waardevolle wit voël word eers be- loon as hulle tyd maak om 'n ou orreldraaier te help om 'n bietjie olie vir sy orreeltjie te vind. Hier is die morele les duidelik en direk. Daarteenoor stel Cecil Taylor se drama vir adolessente wat vroeër bespreek is, 'n vorm van morele optrede wat kompleks is en dus meer nadenke vereis. Hier gaan dit om die morele ver- antwoordelikheid wat elke persoon teenoor ander dra, oor die uitwerking wat een mens se besluite en handeling op die lewens en geluk van ander het. Dit is hierdie soort morele stimulering wat, volgens Balmfort<sup>66)</sup>, in elke groot drama aanwesig is, en wat jeugtoneelleiers laat glo dat die kinder- en jeugtoneel 'n roeping ten opsigte van die morele hervorming van die maatskappy het.

Daar word soms op gewys dat die gespesialiseerde oplei- ding van ons eeu die klassieke ideaal van 'n ruim en breë opvoeding skade aangedoen het. 'n Basiese aspek van die opvoeding wat hieronder ly, is die vorming van 'n sin vir waardes by die kind, iets wat weer ten nouste met sy morele en geestelike vorming saamhang. 'n Ver- dere gevaar lê daarin dat die massamedia van ons tyd — wat in 'n groot mate op die jeug ingestel is —

---

66) Ramsden Balmforth, The Problem-Play, pp.12/3.

voortdurend die klem laat val op skynwaardes soos blits= sukses, populariteit en materiële gewin. Hierdie "waardes" word opgedis sonder dat hulle aan ondersoek blootgestel of binne die verband van 'n sinvolle lewe bekyk word. Vir die adolessent, wat juis behoefte aan integrasie het, is so 'n verbroke voorstelling misleidend en gevaarlik. Vir die opbou van 'n eie lewens= beskouing is dit van belang dat hy sake in 'n breë verband sien, hulle relatiewe waardes in die lig van die mens se uiteindelijke bestemming leer bepaal.

Teenoor die massavermaak kan dit as 'n fundamentele eienskap van die ernstige teater gesien word dat dit op 'n geïntegreerde wyse besin oor dié dinge wat die mens se lewe ten diepste raak, en dikwels waardes teenoor mekaar opweeg. In The Visit toon Dürrenmatt ons op makabere wyse wat gebeur as materialisme die oorhand oor naasteliefde kry. Jean-Claude van Itallie en Ionesco laat ons met benouenis kyk na 'n wêreld waar menslikheid plek gemaak het vir 'n robotbestaan. Dit kan gesê word dat Molière die jong toeskouer meer oor skyn en egtheid leer as wat baie lesse sou kon doen. A Taste of Honey van Shelagh Delaney, wat van tyd tot tyd op die programme van jeugtoneelgroepe in Engeland verskyn, beeld op ontroerende wyse die betekenis uit van wedersydse vertroue tussen ouer en kind. Dit is so 'n konfrontasie met die lewe deur middel van die teater wat die adoles=

sent laat besin oor die dinge wat werklik betekenis het en wat hom, bewus of onbewus, laat besluit op dié waardes wat aan die grondslag van sy lewensfilosofie sal lê.

Dit is goed bekend dat die drama in sy oorsprong nouliks van die religieuse te skei was. 'n Deel van die tradisionele toneel wat in sekere Oosterse lande bestaan, het nog steeds bewustelik godsdienstige funksies. Dit is ook interessant dat hierdie religieuse elemente weer by avantgardiste van vandag na vore kom, o.m. by die Brood- en Poppeteater in Amerika wat reeds die Christusverhaal as tema gebruik het. Daar is natuurlik ook altyd dié dramaturge wat doelbewus uit 'n godsdienstige oogpunt skryf. Al hierdie gevalle kan beskou word as voorbeelde van teater wat direk religieus ingestel is.

Daarnaas glo Balmforth dat die drama ook indirek 'n godsdienstige funksie het. Volgens hom hou elke groot toneelwerk geestelike waardes vir die toeskouer in. Hy skryf: "..... from the earliest ages, the best of drama has helped to purify the soul, not only as in tragedy 'by pity and by fear', but also by 'admiration, hope and love'."<sup>67)</sup>

As die godsdiens in so 'n ruim verband gesien word, dan is wat Balmforth sê waar van 'n groot persentasie van

---

67) Ramsden Balmforth, The Problem-Play, p.8.

die dramas van die wêreld. Dit is sekerlik waar van die klassieke werke en ook van die toneelstukke wat gewoonlik in die repertoria van jeugtoneelgeselskappe voorkom. Wat hier bedoel word, is die geestelike versterking wat van die drama uitgaan, 'n bevestiging van die sin van ons menswees en 'n geloof in die krag van die liefde wat intuïtief in die hele werk aangevoel kan word. In hierdie verwarrende tye kan so 'n geestelike onderskraging van rigtinggewende belang vir die jeug wees, veral daar dit binne die sinvolle verband van die drama voorkom en deur die boeiende van die teater die toeskouer intens kan betrek.

Daar is in hierdie verband 'n ander — en netelige — saak. Aangesien ons in 'n eeu van twyfel en sinisme leef, weerspieël 'n deel van die kuns van ons tyd hierdie gesindhede. Dit is so dat baie van die eietydse dramas 'n negatiewe en nihilistiese instelling het en dus niks van die konstruktiewe wat hierbo genoem is, bevat nie. Die vraag of sulke werk in 'n teater vir die jeug tuishoort, sal egter eers in die volgende hoofstuk van nader bekyk word.

Daar moet ten slotte onthou word dat die morele en geestelike waardes van die drama onlosmaakbaar met die estetiese verbind is. Met die estetiese word egter allermins die presieuse bedoel; wel 'n kennis van, en 'n aanvoeling vir, die medium. Die waardes wat die

drama inhou, kan alleen deur die evokatiewe van sy vorm volkome tot die toeskouer spreek. Daarom is dit so belangrik dat adolessente in 'n toneeltradisie opgevoed word, vertrouud raak met die simbole van die teater en 'n gevoeligheid vir sy nuanses ontwikkel. Eers dan kan hulle die hoogste voordeel uit die terapeutiese en opvoedkundige waardes van die drama haal.

---

HOOFSTUK TWEEDIE BEPLANNING VAN 'N VOLWAARDIGE TEATER VIR ADOLESSENTEA INLEIDING

Hoewel die kinderteater reeds 'n lang pad kom en in baie lande tradisie geword het, is die idee van 'n eie teater vir adolessente nuut. Dit is eers in die jongste tyd, met die verskerpte aandag aan die eietydse jongmens en sy probleme, dat daar die besef gekom het dat 'n adolessent-gerigte teater in 'n wesenlike behoefte kan voorsien en 'n spesifieke funksie te vervul het. In die Westerse lande is sulke teaters egter nog feitlik onbekend; selfs professionele toneelaanbiedinge spesifiek vir adolessente is skaars. "Théâtre en France", 'n brosjure van die "Association du Théâtre pour L'Enfance et La Jeunesse", gee vir die seisoen 1972/1973 al die programme van 47 gekombineerde kinder- en jeuggeselskappe in Frankryk aan. Van die 81 aanbiedinge is slegs 11 vir die ouderdomsgroep 11-18 jaar bedoel, en van hulle is slegs twee vollengte-toneelstukke. Die res is variété-voorstellings, in die meeste gevalle so saamgestel dat hulle ook by die behoeftes van jonger gehore aangepas kan word. Van die 47 geselskappe is daar, sover vasgestel kan word, ook nie een wat hom uitsluitlik op toneel vir adolessente toelê nie.

Die meeste staatsondersteunde teaters waarvan kennis gedra word, maak wel voorsiening vir spesiale vertonings van hulle



programme aan jeuggehore, gewoonlik teen verminderde toegangs-  
pryse, en soms met 'n toegif soos kennismaking met die akteurs  
of 'n groepbespreking saam met die regisseur en tegnisi.

Sommige van hierdie teaters het ook reisende afdelings wat  
toneelprogramme in sekondêre skole aanbied, dikwels in aan-  
sluiting by die voorgeskrewe letterkunde, soos trouens ook  
in Suid-Afrika die geval is. Enkele professionele geselskap-  
pe sorg vir spesiale jeugopvoerings. Dit is die geval in  
Stockholm waar elke staatsondersteunde teater ongeveer twee  
jeugtoneelstukke in sy jaarprogram insluit. Gekombineerde  
kinder- en jeugtoneelgroepe in verskeie lande, soos ook dié  
in Frankryk, lê hulle hoofsaaklik op kindergehore toe, maar  
bied ook van tyd tot tyd werk vir adolessente aan. Hierbe-  
newens het baie lande jeugklubs en toneelverenigings wat jong-  
mense in dramawerk betrek en 'n mate van teater aan jong ge-  
hore bring. Ook universiteite en ander inrigtings vir hoër  
onderwys wat studente in drama oplei, lewer hulle bydraes.  
Dit is veelal die geval in die V.S.A.

Al hierdie aktiwiteite dui op 'n bewuswording van die jeugge-  
hoor as 'n groep met 'n besondere instelling en met eie be-  
hoeftes. Van hoeveel waarde hierdie werk ook al mag wees,  
beantwoord nie een van hierdie voorbeelde egter nog aan die  
soort teater wat hier gevisualiseer word nie, hoofsaaklik van-  
weë die feit dat nie een van hierdie instansies voltyds profes-  
sionele toneel vir adolessente lewer nie. Die standpunt word  
soms gestel dat die adolessent "oud" genoeg is om by die aan-

biedinge van die volwasse teater te baat. Hierdie beskouing hou egter nie rekening met die behoeftes van die jonger adolessent nie; ook nie met die psigologie van die adolessente groep as geheel nie. In die lig van wat in die vorige hoofstuk gesê is, sal dit duidelik wees dat die adolessent juis behoefte het aan 'n teater wat hy as sy eie kan aanvoel en waar hy saam met ander van net sy eie ouderdomsgroep die so nodige saamhorigheidsgevoel kan ondervind. So 'n eie teater wat die jongmens feitlik as deel van sy sosiale kultus kan ervaar, sou ook 'n oorwegende faktor by die opbou van 'n teatertradisie onder die jeug kan wees. Daarby is dit ook so dat slegs 'n geselskap wat hom voltyds aan jeugtoneelwerk wy, enige hoop het om die adolessente toeskouer deeglik te leer ken, die vrugbaarste spelkeuses vir hom te doen en 'n speelstyl vir hom te ontwikkel. Soos later sal blyk, is dit reeds bevind dat die adolessent hom meer aangetrokke voel tot sekere soorte toneel as tot ander. Wanneer kennis geneem word van die grondige ondersoek met betrekking tot jeuggehoore in sekere Oos-Europese lande, dan word dit duidelik met watter eiesoortige en hoogs ontvanklike gehoor ons hier te make het. Maar alleen deur intieme samewerking oor 'n lang tydperk en met toespitsing op die besondere instelling van die jongmens, kan die teater 'n integrerende en rigtinggewende faktor in die lewens van adolessente word.

Die naaste bekende voorbeeld van die soort teater wat hier in vooruitsig gestel word, is die "Young Vic" in Londen.

Hierdie onderneming het dan ook gegroei uit 'n begeerte om 'n teater te skep waar die jongmens hom in 'n gehoor van sy eie generasie sou kon tuis voel en waar al die programme spesifiek op hom ingestel sou wees. Die ondersteuning wat hierdie toneel geniet en die gestimuleerde reaksies by jong gehore wat hier op te merk is, bevestig opnuut weer die noodsaaklikheid van so 'n eie teater. Die aansluitende teateraktiwiteite vir jongmense wat die "Young Vic" bied, die geleentheid vir sosiale samekoms en intellektuele kontak wat geskep word, die integrasie van ander kunsgenres — dit alles is reg in die gees van 'n bloeiende jeugteater. Terselfdertyd is dit egter duidelik dat hierdie teater nie in die eerste plek op skoolgaande adolessente ingestel is nie en dat die jonger adolessent, veral op grond van die keuse van toneelstukke, byna geheel en al uitgesluit word. Die grootste persentasie van die "Young Vic" se gehore bestaan dan ook uit naskoolse jongmense. Hoewel ons vir ons doel heelwat van hierdie onderneming kan leer, is dit nog nie teater vir adolessente soos hier beoog word nie.

Die gedagte van 'n professionele teater wat uitsluitlik op adolessente ingestel is, het sy ontstaan in Oos-Europa. In die afgelope dekade is daar in o.m. Tsjeggo-Slowakye 'n begin gemaak met klein, staatsondersteunde teaters wat spesifiek hierdie groep bedien en voltyds programme vir hulle aanbied. Dit is ook die soort teater wat hier gevisualiseer en ondersoek sal word. Die beeld is van 'n professionele teater met

'n vaste geselskap wat hom slegs op toneelwerk vir adolessente toelê en voltyds voor hulle optree, d.w.s. veelal die eweknie van die tradisionele kinderteater in die ouer kultuurlande, maar met die verskil dat hier 'n verskillende ouderdomsgroep bedien word. So 'n teater sou ook voorsiening kon maak vir aanvullende teateraktiwiteite soos o.m. jeugwerksteaters en teater-in-die-onderwys — vertakkinge wat in die hieropvolgende hoofstukke behandel word. In hierdie hoofstuk val die klem egter op die kern- of moedergeselskap wat hopelik staatsondersteund sal wees, in 'n vaste teater sal optree en, in ooreenstemming met 'n bepaalde artistiek-opvoedkundige beleid, 'n deurlopende program van opvoerings sal aanbied. Die gedagte is juis om deur gereelde teaterbesoek in 'n vaste sentrum 'n toneelgewoonte by adolessente te kweek en om aan hulle 'n kulturele middelpunt vir hulle sosiale lewe te bied. Die opset van hierdie hoofstuk is om eers te probeer vasstel wat die funksies van so 'n teater vir adolessente sou wees en om dan in die lig daarvan oor die basiese vereistes vir so 'n teater, oor die aard van die programme, en ook oor sy argitektuur te besin.

Aangesien die gedagte van 'n voltydse teater vir adolessente nuut is en daar oor die enkeles wat reeds bestaan weinig inligting beskikbaar was, sal hierdie hoofstuk in 'n groot mate bespieëlend van aard moet wees. Feite oor die instellings en behoeftes van die eietydse adolessent wat in die vorige hoofstuk verskyn het, sal egter steeds as uitgangspunt dien;

die bestaande jeugtoneelwerk waarmee in Engeland kennis gemaak is, sal as rigtingwyser gebruik word, en daar sal veral grootliks op eie eksperimente met toneel vir adolessente gesteun word.

Die skrywer het oor 'n tydperk van ses jaar met studente in die Fakulteit Opvoedkunde van die Universiteit van Kaapstad toneelprogramme vir leerlinge van die Skiereilandse hoërskole aangebied. Hierdie onderneming word later volledig uiteengesit. Voor hierdie projek is daar oor 'n periode van vier jaar gereeld met studente van die Onderwyserskollege van die Universiteit van die Oranje Vrystaat opgevoer. Intussen is daar ook vir die Eoan-groep in Kaapstad en vir Teatergroep in Bloemfontein afgerig, in al hierdie gevalle o.m. ook jeugopvoerings. Hoewel dit in geeneen van hierdie gevalle professionele of selfs maar deurlopende jeugteater was nie — iets van 'n beplande program wat oor enkele jare gestrek het, is wel by die Universiteit van Kaapstad uitgevoer — en hoewel die bevindinge nie gedokumenteerd is nie, was die eksperimente waardevol, o.m. vir die waarneming van adolessente se reaksies op verskillende toneelstukke en teatergenres. Daar sal dan ook in hierdie hoofstuk, waar dit ter toeligting kan dien, beskrywings van enkele van hierdie aanbiedinge gegee word.

#### B. FUNKSIES VAN 'N TEATER VIR ADOLESSENTE

Dit sal reeds uit die beskouinge in die vorige hoofstuk duidelik

delik wees dat die jeugteater, waar dit ook al in die wêreld met toewyding beoefen word, sy opvoedkundige funksie vooropstel. Wat dit betref, is daar weinig verskil tussen die strewe van die jeugtoneel en dié van die ernstige teater vir volwassenes deur die eeue. Dit is bekend dat die dramaturg in klassieke Griekeland as 'n leermeester beskou is en dat die vormende waarde van die drama deur o.m. Euripedes aangeprys is. As die jongste nommer van "Educational Theatre Journal" nagegaan word, blyk dit dat die kunsteater vandag sy roeping veelal nog in dieselfde lig sien. In 'n spesiale uitgawe staan dit soos volg: "Life's deepest pleasure is education; theatre takes education and turns it into life."<sup>1)</sup> Waar dit in 'n teater vir adolessente om jongmense in 'n belangrike vormingstadium gaan, is dit voor die hand liggend dat opvoedkundige oorweginge des te sterker sal geld.

Die beklemtoning van die vormende funksie van 'n teater vir jongmense veronderstel geensins doktrinêre toneel of 'n onderskatting van die sintuiglike en vermaaklikheidselemente wat eie aan die drama is nie. Dit is, soos aangetoon, juis hierdie elemente wat die tienerjariges in 'n besondere mate trek en waarmee in 'n teater vir adolessente rekening gehou moet word. Die opvoedkundige waarde moet ook veral nie gesien word as 'n element wat na willekeur bygevoeg of wegge laat kan word nie: dit is 'n inherente deel van die geïntegreerde skepping wat die toneelaanbieding vir jongmense moet

---

1) "Educational Theatre Journal: Special Issue", (Aug. 1968), p.272.

wees. Die vormende invloed is hier nie meer van die estetiese ervaring te skei nie, want egte jeugtoneel is in die eerste plek die resultaat van 'n bepaalde instelling by die skeppers daarvan. "Educationists who feel as artists do and artists who think as educationists," is, volgens een jeugtoneelleier, wat nodig is. Die funksie van 'n teater vir adolessente, soos dié van enige ernstige toneel, is in die eerste plek om kuns te skeep, om die jong toeskouer die poësie van die teater te laat ervaar, maar deur sy besondere toespitsing op die behoeftes van die adolessent en vanweë sy morele verantwoordelikheid teenoor die opgroeiende jeug, sal so 'n teater ook 'n rigtinggewende faktor in die lewens van jongmense wees.

Daar is altyd die gevaar dat 'n teater vir adolessente na een van twee uiterstes kan beweeg: sommige mag die toneel bloot as 'n onderwysmedium beskou; ander mag slegs die kunsaspek in ag wil neem. Wat die eerste instelling betref, kan dit in uiterste gevalle lei tot 'n situasie waar die teater misbruik word om sekere ideologieë wat 'n bepaalde staat of toneelgroep voorstaan, by die gehoor tuis te bring. Dit is dan wanneer die soms moeilik herkenbare grens tussen kuns en indoktrinasië oorgesteek word. Wat die tweede siening betref, mag 'n bepaalde toneelgroep geneig wees om, onder die vaandel van kuns om die kuns, die opvoedingsaspekte te verontagsaam en teater te skeep wat, hoewel dit aan artistieke vereistes mag voldoen, nie met die gesonde vorming van die jongmens rekening hou nie. Eersgenoemde soort teater sou kan voorkom in 'n staat waar die regering te veel seggenskap oor die

kunste het; die tweede moontlikheid sou aangetref kon word by 'n toneelgeselskap wat nie die gewenste instelling teenoor die vorming van die jeug het nie of nie voldoende in die opvoedkunde onderleg is nie. Albei soorte hou vir die adolescent gevare in.

Wanneer gesê word dat die vormende waarde onlosmaakbaar met die artistieke skepping verweef is, beteken dit nie dat die verskillende elemente nie uitgesonder en afsonderlik bestudeer kan word nie. Jeugtoneelnavorsing, wat 'n belangrike faset van 'n teater vir adolessente moet wees en later apart bespreek word, sal juis wil nagaan watter toneelwerke en vorme van aanbiedinge die beste by jong gehore ingang vind en wat die uitwerking daarvan op hulle is. Hierdie inligting is ook noodsaaklik vir die opleiding van jeugtoneelskrywers en -artieste. 'n Teater vir adolessente sal duidelikheid moet hê oor wat presies met toneelopvoeding beoog word en hoe dit ten beste verwesenlik kan word.

Wat die opvoedkundige strewes van die jeugtoneel betref, kan daar soos volg onderskei word: a) die persoonlike ontwikkeling van die individu, b) leiding ten opsigte van die wêreld waarin hy hom bevind en sy funksie daarin, en c) sy opvoeding tot 'n gereelde en waarderende skouburganger. Onder a) word daar veral gedink aan die intellektuele, estetiese en morele vorming soos dit in Hoofstuk Een uiteengesit is. Ook die psigologiese uitwerking van die drama moet hierby ingereken



word. Wat die tweede aspek betref, dink ons aan die soort teater wat die jongmens tot groter helderheid oor die lewe en die wêreld kan bring. Wat Gorelik oor die teater in die algemeen sê, geld des te meer vir die adolessent: "... living theatre must return to the duty of clarifying life. The patterns of the circus and the ballet, however novel on the dramatic stage, cannot forever replace an attempt at a philosophy. Especially at a time when an adequate philosophy is needed as never before."<sup>2)</sup> Die teater moet, aldus jeugtoneelleiers, die jongmens besiel ten opsigte van sy roeping as mens en as lid van 'n gemeenskap. Daar moet by hom die verlange gewek word om 'n positiewe bydrae tot die totstandkoming van beter menseverhoudinge en 'n gelukkiger wêreld te lewer. "I am trying, not in a political way, but in a humane way to make a humane man," sê een regisseur.<sup>3)</sup> Ten slotte is dit die funksie van 'n teater vir adolessente om by die jong skouburgganger die regte toneelgewoontes aan te kweek sodat die opvoedingsproses vir die toekoms verseker sal wees. Op dié wyse bied die jeugtoneel ook 'n verskansing teen die massavermaak en banaliteit wat die adolessent van ons tyd bedreig. John Bösensell skryf soos volg oor 'n teater vir jongmense: "De functie van het toneel in de moderne maatschappij bestaat dus hieruit dat het ten dienste staat van een kleine groep, die weerstand bied aan de vervlakkende invloeden van deze tijd."<sup>4)</sup>

---

2) Mordecai Gorelik, New Theatres for Old, p.310.

3) "Theatre Journal: Special Issue", (Nov. 1968), p.273.

4) John Bösensell, "De funksie van het toneel in de moderne maatschappij", "Ons Toneel", (jaargang 41, nrs. 9 en 10, Sept./Okt. 1965), p.4.

Dit is voor die hand liggend dat die verwesenliking van die funksies wat hier genoem is grootliks op die keuse van materiaal die geskikte teatergenres en op die artistieke gehalte van die werk berus. 'n Jeugteater wat getrou wil wees aan sy funksies en 'n ingrypende rol in die adolessente gemeenskap wil speel, sal sy gebied egter ruimer as net die verhoogaanbiedinge moet stel. Al hierdie aspekte word in die volgende afdelings bespreek. Hier kan ons egter nog let op die eie eksperimente met toneel vir adolessente by die Universiteit van Kaapstad, vir sover dit die funksies van 'n jeugteater raak.

Die skrywer het sedert 1965 opvoerings met studente van die Fakulteit Opvoedkunde vir hoërskole in die Kaapse Skiereiland aangebied. Groepe leerlinge van sowel Afrikaans- as Engels-mediumskole is vir hierdie doel na die Universiteit gebring. Die programme het soms by die voorgeskrewe werke in die letterkunde aangesluit, maar daar is ook eie keuses aangebied. Aanvanklik het die werk uit geïsoleerde programme bestaan, maar in 1970 is daar 'n begin gemaak met 'n projek waar 'n bepaalde toneeltema gekies en in opeenvolgende aanbiedinge uitgebou is. Sommige van hierdie voorstellings, asook die projek, word later afsonderlik bespreek; hier is die doel om aan te toon hoe daar getrag is om die opvoedkundige opset met die werk in die praktyk te verwesenlik, nie alleen in die aanbiedinge self nie, maar ook in die hele grondslag van die onderneming. 'n Verdere doel met hierdie uiteensetting is om 'n voorbeeld te gee van die soort bydrae wat fakulteite

van opvoedkunde tot 'n teater vir adolessente kan lewer — soos dit in die volgende hoofstuk aanbeveel word. Die verskillende gedagtes word puntsgewys gestel:

- a) Deur opvoedkunde-studente as spelers, ontwerpers en tegnisi in jeugtoneelopvoerings te betrek, word gehoop om voornemende onderwysers 'n mate van toneelkennis by te bring en hulle terselfdertyd vir toneelwerk met adolessente te besiel sodat hulle, wanneer hulle in die beroep gaan staan, dramawerk in hulle onderskeie skole kan onderneem. Daarby word ook gedink aan die besieling vir die teater wat van hierdie onderwysers na die leerlinge kan uitgaan. Met hierdie doelstellinge in gedagte is ook opsionele kursusse in kreatiewe drama en jeugtoneelregie, wat sedert 1971 aangebied word, in die Fakulteit Opvoedkunde van die Universiteit Kaapstad ingestel. Verder het die skrywer vanjaar 'n begin gemaak met 'n stelsel waarvolgens diensdoende onderwysers saam met onderwysstudente in jeugopvoerings gebruik word. Deur onderwyserregisseurs op hierdie wyse vars toneel-ervaring en -kennis te bied — ongeveer in die gees van 'n opknappingskursus — word gepoog om nuwe stimulerings in die skooltoneel te bring.

'n Vlugtige opname onder omliggende skole het aangetoon dat onderwysers wat gedurende hulle professionele opleiding aan opvoerings in die Fakulteit deelgeneem het, feitlik in alle gevalle die leiding by skoolopvoerings

neem. Dit geld vir o.m. die Hoërskole Groote Schuur en J.G. Meiring, Wynberg Boys' High, Cape Town High en S.A.C.S. Daar is dus 'n aanduiding dat die deelname aan hierdie toneelwerk wel bevrugterend na die skole deur-gewerk het. Die stimulering van jeugtoneelwerk met adolessente self, en die waardering vir teater wat op hierdie wyse ontwikkel, moet as 'n belangrike funksie van 'n teater vir adolessente beskou word.

- b) Die feit dat dit onderwysstudente is wat in hierdie jeug-toneelondernemings betrek word, het die voordeel dat die deelnemers uiters in 'n mate in die opvoedkunde onderleg is of ten minste belangstelling vir die opvoeding van jongmense het. Daar is dus reeds die opvoedkundige instelling wat as 'n vereiste vir die jeugtoneelgeselskap genoem is. In die eie aanbiedinge is dan ook gepoog om saam met die deelnemers oor die opvoedkundige aspekte van die werk te besin en verskeie moontlikhede uit te toets. So is daar bv. al met die gebruik van eietydse musiek, verskillende rangskikkings van die gehoor en met toeligting by die aanbiedinge geëksperimenteer. Die skrywer voel dit as 'n gebrek aan dat hierdie aspek van die werk nie verder gevoer en die bevindinge gedokumenteer is nie. Soms neem ook nagraadse studente in die opvoedkunde aan hierdie toneelondernemings deel, en veral hulle sou interessante inligting uit sulke ondersoeke aan die lig kon bring.

c) Wat die artistieke aspek van die opvoerings betref, is daar altyd daarna gestreef om 'n hoë peil te handhaaf. Dit kan as kritiek teen hierdie soort werk met onderwys= studente geopper word dat daar nie in die eerste plek van opgeleide toneelspelers gebruik gemaak word nie en dat die artistieke gehalte dus nie van die hoogste kan wees nie. Dit is 'n belangrike oorweging. Die skrywer glo egter dat daar met die oordeelkundige keuse van spele, en veral met die regte leiding, aan die artistieke vereistes van die jeugtoneel voldoen kan word. By die Universiteit van Kaapstad was daar nog altyd die geleent= heid om die studente onder leiding van professionele ont= werpers en tegnici te laat werk; van tyd tot tyd ook saam met ervare akteurs. Verder word die lang repetisie= tyd van enkele maande, wat hier die gebruik is, nie net as 'n geleentheid vir die instudering van 'n betrokke toneelstuk gesien nie, maar veral ook as 'n periode van opleiding in die basiese beginsels van toneelspel en regie. Daar kan ook nog op gewys word dat daar opset= lik nie toneelwerke gekies word wat te hoë tegniese ver= eistes aan die spelers stel en waaraan hulle artistiek dus nie reg kan laat geskied nie. Uit die keuses wat later genoem word, sal dit duidelik wees dat daar voor= keur gegee word aan die soort materiaal waar die spranke= ling van studente-aktors ten beste benut kan word en waar die sukses van die opvoering nie in die eerste plek op sake soos bv. subtiele karakteruitbeelding berus nie.

Dit word egter wel as 'n ernstige tekortkoming aangevoel dat, vanweë hierdie artistieke oorweginge, sekere toneelstukke en vorme van aanbieding nie voor adolessente gehore uitgetoets kan word nie.

- d) Die jeugtoneelwerk in die Fakulteit van Opvoedkunde hou ook die voordeel in dat daar vanweë die verbintenis met nabygeleë skole noue samewerking van die betrokke skoolhoofde en onderwysers verkry kan word. Die ervaring tot sover het geleer dat so 'n samewerking vir enige ernstige teater vir adolessente 'n belangrike oorweging sal moet wees. Daar is dan ook in die eie werk daarna gestreef om hierdie voordelige situasie te gebruik om die opvoedkundige aspekte van die onderneming sterk na vore te bring. So was dit bv. in sekere gevalle moontlik om dieselfde leerlinge vanaf hulle junior sekondêre jare, soms selfs vroeër, na agtereenvolgende programme te bring. Hoewel daar gewoonlik te lang tussenposes tussen die verskillende aanbiedinge was om maar enigsins die soort toneeltradisie op te bou, waarna 'n teater vir adolessente sal streef, is daar tog getrag om hierdie leerlinge geleidelik sekere toneelinsigte by te bring en hulle tot 'n bepaalde teaterwaardering te lei. In 'n projek wat later bespreek word, is bv. een toneelgenre gekies en het die skrywer hom dit ten doel gestel om in 'n aansluitende reeks programme leerlinge se kennis daarvan uit te brei. Soms is daar doelbewus by die voorgeskrewe drama en by die

leerplanvereistes aangesluit. In hierdie programme is bepaalde fasette van die werk belig en is daar ook wenke vir verdere uitbouing in die klaskamer gegee. Die betrokke taalonderwyseres het die leerlinge gewoonlik na die opvoerings vergesel. Daar is dan ook soms voorsiening gemaak vir sosiale samekoms na die voorstelling sodat daar met die onderwysers en die leerlinge oor die aanbieding gesels kon word.

### C. BASIESE VEREISTES VIR 'N TEATER VIR ADOLESSENTE

In die lig van wat in die vorige afdeling gesê is, kan ons nou probeer vasstel aan watter fundamentele vereistes 'n teater vir adolessente sal moet beantwoord.

- a) Oor die artistieke vereistes kan daar geen twyfel bestaan nie. 'n Jeugteater kan alleen sy opvoedkundige funksie vervul indien die hoogste peil ten opsigte van materiaal, spel, regie en tegniese versorging gehandhaaf word. Daar mag veral nie van die standpunt uitgegaan word dat jongmense 'n minder kritiese gehoor vorm en daarom met minderwaardige werk genoeg sal neem nie. Ook mag 'n teater vir adolessente nie daarop ingestel wees om bloot ter wille van getalle of finansiële oorweginge die massa te trek nie. Dit moet in gedagte gehou word dat die lewende toneel lank nie meer die enigste vorm van teater is nie: soos reeds genoem is, moet daar meer as ooit tevore met die mededinging van die massamedia rekening gehou word. As die jeugteater 'n teëwig teen hierdie kultuur=

bedreiging wil vorm, sal hy hom dit ten doel moet stel om juis daardie elemente wat hom van die massavermaak kan onderskei, te omlin, hulle verder te ontwikkel en tot 'n unieke belewenis vir die jong toeskouer te maak. Vanweë sy skeppende instelling en die toneelliteratuur tot sy beskikking kan 'n kunsteater die jongmens laat kennis maak met blywende waardes, waardes wat die massa-vermaak nie bied nie en hom daarom op die duur onbevredig laat. Skrywers het al daarop gewys dat daar, ook ten opsigte van die toneel, 'n verskil is tussen wat die mens wil hê en wat hy nodig het. 'n Jeugteater wat daarin slaag om met adollesente te kommunikeer, kan aan die jeug essensiële leiding en geestelike bevrediging verskaf. Hierdie ideaal kan egter alleen bereik word deur 'n geselskap wat artistieke waardes vooropstel en by wie die skeppende kunstenaar 'n sentrale plek inneem. Daar moet ook op gewys word dat die besieling wat van die beoefenaars uitgaan by jeugtoneelwerk, soos trouens by enige opvoedingstaak, van deurslaggewende belang is. Indien die artieste nie die liefde vir die jeug en die begeestering vir opvoedingswerk het nie, sal hulle beswaarlik reg aan hulle kuns kan laat geskied. 'n Verkeerde instelling — wat ook in ons eie land nie onbekend is nie — is dat die speler net jeugtoneelwerk doen totdat 'n beter geleentheid opdaag, of dat die minder goeie speler na die jeugafdeling verskuif word. Dit kan nie sterk genoeg beklemtoon word nie dat 'n teater



vir adolessente alleen aan sy doel kan beantwoord indien dit as 'n waardige kunsvorm in sy eie reg benader word.

- b) Om 'n hoë artistieke peil te handhaaf en teater vir adolessente met 'n eie styl te ontwikkel, sal dit nodig wees om 'n hegte ensemble op te bou. Dit word telkens weer in die toneelgeskiedenis bewys dat standhoudende werk van 'n werklik kreatiewe aard en hoë kunsgehalte voortgebring word deur geselskappe waar die lede oor 'n lang tydperk saamwerk en met 'n gemeenskaplike toneel-ideaal besiel is. Aangesien teater vir adolessente nog in 'n groot mate onontdekte gebied is en daar 'n tekort aan stof spesifiek vir hierdie ouderdomsgroep bestaan, sal daar in 'n groot mate van improvisasie gebruik gemaak moet word. Uit die kennismaking met geslaagde jeug-toneelwerk in Engeland, asook uit verslae oor teaters vir adolessente in Oos-Europa, is dit duidelik dat geïmproviseerde aanbiedinge groot byval by jong gehore vind. Hierdie werkmethode kan egter alleen ten beste slaag indien geselskapslede 'n onderlinge aanvoeling en artistieke hegtheid opbou. So 'n groep sou dit ook makliker vind om kontak met adolessente gehore op te bou en 'n eie styl vir hulle te ontwikkel.

- c) Ten einde sy opvoedkundige doelstellinge te verwesenlik, sal 'n teater vir adolessente sy program van aanbiedinge ooreenkomstig 'n duidelike beleid moet beplan. Die teaterbestuur sal moet toesien dat nie alleen elke toneel-

stuk met groot oorleg gekies word nie, maar ook dat die langtermynbeplanning van so 'n aard is dat daar vir die jeugdige se geleidelike groei in die teaterkuns voorsiening gemaak word. Ons kan aanneem dat die tydperk van bywoning wat 'n teater vir adolessente betref, oor ongeveer ses jaar sal strek. As hierdie periode oordeelkundig gebruik word sodat die jong toeskouer stelselmatig met die regte dramas en belangrikste fasette van die teater kennis maak, kan hierdie ontvanklike jare van deurslaggewende belang vir sy verdere ontwikkeling as skouburgganger wees. Die samestelling van programme word later afsonderlik bespreek.

- d) Indien 'n jeugteater sy opvoedkundige potensiaal ten volle wil ontgin, sal besluite oor sake soos die keuse van stof en die vorme van aanbieding op objektiewe waarneming moet berus. Slegs deur betroubare navorsing en die kundige toepassing van bevindinge kan daar uiteindelik 'n werklik vrugbare teater vir adolessente geskep word.

Ook op hierdie gebied gee die Oos-Europese jeugteater die toon aan. Naas institute vir teaternavorsing is daar ook die "Pedagoog" wat reeds 'n instelling in die meeste kinder- en jeugteaters geword het. Hierdie persoon, wat gewoonlik in beide die teaterkuns en die opvoedkunde onderleg is, het 'n drieledige funksie: dié van adviseur, van navorser en van skakel tussen teater en gehoor. Sy eerste verpligting is om oor die keuse van toneelstukke

te besluit. Hy is ook in 'n raadgewende hoedanigheid by toneel oefeninge teenwoordig, want een van sy take is om toe te sien dat die waardes op grond waarvan die betrokke spel gekies is, in die opvoering na vore gebring word; ook dat die enscenering in ooreenstemming met die instellinge en behoeftes van die bepaalde ouderdomsgroep geskied. Hy werk saam met die dramaturg wanneer dit nodig word om gedeeltes van die teks te herskryf. Saam met ander opgeleide persone is hy verantwoordelik vir voortdurende navorsing. Hy bekom die nodige inligting uit die waarneming van gehore se reaksies gedurende opvoerings, uit leerlinge se kommentaar ná 'n teaterbesoek, asook uit die kreatiewe werk wat hulle na aanleiding van 'n toneelvoorstelling in die taal- of kunsklas lewer. Aspekte wat op hierdie wyse bestudeer word, is bv. die kwessie van identifikasie, realisme teenoor idealisme in die spel, die uitwerking van geweld op jong gehore. Die gegewens wat op hierdie wyse versamel word, dien dan as rigtingwysers vir verdere aanbiedinge.

Elke teater vir adolessente sal vir een of ander reëling van hierdie aard voorsiening moet maak: sonder 'n opvoedkundige basis en gereelde ondersoek sal die aanbiedingslukraak bly en is daar geen versekering dat die onderneming ten beste aan sy doel beantwoord nie.

- e) Daar is op gewys dat die opvoedingstaak van 'n teater vir adolessente verder as net die verhoogaanbiedinge strek.

Om die jong gehoor die hoogste waarde uit die voorstelling te laat haal, sal dit nodig wees om vir voorbereidings- en voortsettingswerk voorsiening te maak. As die leerling bv. vooraf aan die drama bekend gestel en op bepaalde fasette van die aanbieding gewys word, sal die teaterbesoek vir hom leersamer wees. Besprekings ná 'n opvoering kan baie daartoe bydra om denkende skouburgangers te vorm. As daar noue samewerking met die skole is en die toneelbywoning met aanverwante vakke geïntegreer word, kan 'n teater vir adolessente ook daartoe bydra om nuwe stimulering in die onderwys te bring.

Dit het opgeval in Engeland dat geselskappe rekening hou met hierdie funksie van 'n jeugteater. Dit lyk ook of hierdie saak veral in Oos-Europa grondig aangepak word. Dit is die verantwoordelikheid van die "Pedagoog" om kontak met die leerlinge te maak en toneelkennis onder hulle te versprei. Dit geskied gewoonlik deur middel van teaterklubs waarvan die ledetal van 30 tot 50 per klub wissel. Lede word gewoonlik die geleentheid gegee om die spel voor die opvoering te lees; hulle vergader vir besprekings daarna en word verder op hoogte gehou van nuwe ontwikkelinge in die teater.

'n Teater vir adolessente sal ook vir aansluitende aktiwiteite soos uitstallings, lesings en allerlei sosiale byeenkomste van 'n opvoedkundige aard voorsiening moet maak: die bedoeling is juis dat die teater die spil sal

wees waarom die hele kultuurlewe van die adolessente gemeenskap draai. Hierdie bykomende aktiwiteite dra baie daartoe by om bv. die "Young Vic" so 'n stimulerende sentrum vir jongmense te maak. Dit alles beklemtoon ook die noodsaaklikheid van 'n eie teatertuiste. Afgesien daarvan dat dit baie daartoe kan bydra om die regte teatergewoontes te vorm, bied dit ook 'n saamtrekpunt vir jongmense. Die sosiale voordele hiervan vir veral die hedendaagse stadsadolessent is voor die hand liggend.

- f) Die ontdekking en ontwikkeling van jeugtoneelskrywers behoort een van die eerste verantwoordelikhede van 'n teater vir adolessente te wees. Sonder die skeppende genie van die skrywer kan die toneel beswaarlik op die duur 'n stimulerende en rigtinggewende krag in die lewens van jongmense wees. Dit is wel so dat die fundamentele behoeftes van adolessente deur die eeue dieselfde gebly het; hulle belewenisse en menslike verhoudinge is egter vandag anders as vroeër. Die skrywer wat op jongmense ingestel is, sal hulle ervarings en kommunikasiesimbole absorbeer en in sy kuns weerkaats. Sy werk is egter meer as net 'n verslag van insidente: hy vertolk vir die toeskouer sy belewenisse, en help hom om tot groter helderheid oor homself en sy wêreld te kom. Zigger Zagger, Peter Terson se geslaagde jeugspel, is, soos Michael Croft aandui,<sup>5)</sup> meer as net 'n skyf uit die

---

5) Michael Croft, "Zigger in the Making", in Peter Terson, Zigger Zagger; Mooney and His Caravans, p.27.

voetbalwêreld van 'n groot gedeelte van die Engelse jeug; dit word 'n ontbloting van die leegheid en futiliteit van die lewens van talle vroeë skoolverlaters. Dit kan gesien word as 'n hedendaagse allegorie wat in die metafoor van voetbal uitgedruk is en daarom vir die eietydse toeskouer nie alleen meer trefkrag kry nie, maar hom ook perspektief op sy eie lewe gee. Dit is in hierdie insig en verdieping wat die skrywer bring dat sy noodsaaklikheid vir die jeugteater lê. Sonder die noue samewerking met die lewende toneel kan sy werk egter ook nie die regte aansluiting by die jeug vind nie. Dit was, soos later verder verduidelik sal word, juis die skrywer se samewerking met 'n bepaalde jeugtoneelgroep wat aan bogenoemde toneelstuk sy hoogs aanneemlike vorm gegee het. Dit is veral in die jeugteater, waar daar met die vinnig veranderende wêreld van die adolessent rekening gehou moet word, van essensiële belang dat daar voortdurende wisselwerking tussen skrywer, toneelgroep en gehoor plaasvind, want alleen op dié wyse kan die dramaturg sy vingers op die pols van die jeuggehoor hou en aan sy werk die nodige onmiddellikheid gee. Die beste werkplek vir die jeugtoneelskrywer is die jeugteater.

#### D. DIE SAMESTELLING VAN REPERTORIA

Baie navorsing is nog nodig voordat daar met gesag oor die samestelling van repertoria vir adolessente gehore gepraat kan word. In elk geval sal die keuse van stof altyd in 'n

groot mate deur die ontwikkelingspeil en milieu van die spesifieke gehoor bepaal word. Ons in Suid-Afrika sal ons nie bloot deur die bevindinge van jeugtoneelgroepe oorsee kan laat lei nie: waar die lewenstempo intenser is, is die jeug gewoonlik vroeër ontvanklik vir sekere soorte stof; daarby speel die lewensbeskouing van die betrokke gemeenskap ook nog 'n belangrike rol.

Die bedoeling is dan ook nie hier om 'n lys van geskikte toneelstukke aan te bied nie; die oogmerk is slegs om 'n aanduiding te gee van die verskillende genres waarmee by die samestelling van jaarprogramme rekening gehou sal moet word. Ons kan die volgende soorte onderskei:

- 1) Teaterklassieke.
- 2) Eietydse toneelstukke.
- 3) Jeugspele.
- 4) Revues, musiekblyspele en variété-voorstellings.
- 5) Letterkundige programme.
- 6) Programme oor die teater en die drama.

- 1) Ons verstaan onder "Teaterklassieke" hier nie net die oeuvres van die Klassieke dramaturge nie, maar alle toneelstukke, behalwe dié van ons eie tyd, wat deur die toneelwêreld as gemeenskaplike besit aanvaar word. Die werke van sowel Euripides as dié van Shakespeare, Molière, Ibsen en Pirandello ressorteer dus hieronder. Daarby sal 'n teater vir adolessente dan ook nog die inheemse teaterklassieke van sy eie land in gedagte moet hou.

Die toneelklassieke, soos die werke van Shakespeare bv., word dikwels as vanselfsprekende keuses beskou omdat hulle dan 'n noodsaaklike deel van die opvoeding van elke jongmens sou vorm. Dit is wel so dat hierdie werke gewoonlik gekenmerk word deur universele waardes wat die adolessent alleen kan verryk, en dat hulle baie daartoe kan bydra om hom tot volwassenheid te lei. Terselfdertyd moet ons egter nie aanneem dat alle toneelklassieke wat in die repertoria van volwasse teaters verskyn, of in die vorme waarin hulle daar aangebied word, ook die adolessente toeskouer sal trek nie. Dit moet in gedagte gehou word dat hierdie werke, hoewel hulle in essensie tot alle tye mag spreek, in vorm tot 'n ander tydvak behoort. As ons die onervare jong skouburganger konfronteer met voorstellings wat hy ontoeganklik vind, of as verwyder van sy eie wêreld aanvoel, kan ons hom maklik van die teater afskrik. Dit is juis deel van die opvoedingstaak van 'n teater vir adolessente — en daarin onderskei hy hom van die volwasse teater — om 'n jong gehoor stelselmatig van die bekende en genietbare na die onbekende te lei, en op dié wyse sy liefde te wen. Daar sal dus baie oordeelkundig gekies moet word, veral wat die jonger adolessent betref. Sekere klassieke sal grootliks verwerk moet word; ander sal liefs tot later moet wag. Daarby kom dan nog die belangrike rol van die regisseur wie se taak dit is om aan die wese van die teks getrou te bly, maar dit terselfdertyd so aan te bied dat dit vir die hedendaagse jong toe-



skouer 'n onmiddellikheid kry, en selfs antwoorde op sy vrae bied.

Die beslissende vraag by die keuse van enige ouer toneelstuk sal altyd moet wees of dit vir die adolessent as iets aktueels voorgestel kan word, as iets waarby hy, vanweë dié aansluiting by dit wat aan hom bekend is, betrokke kan raak. Wat dit betref, kan daarop gewys word dat baie werke van die Klassieke Griekse dramaturge tot die adolessent spreek, omdat fundamentele menslike probleme daargestel word. Omdat die mite vandag weer so 'n sentrale plek in die teater inneem, het hierdie werke ook weer nuwe aandag gekry, en word hulle dikwels vir die jeug verwerk. Ook hier sal daar egter versigtig gekies moet word. Dit spreek vanself dat 'n werk soos Sophokles se Antigone nader aan die ervaringswêreld van die adolessent staan as bv. Oedipus, en daarom 'n beter inleiding tot die Klassieke drama sou vorm. Die blyspele van hierdie tydperk het in die meeste gevalle hulle trefkrag vir die hedendaagse jeug verloor.

Volgens Maria Dolores de Assis<sup>6)</sup> is dit van die ouer dramaturge, veral Lope de Vega, Calderón, Shakespeare en Molière, wat die meeste byval by eietydse adolessente in Spanje vind, weer eens omdat daar soveel universeels

---

6) Maria Dolores de Assis, "Les Classiques dans un Théâtre pour Adolescents", "Théâtre, Enfance et Jeunesse" (Jan.- Jun. 1972), pp.34-45.

in hulle werk te vind is. Toeskouers tussen 14 en 16 jaar vind 'n stuk soos Life is a Dream van Calderón aktueel, veral vanweë die voorstelling van Segismundo se hartstogtelike vryheidsdrang, en die botsing tussen die tirannieke vader en sy rebellerende seun. Hulle hou ook van stukke wat op historiese feite gebaseer is en waarin dergelike konflikte voorkom. Volgens die skryfster voel die meeste adolessente hulle aangetrokke tot Shakespeare, veral omdat die dramaturg se meesterlike insig in die menslike psigologie die adolessent se drang na selfkennis bevredig. Othello bv. trek hulle omdat die emosies so helder geanaliseer en beskryf word. Van Molière hou hulle omdat hy universele menslike ondeugde aan die kaak stel, 'n ontmaskering waarvoor veral die hedendaagse adolessent te vind is.

Op minstens een gebied — veral wat die klassieke betref — kan 'n teater vir adolessente 'n baie belangrike funksie in die onderwys vervul, nl. die aanbieding van voorgeskrewe dramas. Dit is die ervaring van die skrywer dat sowel die teater as die onderwys by sulke opvoerings kan baat: eensyds vorm die jong toeskouer wat die drama reeds op skool behandel het, 'n soveel meer waarderende toeskouer; andersyds is 'n lewende voorstelling so te sê essensieel vir werklike begrip. By die skrywer se aanbiedings van enkele voorgeskrewe dramas was dit interessant om te let op die verskil in reaksies

van groepe leerlinge wat die betrokke werke reeds op skool behandel het en ander wat nog nie daarmee vertrouwd was nie. Daar is ook telkens van onderwysers en leerlinge verneem hoe die voorstelling vir hulle nuwe sin aan 'n bepaalde toneelstuk gegee het. So 'n diens alleen sou 'n teater vir adolessente al 'n groot aanwinst vir enige gemeenskap maak.

- 2) Dit is die ervaring van opvoedkundiges dat eietydse kunswerke wat vir die ouer generasie soms moeilik verstaanbaar is, dikwels onmiddellik by die jeug ingang vind. Dit is heel begryplik, want die jongmens, net soos die kunswerk, is 'n produk van sy tyd. Dit is dus ook logies dat die nuwere drama tot die adolessent sal kan spreek. Daarby kom dan nog 'n ander saak: die denkende jongmens van vandag, wat dikwels hartstogtelik na 'n beter wêreld streef, het behoefte aan alles wat sy gewete opwek en hom aktiveer. Die eietydse drama wat dikwels daarop uit is om onreg en valsheid in die hedendaagse wêreld bloot te lê, sal die jong toeskouer die verlangde stimulerings kan bied. Sekere werke van bv. Ionesco, Brecht, Frisch, Hochhut en Solzjenitsyn behoort, wanneer hulle reg aangebied word, adolessente gehore nie alleen te boei nie, maar hulle ook daartoe te bring om die regte vrae oor die hedendaagse wêreld te stel. Dit sal egter weinig sin hê om toneelstukke wat deur 'n bereikbare volwasse teater aangebied word, en geen aanpassing vir die jeug nodig het, in 'n teater vir

adolessente te herhaal. As ons aan die nuwere Afrikaanse drama dink, sal stukke soos bv. Small se Kanna hy kô hystoe of 'n Skip is ons beloof van Louw weinig anders vir volwassenes as vir adolessente aangebied word.

Wat baie van die jongste toneelwerk betref — hoewel dit nie net daarvoor geld nie — sal enige teater vir adolessente voor die netelige probleem van morele verantwoordelikheid te staan kom. Dit is 'n vraagstuk waaroor daar hier geen uitsluiting gegee kan word nie. Dit is egter die mening van die skrywer dat ons enige jeugteater steeds binne 'n opvoedkundige verband moet sien, feitlik as 'n noodsaaklike aanvulling by die onderwys. So beskou, sal daar dan, veral wat die keuse van toneelstukke betref, met die morele en godsdienstige beginsels wat vir die opvoedkundige inrigtings in die gemeenskap geld, rekening gehou moet word. Indien 'n teater vir adolessente teen hierdie beskouing sou indruis, sou hy nie alleen die simpatie van die skole verloor nie, maar ook sy gehore vervreem. As ons aan Suid-Afrika dink, sal enige teater vir jongmense 'n duidelike beleid ten opsigte van hierdie saak moet volg, en moontlik selfs met die verskillende instellinge van die onderskeie volks-groepe rekening moet hou.

- 3) Daar is reeds op die noodsaaklikheid van die jeugtoneel-skrywer en op sy funksie in 'n teater vir adolessente

gewys. Die ideale toestand sou seker wees indien die grootste gedeelte van die repertorium uit werk wat spesiaal vir adolessente geskryf is, saamgestel sou kon word. Die feit is egter dat daar oral in die wêreld 'n knelende tekort aan toneelstukke vir adolessente bestaan, veral wat die ouer groep betref. As A.T.E.J. se lys van jeugopvoerings in Frankryk vir die seisoen 1972-1973<sup>7)</sup> nagegaan word, val dit op dat daar nie 'n enkele oorspronklike werk vir ouer adolessente aangebied word nie. Die twee toneelstukke wat aangegee word, is albei verwerkings, die een van Cervantes se Don Quixote, die ander van Rabelais se Gargantua.

Dit is, soos reeds aangedui, natuurlik so dat 'n groot persentasie van die wêreld se toneelliteratuur, onveranderd of in verwerkte vorm, vir die ouer adolessent geskik is. Terselfdertyd is dit veral vir hom van belang dat hy in sy teater kennis maak met werk wat spesifiek sy wêreld vertolk en hom sodoende help om tot groter helderheid oor homself te kom. Dit is tog een van die eerste funksies van 'n teater vir adolessente. Wat dit betref, is Peter Terson se Zigger Zagger 'n model, maar ongelukkig ook in sy soort 'n byna enkele blaartjie.

As daar gelet word op die lys van jeugspele wat "Théâtre et Jeunesse" in sy "Bibliographie Internationale"<sup>8)</sup> aan-

---

7) A.T.E.J., "Théâtre en France: Saison 1972-1973".

8) Théâtre et Jeunesse, "Bibliographie Internationale", (vol.1).

beveel, tref dit dat die fantasie- en sprokies-elemente van die kinderverhaal nog sterk in die toneelwerk vir die jonger adolessente groep aanwesig is. Dit is egter nie verbasend nie: Charles Thomas skryf: "At one end of the scales we find impatient youth, eager for maturity and with one foot on the threshold; at the other are boys and girls who are looking back, often wistfully, at something which is gone forever."<sup>9)</sup> La Petite Fille aux Allumettes en La Belle au Bois dormant van Henri Ghéon is albei op kindersprokies gebaseer. Ook die spele van die Amerikaanse skryfster, Charlotte Chorpenning, wat vir hierdie ouderdomsgroep aanbeveel word, het bekende temas uit die kinderlektuur. Koningspruimen van B. van de Veen en De Ruiter des Keizers van L. Weismantel, albei uit Nederland, asook Der Rattenfänger von Hameln van Markarius en Braun van Oostenryk, is van dieselfde aard. Dit is interessant om daarop te let dat die aanbieding van hierdie tipe spel deur jeugtoneelgeselskappe in Frankryk ook vir ouer adolessente aanbeveel word. Dit is verstaanbaar, want die goeie kinderverhaal en volkslegende het universele elemente wat alle ouderdomme bekoor.

In hierdie verband kan daarop gewys word dat die skrywer Die Rottevanger van Hameln (The Pied Piper of Hamelin) van Madge Miller met Opvoedkunde-studente van die Universi-

---

9) Charles Thomas, "Preface", "For the Service of Youth; Recommended Plays", p.5.

teit van Kaapstad voor verskillende ouderdomsgroepe aangebied het, en daaruit sekere afleidinge kon maak. Madge Miller se spel is bedoel as kinderteaeter, en dit is ook so aangebied. Die ensenering was daarop ingestel om die romantiese elemente van hierdie volkslegende na vore te bring. Daar is op die Beattie-teaeter besluit, omdat gemeen is dat die omraming van die verhoog sou help om die beeld van illustrasies uit 'n kinderboek te skep. Die illusie is verder versterk deur die gebruik van die soort pittoreske agtergrond en geromantiseerde Middel-eeuse kostuums wat gewoonlik met die tradisionele kinderprenteboek geassosieer word. Tesame met die sprokies-elemente is ook getrag om die moraal van die spel — die mens wat deur sy dwase ydelhede sy eie geluk vernietig — na vore te bring, soms deur gebruikmaking van die burleske. So is daar bv. tonele ingevoeg waar "rotte" met menslike allures die ydele inwoners van Hameln geparodieer het.

Die opvoering is soms voor aparte gehore van kinders, jonger en ouer adolessente aangebied. Die skrywer het die geleentheid gebruik om die reaksies van verskillende groepe uit die ouditorium uit waar te neem. Dit was insiggewend om te sien dat jonger sowel as ouer adolessente hulle aan die spel oorgegee het, wel waarskynlik nie vanweë die betowering wat die aanbieding vir die laerskoolkind ingehou het nie, maar met 'n waardering vir veral die karakters en die komiese.

In die bogenoemde lys van internasionale spele vir jonger adolessente, wat in samewerking met Unesco opgestel is, is 'n groot aantal van die stukke gebaseer op elemente wat gewoonlik met hierdie ouderdomsfase vereenselwig word: spele soos L'Ile au Trésor van Léon Chancerel en Little Women van Sara Spencer spreek tot die jonger adolessent se avontuurlus: ander soos De Jonge Edison van Armand Boni hou rekening met sy drang na kennis en heldeverering. Daar is ook talle voorbeelde van komedie, burlesk en satire. Le Marchand D'Etoiles van Geneviève Serreau is egter een van die baie weinige voorbeelde van ernstige drama vir hierdie ouderdomsgroep. Die navorser word ook weer eens getref deur die volkome afwesigheid van stukke wat die adolessent in die hedendaagse wêreld as tema het. Dit is veral op hierdie gebied dat jeugtoneelskrywers 'n belangrike bydrae te lewer het.

- 4) Tot dusver het die klem so seer op die opvoedkundige aspekte geval dat dit maklik die indruk kon gewek het dat die sintuiglike en vermaaklikheidselemente in 'n teater vir adolessente onderskat word. Dit is egter nie die geval nie: "Drama begins with action and spectacle; the deed comes before the word, the dance before the dialogue, the play of the body before the play of the mind."<sup>10)</sup> En dit geld des te meer vir die jeug. By die waarneming van adolessente se kreatiewe teaterwerk in Engeland het dit dan ook steeds opgeval hoe hulle

---

10) Aangehaal deur Mordecai Gorelik, New Theatres for Old, p.24.



hulle spontaan tot musiek en die dans wend, en byna as vanselfsprekend die revue en variété-voorstelling as vorme van aanbieding kies. Verslae uit Oos-Europa dui daarop dat dit veral hierdie soort vertoning is wat adolessente ook daar die sterkste aantrek. Die klein teatertjies vir adolessente in Tsjeggo-Slowakye lê hulle hoofsaaklik op kabaret, satire en pantomime toe. In Hongarye gee die jeug voorkeur aan die literêre revue — 'n program bestaande uit kort satiriese tonele wat saam met musiek en sang om 'n sentrale tema opgebou word. As ons na die Westerse lande kyk, is dit 'n aanbieding soos Godspell wat die jeug in groot getalle trek.

Dit is bloot natuurlik dat die adolessent met sy sensuele bewuswordinge en sy lewensdrif hom tot die sintuiglike op die verhoog aangetrokke sal voel. Ritmiese beweging en musiek speel so 'n belangrike rol in sy sosiale omgang dat dit vir hom al vanselfsprekende vorme van kommunikasie geword het. Daarby is die komiese, die burleske en die satiriese eie aan sy natuur. 'n Teater vir adolessente wat nie met hierdie feite rekening hou nie, sal een van sy belangrikste kontakpunte met die jeug kwyt wees. Ons kan dus met 'n taamlike mate van sekerheid sê dat die soort program wat hier onder die titel: "Revue, musiekblyspele en variété-voorstellings", saamgevat is, 'n belangrike deel van die repertorium van enige jeugteater sal moet vorm. Daar moet ook op gewys word dat hierdie soort stof, wanneer dit gevat en

smaakvol aangebied word, die jong skouburgganger met die essensie van teater laat kennis maak, en aan hom veel genot kan verskaf.

- 5) Letterkundige voordragprogramme skyn, volgens A.T.E.J. se lys van jeugaanbiedinge<sup>11)</sup>, veral by adolessente gehore in Frankryk gewild te wees. In een onder die titel "Poésie en Liberté", word gedigte van Eluard, Verlaine en andere saam met kommentaar en oorspronklike musiek aangebied. As sulke programme om bepaalde temas of skrywers opgebou en vir die jeug in 'n aanneemlike vorm voorgestel word — daar kan bv. aan die tans so gewilde "folk singing" gedink word — kan hulle baie daartoe bydra om by die adolessent 'n liefde vir die letterkunde te ontwikkel. En dit hang weer ten nouste met sy teaterwaardering saam.
- 6) Programme oor die drama en die teater kan boeiende vermaak en terselfdertyd waardevolle voorligting aan die jong skouburgganger bied. Trouens, 'n teater vir adolessente wat sy taak as opvoeder van toekomstige gehore wil uitvoer, sal van tyd tot tyd vir hierdie soort aanbieding voorsiening moet maak. In die volgende hoofstuk word so 'n program van die geselskap "Q 20" in Engeland beskryf.

Die navorser het in 'n reeks programme by die Universiteit

---

11) A.T.E.J., "Théâtre en France: Saison 1972-1973".

van Kaapstad met hierdie soort materiaal geëksperimenteer. In 1971, toe met die onderneming begin is, was Vier Uitgesoekte Eenbedrywe van F.C.L. Bosman vir die Senior Sertifikaateksamen in beide Afrikaans Hoër en Laer voorgeskryf. Daar is toe besluit om hierdie bundel as beginpunt vir 'n reeks aanbiedinge oor die eenbedryf in die teater te gebruik. Leerlinge sou in groepe vir die opvoerings na die Universiteit gebring word. Daar is besluit om ook junior sekondêre leerlinge te betrek sodat hulle vir daaropvolgende programme teruggebring kon word. Die strewe was veral om deurlopendheid te verkry en by dieselfde toeskouers stelselmatig deur middel van opvoerings, demonstrasies en kommentaar sekere basiese insigte ten opsigte van die gekose tema tuis te bring.

Die plan met die eerste program was om twee van die voorgeskrewe eenbedrywe nl. Bo die kranse van H.A. Fagan en Alle paaie gaan na Rome van Uys Krige, tesame met Die kruik (The jar) van Pirandello op te voer. Die drie stukke sou ook in hierdie volgorde aangebied word. Die oogmerk was om van die tegniese swakste eenbedryf na die beste te beweeg en dan op dié wyse, en veral aan die hand van die voorbeeld van 'n meesterdramaturg, vir die leerlinge die kwaliteite van 'n goeie eenbedryf te belig. Daar is in gedagte gehou dat 'n groot persentasie van die leerlinge twee van die stukke reeds op

skool bestudeer het.

Die leerlinge is aan die begin van die program en ook voor elke eenakter op sekere sake attent gemaak: daar is o.m. by die instudering deur middel van groepbesprekings en improvisasie getrag om die vernaamste gebreke in die eerste twee stukke uit te skakel. In die geval van Fagan se spel is die stof in feitlik 'n heeltemal nuwe vorm verwerk; wat betref Alle paaie gaan na Rome is die lang monoloë verkort en sekere van die handeling wat in die teks af van die verhoog af plaasvind, voor die gehoor afgespeel. Die leerlinge is elke keer gevra om op die veranderinge te let en vir hulle self te probeer bepaal in hoever die spele daarby gebaat het. In die kommentaar is ook sake soos karakteruitbeelding, stemming en veral opvoerbaarheid beklemtoon.

Die doel met hierdie program, soos ook met dié wat later sou volg, was terselfdertyd om die gehoor van die enseneringskuns bewus te maak. Die werk is in die binneplaas van die Opvoedkunde-gebou in 'n oop ruimte gespeel. Enkele stukke impressionistiese décor is gebruik om die agtergrond en stemming vir elke toneel te suggereer. Die leerlinge is op die funksie daarvan gewys, asook op die aansluiting by die hele styl van die aanbieding. Daar is deurgaans temas vir verdere verkenning in die klaskamer aan die hand gegee.

In die tweede program — met soveel leerlinge uit die eerste gehoor soos moontlik — het die klem hoofsaaklik op die bou van die eenbedryf geval. Die skrywer het dit na afloop van die eerste program as 'n gebrek aangevoel dat die Pirandello-stuk in stemming soveel van die meegaande twee verskil het, en dus vergelyking bemoeilik het. Daarom is daar nou besluit om slegs by die uitbeelding van die komiese te hou. Die program is soos volg saamgestel: in die eerste deel het 'n groep spelers met oefening in ensemblewerk 'n eenbedryf op 'n gegewe tema impromptu voor die gehoor geïmproviseer. Daarna is die middelste bedryf uit die blyspel Take two from one van G. Martínez Sierra afgespeel. Die program is afgesluit met wat as 'n goeie voorbeeld van jeugteenbedryf beskou is, nl. The little man van Galsworthy.

Die doel met hierdie programsamestelling was om te probeer aantoon hoe die heggeboude eenbedryf van die nog ongevormde improvisasiespel, asook van 'n enkele bedryf uit 'n vollengte stuk verskil. Daar is na aanleiding van die voorbeelde aangetoon hoe die dramaturg selektief te werk gaan ten einde die nodige gekonsentreerdheid te skep. In die daaropvolgende jaar toe Die heks van Leipoldt voorgeskryf was, is die geleentheid gebruik om op die tema voort te bou, en verdere verskille tussen die eenbedryf en die vollengte drama aan te toon.

Dit kan miskien as kritiek teen hierdie soort program

aangevoer word dat dit maklik 'n pedantiese indruk kan maak en die jong skouburgganger die opwinding van die teater kan ontnem. Indien die aanbiedinge boeiend is en nie te dikwels voorkom nie — sê bv. een keer per jaar — kan hulle waardevol wees. Daar is veral op leerlinge se reaksies by hierdie programme gelet, en hulle kommentaar daarna het die skrywer oortuig dat hierdie soort voorstelling 'n baie besondere funksie in 'n teater vir adolessente kan vervul.

#### E. TEATERGENRES EN HULLE PLEK IN 'N TEATER VIR ADOLESSENTE

In hierdie afdeling sal verskillende vorme van aanbieding gerieflikheidshalwe onder enkele hoofde gegropeer word ten einde te probeer vasstel watter van hierdie soorte hulle tot die jeugtoneel leen. Daar sal veral getrag word om die onderskeie genres met die oog op hulle opvoedkundige waardes en aantrekkingskrag vir die jeug te evalueer om sodoende hulle plek in 'n teater vir adolessente te probeer bepaal. Daar moet egter in gedagte gehou word dat hierdie waardebeplanning nie op sistematiese navorsing nie, maar hoofsaaklik op persoonlike waarneming en oordeel berus.

##### 1) Teater van die skouspel

Soos die titel aandui, word hier alle soorte aanbiedinge wat op aanskoulikheid berus, saam gegropeer. Hierdie soort teater is gewoonlik op romantiese temas gebaseer, en word gekenmerk deur voorstellings wat vanweë die strelende samestelling van kleurvolle kostuums, pittoreske

décor en groepbeweging bekoor. Daar is meestal musiek en ryk beligting. As die aanbieding slaag, ondervind die gehoor 'n gevoel van kollektiewe behaaglikheid en oorgawe aan die magiese van die teater. Die stof wat onder die hoof: "Revue, musiekblyspele en variété-voorstellings" saamgevat is, word gewoonlik in hierdie genre aangebied, hoewel dit, veral vandag, geensins altyd die geval is nie. Die eie opvoering van Die rottevangter van Hameln, waarna vroeër verwys is, sou hieronder gereken kan word.

Hoewel hierdie soort teater nie in die eerste instansie op intellektuele stimulering ingestel is nie, kan dit vir die adolessent van waarde wees, mits die opset konstruktief en die voorstelling smaakvol is. In hierdie tyd waarin die teater dikwels op skokeffekte ingestel is, en hom op die irrasionele en primitiewe in die toeskouer beroep, spreek hierdie genre tot sy menslike deernis en sy gevoel vir die estetiese. Die harmoniese lewensbeeld wat hy op die verhoog ervaar, is vir die adolessent se eie ewewig van belang, en kan sy geloof in die lewe versterk. Hierdie genre, mits dit nie die enigste bly nie, het sy plek in 'n jeugteater, des te meer in die dikwels ontugterende wêreld waarin die adolessent van vandag beweeg.

## 2) Tradisionele teater

Hiertoe reken ons alle soorte teater wat die tradisionele aanbiedingspatrone volg. Nóg die teks nóg die ensenering is op vernuwing ingestel. Daar word gewoonlik voorkeur gegee aan die soort teks wat 'n realistiese beeld van die sosiale lewe van die tyd wil skep. Décor, beligting, kostuums — trouens die hele voorstelling, moet dan daartoe bydra om die werklikheidsillusie te voltooi.

Hierdie tipe teater kan vir die adolessent leersaam wees mits die teks waarde het en dit goed geënseneer word. Dit kan hom met ouer teatervorme vertrou maak en die tekste van skrywers wat om 'n realistiese voorstelling vra, vir hom laat leef. Omdat regisseur en spelers, wanneer slegs hierdie genre beoefen word, so geneig is om op beproefde metodes terug te val, is daar egter altyd die gevaar dat hierdie soort aanbieding muwwerig en steriel kan raak.

Die ervaring is dat die jong toeskouer voorkeur gee aan nuwere vorme van aanbieding en dat selfs ouer werk beter ingang vind wanneer dit eksperimenteel uitgevoer word. Dit lyk of die adolessent groter opwinding haal uit 'n mise-en-scène waarby hy sy verbeelding moet inspan en wat hy as nuut aanvoel. Daar is selfs jeugtoneelleiers wat meen dat die tradisionele voorstelling beslis 'n



struikelblok in die pad van die jong skouburgganger se waardering lê.

### 3) Eksperimentele teater

Ons groepeer hieronder alle soorte teater wat opreg na nuwe en meer betekenisvolle vorme van uitdrukking soek. Dit is nie die soort teater wat sonder meer die tradisionele oorboord wil gooi of bloot ter wille van vernuwing allerlei buitenissighede aangryp nie. Dit is terselfdertyd 'n genre wat ver van die teater van die skouspel af staan, want die hele strewe is na 'n aanbieding wat op vereenvoudiging en besinning ingestel is. Dit wil deur die afstroop van alle bykomstighede tot kernsake deurdring, en deur fris maniere van doen en sê die toeskouer met nuwe oë na die wêreld laat kyk. Jonger toneelstukke — veral dié wat aktuele probleme stel — sal vanselfsprekend 'n belangrike plek hier inneem, maar ook die klassieke kan deur aanpassing by die adollesent se wisselende kommunikasiepatrone, vir hom aktuele betekenis kry. Dit is egter nie die soort teater waar daar ten alle koste 'n sosiaal-politieke boodskap uit die teks gewring word, of waar teks en personasies ter wille van 'n bepaalde regie-eksperiment verwater word nie. In die soort teater waarna hier verwys word, staan die dramaturg en sy teks sentraal.

Hierdie tipe teater is, na die mening van die skrywer,

die genre waaruit daar vir die eietydse adolessent die meeste te haal is. Die intellektuele en artistieke prikkeling wat van hierdie soort werk kan uitgaan, tesame met die geleentheid vir besprekings en ander opvolgingswerk wat dit bied, is reg in die gees van 'n jeugteater. Die skouburggangers maak kennis met nuwe jong dramaturge wat nadenke oor aktuele probleme asook verdere verkenning in die letterkunde kan stimuleer. Ook oer toneelstukke kry, soos aangedui, betekenis vir die jeug. Nuwe style van aanbieding, eksperimente met décor, of die besondere aanwending van eietydse musiek, prikkel die verbeelding en verskaf die opwinding waaraan die adolessent behoefte het. Verder bied dit stof vir die soort bespreking oor die toneel wat enige ernstige teater vir adolessente graag sal wil aanmoedig.

Daar kan nog op gewys word dat daar in die eie teaterwerk vir jongmense feitlik deurgaans van hierdie genre gebruik gemaak is. Daar is bv. steeds met verskillende tipes speelruimtes geëksperimenteer: soms is in 'n teater met gewone prosceniumverhoog opgevoer; 'n enkele keer is 'n lesinglokaal in 'n areneteater omskep; by ander tye is 'n binneplaas gebruik en klein gehore om 'n oop speelruimte gerangskik. Aangesien kunsstudente in die Fakulteit Opvoedkunde gewoonlik by die ontwerp van décor betrek is, was daar ook op hierdie gebied die regte klimaat vir eksperiment. En vir sover die reaksies

van gehore en die kommentaar van leerlinge as maatstawwe kan dien, kan gesê word dat die soort werk wat die meeste byval gevind het, dié was wat die verste van die tradisionele aanbieding af gestaan het. Dit was onkonvensionele aanbiedinge in 'n oop speelruimte, en met klein, intieme gehore, wat regisseur en spelers die sterkste gewaarwordinge van kommunikasie met adolessente gehore gegee het.

#### 4) Teater van provokasie

Hierdie soort teater van ons tyd kan, veral as aan die jeug gedink word, nie oor die hoof gesien word nie. Of dit nou al goed- of afgekeur word, dit is 'n genre waarmee deeglik rekening gehou moet word. Dit moet ontleed word ten einde te probeer verstaan waarom dit veral in die meer ontwikkelde gemeenskappe soveel aftrek kry en waarom die geesdriftigste ondersteuners onder jong mense — dikwels die meer intellektueles — aange-tref word.

Die kenmerk van hierdie toneel is die provokasie van aggressiwiteit en die aanhitsing van toestande van bande-loosheid. Dit wil die toeskouer daartoe bring om uiteindelik alle inhibisies te laat vaar. Oerelemente van die drama soos die rituele dans, die inkantasie van ritme en klank, asook een of ander vorm van katarsis, is onmiskenbaar. Die gebeure kulmineer dan ook gewoon-

lik in een of ander vorm van apoteose. Die positiewe en negatiewe elemente van hierdie genre met betrekking tot die adolessente toeskouer sal teen mekaar opgeweeg moet word ten einde te kan besluit of dit 'n plek in 'n teater vir adolessente behoort te vind.

Dit kan tot voordeel van hierdie soort toneel gesê word dat dit na nuwe vorme van uitdrukking en kommunikasie soek, en dat dit sekere hervorminge ten goede teweeg wil bring. As persoonlike verslae van die stigters van "The Living Theatre" gelees word, val dit op met hoeveel integriteit hulle hulle aan hierdie ideaal wy. By hulle is dit veral 'n verset teen 'n gemeenskap waarin die tegnologie menslikheid versmoor, asook 'n begeerte om die toeskouer tot 'n aktiewe besef van hierdie wanontwikkeling te bring. Hiermee kan daar, ook wat die adolessente toeskouer betref, geen fout gevind word nie. Daarby kan dit ook nog tot voordeel van die teater van provokasie gesê word dat dit ingestel is op die ontlading van spanninge, iets wat veral by die hedendaagse adolescent van terapeutiese waarde kan wees.

Dit kan terselfdertyd nie oor die hoof gesien word nie dat hierdie genre soos dit vandag beoefen word, op vernietiging afstuur, 'n soort anti-kultuur verkondig en tot gewelddadigheid aanspoor. Pierre Biner, wat baie simpatiek oor die werk van "The Living Theatre" skryf,

wys daarop dat die stigters anargisme beoog: "Non-violence and anti-militarism are not sufficient for Judith and Julian. They have adopted the most specific of all anarchist tenets: the suppression of the state, of all forms of authority."<sup>12)</sup> Oscar Fernandez beskryf 'n opvoering van die aggressiewe protesteater in Brasilië — wat ook onder hierdie genre gereken moet word — soos volg: "The entire production became a protest against conditions in Brazil. Authorities were ridiculed, the police were shown beating the people, petitions were distributed among members of the audience, and cards were tossed at them. The one I caught read: EVERYBODY ON STAGE!!! Down with conformism and stupidity — LITTLE BOURGEOIS! Pull your rumps off your chairs and take part in a theatre war, since you don't have the courage to wage a real one!!!"<sup>13)</sup> Ook Brustein praat van die onverantwoordelike wyse waarop jongmense tot allerlei buitensporighede aangehits word. Hy verwys na 'n spesifieke opvoering van Paradise Now waar die gehoor aangemoedig is om die tronke te bestorm en die gevangenes vry te laat, en vervolg dan: "Needless to say, unfulfillable demands of this kind were extremely irresponsible, given the impressionable nature of young audiences."<sup>14)</sup>

---

12) Pierre Biner, The Living Theatre, pp.68/9.

13) Oscar Fernandez, "Censorship and the Brazilian Theatre", "Educational Theatre Journal", (vol.25, nr.3), p.290.

14) Robert Brustein, The Third Theatre, pp.xv-xvi.

Vanuit 'n toneel-opvoedkundige standpunt kan dan gesê word dat die positiewe elemente van hierdie genre nie teen die negatiewes opweeg nie, en dat die teater van provokasie soos ons dit vandag ken, nie as 'n vorm van toneel vir adolessente aanvaarbaar is nie. Anargisme kan nooit met ons opvoedingsideaal vereenselwig word nie. Daarby is die obsessie met seksuele probleme en die beklemtoning van die instinkte sekerlik nie met die vorming van 'n beskaafde en ewewigtige mens te versoen nie. Die anti-intellektualisme, die luidrugtigheid en die klem op die sensasionele, druis in teen alles wat geestesverfynend is. Daar kan egter terselfdertyd gedink word aan 'n teatervorm vir die jeug waarin die positiewe elemente van hierdie genre verenig word aangesien die hedendaagse adolessent skynbaar 'n wesenlike behoefte aan so 'n vorm van volkome oorgawe en ontlading het. Iets hiervan kan reeds in sekere vorme van groepimprovisasiewerk waargeneem word.

#### F. DIE FISIEKE BEPLANNING VAN 'N TEATER VIR ADOLESSENTE

Daar is aan die begin van hierdie hoofstuk daarop gewys dat ons met 'n teater vir adolessente ook 'n eie tuiste visualiseer, d.w.s. 'n teatergebou wat tienderjariges as hulle eie kan aanvoel, wat as kulturele saamtrepunt vir hulle kan dien en wat daartoe kan bydra om die regte teatergewoontes by hulle aan te kweek. Daar sal dan hier nog kortliks op die fisieke vereistes vir so 'n teater gelet word. Die oogmerk is nie om

'n argitektoniese ontwerp voor te stel of om tegniese toerusting te bespreek nie. Die beplanning van jeugteaters is nog in 'n eksperimentele stadium en 'n saak waaroor daar in elk geval geen finale uitsluiting gegee kan word nie. Horace W. Robinson skryf soos volg oor die argitektoniese beplanning van opvoedkundige teaters in die V.S.A.: "There is only one ideal theatre, and that is the theatre which has been specifically designed, with the assistance of the staff who will operate it, to meet the problems which are unique to that situation."<sup>15)</sup> Daar moet ook daarop gewys word dat die waarde van enige jeugteater nie deur sy fisieke ontwerp of toerusting bepaal word nie, maar deur die suiwerheid en artistieke gehalte van sy werk, en op grond van die kulturele stimulering wat dit vir jongmense inhou. In die lig van die funksies en werking van 'n teater vir adolessente soos dit tot dusver bespreek is, kan egter enkele oorweginge genoem word:

- a) As ons dink aan die lewenskragtige en eksperimentele benadering wat in enige jeugteater nodig is, is dit vanselfsprekend dat wat ouditorium en speelruimte betref, daar geleentheid vir 'n groot mate van soepelheid gelaat moet word. Daar is gewys op die noodsaaklikheid van aanpassing by die wisselende smake van die adolessent en op die gebruik van 'n verskeidenheid van genres. Daar kan veral ook aan 'n ander belangrike ontwikkeling in die jeugteater gedink word, nl. die aktiewe deelname van die

---

15) Horace W. Robinson, Architecture for the Educational Theatre, p.27.

- gehoor wat as akteurs in die toneelvoorstelling betrek word. Dit is dus voor die hand liggend dat enige te konserwatiewe of onbuigsame ontwerp vindingrykheid en die ontwikkeling van nuwe moontlikhede aan bande kan lê.
- b) Hoewel goeie jeugtoneel oral in Europa ook nog in ouer teaters met tradisionele prentaamvermoë aangebied word, lyk dit of nuwe teaters wat spesiaal vir jeugtoneelwerk ontwerp word, in die rigting van 'n oop speelruimte neig. Dit is die geval met die nuwe opvoedkundige teaters waarmee in Engeland kennis gemaak is en, volgens artikels oor hierdie onderwerp, is dit ook die neiging in die V.S.A. Die ontwerp van die "Young Vic" kan hier byna as prototipe geld. Die aanbiedings daar geskied basies op twee vlakke: 'n wye verhoog wat langs die volle lengte van die verste muur strek, asook 'n laer vlak waaromheen die skuinslopende ouditorium dan 'n breë halfsirkel vorm. So 'n beplanning skep begryplikerwys 'n eksperimentele konteks en laat ruimte vir 'n verskeidenheid van alternatiewe aanwendinge. Die laer vlak sou bv. — om maar een moontlikheid te noem — in 'n deel van die ouditorium omskep kon word wanneer 'n min of meer tradisionele voorstelling op die verhoog verlang word.
- c) As aan ons eie land gedink word, sou die skrywer heel klein teatertjies vir adolessente verkies. Die kleiner ruimte vorm nie alleen 'n goeie teenmiddel teen vertoon-



sugtigheid nie, maar skep ook die beste atmosfeer vir die waardering van fyn en intieme werk.

- d) Daar moet by die beplanning ook met die sosiale en ruimer opvoedkundige funksies van 'n teater vir adolessente rekening gehou word. 'n Gesellige voorhal en koffie-kroeg bv. stimuleer tot gesellige verkeer en die uitwisseling van gedagtes. Daarby vorm dit 'n agtergrond vir uitstallings en inligting oor allerlei kulturele aangeleenthede. As daar hier die regte atmosfeer geskep word, sal dit baie daartoe bydra om adolessente die teater as hulle eie te laat aanvoel.
- e) Indien 'n teater vir adolessente 'n jeugwerksteater en 'n afdeling vir teater-in-die-onderwys onder sy sorg het, sal daar natuurlik ook daarvoor die nodige fasiliteite moet wees. Hierdie twee vertakkinge word nou afsonderlik bespreek.
-

HOOFSTUK DRIEDIE BYDRAE VAN DIE TEATER-IN-DIE-ONDERWYS TOT DIE JEUGTEATER

In die na-oorlogse Engeland het 'n nuwe vertakking van die jeugtoneel ontstaan, 'n onderneming wat algaande as "Theatre in Education" bekend sou raak. Toneelorganisasies en hoër opvoedkundige inrigtings wat met die teater-in-die-onderwys gemoeid is, stel hulle dit ten doel om 'n nouer verbintenis tussen die teater en die skool te lê. Deur projekte wat vir en met leerlinge beplan word, hoop hulle om enersyds vars stimulering in die onderwys te bring en andersyds die jeug tot 'n waardering vir die teater te lei.

In hierdie hoofstuk sal ondersoek ingestel word na die ontstaan, die doelstellinge en die werking van die teater-in-die-onderwys soos dit hoofsaaklik in Engeland beoefen word. Enkele voorbeelde van die werk wat gedurende 1973 in Engeland aangebied is, word eers uiteengesit en daarna vanuit 'n toneel-opvoedkundige standpunt krities-waarderend bekyk. Algemene gevolgtrekkings oor die teater-in-die-onderwys as 'n jeugtoneelonderneming verskyn aan die einde van die hoofstuk.

Vroeë ontwikkeling

Die gedagte om teater na die kind te bring, is nie nuut nie.

Coggin<sup>1)</sup> wys daarop dat professionele geselskappe al sedert die Middeleeue skole besoek het, hoewel sulke vertonings nie algemeen voorgekom het en ook nie spesifiek op die leerlinge ingestel was nie.

Dit was eers in hierdie eeu dat daar met die veranderde houding teenoor die kind en sy opvoeding 'n teater vir die jeug tot stand gekom het. Engeland en Rusland was die twee toonaangewende lande. In Rusland, soos trouens in die meeste Europese lande, het die klem nog altyd meer op teateraanbiedinge in gevestigde teaters as op drama of toneel in die onderwys geval, hoewel die samewerking met skole steeds beklemtoon is. Die "Teater van die Kinderboek" wat in 1930 tot stand gekom het en selfs afgeleë gebiede soos Siberië sou bedien, het altyd daarop aangedring dat die spel eers met die leerlinge bespreek moes word voordat hulle die opvoering bywoon. Hoofsaak is egter dat ons hier nog steeds met 'n toneelvoorstelling en 'n gehoor in 'n tradisionele verhouding te make het.

'n Interessanter ontwikkeling is die jeugdramasentrum, "Le Centre Dramatique Kellermann", wat in 1937 deur Léon Chancerel in Parys in die lewe geroep is. Die kompleks met sy werksinkels, uitstallings en biblioteek toon verrassende ooreenkoms met die eietydse ontwikkelinge in die jeugdramaklub. Chancerel se metodes van spontane deelname, stimulering en kreatiewe groepwerk, is reeds in die gees van vrye improvisasie soos dit

---

1) Phillip A. Coggin, Drama and Education, pp.260-284.

vandag algemeen voorkom. Die belangrike vernuwing is dat ons by hom 'n oorgang van die leerling as toeskouer na die leerling as mede-skepper aan die drama het. Hierdie self-aktiwiteitsbeginsel speel 'n belangrike rol in die werk van die teater-in-die-onderwys soos dit vandag in skole en in jeugsentra beoefen word.

Die einde van die Tweede Wêreldoorlog het 'n kentering in die Engelse jeugtoneel gebring. Weliswaar het die eerste aanbiedinge in skole uit blote opvoerings bestaan, baie daarvan waardeloos, omdat die werk nie opvoedkundig gefundeer of selfs maar op die behoeftes van die jeug toegespits was nie. Maar uit hierdie periode dagteken ook die name van Peter Slade, John English en Brian Way, wat almal 'n besondere bydrae tot die opvoedkundige teater in Engeland sou lewer. Daar moet veral melding gemaak word van "The West Country Children's Theatre" wat in 1944 met Brian Way en vier professionele spelers in die lewe geroep is. Hulle het as 'n groep skole besoek en gebruik gemaak van 'n aanbiedingsmetode waarvolgens die leerlinge self in geïmproviseerde toneelstukke betrek is. Die onderneming moes weens 'n gebrek aan fondse gestaak word, maar Brian Way het sy opvoedingswerk voortgesit en lewer nou deur sy "Theatre Centre" in Londen waardevolle teater-in-die-onderwys.

John English wat in hierdie jare begin het om met sy "Arena Theatre Company" vir ouer leerlinge te speel, was uiteindelik die stigter van die "Midlands Arts Centre" wat vandag as een

van die vrugbaarste jeugsentra in Brittanje beskou word. "The Pear Tree Players" wat in 1945 die eerste professionele geselskap was wat voltyds opvoedkundige teater sou aanbied, het toe reeds die samewerking van Peter Slade gehad en hulle jeugtoneelwerk op spontane improvisasie gebaseer. Slade sou later sy pionierswerk in Birmingham voortsit en met sy navorsing oor kreatiewe drama op skool ook 'n definitiewe ontwikkelingsrigting vir die opvoedkundige teater aandui.

#### Ontstaan en verspreiding

Die begrip "Theatre in Education" as 'n spesifieke vertakking van die opvoedkundige teater het eers in 1964 in die "Belgrade Theatre" in Coventry ontstaan. Die teaterbestuur was van die begin af daarop gesteld dat die drama 'n stimulerende krag in die gemeenskap en veral in die geleedere van jongmense moet wees. Die waarde van die tradisionele jeugopvoering is nie verontagsaam nie, maar daarnaas is daar ook ondersoek ingestel na die moontlikhede van 'n vorm van teater wat meer direk by die onderwys sou aansluit. Daar moes veral ook tred gehou word met die werk van Brian Way en Peter Slade wat daarop ingestel was om die kreatiwiteit van jongmense te stimuleer, en die toneelaanbieding spontaan uit 'n kollektiewe poging te laat groei.

In ooreenkoms met die "Coventry Education Committee" is besluit dat die "Belgrade Theatre" 'n groep akteurs met onderwysopleiding in diens sou neem en dat hulle dan spesifiek onderwysgerigte teater aan die plaaslike skole sou bring. Die span het

begin deur ondersoek in te stel na die rol wat drama by die ontwikkeling van die kind se persoonlikheid kan speel. Hulle het geëksperimenteer met nuwe onderwysmetodes wat op toneel- tegnieke gebaseer is en wou vasstel hoe die leerling se waardering vir die teater ten beste gestimuleer kan word. Twee jaar later, nadat "The Arts Council" van hulle skoolprogramme bygewoon het en die moontlikheid van finansiële steun genoem is, het groepe met dergelike projekte in verskillende stede soos Bolton, Liverpool, York en Leeds opgeskiet.

Volgens 'n inligtingsblad van "The British Centre of ASSITEJ" was daar in Maart 1972 in Engeland nagenoeg 13 groepe met ongeveer 63 onderwyser-akteurs in diens wat teater-in-die-onderwys gelewer het. Sporadiese en nie-professionele werk is nie hierby ingereken nie. Daar word ook op gewys dat, hoewel die meeste groepe sedert hulle stigting standhoudende diens lewer, ander geselskappe sonder kennisgewing kom en gaan sodat dit moeilik is om akkurate syfers te verstrek. Dit kan egter met veiligheid aangeneem word dat die getal aktiewe groepe sedert hierdie opname toegeneem het.

### Indeling

Die organisasie en inrigtings wat teater-in-die-onderwys lewer, en waarmee persoonlik kennis gemaak is, kan ooreenkomstig hulle amptelike verbintenisse in vier groepe verdeel word:

- a) Sekere professionele teaters het spesiale geselskappe wat hulle slegs op hierdie vertakking van die jeugtoneel

toelê en onder 'n eie toneelbestuurder min of meer afsonderlik van die moedergeselskap funksioneer. Hierdie jeuggroepe met elk gewoonlik minder as tien akteur- onderwysers, besoek primêre en sekondêre skole. Die onderwysafdeling van die "Tyneside Theatre Company" in Leeds asook dié van die "Liverpool Playhouse" is albei in hierdie groep.

- b) Daar is vyf sentra vir teater-in-die-onderwys in Londen wat onder die "Inner Londen Education Authority" ressorteer en dus geen verbintenisse met ander toneelorganisasies het nie. Van hulle het slegs die "Cockpit Theatre" 'n stelsel waarvolgens groepe leerlinge in hulle eie teaterkompleks ontvang word. Die ander groepe reis na skole in hulle onderskeie gebiede.
- c) Enkele jong professionele groepe soos bv. "Q 20" bestaan geheel en al onafhanklik van ander organisasies, en spits hulle slegs op teater-in-die-onderwys toe. Hulle programme word geadverteer en dan aangebied in skole wat daarom vra. Dit geskied teen vergoeding.
- d) Die meeste onderwyskolleges wat drama as spesialiseringskursus of as vak aanbied, lewer soms teater-in-die-onderwys aan skole, hoofsaaklik as deel van die opleiding in praktiese werk. Soms neem die studente self die leiding met die organisasie van sulke programme.

Verskeie professionele teaterorganisasies soos bv. die "Royal

Court" in Londen en die "Nottingham Playhouse" bied van tyd tot tyd vakansie- of Saterdagoggend-programme vir leerlinge aan. Hierdie werk sluit in kreatiewe drama, toneelaanbiedinge en voorligting oor die teaterkuns. Ander geselskappe soos "Interaction Team" en Joan Littlewood se "Theatre Royal" beweeg selfs buite die teater en probeer jong toeskouers op straat betrek. Hoewel hierdie werk groot opvoedkundige moontlikhede inhou, sal in 'n volgende afdeling aangetoon word waarom dit nie binne die afdeling teater-in-die-onderwys gereken word nie.

Die meeste professionele geselskappe wat teater-in-die-onderwys lewer, word finansiëel deur die plaaslike onderwysowerhede gesteun, ontvang toelaes van "The Arts Council of Great Britain", en het ook 'n inkomste uit geringe toegangsgelde wat die leerlinge self of die betrokke skole vir hulle betaal.

### Doelstellinge

Dit val die navorser op dat daar nie 'n geformuleerde en gemeenskaplike beleid vir die teater-in-die-onderwys in Engeland bestaan nie. Maar dit geskied in die gees van die groot mate van vryheid en eie inisiatief wat die onderwysowerhede ten opsigte van leerplanne en die uitvoering daarvan aan opvoedkundige inrigtings oorlaat. Daarby is dit natuurlik ook so dat die instansies wat hierdie diens lewer, nie onder een gesag ressorteer nie en dus ook nie aan sentrale koördinasie onderworpe is nie. Daar sal dus uit die beleidsverkla-



ringe van afsonderlike geselskappe, uit onderhoude met groep=leiers, en veral uit die doelstellinge en werk van die oorspronklike groep vasgestel moet word wat met hierdie werk beoog word en wat die wesenlike verskil met die tradisionele jeugteater is.

Brian Way, een van die pioniers van onderwysgerigte teater, was ook een van die eerstes om sy doelstellinge te formuleer:

- "1. To provide opportunities for experiment and research into the forms of theatre most suitable for children of all ages.
2. To assist teachers in all types of school with a method of approach to drama in education.
3. To encourage, among children, an interest in and appreciation of the living theatre by presentation of plays specially selected and produced for children of each age group."<sup>2)</sup>

Die drie fundamentele gedagtes wat hieruit gehaal kan word, nl. eksperimentering, voorligting en waardering, sou ook vir latere groepe rigtinggewend wees. Wat die eerste en laaste doelstellinge betref, is daar nie juis noemenswaardige verskil met dié van sommige ander jeugteaterleiers voor hom nie. Die belangrike vernuwing lê daarin dat hy onderwysers wou voorlig

---

2) John Hodgson, "Theatre in Education", "Theatre Quarterly", (vol.1, nr.1, Jan.- Mrt. 1971) p.58.

oor hoe om drama as 'n middel in die onderwys te gebruik. Met sy eie geïmproviseerde aanbiedinge waarin die leerlinge soms betrek is, het hy reeds die integrering van teater en die onderwys voorgestel, en ook die pad vir die latere ontwikkeling aangedui.

By die ontstaan en doelstellinge van die teater-in-die-onderwys in Coventry merk ons egter 'n besliste klemverskuiwing na die kant van die onderwys. Die leiers het hulle dit ten doel gestel om "inspirational teaching service" aan die skole te lewer. Dat die diens onderwysgerig was, blyk verder daaruit dat die adviseurs van die skema daarop aangedring het dat die geselskapslede in sowel die toneel as die onderwys onderleg moet wees. Vandaar die benaming "akteur-onderwyser". Naas die aankweek van teaterwaardering, was dit 'n direkte doelstelling om deur die eksperimentering met drama as onderwysmetode nuwe stimulering in die leersituasie te bring en daardeur ook die kind tot selfontwikkeling te lei.

Dit was ook van die begin af 'n oogmerk om noue samewerking met die betrokke onderwysers, d.w.s. gewoonlik die drama-onderwysers, te verkry. Daarom het feitlik elke professionele groep waarmee die skrywer kennis gemaak het, 'n sg. "teachers' workshop" wat daarop ingestel is om onderwysers voor te lig oor programme wat gaan volg, en aan hulle wenke asook soms afgerolde materiaal vir voorbereiding en voortsettingswerk in die klaskamer aan te bied. Aangesien feit-

lik alle sekondêre skole in Engeland een of ander vorm van drama-onderwys het, is daar wel ruimte in die skoolprogram vir hierdie werk.

Teater-in-die-onderwys word soms in 'n breër verband gesien ten einde allerlei soorte jeugtoneel in te sluit. Soos later uit die besprekinge van individuele aanbiedinge sal blyk, is dit ook so dat sommige geselskappe wat hierdie diens wil lewer, weinig meer as toneelopvoerings of -programme na die skole bring. In sy oorspronklike vorm, en soos dit deur toonaangewende groepe beoefen word, is teater-in-die-onderwys egter 'n projek wat georganiseerde wisselwerking tussen die teater en die onderwys beoog. Daar word by die beplanning nie alleen met die toneel-artistieke rekening gehou nie, maar ook met die pedagogiese. Opvoedkundige beginsels word in werking gestel ten einde die leerling te stimuleer om die hoogste waarde uit die ervaring te haal. Deur die teater binne 'n leersituasie te plaas, word gehore voorberei wat, vanweë hulle planmatige ontwikkeling, weer op hulle beurt die teater tot sy hoogste potensiaal kan stimuleer. Op dié wyse word 'n vrugbare kringloop vanuit die teater deur die onderwys, en terug na die teater, in beweging gebring.

### Materiaal

As die inligtingsblaaie van die "National Council of Theatre for Young People" oor 'n tydperk van twee jaar nagegaan word, dan is dit treffend watter rykdom materiaal die teater-in-

die-onderwys in Engeland aan adolessente te bied het. Naas agtergrondstudies en vertolkings van die drama, poësie en prosa, is daar ook 'n verskeidenheid programme wat algemene belang wek of die adolessent in besonder raak.

Dit val op dat, terwyl onderwerpe vir primêre leerlinge hoofsaaklik uit die inhoudsvakke gehaal word, programme vir die senior sekondêre skool grootliks oor die letterkunde handel en dikwels in aansluiting by spesifieke voorgeskrewe werke of plaaslike opvoerings gekies word. Vir die junior sekondêre skool is daar egter nog heelwat materiaal van 'n sosiologiese of geskiedkundige aard. Een so 'n program vir jonger adolessente heet: Common Ground. Dit beeld die stryd tussen die beplanners van 'n snelweg en bewoners van 'n dorp wat protesteer teen die bedreiging van hulle meent. Die doel is om van leerlingdeelname gebruik te maak en aan te toon hoe 'n gemeenskapsgevoel ontwikkel. Oot! Ooot! is 'n voorstelling van die Normandiër-inval in 1066; Paris 1789 — To Arms! is eweneens 'n dokumentêre aanbieding wat by die skoolgeskiedenis aansluit. Daar is verdere programme oor slawehandel, misdaad, en die invloed van massakommunikasie op die lewe en persoonlike verhoudings van die eietydse mens. Iets van 'n ander aard is "Stagecoach" se aanbieding van There Was An Old Fella Called Bede — 'n humoristiese kyk op die lewe van 'n monnik in die agtste eeu. Baie van hierdie programme berus op leerlingdeelname. Daar is dikwels popmusiek en soms filmprojeksies as deel van die voorstelling.

Hoewel hierdie soort program minder algemeen in aanbiedinge vir die senior sekondêre skool voorkom, is dit temas van die enkeles wat wel verskyn, van besondere belang vir die ouer adolessent. Snap Out of It van die onderwysafdeling van die "Leeds Playhouse" handel oor geestesversteuringe en die probleme wat daaruit voortvloei. Blood, Sweat and Tears is opgestel met die doel om nadenke oor persoonlike verhoudings te stimuleer. Aspekte wat behandel word, sluit in: gesinsprobleme, swangerskap voor die huwelik, ware vriendskap teenoor populariteit, dwelmverslawing, en die emansipasie van die vrou.

Aanbiedings van die letterkunde vir sowel die jonger as die ouer adolessent neem 'n verskeidenheid vorme aan. Soms is dit 'n direkte voorstelling van die oorspronklike of verwerkte teks, gewoonlik met die doel om besprekings en kreatiewe dramawerk daaruit te laat voortvloei. Soms word die teksgegewe verwerk in 'n projek waar vertolkings deur die spanlede, vrye improvisasies deur die leerlinge, en allerlei stimulerende leersituasies, in 'n afwisselende patroon verweef word. Sommige voorstellings gee op 'n aanskoulike wyse die agtergrond van 'n bepaalde skrywer of sy werk, of van 'n letterkundige periode. 'n Waardevolle bydrae van die teater-in-die-onderwys is die toeligtingsprogramme oor dramas wat op daardie bepaalde tydstip in die moedertheater of elders in die omgewing opgevoer word.

Die program Putting on Style, belig komedie en styl in die teater. Die eerste deel is 'n geïllustreerde lesing oor verskillende komediestyle; die tweede helfte word gewy aan die opvoering van 'n Feydeau-eenbedryf. Die onderwysafdeling van die "Bristol Old Vic" bied met die oog op bepaalde voorgeskrewe werke, Shakespeare Scene. Aan die hand van musiek, poësie en prosa word daar getrag om leerlinge 'n beeld te gee van Shakespeare, sy milieu en sy werk. Gebruike en modes van die tyd word in periode-kostuums geïllustreer. Dit is een van die talle aanbiedinge van en oor die werk van Shakespeare wat, waarskynlik vanweë eksamenvereistes, die gewildste keuse skyn te wees. Terwyl die Threepenny Opera in die "Tyneside Theatre" aan die gang is, bied die betrokke onderwysafdeling Mack the Knife, 'n program gebaseer op die liedere en geskrifte van Brecht en Kurt Weill. The Phantasmagorical Freak Show toon by wyse van uittreksels uit 'n groot verskeidenheid toneelwerke die invloed van die bonatuurlike op die mens soos dit vanaf die Middeleeue tot die hede in die drama geopenbaar word. Die "Cockpit Theatre" betrek ouer adolessente 'n skooldag lank in 'n projek oor Chaucer se verhalende liefdesgedig, Troilus and Criseyde. Teen die agtergrond van 'n veertiende-eeuse hof maak die besoekers kennis met die riddergebruike, die hoofse liefde, die sterrekunde en die hofvermake van die tyd. Die hele gedig word deur die spanlede gedramatiseer met 'n groot gedeelte van die dialoog in Middeleeuse Engels. Die tragedie van Troilus word aan die einde deur die leerlinge ontleed. So You Think

You're Being Entertained handel oor die werke van o.m.

Brecht en Arden, en wil die toeskouers bewus maak van die toenemende sosiale en politieke inhoud van die drama.

Daar verskyn ook soms die name van Pinter, Anouilh, Stoppard, Shelagh Delaney en Ann Jellicoe op programme van die teater-in-die-onderwys.

#### Vorbereidings- en voortsettingswerk

'n Afgerolde stuk wat deel gevorm het van die "Cockpit Theatre" se projek oor The Government Inspector van Gogol kan dien as voorbeeld van die soort voorbereidings- en voortsettingsmateriaal wat geselskappe deur middel van die "teachers' workshops" aan skole beskikbaar stel. Hierdie spesifieke projek was vir senior sekondêre leerlinge bedoel.

Die eerste deel bestaan uit 'n goed geïllustreerde stel aantekeninge wat leerlinge wil inlig oor die agtergrondsfeite wat van belang vir 'n begrip van die drama beskou word. Daar is eers 'n kort oorsig oor die sosiale en politieke toestande in Rusland gedurende die eerste helfte van die negentiende eeu. Veral die stelsel van regeringsinspekteurs, en die korrupsie wat daarmee gepaard gegaan het, word boeiend uiteengesit. In onderafdelings kry leerlinge deur middel van foto's en byskrifte 'n beeld van die kleindorpslewe, die boerefeestelikhede en die Russiese karaktertipes uit daardie jare. Daar word kennis gemaak met die belangrikste feite van Gogol se lewe en met die omstandighede wat tot die ont-

staan van die spesifieke drama gelei het. 'n Beskrywing van die eerste opvoering daarvan in die Alexandrinsky word toegelig met 'n foto van die teater en 'n tekening deur Gogol self van hoe hy die slottoneel op die verhoog gevisualiseer het.

Dit blyk uit die boekelys, wat saam met die inligting verskyn, dat hierdie gegewens net bedoel is as aansporing vir die onderwyser en sy klas om verder te gaan verken. Gewoonlik het die leerlinge ook reeds met die drama self kennis gemaak voordat hulle die opvoering bywoon of die program meemaak.

Die toneelgroep verskaf in die meeste gevalle ook wenke of 'n skema vir voortsettingswerk in die klaskamer. In die geval van die projek onder bespreking het die "Cockpit Theatre" rekening gehou met die integrering van ander skoolvakke.

Daar word voorgestel dat leerlinge in die kunsklas maskers vir die verskillende personasies ontwerp en ook na aanleiding van Gogol se aantekeninge portrette teken. Periodekostuums kan ontwerp word asook décorstelle vir die negentiende-eeuse sowel as die eietydse verhoog. Daar is verdere voorstelle vir aansluiting by die inhoudsvakke.

Die wenke vir drama-improviserings word, in opsigtelike aansluiting by die spel, onder drie hoofde verdeel: Omkopery, Wolhaarstories, en Vleiery met 'n Bymotief. Daar is voorstelle vir individuele werk in elke afdeling. Daar word ook



aan die hand gedoen dat leerlinge eksperimenteer met alternatiewe karaktervertolkings as dié waarmee hulle in die aanbieding kennis gemaak het. Wenke word gegee. Vir oefening in groepwerk word voorgestel dat die klas deur vrye improvisasie sosiale groepe of gemeenskappe opbou en dan die geleidelike korrumpering van amptenare uitbeeld. Ook hier word moontlikhede aan die hand gegee.

Die meeste geselskappe waarmee kennis gemaak is, volg hierdie selfde stelsel, hoewel die stof nie altyd so volledig uiteengesit of volgens die bogenoemde patroon aangebied word nie. In 'n projek oor Macbeth bv. ontvang elke leerling 'n gesimuleerde koerant, The Fife and Forres News — Special Victory Edition, uit die jaar 1040. Naas verskeie berigte oor o.m. Duncan, Banquo en Macbeth se optredes in veldslae, is daar ook 'n kaart van die leërbewegings in Skotland en 'n afbeelding van 'n kryger in sy harnas. Advertensies en sosiale nuus gee 'n verdere agtergrondsbeeld van die tyd.

In sommige gevalle dien slegs die besprekings in die "teachers' workshop" as ideëbron vir die onderwyser wat dan verder sy eie werkskema en uitvoering moet beplan. Daar is ook gevalle waar 'n lid van die geselskap skole voor of ná 'n aanbieding besoek en professionele leiding gee. Gereelde kursusse word in vooruitsig gestel ten einde onderwysers op hoogte te hou van die beste metodes vir die integrering van klaskamerwerk en die aanbiedinge van die teater-in-die-onder-

wys. Groepleiers lê klem op so 'n driedimensionele benadering — van die skool na die teater, en terug na die skool — ten einde die hoogste opvoedkundige en artistieke waardes uit die projekte te haal.

#### Metode van afrigting

Uit gesprekke met geselskapslede en geoordeel aan die voorstel- lings self het dit duidelik geword dat die werkmetode in die meeste gevalle by improvisasie en hegte ensemble berus. Soms gebeur dit wel dat 'n geselskapslid self of iemand wat aan die groep verbonde is 'n teks opstel. Dit wil egter voorkom asof die programme meestal uit gesamentlike besprekings en groepimprovisasies groei. 'n Demonstrasie hiervan kon waargeneem word by 'n oefening van die Bretton Hall-span wie se werk in 'n latere afdeling nader toegelig word.

#### Uiteensetting en Bespreking van Voorbeelde van die Werk van individuele Geselskappe

Gedurende die eerste helfte van 1973 is daar in Engeland met die werk van verskeie geselskappe wat teater-in-die-onderwys lewer, kennis gemaak. In hierdie afdeling sal voorbeelde van die aanbiedinge wat bygewoon is, eers uiteengesit en daarna krities-waarderend bekyk word.

1. Die "Cockpit Theatre" se projek oor ROMEO AND JULIET

Die "Cockpit" is nie net 'n jeugteater nie. Dit is ook 'n kunssentrum met ateljees vir ontwerp, elektroniese musiek, rolprentwerk en drama. Die oogmerk is juis dat jongmense hier met die aanverwante kunsvorme eksperimenteer en die stimulerende verbinding daarvan met die teater sal ervaar. Die hart van die kompleks is dan ook die werksteater, 'n ruim en professioneel toegeruste lokaal wat deur die verstelbare aard van al die toerusting, die agtergrond vir eksperiment skep. Dit is ook hierdie ruimte wat vir die skoolprogramme gebruik word.

Hoewel halfdag-programme soms na die skole geneem word, is die gewone prosedure dat groepe van tot vyftig senior sekondêre leerlinge na die sentrum gebring word en dan 'n skooldag lank in 'n bepaalde projek betrek word.

Leerlinge wat ná so 'n besoek aangespoor voel om verdere teaterwerk te doen, het die geleentheid om hulle by die Saterdag-sessies of by een van die eksperimentele aandgroepe aan te sluit.

Toe die spesifieke aanbieding van Romeo and Juliet bygewoon is, het die besoekers bestaan uit leerlinge van wie die meeste reeds in voorbereiding op die "G.C.E."-eksamen met die drama kennis gemaak het. Volgens spanlede was die doel met hierdie projek om deur a) die drama met hedendaagse probleme te verbind, en deur b) die leerlinge

soveel moontlik fisiek in die handeling te betrek, die trefkrag van die werk vir die eietydse adolessent te versterk.

Terwyl die leerlinge nog in die foyer vergader, verskyn twee gekostumeerde spelers ongemerk tussen hulle en begin die woordewisseling van die swaardgeveg uit die eerste bedryf ("Act 1. Scene 1.") sodat die leerlinge onopsigtelik in die rolle van omstanders by die betrokke toneel in die drama verplaas word. Die illusie word behou as hulle flink onder leiding van spanlede in twee groepe verdeel — die onderskeie ondersteuners van die twee botsende huise — en in die gees van vrye improvisasie hulle gevoelens oor die pas afgelope gebeure lug.

Na die inleiding verskuif een groep na die teater waar hulle, versprei oor die speelvlak en met die gepaste musiekbegeleiding, onderrig in periode-beweging en -dans ontvang. Die tweede groep, wat intussen van maskers voorsien is en hulle optrede met die betrokke spanlid bespreek het, verskyn tussen die dansers. Die musiek word eietyds, daar is psigodeliese ligeffekte, en dan volg die dialoog uit die vyfde toneel van die eerste bedryf oor die luidsprekers. Met hierdie — betreklik dramatiese — oorgang vloei tienersessie en die baltoneel in Capulet se huis ineen.

Nou verskyn 'n spanlid in die rol van 'n rolprentregis-

seur wat die deelnemers in 'n rolprentweergawe van die drama wil gebruik. Dit blyk dadelik uit sy metode van afrigting dat die benadering opsetlik vals en teatraal is ten einde die leerlinge 'n bepaalde insig by te bring. Kort daarna daag dan ook 'n ander speler in die rol van Shakespeare self op. Hy kyk 'n oomblik met misnoeë toe en vra dan of hy dieselfde toneel mag regissee. Hy wys daarop dat die drama oor mense handel, oor jongmense van ongeveer dieselfde ouderdom en met soortgelyke probleme as dié daar teenwoordig. Daarom verg dit ook, sê hy, 'n direkte en ongekunstelde benadering — soos sy demonstrasie met spanlede dan ook toon. Die toeskouers word gevra om vergelykenderwys na die twee speelstyle te kyk en hulle menings te gee. Daar volg 'n kort bespreking.

Die leerlinge word nou daartoe gelei om te besin oor die konflikte in Romeo and Juliet, en self te ontdek hoeveel ooreenkoms daar tussen hulle eie probleme en dié van die jong protagoniste in die drama is. Hulle improviseer eers onder leiding van "Shakespeare" soortgelyke situasies uit hulle eie ervaring. Daarna neem die professionele akteurs oor en speel ooreenkomstige tonele van konflik uit die eerste deel van die drama.

Volgens hierdie patroon waar besprekings, groepimprovisasies en die spanlede se voorstellings van sleuteltonele

— 'n enkele keer selfs in die film — byna ongemerk inmekaarvloei, verloop die program dan verder. Daar is 'n eksperiment met die modernisering van Shakespeare se taal en selfs — na aanleiding van 'n soortgelyke opvoering elders in Londen — 'n kort "rock version", waar almal in 'n hippie-sfeer van wierook en meditasie betrek word. Die leerlinge word deurgaans aangemoedig om hul le standpunte oor hierdie proefnemings te stel.

In die tweede deel van die program, ná die verposing vir ete, is daar 'n opvallende versnelling van die tempo wat die verloop van die handeling betref: Tonele word nou in vinnige opeenvolging en feitlik sonder onderbreking aangebied. Die akteurs gebruik die hele ruimte van die teater rondom die toeskouers wat in die middel van die vloer gerangskik is. 'n Element van verrassing word behou deurdat die speelvlakke blitsvinnig verskuif, selfs na die beligtingsbalkon. Daar is effektiewe gebruik van klank en lig. Die spanningslyn word volgehou en die spelers slaag daarin om sterk atmosfeer te skep. Die leerlinge word nog 'n enkele keer in 'n groeptoneel betrek en wel in die geïmproviseerde begrafnisprosesie aan die einde.

Die doelstelling met die slotafdeling van die projek is om die skuldiges in hierdie tragedie op te spoor. As die leerlinge vir die laaste middagskof terugkeer, is

die vloer van die teater in 'n reuse-skaakbord omskep. Die gekostumeerde spelers in die rolle van die hoofkarakters stel die pionne voor. Die leerlinge neem rondom stelling in en word in twee mededingende spanne verdeel, elkeen die verdediger van dié aantal personasies wat aan hom toegesê is. Nou mag enigeen, om die beurt uit elke span, tot voor- of nadeel van 'n bepaalde personasie praat. "Shakespeare" tree as die beslisser op, en die pionne word heen en weer geskuif na gelang van die geldigheid van die argumente. Die projek word afgesluit met die bevinding dat die hoofde van die twee botsende families, vanweë hulle wedersydse haat, die grootste skuld aan hierdie tragedie het.

### Waardebepaling

Om die artistiek-opvoedkundige waarde van hierdie projek noukeurig te bepaal, sou indringende en vergelykende toetsing oor 'n lang periode vereis het; die doel hier is alleen om 'n opname te maak van dié sake wat wel waarneembaar was en wat met 'n redelike mate van sekerheid as kriteria by die beoordeling van hierdie tipe werk gestel kan word. Aangesien so 'n projek uiteraard aan beide opvoedkundige en toneel-artistieke vereistes moet beantwoord, sal die evalueerder met albei hierdie terreine rekening moet hou.

Die gevolgtrekkings word puntsgewys gestel:

- a) Ons het hier 'n stimulerende leersituasie wat daarop bereken is om die leerlinge se belangstelling op te wek en deurgaans te behou. In hierdie verband kan gewys word op die vindingryke beplanning, die lewendige aanbieding en die flink opeenvolging van 'n groot verskeidenheid interessante situasies. Daarby is doelbewus daarna gestreef om die leerstof by die wêreld van die eietydse adolessent te laat aansluit. Die resultaat van al hierdie beplanning het in die reaksies van die leerlinge navore gekom. Hoewel hulle aanvanklik ietwat stroef en passief voorgekom het, was daar algaande merkbare ont-dooing, en uiteindelik uiters stimulerende groepaktiwiteit in die slottoneel.
- b) Die aanbieding getuig van deurdagte beplanning. In geheel kan die projek gesien word as 'n struktuur van wisselende vlakke wat elk daarop bereken is om die leerling tot 'n nuwe insig of gesindheid te lei. Die kontrastering van speelstyle wil hom bewus maak van die egte teenoor die valse in die teater; die eksperiment met Shakespeare se taal beklemtoon die belangrikheid van vorm in sy werk; die uitspeel van eie probleme in aansluiting by dié in die drama, belig die universele in die toneelstuk. Die finale eksperiment stel die leerling voor die kernprobleem van die drama en wil die dieper betekenis daarin by hom vaslê.
- c) Daar word deurgaans van erkende beginsels in die onderwys



gebruik gemaak, in so 'n mate dat ons kan sê dat die projek opvoedkundig gefundeer is. Die beginsels van selfaktiwiteit en betrokkenheid word toegepas in o.a. die improvisasiewerk asook die inskakeling van leerlinge by groeptunele in die aanbieding. Die jong besoeker word egter nie net fisiek en emosioneel nie, maar ook intellektueel aktief gehou. Die groepsbesprekings waaraan hy moet deelneem, die oordele wat hy moet vorm en die motiverings wat van hom verwag word, vereis dat hy hom deurgaans verstandelik inspan. Vanuit 'n opvoedkundige oogpunt behoort hierdie aktiwiteite tot die belangrikste bydraes van die program.

Die beginsel van integrering kom deurgaans na vore. Die invlegting van periode-agtergrond, die rolprentwerk, mondelinge kommunikasie, en die verskillende style van Shakespeare-aanbieding, bewys dat die projek nie net eng op die drama toegespits is nie, maar binne 'n breë kultureel-opvoedkundige verband gekonsipieer is.

Daar is ook verskeie ander opvoedkundige beginsels wat effektief aangewend word. Kontrastering word gebruik om die leerling tot eie oordeelvorming te stimuleer. Ook die prinsipes van aanskoulikheid en mededinging word toegepas. Die slottoneel waar die deelnemers deur middel van 'n ophelderende skaakspel mededingend aangemoedig word om tot die kern van die drama deur te dring, was by die uitvoering daarvan tegelyk 'n opvoedkundige openbaring

en 'n dramatiese hoogtepunt in die program.

- d) Die konsoliderende waarde van so 'n projek kan nie net deur waarneming vasgestel word nie. Van onderwyskant kan 'n mens egter die vraag stel of deeglikheid nie ter wille van opwinding en interessantheid ingeboet word nie. Is die verskillende eksperimente nie te vlugtig en bolangs om die leerling tot werklike insig te bring, en die stof van blywende waarde te maak nie? By die aanbieding het dit soms so voorgekom. Dit kan egter in die guns van die projek gestel word dat indringende studie nie die doelwit van so 'n enkele program is nie. Die oogmerk is slegs om leerlinge — en onderwysers — op 'n stimulerende wyse van nuwe moontlikhede en fasette bewus te maak. Die voortsettingswerk in die skool sou verder op die voorstelle kon voortbou.
- e) As teater was die aanbieding 'n artistiek en intellektueel bevredigende ervaring. Die professionele spel en tegniese versorging was in ooreenstemming met die vereistes wat aan 'n jeugteater gestel kan word. Die regisseur het deur die regte aksentuering kernsake in die drama belig en die tragies-romantiese daarin oortuigend — selfs aangrypend — na vore gebring. Die fris en informele aanslag het aan die bekende stof 'n onmiddellike trefkrag en nuwe klank gegee. Veral die slottonele het 'n onafwendbare gang gekry en ensemble-

spel van hoë gehalte bevat. Dit was, te oordeel aan die reaksies, 'n emosioneel roerende ervaring, 'n ervaring wat die jong toeskouers 'n nuwe insig in die wese van hierdie werk en 'n meer begrypende kyk op hulle wêreld moes gegee het.

- f) Wat die styl van die aanbieding betref, is daar met die ingesteldheid en behoeftes van die eietydse adolessent rekening gehou. Ook in dié opsig was die opvoering dus in die gees van 'n vitale jeugteater. Die verrassende wisseling, die klank- en ligbeeld, trouens, die hele ritme en toon van die aanbieding, het die verlangde lewenstempo en sosiale milieu van die adolessent opgevang. Dit was teater in die gees van eksperiment en die onkonvensionele, soos 'n mens dit sou vereenselwig met jongmense wat graag wil weet dat hulle op die voorpunt beweeg.
- g) Dit moet oorweeg word of die verskeidenheid eksperimente nie 'n verbrokkelende uitwerking op die artistieke eenheid van Shakespeare se werk gehad het nie. In die eerste helfte het dit wel soms voorgekom asof die gang van die spel te veel onderbreek word en asof sekere sake soos bv. die rolprentopname nie goed verantwoord was nie. Die hippie-weergawe het betreklik geforseerd en buite verband voorgekom. Dit is ook te betwyfel of dit op enige wyse tot die leerlinge se ervaring van die drama

bygedra het. Terselfdertyd moet daarop gewys word dat die doel nie was om 'n deurlopende opvoering aan te bied nie, maar eerder om die leerlinge in stimulerende situasies te plaas en op dié wyse nuwe fasette van hierdie drama en die teater vir hulle te belig. Dit moet ook in gedagte gehou word dat die tweede en belangrike deel van die drama betreklik vlot en sonder hinderlike onderbrekings verloop het. In hierdie verband is dit ook interessant om te vergelyk wat Roose-Evans oor die eietydse teater aanhaal: "... the present generation has an almost paranoiac demand for fragmentation, discontinuity, multisensation."<sup>3)</sup> Dit is die ritme waarmee die adolessent vertrou is en wat dus ook in die teater vir hom evokatiewe waarde kan hê.

- h) Ten slotte moet nog daarop gewys word dat die unieke en die magiese wat die jeugteater vir sy gehoor wil inhou, in hierdie aanbieding bewaar gebly het. Ten spyte van die "eksamenwerk" was dit geen prosaïese uitstappie of net nog 'n skoolprojek nie. Die samesmelting van speelvlak en ouditorium in hierdie teater, asook die feit dat die toeskouer self akteur geword het, moet seker tot die ongewone van die ervaring bygedra het. Maar dit was in die eerste plek die toneel-artistieke van die aanbieding, die atmosfeer wat deurgaans geskep is en die akteurs se oortuigende spel wat die verbeelding van die toeskouer gestimuleer en die wonder van die teater vir hom behoue laat bly het.

---

3) Aangehaal deur James Roose-Evans, Experimental Theatre, p.146.

2. Die "Curtain Theatre Company" se aanbieding van SUIT THE ACTION TO THE WORD

Hoewel die "Curtain Theatre", wat eweneens onder die "Inner London Education Authority" ressorteer, reeds vanaf 1964 bestaan, het hulle afdeling vir teater-in-die-onderwys eers in September 1972 tot stand gekom. Toe met hulle werk kennis gemaak is, was dit dus nog 'n geselskap met redelik min ervaring van hierdie tipe toneelwerk.

Die oorspronklike doelstelling was om projekte in skole en vir ander jeuggroepe aan te bied, asook gewone opvoerings vir jongmense, soos bv. 'n jaarlikse Kersspel. Hulle wou veral ook die jeug deur eie deelname aan allerlei teaterondernemings soos opvoerings, uitstallings en toneelfeeste betrek. Wat hierdie afdeling betref, sou dit waarskynlik net 'n voortsetting wees van die werk van hulle jeugdramaklub wat reeds voor die totstandkoming van die onderwysgroep bestaan het.

Die spesifieke projek was bedoel vir eerste- en tweedejaarhoërskoolleerlinge, d.w.s. vir die jonger adolessente groep. Die program, wat twee uur geduur het, wou net 'n inleiding wees en "aimed at lifting Shakespeare off the printed page." Uittreksels uit twee kontrasterende spele, Twelfth Night en Macbeth, sou in die styl van 'n reisende groep Elisabethaanse spelers aangebied word.

In 'n vlugskrif aan skole word die plan met die program verder soos volg gestel: "... the pupils will be encouraged to probe beneath the characters and situations in the scenes and so come to terms with the language."

Die aanbieding is bygewoon in die "Hackney Downs Secondary School" waar die oorgrote meerderheid leerlinge uit huise met 'n uiters skraal kultuuragtergrond kom. Die skool het egter 'n goed toegeruste teater met 'n skuins ouditorium wat afkyk op die ruim en verstelbare speelvlak. Hier is die program voor ongeveer sewentig leerlinge aangebied.

In 'n gesprek met een van die betrokke taalonderwysers het dit duidelik geword dat die dramawerk in die skool met die vak Engels gekombineer word, d.w.s. daar is dubbelperiodes waarvan een helfte aan kreatiewe drama en die res aan Engels gewy word. Die metode wat gevolg word, is dat die onderwyser improvisasie gebruik om die leerlinge van die basiese elemente van die drama bewus te maak. Die praktiese werk word dikwels uitgebou in 'n toneelstuk wat dan in die volgende periode skriftelik vorm kry. Op dié wyse word integrasie bereik.

As voorbereiding vir die betrokke program is die klas voorgestel aan soortgelyke karakters as dié wat in Twelfth Night voorkom. Met hulle as uitgangspunt moes

daar dan 'n geïmproviseerde toneel opgebou word. Shake= speare was egter vir die meeste nog 'n onbekende en vir baie van die leerlinge sou hierdie program, aldus die onderwyser, die eerste ervaring van 'n professionele toneel= voorstelling wees.

### Aanbieding

Die décor bestaan uit enkele skerms in die vorm van 'n keurige klein verhogie. Enkele baniere skep die fleurigheid vir die eerste spel — Twelfth Night.

'n Speler kom binne, neem informeel teen die kant van die verhoog plaas en sing met kitaarbegeleiding een van die liedjies uit die spel. Daarna begin hy met die gehoor gesels, vertel van die musiek, waar dit vandaan kom en verduidelik wat die plan met hierdie program is. Hy skets die agtergrond van die gedeelte waarmee hulle gaan begin ("Act 11. Scene 111.") Nou verskyn die ander spelers in gewone drag, en soos by 'n gewone toneeloefening val hulle weg met die drinktoneel uit die genoemde bedryf. Ná 'n ruk roep die "regisseur" halt. Kon die leerlinge alles begryp, wil hy weet. Die reaksies uit die gehoor is oorwegend negatief. Goed, dieselfde toneel sal op 'n "makliker" manier herhaal word. Nou word die gedeelte in moderne Engels gespeel. As die "regisseur" hierdie keer vra, is daar meer positiewe antwoorde van die leerlinge. Nog 'n eksperiment volg. Die gedeelte vanaf die binnekoms van Malvolio word in 'n heeltemal vereenvoudigde vorm aangebied, 'n

vrye verwerking van die basiese gegewe en in 'n volkome eie-tydse idioom. Die "regisseur" verduidelik wat hier plaasgevind het.

Terwyl die spelers gaan verklee, vertel die "regisseur" een en ander oor Shakespeare en sy tyd. Hy maak gebruik van 'n klein modelteatertjie om die soort voorstellings van die periode te verduidelik. Hy sê ook hulle doel is om Shakespeare nou soos 'n reisende groep van destyds aan te bied. Die spelers verskyn en daar volg 'n voorstelling van die hele tweede bedryf, hierdie keer sonder onderbrekings, in kostuum en teksgetrou. Dit beëindig die eerste deel van die program.

Die tweede deel van die program word aan Macbeth gewy. Die selfde basiese toneelagtergrond word gebruik, slegs die behangsels is verwyder om by die ander stemmingsvereistes aan te sluit. Daar is by wyse van inleiding 'n boeiende opsomming van die drama. Nou word enkele van die sleuteltonele uit die toneelstuk aangebied. Daar is geen onderbreking vir kommentaar tussenin nie. Hiermee word die program afgesluit.

### Waardebepaling

Hierdie projek het nie in sy doel geslaag nie. Die leerlinge was oproerig en, in soverre aan die reaksies geoordeel kon word, is daar weinig van die beoogde insig en waardering aan hulle tuisgebring. Die rede hiervoor lê deels in die kulturele agterstand en swak dissipline van die gehoor. Die hooforsake



moet egter in die beplanning en in die aanbieding self gesoek word.

- a) Die gehalte van die spel en regie was nie op peil nie. Hoewel Macbeth in dié opsig beter geslaag het, en daar sterk oomblikke was, het die geheel nie aan die vereistes vir professionele jeugtoneel beantwoord nie. Dit was egter interessant om te merk dat hierdie deel van die program meer byval by die leerlinge as die eerste helfte gevind het. Twelfth Night, wat hom uiteraard so goed tot sprankeling en beweeglikheid leen, het teleurgestel vanweë die verbeeldinglose en lomp regie. Die vonk en ondeundheid, wat veral by hierdie jonger adollesente byval sou vind, het ontbreek. Daar was ook deurgaans in die program die indruk dat die werk nie met genoeg erns en konsentrasie uitgevoer is nie. Dit is jammer dat die Elisabethaanse speelstyl wat in die vooruitsig gestel is, nie uit die aanbieding geblyk het nie. Dit was in hoofsaak geslote toneel met weinig van die aansteeklike oorgawe en oopheid wat 'n mens met 'n reisende geselskap van die sestiende eeu assosieer. So 'n benadering sou uitstekend by die temperament van die betrokke ouderdomsgroep aangesluit het.
- b) Die aanbieding het ook vanuit 'n opvoedkundige oogpunt misluk, hoofsaaklik omdat daar by die beplanning en uitvoering van die program nie genoegsaam met die vooropgestelde opset rekening gehou is nie. Daarby is sekere

opvoedkundige beginsels wat as voorvereistes vir 'n suksesvolle leersituasie beskou kan word, oor die hoof gesien of nie konsekwent nagekom nie.

Dit was 'n oordeelsfout om junior sekondêre leerlinge met geen ervaring van Shakespeare nie in 'n beknopte program aan twee sulke uiteenlopende werke — een daarvan Macbeth — te wou voorstel. As daarby genoem word dat die leerlinge in die gebied wat deur die betrokke geselskap bedien word, almal tot min of meer dieselfde kultuurlaag behoort, dan is dit des te duideliker dat daar by die opstel van die programinhoud nie genoegsaam met die ontwikkelingspeil van die gehoor rekening gehou is nie. Dit sou in elk geval opvoedkundig beter verantwoord gewees het om liever minder stof deegliker vas te gelê het.

- c) Dit was nie duidelik hoe die beplanners gemeen het om hulle doelstellinge met die projek — insig in die karakters en situasies — in die aanbieding te verwesenlik nie. Behalwe enkele eksperimente aan die begin was daar weinig in die res van die program wat daarop bereken was om die leerlinge tot genoemde insig te bring. Die geheelindruk was dat die uitvoering van die projek nie deeglik genoeg in die lig van die doelstellinge daarmee deurdink is nie.
- d) Die belangrikste rede vir die rigtinglose aard van die program is dat daar by die beplanning nie spesifiek en

konsekwent met die nodige opvoedkundige prinsipes rekening gehou is nie. Die enkele eksperimente in hierdie rigting was nie indringend genoeg nie en ook nie deeglik met die res van die projek geïntegreer nie. Dit was goed om gedeeltes te vereenvoudig en op dié wyse die stof nader aan die begripsvermoë van die leerling te bring; ook die naasmekaarstelling van die vereenvoudigde en die oorspronklike was prinsipiëel korrek. Dit sou egter groter waarde gehad het indien daar direk by die voorbereidingswerk in die klaskamer — die gedagte het van die "teachers' workshop" uitgegaan — aangesluit kon word. As die leerlinge eers hulle geïmproviseerde toneel, wat op die basiese gewens uit die spel gebaseer was, kon herhaal, en die akteurs dan die oorspronklike daarnaas sou stel, kon so 'n vergelyking baie vrugbaar gebruik gewees het om leerlinge tot eie en insiggewende gevolgtrekkings oor die personasies en situasies by Shakespeare te stimuleer. Dit sou meteens ook die aktiewe deelname van die leerlinge — wat veral by die jonger adolessent van belang is — verseker het. Een van die grootste tekortkominge in hierdie spesifieke program was dat die gehoor nooit, fisiek, intellektueel of emosioneel betrokke geraak het nie.

3. "Stagecoach" se aanbieding van YOU CAN'T DO THAT

"Stagecoach" is die afdeling vir teater-in-die-onderwys van die "Tyneside Theatre Company" in Newcastle. Daar is noue samewerking met die moedergeselskap wat ook op

allerlei ander wyses 'n lewendige bydrae tot die jeug-toneel in Northumberland lewer. By 'n byeenkoms vir verteenwoordigers van verskillende jeuginstansies wat in Maart 1973 deur die teaterbestuur belê is, het geblyk watter verskeidenheid van toneelaktiwiteite vir die jeug deur die "Tyneside Theatre" georganiseer word. By hierdie geleentheid is planne bespreek vir 'n jeugtoneelfees waar 'n groot aantal jongmense, weer soos die vorige jaar, twee weke lank intensiewe opleiding in verskillende aspekte van die teaterwese sou ontvang. Hulle sou, as deel van die kursus, by die tegniese kant van aanbiedinge in die teater betrek word, en onder professionele leiding ook hulle eie opvoerings aanbied. Die teater-in-die-onderwys hier pas dus in die breër program vir jeugteaterwerk.

Dit is ook nodig vir ons doel om te weet dat die lede van "Stagecoach" almal professionele akteurs is wat ook soms in die moederteater optree. Die meeste van hulle het egter geen onderwysopleiding of -ondervinding nie. Volgens die bestuurder van die "Tyneside Theatre" word dit nie hier as 'n vereiste gestel nie en ook nie van soveel belang geag nie.

You Can't Do That, wat vir die ouderdomsgroep 12-15 jaar — dus die jonger adolessente — bedoel was, is 'n toneelstuk wat op 'n improvisasiebasis deur die geselskap self geskep is. Die aanbieding is bygewoon in die

"Backworth Drama Centre" waar dit voor 'n gehoor van na= genoeg sestig lede gespeel is. Die leerlinge is, volgens die onderwysbeleid in Northumberland, vir 'n een-dag-dramasessie na die sentrum gebring. Die opvoering het die eerste helfte van die oggendprogram beslaan. Die res van die dag, sou, onder leiding van die sentrumpersoneel, aan kreatiewe dramawerk gewy word.

Die opvoering is in 'n groot oefenlokaal aangebied en die gehoor informeel in 'n hoefystervorm om die speelvlak gerangskik. Daar was geen d cor nie.

Die drama het die bendew reld van adolessente as agtergrond. Die hoofpersonasies is twee broers, die oudste van hulle die gevreesde leier van 'n klein bende seuns en dogters wat die grootste deel van hulle lewe ondergronds deurbring. In hierdie skemermilieu maak ons kennis met hulle liefdesverhoudings, hulle botsings en hulle verlangens. Hulle rooifaanslae op die publiek laat hulle in voortdurende vrees vir die gereg leef.

Die jonger broer, 'n tenger en sensitiewe seun, wat ook skoolgaan en daarom met minagting deur die meerderheid bejeën word, is 'n gereelde besoeker hier. Sy groot ambisie is om deur 'n vreeslose daad te bewys dat hy kwalifiseer vir toelating tot die bende. Sy broer bly egter onversetlik. Hy weier nadruklik om hom in enige vorm van gevaar te betrek, en wel onder die voorwendsel

dat hy te sag is. Die ouere slaag daarin om sy simpatie onder 'n ruwe uiterlike te verberg en om hom onopsigtelik teen die aanvalle van die ander te beskerm.

Deur 'n onverwagte sameloop van omstandighede kry die nuweling egter sy kans. Hy word aangesê om 'n beminlike ou dame by wie hy 'n gereelde besoeker is te gaan besig hou terwyl die ander haar huis beroof. Hierdie opdrag vind hy erg ontstellend, haas onuitvoerbaar; maar nou mag hy nie weier nie. Een van die bendemeisies wat op hom verlief is, verhinder egter sy aandeel. Nadat die ander reeds op hulle sending vertrek het, gee sy hom die opsetlik valse berig dat sy moeder in 'n ernstige ongeluk betrokke was. Ná 'n heftige stryd met homself vertrek hy na die hospitaal. Hierdie versteuring van die reëlins lei tot onvoorsiene gebeure. Die bende raak met die polisie slaags en enkele van die lede word aangekeer. Die bendeleier is nou verplig om die oortreder te straf. In die mesgeveg wat volg, dood die jongere onbedoeld sy ouer broer en vriend.

Popmusiek en sang, wat ook die geselskap se eie skepping is, vorm 'n essensiële deel van die opvoering. Die slagorke, sentraal op die verhoog, is die middelpunt waaromheen die handeling plaasvind. Dit vervul terselfdertyd ook die rol van die klassieke koor wat die gevoelens van die gehoor vertolk.

'n Hoogtepunt in die toneelstuk is die fantasietoneel waar een bendelid ná die ander, met musiek op die agtergrond, sy verborge droom uitspeel. In die gees van die populêre vermaaklikheidswêreld van sterre en reklame, kondig die orkes elke verskyning dramaties aan. Daar is o.a. die gewilde popsanger, die "Cowboy"-held, en die sokkerspeler (die bendeleier self) wat na sy grootste triomf onder luide toejuiging van die veld af stap. Die patos van hierdie toneel beklemtoon op ironiese wyse die hunkering van hierdie jongmense. En ook hulle nood.

#### Waardebepaling

Die leerlinge is op geen wyse fisiek betrek nie; hulle was slegs toeskouers by 'n toneelopvoering, al was dit dan hier in 'n baie informele verhouding. Hoewel die dramapersoneel natuurlik vry was om die temas van die oggend vir verdere uitbouing te gebruik, was die taak van die besoekende toneelgroep hier afgehandel. Die aanbieding van die drama moet dus in sigself as 'n volledige program van die teater-in-die-onderwys beoordeel word.

- a) Die toneelstuk was na inhoud en vorm 'n baie geslaagde keuse vir die bepaalde gehoor en omgewing. Jeugbendes is 'n erkende probleem van hierdie deel van Northumberland sodat die verskynsel vir min in die gehoor onbekend kon wees. Maar selfs al sou die toeskouers nie kennis of ervaring van die bendelewe gehad het nie, moes die tiener-

jarige personasies en die saamgetrokke beeld van die adolensensie, wat hier so boeiend en oortuigend vorm gekry het, aansluiting by hulle eie ervarings en gemoedere gevind het. Ook die simbole van taal en musiek is van hulle wêreld. Die moontlikhede vir meeleving en identifikasie is dus reeds inherent in die werk aanwesig. Daarby bied dit sonder enige opsigtelike moralisering, 'n waarskuwing teen 'n vorm van lewe wat, veral vir hierdie adolensente, 'n bedreiging inhou. Wat die materiaal betref, was dit jeugtoneel van die eerste rang.

- b) In hierdie soort werk waar die toneelstuk algaande uit groepimproviserings groei en vorm kry, is die materiaal nouliks van die ensenering te skei. In hierdie opvoering was die resultaat van dié werkmethode baie bevredigend op die verhoog. Dit was opsigtelik die werk van jongmense wat nog na aan die wêreld van die adolensente staan, en sy ritme ken. Dit is juis hierdie ritme wat van die aanbieding 'n hegte en sluitende geheel gemaak het. Die afwisseling van passiwiteit en handeling, tesame met die inkantasie van die musiek, was artistiek hoogs bevredigend. Daar was ook deurgaans 'n egtheid wat die toeskouer volkome in hierdie mense en hulle wêreld laat glo het.

Regie en spel — as so 'n skeiding hier moontlik is — was van 'n hoë gehalte. Dit was 'n direkte aanbieding,



sonder enige opsmuk, maar netjies en vindingryk uitgevoer. Daarby was dit die sensitiewe werk van spelers wat, tegnies goed toegerus, hulle begrip vir en simpatie met die karakters sonder sentimentaliteit oorgedra het. Van die individuele vertolkings, veral in die fantasie- en slottonele het 'n aangrypende kwaliteit gehad. Die konsentrasie en hegtheid wat deurgaans behou is, moet in 'n groot mate aan fyn aanvoeling vir mekaar binne 'n ensemble te danke wees. Dit was 'n opvoering wat met die behoeftes van die gehoor rekening gehou het en terselfdertyd aan hulle werk van hoë artistieke kwaliteit gebring het.

- c) Te oordeel aan die reaksies van die leerlinge was daar sterk meelewing met die gebeure op die toneel. Dit was 'n stil en aandagtige gehoor wat met fyn begrip, en 'n aanvoeling vir nuanses toegekyk het. Die materiaal, die geloofwaardige voorstelling daarvan en die vertroude idioom was sekerlik deurslaggewend vir die betrokkenheid. Die psigologiese faktore van spanning en geweld, soos ook die intieme rangskikking van die gehoor, moet nie buite rekening gelaat word nie. Bowenal was die opvoering egter uitstekende vermaak — 'n voorvereiste vir enige vorm van boeiende teater.

- d) Daar moet ten slotte nog besluit word in hoeverre hierdie aanbieding van "Stagecoach" as teater-in-die-onderwys geslaag het. Soos tot dusver aangetoon is, was daar geen

twyfel oor die verdienste daarvan as jeugtoneelopvoering nie. Daar moet egter op gelet word dat die geselskap geen voorsiening vir voorbereidings- en voortsettingswerk gemaak het nie. Ook is die leerlinge op geen ander wyse behalwe as toeskouers in die aanbieding betrek nie. Dit is dus duidelik dat die opvoering op sigself as volledige projek bedoel is, en as sodanig beoordeel moet word.

Daar is geen twyfel daaroor dat die leerlinge veel goeds uit hierdie opvoering kon haal nie. Dit was 'n artistieke ervaring wat binne hulle vermoëns geval het en wat dus hulle waardering vir goeie teater kon stimuleer. Daarby was die morele "les" van so 'n aard dat dit maklik by hulle ingang moes gevind het. Die saak wat besluit moet word, is egter of die aanbieding nie van soveel meer waarde sou gewees het indien dit as aansporing tot verdere verkenning gebruik is nie. Daar kan in hierdie verband aan verskillende moontlikhede gedink word soos o.m. besprekings en kreatiewe dramawerk na aanleiding van die inhoud en vormgewing van die drama. Dit sou weer die leerlinge kon bring tot bv. nadenke oor die sosiale probleem wat hier gestel word, ontleding van die personasies en hulle agtergrond, of die oorweging van 'n alternatiewe slot vir die spel. Op hierdie wyse sou, in ooreenstemming met die doelstellinge van die teater-in-die-onderwys, die leerlinge se skoolwerk sowel as

hulle teaterinsig bevorder kon word. Hiermee is dan nog nie melding gemaak van die voordelige uitwerking wat 'n vooraf-verkenning op hulle waardering vir die aanbieding kon hê nie.

Daar moet dus tot die gevolgtrekking gekom word dat hierdie projek van "Stagecoach", hoewel uitstekende jeug-toneel, nie genoegsaam met die onderwysfaset van sy taak rekening gehou het nie. Wat hierdie voorbeeld betref, kan gesê word dat die geselskap nie aan die doelstellinge van die teater-in-die-onderwys beantwoord het nie.

Dit was jammer by 'n groep wat sulke eersterangse toneel vir jongmense lewer.

#### Besluite oor die teater-in-die-onderwys as 'n vorm van jeug-toneel

1. Daar bestaan min twyfel daaroor dat die teater-in-die-onderwys, mits dit in ooreenstemming met sy oorspronklike doelstellinge beoefen word, 'n diens kan lewer wat nie binne die opset van die gewone jeugteater val nie. Dit sal uit die voorafgaande duidelik wees dat so 'n diens nuwe vitaliteit in beide die teater en die onderwys kan bring.

In 'n skoolverband kan daar in die eerste plek aan die taalonderwyser gedink word wat, gewoonlik sonder enige vorm van drama-opleiding, dit uiters moeilik vind om reg

aan die vertolking van die letterkunde te laat geskied. John Hodgson wys daarop dat lede van die teater-in-die-onderwys, vanweë die feit dat hulle onderwysers sowel as akteurs is, 'n lewendigheid van benadering en 'n verfrissende spontaneïteit in die klaskamer kan bring. Omdat hulle opgelei is in die kommunikasiekuns kan hulle aan stof wat gewoonlik doodsaangebied word, 'n onverwagte glans gee, en teglyk ook 'n nuwe rigting vir die onderwys aandui. Volgens hulle benadering kan die leersituasie gesien word as 'n reeks aktiewe projekte waarin onderwyser en leerling in 'n nuwe en fris werkverhouding betrokke raak, en waar dit in die eerste plek om mense en hulle verhoudinge gaan.<sup>4)</sup> In hierdie verband sal dit goed wees om te vergelyk wat in die inleiding tot hierdie werkstuk oor die onderwys vir die eietydse adolessent gesê is.

Wat die teater betref, kan die ondervinding in skole ook 'n verfrissende vernuwing tot gevolg hê. Die akteurs kan, as gevolg van hulle ervarings met die jeug, 'n meer spontane optrede op die toneel bring, 'n nouer band met die gehoor, en 'n meer kreatiewe benadering tot regie en spel. Daar is genoem dat die werkmetode by die meeste groepe op hegte ensemble en improvisasie berus; hulle skep dikwels hulle eie tekste, of gee deur hulle skeppende

---

4) John Hodgson, "Theatre in Education", "Theatre Quarterly", (vol.1, nr.1, Jan.- Mrt. 1971).

groepwerk aan ou stof 'n nuwe vorm. So 'n plooibare benadering is nodig omdat hulle voortdurend by die jeug moet aanpas, en hulle kreatief wil aktiveer. Terselfdertyd moet die kreatiewe idees wat van jongmense se dramawerk uitgaan, hulle eie toneel en die teater in die algemeen tot voordeel wees. Die veerkragtigheid van opvoerings soos dié van "Stagecoach" en die "Cockpit" kan soos 'n verjongingskuur op die gewone teater inwerk.

Dit is interessant dat die improvisasiemétode ook deur geselskappe soos dié van Joan Littlewood in Londen en Peppino de Fillippo in Italië gevolg word, juis omdat hulle weer die akteur tot volle kreatiwiteit wil bring, en aan die teater nuwe lewenskragtigheid wil gee. Gorelik wys op die gevaar van 'n teksgebonde teater van ons eie tyd wat maklik die hartklop van die oerelemente van die drama kan verloor: "Theatre has managed to flourish for centuries with the merest rudiments of a script, or with no script at all."<sup>5)</sup> Teater-in-die-onderwys, wat nie aan die finansiële druk van die gewone professionele geselskappe uitgelewer is nie, het die vryheid en die tyd om kreatief te kan eksperimenteer, en kan daarom 'n verfrissende bydrae tot die teater van ons tyd lewer.

---

5) Modcai Gorelik, New Theatres for Old, p.31.

2. Dit is logies om te vereis dat geselskappe wat hierdie diens wil lewer, in beide die teater en die onderwys onderleg moet wees. Selfs al sou al die groeplede nie onderwysopleiding hê nie, moet die beplanners van projekte vertrouwd wees met opvoedkundige prinsipes en met die nuutste ontwikkelinge in die onderwys. Waar die pedagogiek reeds so 'n gespesialiseerde studieveld is, kan die teater-in-die-onderwys nie meer bloot empiries te werk gaan nie. Hoewel ook die gewone jeugteater natuurlik kennis moet dra van die psigologie van die adolessent, is die teater-in-die-onderwys meer direk met onderwysprosesse gemoeid. Dit wil die leersituasie gebruik om die leerling bepaalde insigte by te bring; en hiervoor is pedagogiese onderlegdheid 'n vanselfsprekende vereiste. Die mees algemene gebreke wat in geselskappe se werk opgeval het, was dan ook van 'n opvoedkundige aard. Die program Suit the Action to the Word, is 'n voorbeeld in hierdie verband. Die werk van die jong en onafhanklike groep, "Q 20", het 'n besonder fris en verdienstelike indruk gemaak. Hulle program Prepare Yourself, is egter 'n voorbeeld van die soort projek waar die opvoedkundige waarde daarvan nie tot sy reg kom nie, omdat sekere basiese opvoedkundige prinsipes verontagsaam word. Die aanbieding wou die gehoor bewus maak van die belangrikheid van verhoogtegniek vir die akteur. In die eerste helfte is verskillende tegniekoefeninge gedemonstreer; in die tweede deel wou die spelers deur uittreksels uit 'n verskeidenheid dramas,

die toepassing daarvan op die toneel belig. Die twee dele is egter nooit vir die leerling duidelik oorbrug nie. Hoewel 'n toneelkenner die spesifieke toepassings sou snap, is daar nooit vir die leerling aangetoon watter verband daar tussen die oefeninge en die toneelvoorstellings bestaan nie. Indien hy hierop gewys kon word, sou dit vir hom van groot hulp by sy beoordeling van en waardering vir die teater kon wees. Die toneeltegnyse beginsels sou ook deegliker by hom vasgelê kon word indien hyself die geleentheid gegee is om aan die oefeninge deel te neem.

Hierteenoor is die beste groep waarmee kennis gemaak is, opvoedkundig goed gefundeer. Alec Davidson, toneelbestuurder van die "Cockpit Theatre", soos ook al sy spelers, het onderwysopleiding en -ervaring. 'n Verbeeldingryke program oor besoedeling wat deur die "Bretton Hall College of Education" vir junior sekondêre standerds beplan is, was die produk van studente wat hulle onder leiding van John Hodgson as drama-onderwysers bekwaam het. By 'n toneel oefening kon nagegaan word hoe die spelers die hele projek in noue aansluiting by die leerling en die leersituasie laat vorm kry het. Die oefenmetode wat gevolg is, toon sterk ooreenkoms met leerlinge se eie kreatiewe dramawerk soos dit gewoonlik in Engelse skole beoefen word. Die span is aanvanklik verdeel in groepe wat elk 'n bepaalde faset van die tema — riviere, die lug, die see ens. (d.w.s. soos dit ge-

woonlik in die leerplan verdeel word) — verder moes ontwikkel. Al improviserend het elkeen sy aspek uitgebou; ook met eie sang en musiek. Op 'n later stadium is die dele saamgevoeg en geslyp. Eers toe is voorsiening gemaak vir 'n paneel van teksskrywers (uit die groep self benoem) wat die werk moes neerskryf en redigeer ten einde 'n deurlopende gang en afheid te kry. Hierdie benadering is ook die metode van skooldrama wat deur Ruth Byers<sup>6)</sup> bepleit word.

Dit was opvallend dat die soort sprankeling wat eie aan hierdie program was, die jonger adolessent se tipe verbeelding soos dit in sy eie dramawerk tot uiting kom, weerspieël het: 'n jong meisie kom uit die ruimte uit aan, en begin haar ontdekkingstog van die aarde; blare dwarrel geïrriteerd rond, jeukend van al die spuitstof; koringare is ou mans wat om dieselfde rede stram en knieserig is; twee skoorstene steek hoeseend in die oggend hulle koppe uit en lewer soos "Cockney"-karakters kommentaar op

---

6) Ruth Byers se werk, Creating Theater, is gebaseer op 'n metode waarvolgens leerlinge deur middel van vrye improvisasie hulle eie toneelstukke skep. Daar word gebruik gemaak van 'n verskeidenheid stimuli ten einde die deelnemers se verbeelding te prikkel en 'n storie of raamwerk vir 'n spel te laat ontwikkel. Verskillende "bestanddele" soos personasies, handeling, dialoog word afsonderlik uitgelig en uitgebou. Die geïmproviseerde stuk word dan neergeskryf, geskaaf en gespeel totdat dit 'n finale vorm bereik. Sy skryf: It becomes difficult to divide into topics such as casting and rehearsals, because writing and producing are an integral process." (p.64). In haar boek gee sy verskeie voorbeelde van toneelstukke wat op hierdie manier ontstaan het.



die stadslug. Op dié wyse, aangevul deur die inhoud van die liedjies, word al die nodige inligting oor besoedeling aan die leerling oorgedra. Daar word deurgaans met die prinsipes van aanskoulikheid, afwisseling en aanpassing van stof rekening gehou. Selfaktiwiteit en integrering met skriftelike werk sou na die aanbieding in werking tree as leerlinge gevra is om, volgens hierdie skeppende metode, die geleidelike besmetting van 'n klein dorpie uit te beeld. Dit is dus duidelik dat die sukses van hierdie program, afgesien van sy toneelartistieke kwaliteite, in die onderwysonderlegdheid daarvan lê.

Oor die artistieke van die teater-in-die-onderwys kan daar geen twyfel bestaan nie. Hier, soos by alle jeugtoneel, mag slegs die hoogste vereistes ten opsigte van regie en spel gestel word. Daar word soms die kritiek gehoor dat akteurs by onderwysgroepe beland omdat hulle nie die toets van die professionele teater kon slaag nie. So 'n toestand sou vernietigend wees. Dié regisseurs en spelers wat hier aanvaar word, moet nie alleen die professionele toerusting hê nie, maar gereed wees om aan hulleself artistieke uitdagings te stel en onvermoeid te soek na vorme van aanbieding wat vir die leerling die hoogste waarde sal inhou. Die akteur wat hom nie in besonder tot hierdie tipe opvoedingswerk aangetrokke voel en positief teenoor die jeug ingestel is nie, sal

moeilik op die duur reg aan sy kuns kan laat geskied.

3. Doelgerigtheid en deeglike beplanning is nodig. Nie alleen moet die geselskap sy verderliggende doelstellinge duidelik omlin nie, maar ook die opset met elke projek deeglik deurdink. Daar moet besluit word hoe die oogmerke met die program spesifiek en op die mees effektiewe wyse verwesenlik kan word. Ook moet die waarde van die aanbieding vir die leerlinge na afloop van elke projek krities bekyk word. Waar dit in die onderwys, soos in hierdie geval, om skeppende en gevoelswerk gaan, is die gevaar van vaagheid altyd des te groter.

'n Gebrek aan duidelike doelstelling het veral opgeval by die kreatiewe dramawerk wat 'n onderdeel van die meeste projekte vorm. Dit is natuurlik so dat hierdie soort leersituasie 'n groot mate van vryheid veronderstel; die doel is immers om spontane uitdrukking en die verbeelding te stimuleer. Die gevaar is egter dat indien daar nie 'n plan voor oë gehou word nie, die oefening in 'n waardelose speletjie kan ontaard. Dit is 'n fout wat nie net in programme nie, maar ook veelal in klaskamerwerk teengekom is. Daarteenoor was die improvisasies i.v.m. generasieprobleme in die projek oor Romeo and Juliet 'n voorbeeld van waar hierdie soort werk 'n definitiewe doel dien en goed met die res van die program geïntegreer is.

Die doelstellinge met die teater-in-die-onderwys, soos uiteengesit, kan nouliks deur 'n blote opvoering, sonder voortsettingswerk en leerlingaktiwiteit in een of ander vorm, bereik word. Die verskil met die gewone jeug-teater lê tog juis daarin dat hierdie soort projek die leerling van nader wil bereik, die voorstelling vir hom as 't ware in onderdele wil laat ervaar om op dié wyse die teater vir hom 'n voller en meer geskakeerde belewenis te maak. Waar hierdie fasette ontbreek het, is dit, hoe goed die aanbieding ook al andersyds was, steeds as 'n ernstige gebrek gevoel.

4. Daar moet nog oorweeg word of teater-in-die-onderwys nie liefs in sentra weg van die skool beoefen moet word nie. 'n Spesiaal ontwerpte sentrum, soos in die geval van die "Cockpit Theatre", het die toerusting, ruimte, en atmosfeer wat in die meeste skole ontbreek. Daarby is dit uit 'n psigologiese oogpunt waarskynlik goed dat daar so min moontlik assosiasie met die skoolroetine sal wees; op dié wyse kan die opwinding en magiese van die teater makliker behou word. Hierby kom nog 'n ander oorweging. Sentra vir die teater-in-die-onderwys in Engeland bied, benewens die onderwysprojekte, ook 'n groot verskeidenheid teatergeleenthede vir jongmense. Daar is reeds verwys na werksteaters, uitstalings, musiek- en rolprentaktiwiteite. 'n Besoek kan dus vir die leerling, behalwe die ervaring van die pro-

gram self, 'n teaterbelewenis wees, asook 'n geleentheid om hom by een of ander van die aktiwiteite aan te sluit. Sô vorm die teater-in-die-onderwys net 'n inleiding tot die ruimer teaterwêreld, en 'n deur tot verdere verkenning. Dit is dan ook die ideaal.

Hierdie oorweginge is almal van belang. Die programme waarmee in sentra kennis gemaak is, het dan ook almal 'n baie stimulerende indruk gelaat, veral ook vanweë die atmosfeer wat geskep is. Die gebrek aan 'n sentrum hoef egter geen struikelblok te wees nie. Die ervaring het bewys dat die sukses van enige jeugtoneel in die eerste plek op die professionaliteit en verbeeldingrykheid daarvan berus. Wanneer die jeugdige werklik meegevoer word, verdwyn die fisieke omgewing op die agtergrond.

5. Instansies wat met die opleiding van onderwysers gemoeid is, d.w.s. hoofsaaklik kolleges en fakulteite van opvoedkunde, kan uit die aard van hulle werk 'n waardevolle bydrae tot teater-in-die-onderwys lewer, tot voordeel van beide studente en skoliere. Die opstel en uitvoering van sulke projekte kan 'n stimulerende deel van die opleiding vorm, veral waar drama as 'n keusevak bestaan. Nie alleen bied hierdie werk oefening in die kommunikasiekuns nie, maar ook geleentheid vir die studente om die jeug se instellinge en behoeftes van naderby

te leer ken. Die nuwere rigtings in spraakopleiding vir voornemende onderwysers beweeg al hoe meer in die rigting van groepkommunikasie en die toepassing daarvan in kreatiewe situasies. Daar is talle gemeenskaplike vereistes vir die opleiding van onderwysers en akteurs.

---

HOOFSTUK VIERDIE WERKSTEATER VIR ADOLESSENTE AS 'N VORM VAN JEUGTONEEL

Die jeugwerksteater het reeds 'n bekende verskynsel in Engeland geword. Soms maak dit deel uit van die aktiwiteite wat 'n professionele teater vir sy jong publiek verskaf; enkele kere, soos reeds in die vorige hoofstuk genoem is, vorm dit 'n vertakking van die teater-in-die-onderwys waaraan leerlinge in hulle vrye tyd kan deelneem. In die meeste gevalle behoort dit tot 'n jeugsentrum of tot die buitemuurse bedrywighede van 'n skool. Vanweë die gespesialiseerde vereistes wat die toneel stel, gebeur dit soms dat 'n werksteater hom van 'n jeugklub losmaak en op sy eie begin werk. Dit kom gewoonlik voor in gevalle waar die lede artistieke vereistes voorop stel en hulle ongesteurd aan die drama wil wy.

Die jeugwerksteater wil 'n sosiale funksie in die gemeenskap vervul, 'n kreatiewe uitingsvorm vir jongmense wees en hulle terselfdertyd tot waarderende toneeltoeskouers help vorm. Daarnaas wil dit ook teater bied. Robert Leach skryf: ".... what is needed for theatre to become a force in the lives of young people is the theatre workshop for youth. Such a workshop, while not aspiring to be a repertory company, enables a group of like-minded young people to come together to practice the art of theatre, to develop ideas which, it may legitimately be hoped, will bear fruit in a production

and to develop a mutual understanding which will benefit such a production."<sup>1)</sup>

Hierdie hoofstuk begin met 'n algemene beskouing oor die jeugwerksteater. Daarna word dit binne 'n skoolverband behandel. Die volgende afdeling bekyk die werksteater waar dit aan 'n jeugdramasentrum verbonde is, en daar word afgesluit met 'n ondersoek na die soort materiaal wat vir hierdie tipe werk met adolessente gebruik kan word. Daar sal in hierdie hoofstuk ook verwys word na spesifieke voorbeelde van jeugdramawerk waarmee in Engeland kennis gemaak is.

#### A. ALGEMENE BESKOUING OOR DIE JEUGWERKSTEATER

Die werksteater vir adolessente is iets totaal anders as die tradisionele toneelvereniging wat toneelstukke instudeer en op periodieke opvoerings afstuur. In die werksteater gaan dit nie in die eerste plek om die afronding van aanbiedings vir die publiek nie. Die onderneming kan eerder gesien word as 'n langtermynbelegging waar eksperimentering, ontwikkeling van die groepsgevoel en persoonlike groei van groter belang is as die afgerigte voorstelling vir 'n gehoor. Aangesien die toneelbelewenis van die deelnemer voorop gestel word, kan hierdie werk inderdaad as opvoedkundige teater gesien word.

---

1) Robert Leach, Theatre for Youth, p.3.

Die sosiale waarde van die werksteater moet nie onderskat word nie. Hierdie aspek het veral opgeval in die "Backworth Drama Centre" in Northumberland waar sommige groepe uit sterk anti-sosiaal georiënteerdes bestaan. Die vordering in aanpassing wat met hierdie adolessente gemaak word, kan dien as 'n aanbeveling vir die sosiaal-terapeutiese waarde van die werk. Nie egter net vir afwykendes nie, maar ook vir die gewone jongmens voorsien so 'n gereelde samekoms in 'n basiese behoefte.

Hoewel ontspanning en gesellige samesyn belangrike oorgangspunte is, en ook oral in jeugdramaklubs in Engeland opgeval het, is die uitgangspunt van die werksteater toewyding en 'n ernstige benadering tot die drama. Die doel is juis om die jong deelnemers bewus te maak van die hoë vereistes wat die teater aan beide die toeskouer en die deelnemer stel. Die indruk was dan ook dat daar met oorgawe gewerk word en dat dramaleiers ernstig daarna streef om die jongmense se toneelvermoëns ten beste te ontwikkel. Dit het bv. opgeval dat byeenkomste gewoonlik met 'n reeks tegniekoefeninge begin en soms daarmee afgesluit word. As genoem word dat die programme van werksteaters in Engeland, naas oorspronklike skeppinge, ook toneelstukke van o.m. Ibsen, Lopé de Vega, Brecht en Shakespeare bevat, dan sal dit duidelik wees dat dit nie hier gaan om die opwarming van die suksesstukke van die kommersiële teater nie.



Die werksteater wil veral voorsien in die verlangete van die adolessent om nie net toeskouer te wees nie, maar ook deelnemer. Naas hierdie behoefte aan selfaktiwiteit word daar ook met sy groepsdrang rekening gehou. Die werk is gewoonlik so ingerig dat die jong lede self die verskillende afdelings soos kostuums, beligting, décor en reklame moet behartig. Elkeen kry dus die geleentheid om tot die eindresultaat by te dra en, met waardering vir mekaar se take, te leer van hoeveel belang elke onderdeel in die geïntegreerde skepping van 'n toneelvoering is. Ook die akteur mag hom nie verhewe voel nie. Die strewe is na ensemble waar elkeen die bevrediging van skeppende werk ondervind, maar steeds bewus bly van sy plek in die gemeenskaplike poging.

Die werksteater berus op 'n eksperimentele grondslag. Aangesien dit nie aan die druk van openingsaande onderwerpe is nie, is daar die tyd om voorstelle en alternatiewe moontlikhede in die praktyk uit te toets. Die doel is juis om aan jongmense 'n forum te bied waar hulle gedagtes kan wissel en hulle idees in terme van die teater vorm kan gee. Dit het dan ook opgeval by geleenthede waar toneel oefeninge bygewoon is, met hoe 'n oop gemoed toneelleiers die werk benader. Die spelers word voortdurend aangemoedig om gedagtes uit te spreek en hulle eie voorstellings van toneel te demonstreer. Aangesien die werksteater doelbewus eksperimentering

nastreef, is gevind dat die regiemetodes wat die meeste vrug afwerp, dié is wat ruimte laat vir improvisasie, groepwerk en die uittoetsing van allerlei moontlikhede op die toneel. Dit is ook hierdie gees van ondersoek wat deur die adolessent op prys gestel word.

Dit sal uit die voorafgaande duidelik wees dat hierdie werkmetode veel meer ooreenkoms toon met die benadering van Brecht en sy "Berliner Ensemble" as met dié van die gewone professionele teater. In hierdie verband is dit interessant om daarop te let dat Brecht sy teater=laboratorium gesien het as 'n plek "where, actors, writers and producers can work for their own amusement, with no particular end in view."<sup>2)</sup> Ook die jeugdigheid van sy werk, sy voorkeur vir jong, ongevormde akteurs, en die hele eksperimentele gees waarin hy die toneel benader het, herinner sterk aan die toon van die werksteater. Willett skryf oor die geselskap: "The Ensemble's strength lay in a common interest, a common keenness and a common desire for perfection, which allowed it to play together as a brilliant and apparently happy team."<sup>3)</sup> Dit is hierdie hegtheid en gelukkige, skeppende instelling wat ook die jeugwerksteater op sy beste kenmerk.

Dit is waarskynlik dat die invloed van die "Berliner

---

2) Aangehaal deur John Willett, The Theatre of Bertold Brecht, p.153.

3) John Willett, The Theatre of Bertold Brecht, p.164.

Ensemble" deur die werk van Joan Littlewood — wat sterk verwantskap met Brecht toon — na die jeugwerksteater in Engeland gekom het. Die revue-styl van die "Theatre Royal" se opvoerings van o.m. The Hostage van Brendan Behan in die vroeë sestigerjare toon onmiskenbare ooreenkoms met baie van die werk onder bespreking. Dit is ook nie lank hierna nie dat die jeugwerksteater begin het om opgang te maak. Hiernaas moet ook die metodes van Peter Slade en Brian Way, met hulle eksperimentele benadering tot skooldrama, 'n beslissende rol gespeel het.

Een van die belangrikste funksies van die jeugwerksteater is dan ook om die dramawerk van die skool voort te sit en verder uit te bou. Sonder hierdie so nodige voortsetting kan die adolessent moeilik tot 'n toneelliefhebber en onderskeidende toeskouer opgevoed word. Dit het veral in die noorde van Engeland opgeval dat die ouderdomme van lede in dieselfde werksteatergroep soms van veertien tot oor die twintig wissel, d.w.s. van junior sekondêre leerlinge tot na-skoolse adolessente. Hierdie inskakeling is van belang vir die jongmens se deurlopende toneelontwikkeling. Daar is om hierdie rede in Londen 'n begin gemaak met skakelgroepe wat die twee seksies in een groep saambring,<sup>4)</sup> en waarheen oud-leerlinge dikwels getrek word omdat hulle hier met hulle drama-onderwyser van vroeër kan saamwerk. Wanneer ons aan die rol

---

4) Department of Education and Science, "Education Survey 2", p.66.

van die jeugwerksteater as 'n opvoeder van toekomstige toneelgehore dink, moet veral rekening gehou word met die feit dat die jongmense hier nie net toeskouers is nie, maar bowenal deelnemers. Dit is 'n feit in die opvoedkunde dat waardering vir 'n kunsvorm deur die eie beoefening daarvan gewek kan word.

'n Geskikte toneelleier is van beslissende belang vir die bestendigheid van die groep. Die lede is vrywilligers, en indien hulle nie die atmosfeer bevredigend en die aktiwiteite boeiend vind nie, is daar niks om hulle voortgesette deelname te verseker nie. Die gewone regisseur van amateurgroepe bv. het selde die soort agtergrond en instelling vir hierdie werk waar dit om meer as net toneelafrigting gaan. "Education Survey 2" stel dit soos volg: "A successful producer must therefore combine some kind of understanding of the psychological problems of adolescence and the social problems of a youth group, with real expertise in drama and theatre."<sup>5)</sup> Volgens die verslag word die beste diens deur drama-onderwysers gelewer. Vanweë die baie ander verpligtinge word dit egter al hoe moeiliker om hulle te betrek, en daar sal dus mettertyd, aldus die navorsers, vir die opleiding van jeugtoneelleiers voorsiening gemaak moet word.

Die werksteater se betekenis lê daarin dat dit op noue

---

5) Department of Education and Science, "Education Survey 2", p.65.

samewerking oor 'n lang periode berus, en dus 'n eenheid van strewe en 'n eie styl tot stand kan bring. Dié eienskappe geld ook vir die beste geselskappe in die toneelgeskiedenis. Hierdie ensemble-kwaliteit, tesame met die erns, die jeugdige vonk en die eksperimentele instelling, moet uiteindelik 'n neerslag in die groep se toneelwerk vind. Daar die deelnemers nie op ver-tonings ingestel is nie, maar in die eerste plek skep-pingsvreugde uit die werk wil haal en met piëteit teen-oor die toneel wil staan, kan hulle, in teenstelling met die dikwels te gladde en sielloose produkte van die professionele teater, fris en suiwer toneel aan hulle jong gehore bring. Dit kan, daartoe lei dat nuwe eise aan die teater in die algemeen gestel sal kan word. As die reaksies van jong gehore in teaters soos die Lon-dense "Young Vic" en die "Leeds Playhouse" beskou word, dan lyk dit wel, soos Leach aandui,<sup>6)</sup> of die jeugwerks-teater, tesame met die drama-onderdig op skool, reeds in 'n merkbare mate sy invloed op die toneellewe in Enge-land laat geld.

B. DIE SKOOL EN DIE WERKSTEATER

Die nuwe, kreatiewe benadering tot opvoedkundige drama, en die invoering daarvan as vak in die Engelse onderwys, het tot gevolg gehad dat die tradisionele skoolopvoering in baie gevalle 'n totale verandering ondergaan het.

---

6) Robert Leach, Theatre for Youth, p.4.

Hoewel die meer akademies ingestelde skole dikwels nog by die formele seremonie van 'n jaarlikse opvoering hou, is daar in die meeste gevalle 'n neiging na vryer en meer gereelde aanbiedinge wat uit die kreatiewe dramawerk in die klaskamer, of uit die aktiwiteite van die skool se werksteater groei.

Die waarde van die tradisionele skoolopvoering moet nie onderskat word nie. Onder leiding van 'n ingeligte en besielende regisseur-onderwyser kan so 'n onderneming vir die deelnemers 'n leersame en baie skeppende ervaring wees. Die geestesdisipline en -verryking wat die in-studering van bv. Shakespear meebring, moet vir geslagte van Engelse leerlinge van duursame betekenis gewees het.

Drama-onderwysers en skrywers oor die jeugtoneel maak egter in 'n toenemende mate beswaar teen die wyse waarop so 'n onderneming gewoonlik uitgevoer word. Die grootste nadeel wat genoem word, is dat die ou skoolopvoering, waardevol soos dit in sigself mag wees, nie uit voortgesette dramawerk spruit nie en dus 'n geïsoleerde ervaring bly. Daar kan dus ook geen kontinuïteit en verdere ontwikkeling vir die deelnemers wees nie. So 'n benadering druis in teen die eietydse siening van skooldrama as 'n proses van persoonlike groei waar die aanbieding voor 'n gehoor van sekondêre belang bly.

Daar word soms die kritiek gehoor dat baie skole die

jaarlikse opvoering, wat gewoonlik iets van 'n sosiale geleentheid is, in die lig van sy prestige-waarde sien — of selfs as 'n bron van inkomste. Dit beteken dan dat die motiewe nie suiwer artistiek-opvoedkundig is nie en dat die werk nie in die eerste plek leerlinggerig is nie. Hierin moet ook 'n rede vir die populêre spelkeuse en vertonerigheid van baie skoolopvoerings gesoek word. Om dieselfde redes val die klem in hierdie soort aanbieding gewoonlik in die eerste plek op individuele vertolkings. Kritici wys daarop dat onderwysers dikwels jaar ná jaar dieselfde paar leerlinge uitsoek en hulle in baie gevalle herhaaldelik vir dieselfde karaktertypes gebruik. So 'n prosedure hou natuurlik geen rekening met die ontwikkeling van die speler nie en is daarby in direkte teenstelling met die opvatting van groepwerk wat al die leerlinge kollektief in die skeppende ervaring wil laat deel.

Die tradisionele skoolopvoering word verder gewoonlik geassosieer met 'n soort formele proscenium-aanbieding wat 'n sekere afstand tussen toneel en auditorium skep. Daarteenoor gee die nuwe benadering voorkeur aan die intiemer arenastyl, of dan aan 'n meer onkonvensionele voorstelling waar die verhoog nie so eksklusief afgeraam is nie. Dit is natuurlik ook alles in ooreenstemming met die teaterontwikkeling van ons tyd; maar wat opvoedkundiges veral wil vermy, is enige vorm van voorstelling wat by die jong deelnemer die indruk van vertoon kan wek

en hom tot selfbehae kan verlei. So 'n optrede sou nie alleen skadelik wees vir die toneel nie, maar word ook gesien as 'n gevaar vir die psigologiese ontwikkeling van die adolessent. Daar is diegene wat glo dat die primêre leerling hoegenaamd nie voor 'n gehoor moet optree nie; wat die jonger adolessent betref, is die nuwere neiging om voorstellings byna ongemerk uit klaswerk te laat groei, en dit selfs in dieselfde speelruimte waar dit vorm gekry het, vir 'n informele gehoor van ouers en skoolmaats aan te bied.<sup>7)</sup>

Dit is dus duidelik hoe nou die klaskamerwerk met die skoolaanbieding verweef geraak het. Dit is ook opvoedkundig goed dat dit so is. In baie gevalle, en om redes wat later aangegee word, het skoolwerksteaters egter hierdie funksie oorgeneem, en met hulle aanbiedinge ook die tradisionele skoolopvoering vervang. Omdat hulle in 'n groot mate die voortsetting en uitbouing van klaskamerwerk nastreef, sal ons eers moet kyk na die metodes waarvolgens drama in die Engelse skole onderrig word. Ter toeligting sal voorbeelde van twee dramalesse in verskillende skole in Engeland gegee word; daarna sal die hele benadering tot drama-onderwys kortliks in oënskou geneem word.

---

7) Vgl. Brian Way, Development through Drama, p.3;  
Peter Slade, An Introduction to Child Drama, p.87



Die eerste les, met junior sekondêre leerlinge, is bygewoon in 'n Londense skool waar die Peter Slade-metode van drama-onderrig gevolg word. Hier geld ook die stelsel van geïntegreerde dubbelperiodes waarvan een vir drama en die daaropvolgende vir Engels gebruik word. Die baie bruikbare skoolsaal wat met die oog op beide kreatiewe dramawerk en toneelaanbiedinge ontwerp is, bestaan uit 'n ruim en onbelemmerde vloeroppervlak met 'n lae verhoog aan die een einde daarvan. Reg rondom die saal, ook onder die verhoog, is breë, ingeboude trappe wat as sitplekke dien wanneer hierdie ruimte vir 'n arena-opvoering gebruik word. Deur die vloervlak met sitplekke te vul, kan die verhoog natuurlik ook op 'n meer konvensionele wyse gebruik word.

As die leerlinge binnekom, versprei hulle vanself oor die speelvlak, en die les begin met ontspanningsoefeninge. Dan stel die onderwyser die tema: 'n storm op see. Die klas gaan matrose voorstel en elke lid moet oor sy eie aktiwiteite op die boot besluit. Die leerlinge word gevra om na die musiek te luister en daarvolgens te reageer. As die band begin speel, kom elkeen geleidelik uit sy ontspanningsposisie en begin in ritme met die musiek die bewegings wat aktiwiteite soos verf, dekskrop of toue oprol moet voorstel. Die ongedwonge bewegings en gemak waarmee die leerlinge improviseer, toon dadelik dat hierdie tipe improvisasie hulle geensins vreemd is nie. Soos die musiek opbou om die groeiende storm voor

te stel, word die bewegings heftiger totdat die leerlinge uiteindelik onstuimig oor die hele ruimte van die speelvlak heen geslinger word. Daarna begin die kalmeringsproses tot waar almal weer in ontspanne posisies op die vloer eindig. Die opvallende is dat die bewegings, selfs op hulle heftigste, nie styloos en onbeheers is nie.

Muitery is die tema vir die tweede fase van die les. Dit is ook die enigste inligting wat deur die onderwyser verskaf word. Met dieselfde musiek as stimulus, is dit duidelik hoe die aanhitsing spontaan by 'n bepaalde leerling begin en dan van groep tot groep versprei totdat dit, met die klimaks van die musiek, in openlike opstand losbars. Vir die derde fase word die leerlinge aangesê om die twee vorige temas: storm en muitery, te verbind. Nou volg daar, weer saam met die musiek, 'n boeiende vervlegting van fisieke en emosionele onstuimigheid wat toon dat hierdie klas reeds geleer het om met konsentrasie en as 'n groep saam te werk.

Hierdie basiese materiaal sou nou, aldus die onderwyser, verder verwerk word. In 'n volgende les sou daar bv. onderbreek word om individuele personasies uit te bou of newetemas te ontwikkel. Deur geleidelik spraak daarby te improviseer en die geheel skriftelike vorm te gee, sou dit as 'n arena-opvoering in dieselfde ruimte aangebied kon word. Daar word gekyk na foto's van vorige

opvoerings wat op hierdie wyse hier vorm gekry het.

Twee agtereenvolgende lesse oor dieselfde tema, een met junior en die ander met senior sekondêre leerlinge, is in die "Newlands Country Secondary School" in Northumberland bygewoon. Die leerlinge vergader in 'n ruim lokaal waar hulle eers by die onderwyser plaasneem om na 'n filmvertoning van die heksetoneel uit Macbeth te kyk. Dit moet dien as 'n stimulus tot 'n bespreking oor hekserie, wat ook die tema van hierdie improvisasieles gaan wees. Die onderwyser lei die leerlinge deur middel van vrae tot by die onderwerp, en wys op die belangrikheid van 'n duidelike agtergrondsbeeld met betrekking tot die presiese plek, tyd, omstandighede, atmosfeer. Die klas kry geleentheid vir 'n kort onderlinge bespreking. Dan kom hulle na vore met die besluit dat die toneel oor die inisiasie van nuwe hekse in 'n woud buite 'n dorp gaan handel. Die onderwyser help hulle weer deur middel van vrae oor o.m. die presiese tyd en tipe heks om hulle gedagtes te presiseer. Elkeen moet konsentreer en vir homself 'n eie identiteit en milieu in die dorps-toneel visualiseer. Dan kry die klas geleentheid om vrylik te improviseer. Daarna word bespreek hoe die handeling meer gekonsentreerd om die kernegebeure saamgetrek kan word, en die leerlinge speel nogeens dieselfde toneel.

Die volgende stap word aangekondig: die toneel moet,

soos die gebruik is, nou meer planmatig aangepak word. Daar word saam besluit dat die atmosfeer die eerste aspek is wat aandag verdien. Die onderwyser maak nou gebruik van verskillende suggesties om hulle verbeelding te prikkel en die atmosfeer van die nagtelike woud by hulle op te roep. Die leerlinge word gevra om voorbeelde te gee van omstandighede waarin hulle hierdie soort grieselige gevoel ondervind het. Daar word weer geïmproviseer, hierdie keer met die uitsluitlike doel om die gewenste atmosfeer te skep. Die spel word skielik onderbreek, en verskeie leerlinge moet sê wat op daardie oomblik in hulle gedagtes omgegaan het. Hierna word die aandag op die presiese verloop van die gebeure toegespits en die toneel word nogeen afgespeel. Die gedagte is dus nou, in aansluiting by die metode wat deur Richard Courtney voorgestel word,<sup>8)</sup> dat verskeie aspekte soos klimaks, karakterisering en uiteensetting, afsonderlik uitgelig en verder ontwikkel word.

Voordat die klas verdaag, vergader die leerlinge vir nabetragting. Was hulle tevrede met die oggend se werk, wil die onderwyser weet. Wat is die positiewe resultate wat behaal is, en wat ontbreek nog? Die leerlinge doen voorstelle aan die hand. Die besluit is dat die grootste tekortkoming nog by die stemming lê. Die leerlinge meen dat kleur kan help om die gewenste atmosfeer te

---

8) Richard Courtney, Drama for Youth, pp.4/5.

skep, en daar word ooreengekom dat elkeen vir die volgende oefening 'n swart kledingstuk moet saambring.

In die lesuur hierna besluit die senior sekondêre groep, na aanleiding van dieselfde inleidende stimulus, dat hulle wil voorstel hoe 'n skoolgeselskap onder leiding van 'n gids 'n historiese kasteel besoek en onverhoeds in hekserij betrek word. 'n Soortgelyke metode as hierbo word gevolg, en die les verloop volgens min of meer dieselfde patroon. Daar word ook verneem dat hierdie klas, of dan die meeste van hulle, aan 'n skoolwerksteater onder leiding van dieselfde drama-onderwyser behoort.

Oor die funksies van die dramas bestaan daar 'n groot mate van eenstemmigheid. In onderhoude met onderwysers, skoolhoofde en lektore, is selfuitdrukking en persoonlikheidsontwikkeling feitlik deurgaans as die vernaamste doelstelling aangegee. Peter Slade en Brian Way verleen ook albei voorrang aan die persoonlike waarde wat daar vir die leerlinge uit die werk te haal is. Way gebruik 'n diagram van konsentriese sirkels om 'n voorstelling te gee van die uitkringende groeiproses wat dramawerk met die jeug, volgens hom, behoort te wees.<sup>9)</sup> Vanaf die eerste sirkel, waar dit om die verkenning van die individu self en sy eie potensiaal gaan, groei die

---

9) Brian Way, Development through Drama, pp.12-15.

leerling deur sy drama-ondervindings in 'n steeds ver-  
ruimende ervaringswêreld wat, in die tweede sirkel, ook  
die verhoudinge met ander mense omvat. Daar is sewe  
punte wat al die sirkels verbind, en wat dus in elke  
fase van belang is: konsentrasie, die sintuie, die ver-  
beelding, die fisieke self, spraak, die emosies en die  
intellek. Wanneer Way deur middel van spesifieke oefen-  
inge hierdie verskillende fasette ontwikkel, wil hy die  
leerling op dié manier tot persoonlike verruiming lei.  
Hierdie selfde gedagte vind ons ook by Pemberton-Billing  
en Clegg: "Imaginative observation is stimulated and  
our understanding of ourselves and the world around us  
is extended and deepened."<sup>10)</sup> Ook latere skrywers lê  
klem op die persoonlike aspek. Male sê: "Drama as  
self-expression aims at developing personal resources  
not for any theatrical intention, but for individual  
enrichment."<sup>11)</sup> Die meeste skrywers wys op die inner-  
like verryking wat dramawerk bied, op die ontwikkeling  
van fasette soos die emosies en die intuïsie, wat gewoon-  
lik deur die formele onderwys verwaarloos word, en op  
die waarde van hierdie ervarings as 'n voorbereiding vir  
die lewe.

Teenoor hierdie eenstemmigheid ten opsigte van doelstel-  
linge het die skrywer, wat die metodes van onderrig be-

---

10) R.N. Pemberton-Billing & J.D. Clegg: Teaching Drama,  
p.17.

11) David A. Male, Approaches to Drama, p.13.

tref, sterk uiteenlopende verskille, en selfs onsekerheid, teengekom. Die rede hiervoor moet waarskynlik daarin gesoek word dat skooldrama 'n verskeidenheid fasette het, en dat elke skrywer oor die onderwerp 'n ander aspek vooropstel. Omdat daar nie 'n sentrale leerplan bestaan nie, volg elke onderwyser ook die rigting waar toe hy hom aangetrokke voel, of waarin hy meen dat hy die bekwaamste leiding kan gee.

Die twee rigtings wat deur die meerderheid onderwysers gevolg word, is dansdrama en improvisasie. In eersgenoemde vertakking val die klem op die liggaam as 'n medium van uitdrukking. Skrywers en onderwysers wat hierdie rigting voorstaan, wys daarop dat die ekspressiewe beweging van dansdrama nie alleen 'n fyner bewustheid van die liggaam meebring nie, maar ook die leerling se gevoel, konsentrasie en denke stimuleer. Hierdie soort drama word dikwels met musiek verbind, maar daar is ook diegene wat meen dat beweging sonder musiek groter vryheid aan die verbeelding laat. Kennismaking met die werk van jongmense wat gereeld aan dansdrama deelneem, soos o.m. by Bretton Hall, het getoon dat hierdie dramavorm nie alleen in sigself skeppende waarde besit nie, maar ook die deelnemers in hulle gewone dramawerk tot artistieke voordeel kan wees.

Onder improvisasie word hier verstaan dat die klas vanaf

'n gegewe punt, en dikwels na aanleiding van een of ander stimulus wat deur die onderwyser verskaf word, maar sonder vooraf bespreking of organisering, spontaan hulle eie bewegings, gebare en dialoog skep. Soos reeds opgemerk is, kan hierdie pogings later verder ontwikkel en in 'n toneel verwerk word. Dit is egter nie essensieel vir die waarde van die ondervinding nie.

"The immediacy of the experience is its value, and its quality depends upon the ability of the group to involve themselves completely and honestly in the situation with sensitivity and acceptance of the contribution of others." <sup>12)</sup>

John Hodgson en Ernest Richards wys op die vormende waarde van improvisasie met betrekking tot aspekte soos persoonlikheidsontwikkeling, menslike verhoudinge, waarneming, konsentrasie, selfvertroue en spraak. <sup>13)</sup> Ook dansdrama maak natuurlik van improvisasie gebruik en soms, soos in die geval van die eerste voorbeelddes, is dit selfs moeilik om tussen die twee te onderskei. Dansdrama kan egter gesien word as 'n meer abstrakte vorm waar die klem op die liggaam as medium val, en waar daar nie van spraak gebruik gemaak word nie. Daarenteen staan improvisasie nader aan die werklike lewensituasie. "Improvisation is dramatic action ex-

---

12) "Working Paper of the Drama Curriculum Study Group," Leeds, p.37.

13) John Hodgson & Ernest Richards, Improvisation, pp.21-27.



perienced at life-rate."<sup>14)</sup>

Sommige dramalesses bestaan uit spesifieke oefeninge soos deur skrywers oor skooldrama aangegee word en wat daarop bereken is om die leerling na liggaam en gees te ontwikkel. Daar is ook onderwysers wat vrylik van poësie en bestaande toneelstukke gebruik maak, soms met die doel om die letterkundestudie en die dramawerk te verbind. In baie gevalle word verskeie van hierdie elemente in een les saamgevoeg, of om die beurt gebruik. Dit kan egter aangeneem word dat improvisasie, soos dit in die twee voorbeeldlesse beskryf is, die basis vir die grootste gedeelte van die drama-onderwys in Engeland vorm, heelwaarskynlik vanweë die feit dat al die verskillende fasette wat die onderwyser wil stimuleer, daarin verenig kan word.

Hoewel improvisasiewerk in die dramalesses dikwels die vorm van 'n toneelstuk aanneem, en soms in 'n aanbieding afgerond word, moet so 'n ontwikkeling steeds as iets bykomends beskou word. Brian Way skryf: "... it should not be thought that play-making is an intended and final end product of dramatic work."<sup>15)</sup> Pemberton-Billing en Clegg stel dit nog meer beslis: "Theatre can be a useful and enjoyable out-of-school activity; child drama is an educational medium."<sup>16)</sup>

---

14) "Working Paper of the Drama Curriculum Study Group", Leeds, p.37.

15) Brian Way, Development through Drama, p.245.

16) R.N. Pemberton-Billing & J.D. Clegg, Teaching Drama, p.19.

Terselfdertyd bevat die dramas die boustowwe vir teater. Way se diagram toon sterk ooreenkoms met Stanislavsky se gedagte van sirkels wat van die self uitkring na 'n steeds ruimer wordende omgewing wat uiteindelik ook 'n gehoor insluit. Hodgson en Richards wys op die waarde van persoonlikheidsontwikkeling, soos dit deur dramawerk op skool nagestreef word, vir die opleiding van die akteur: "With the greater development within the individual of his observation and understanding of people, we get an improved capacity for the interpretation of a character, and this, together with additional skill in movement and words, will lead to greater dexterity in the building of characterization."<sup>17)</sup> Die verbeterde konsentrasie en lewendiger verbeelding is van waarde vir sy inlewing in die personasies en situasies van die drama; sy ondervinding as lid van 'n kreatiewe groep gee hom die regte instelling tot toneelwerk. Dit is dus voor-die-hand-liggend dat die klaskamerwerk in baie gevalle, by sowel onderwyser as by leerlinge, die behoefte sal skep om die verskillende drama-"bestanddele" in 'n finale produk saam te voeg. Die skoolwerksteater kan gesien word as 'n antwoord op hierdie behoefte: hier word die basiese materiaal verder uitgebou en vir die aanbieding van eie of bestaande toneelstukke aangewend.

Dit is vanselfsprekend dat werksteaters, waar hulle bestaan, die plek van die tradisionele skoolopvoering sou

---

17) John Hodgson & Ernest Richards, Improvisation, p.27.

inneem, hoewel aanbiedings dan op 'n totaal nuwe grondslag en met 'n veranderde instelling geskied. Die ontwikkeling in die "Hexam Grammar School" in Northumberland kan as verteenwoordigend van baie skole in Engeland beskou word. Die drama-aktiwiteite hier het, aldus die Hoof, vroeër daaruit bestaan dat 'n groep leerlinge onder leiding van 'n geïnteresseerde onderwyser saamgekom het en dat hulle dan een keer per jaar 'n gala-opvoering vir die skool aangebied het. Die hele onderneming het egter op so 'n eksklusiewe grondslag geskied dat dit deur die algemene leerling met agterdog bejeën is. Van hierdie geïsoleerde opvoering is oorgegaan na 'n vaste werksteater waaraan alle skoliere kan deelneem, en waar almal die geleentheid kry om in die gereelde aanbiedinge op te tree.

Die feit dat die aktiwiteite van die skoolwerksteater so nou by die klaskamerwerk aansluit en dat sy aanbiedinge dikwels op improvisasie berus, beteken nie dat bestaande toneelstukke verontagsaam word nie. Wat dit betref, lyk dit asof skoolwerksteaters se grootste persentasie opvoerings uit die vertolking van bekende dramas bestaan, al is dit dan dikwels in 'n verwerkte vorm. Een van die kritieke wat teen die dramawerk op skool ingebring kan word, is dat die literêre kant van die toneel gewoonlik verwaarloos word. "One of the problems facing school drama is that the present emphasis on improvisation is leading to an impoverishment of the literary side

of drama and a disregard for dramatic literature."<sup>18)</sup>

Ook op hierdie gebied kan die werksteater dus 'n aanvullende funksie vervul. Wat in die dramas aan o.m. beweging, spraak, konsentrasie en groepwerk geleer is, kan in die werksteater nie alleen verder ontwikkel word nie, maar met vrag in die vertolking van toneelstukke toegepas word. Onderlegtheid in hierdie basiese vaardighede open ook die moontlikhede vir artistiek en intellektueel veeleisender aanbiedinge. Dit het dan ook opgeval dat die gehalte van dramas wat vir skoolopvoerings gekies word, oor die algemeen merkbaar hoër as voorheen is. "Education Survey 2" bevestig hierdie waarneming: "... in recent years the choice of play has become very much more enterprising than formerly."<sup>19)</sup> Die verslag noem die werke van Brecht, Pinter, Wesker, Camus, Dürrenmatt en Anouilh. "Teachers and young people are clearly interested in plays that have some kind of relevance to contemporary life or the human situation."<sup>20)</sup> Dit is dus 'n ander beeld as die vloed van "Gilbert and Sullivans" wat nog 'n aantal jare gelede mode op die Engelse skoolverhoë was.

Die vooruitgang wat spelkeuse betref, hang saam met 'n regievernouing wat die eietydse teaterontwikkelinge weerspieël. Dit is asof die prosceniumboog oopgeskuif het om 'n ruimer en vindingryker toneel daar te stel.

---

18) Department of Education and Science, "Education Survey 2", p.25.

19) Ibid., p.56.

20) Ibid.

Die vrye improvisasiewerk soos dit in die klaskamer en skoolwerksteater beoefen word, het sekerlik bygedra tot hierdie, soos Chilver dit noem, "flexible staging"<sup>21)</sup> wat tans kenmerkend van baie Engelse skoolopvoerings is. Peter Slade se waarnemings van leerlinge se spontane bewegingspatrone in skoolsale het gelei tot die ontdekking dat daar met die oorgang na die adolessensie, tesame met 'n behoefte aan teater soos ons dit ken, 'n groter ruimtegevoel ontwikkel. Waar die pre-adolessente se kringbewegings tot die vloerruimte beperk bly, kry ons teen ongeveer dertien jaar 'n ellipsvormige beweging wat ook die verhoog insluit: "If creation is left unhampered when a stage is used, there will be a robust flowing on and off stage in a kind of tongue shape."<sup>22)</sup> Dit is met die oog op hierdie natuurlike bewegingspatroon dat sale soos in die eerste voorbeeldes beskryf is, soms vir Engelse hoërskole ontwerp word. Wanneer 'n opvoering plaasvind, kan die gehoor dan — om maar een moontlikheid te noem — in 'n hoefystervorm gerangskik word terwyl beide die verhoog en die betrokke gedeelte van die vloervlak as speelruimte dien.

Hierdie eksperimentering met die speelvlak hang saam met 'n nuwe toneelbenadering. Die geheelindruk is dat die skooltoneel in Engeland 'n verfrissende vernuwingsondergaan het en met groter erns aangepak word. In feitlik

---

21) Peter Chilver, Staging a School Play, p.17.

22) Peter Slade, An introduction to child drama, pp.6/7.

al die skole waarmee kennis gemaak is, en waar skoolwerksteaters aangetref is, was daar bewyse van 'n aktiewe toneellewe. Daar word tred gehou met eietydse ontwikkelinge in die teater, en vrylik geëksperimenteer. Deur middel van improvisasie en skeppende skryfwerk word oorspronklike toneelstukke voortgebring of bestaande werke nuwe vorm gegee. Daar word hoë vereistes aan regie en spel gestel.

Hierdie vooruitgang is waarskynlik in 'n groot mate te danke aan die nuwe plek wat drama in die skoolprogram gekry het en veral aan die groter getalle opgeleide drama-onderwysers wat deur die betrokke onderwysdepartemente in diens geneem word. Die direkte oorsaak vir hierdie vernuwing moet egter in die skoolwerksteater gesoek word. Sonder die standhoudende en planmatige drama-oefeninge wat die werksteater aan sy lede bied, is 'n aktiewe skooltoneellewe en hoë artistieke peil nouliks denkbaar. Die eksperimentele gees en ernstige instelling van die werksteater skep die regte klimaat vir gereelde en stimulerende toneelondernemings.

Die skoolwerksteater se bydrae tot die jeugtoneel is van tweërlei aard. Enersyds bied die gereelde kontak met die drama onder professionele leiding aan die jong lede die planmatige agtergrondsontwikkeling wat vir hulle waardering van goeie teater van belang is. Dit is ver-

al die eie deelname wat hier 'n belangrike rol speel. Brian Way skryf: "... actual practising of the arts, at one's own level, builds firmer foundations, even for appreciation...."<sup>23)</sup>

Andersyds verskaf die werksteater aan baie leerlinge wat dikwels weinig kontak met die lewende teater het, 'n sekere mate van toneellewe en 'n stimulus tot kennis-making met die werk van die professionele jeugteater.

#### C. DIE WERKSTEATER BUIITE 'N SKOOLVERBAND

Die jeugwerksteater wat nie aan 'n skool verbonde is nie behoort gewoonlik tot 'n kuns-, drama- of jeugsentrum. Hierdie sentra word deur die plaaslike owerhede gefinansier en het reeds bekende instellings in die Engelse gemeenskapslewe geword. Daar is met verskeie van hulle kennis gemaak. Die "New Milton Drama Centre" in Hampshire kan dien as voorbeeld van hoe so 'n gebou gewoonlik ingerig is. Naas 'n ruim oefenlokaal, wat ook as areateater diens kan doen, is daar 'n goed toegeruste klankateljee wat mikrofonies met 'n kamer langsaan verbind is. Daar is ook 'n kantoor, pakkamer vir toneelbenodigdhede, ontspanningsvertrek en verversingslokaal. In 'n opslaangebou langsaan is die "Capricorn", 'n kleinteater, wat vir sowel oefenruimte as toneelvoorstellings gebruik kan word.

---

23) Brian Way, Development through Drama, p.4.

Die "Backworth"-, "Alnwick"- en "Wallsend"- sentra, almal in Northumberland, is ontruimde skoolgeboue wat opgeknep is. Hoewel die toerusting hier geensins luuks is nie, het elke sentrum 'n ruim lokaal met klank- en beligtingsapparaat wat as teater gebruik kan word. In die geval van die "Wallsend Art Centre" het die skrywer 'n Saterdagoggendopvoering van 'n geïmproviseerde toneelstuk deur juniors bygewoon. Die vloervlak is as speelruimte gebruik, en die gehoor het op gewone skoolstoele gesit. Die beligting is deur die leerlinge self van agter uit die saal behartig.

Die "Tower Centre" in Winchester is 'n voorbeeld van 'n sentrum wat nie net vir drama nie, maar ook vir allerlei ander belangstellings, o.m. fotografie, voorsiening maak. Hier is daar egter ook 'n funksionele klein teatertjie waar dan en wan jeugopvoerings aangebied word. Sommige sentra, wat kortkursusse in drama aanbied, het ook residensiële geriewe waar die jong kursusgangers kan tuisgaan.

Die voorbeelde van die werk in die "Backworth Drama Centre" wat nou volg, is bedoel om 'n beeld te gee van die soort drama en benaderingsmetodes waarmee hier kennis gemaak is. Die jeugwerksteater is verdeel in 'n senior en 'n junior groep wat een aand per week saamkom.

Gedurende die tydperk dat die oefeninge bygewoon is, was



die junior afdeling besig met 'n toneelverwerking van die Prometheus-verhaal wat later vir die publiek aangebied word. Die voorstelling het sonder 'n toneeltekst ontstaan. Nadat die deelnemers eers aan die mite bekend gestel is, het die toneel, onder aanvoering van twee dramaleiers, uit die groep se improviseringsvorm gekry. Daar was 'n verteller wat die inleiding en belangrikste skakels in die verhaal meegedeel het, maar verder is die gebeure bloot deur bewegings en gebaarspel uitgebeeld. Die werkmetode het op groepimprovisasie berus. Daar kon waargeneem word hoe die groep daartoe gestimuleer word om emosies soos angst, verwagting of afsku uit te druk. Wanneer bv. die eerste kennismaking met vuur voorgestel moet word, suggereer die toneelleier aan die spelers wat in die gemoedere van die mense sou omgegaan het. Hy noem bv. die vrees vir die onbekende, die durf by enkeles, die onweerstaanbaarheid wat die nuwe gloed vir die mens moes ingehou het. Dan kring die spelers om 'n sentrale punt wat die vuur moet voorstel, en terwyl hulle vrylik improviseer, gaan die regisseur voort om idees te suggereer en atmosfeer te skep, maar daar is selde direkte aanwysings: elke speler is vry om oor sy eie reaksies te besluit. Die oogmerk is dat die groep die gebeurtenis eers van binne uit moet beleef. Wanneer die atmosfeer en basiese reaksies vasgelê is, word die patroon van die betrokke toneel uitgewerk, maar ook hier word die spelers nie in 'n bepaalde

vorm gedwing nie: die regisseur laat hom deur die natuurlike bewegings van die groep lei.

Die hegte samespel en konsentrasie waarmee hierdie jong deelnemers gewerk het, asook die vermoë om atmosfeer te skep, het deurgaans indruk gemaak. Daar is ook gelet op die ekspressiwiteit waarmee die spelers hulle liggame gebruik. Die werk was 'n bewys van die artistieke resultate wat deur jongmense in hulle vrye tyd met ge-dissiplineerde werk en onder kundige leiding bereik kan word.

By hierdie oefeninge kon waargeneem word hoe die soort improvisasiespel wat dikwels in klaskamers in embryo teengekom is, en vir leerlinge se persoonlike ontwikkeling ingespan word, in die jeugwerksteater verder uitgebou en, met die oog op aanbieding, dramatiese vorm gegee word. Hier was ook 'n bevestiging van die moontlikhede van die werksteater om uit die basiese elemente van die dramales jeugtoneel te skep en terselfdertyd bevrediging te gee aan dié groep leerlinge wat besondere belangstelling in die drama toon. Dit was beslis die beste nie-professionele werk van hierdie aard waarmee die skrywer in Engeland kennis gemaak het.

Die "Backworth Drama Centre" is in die bevoorregte posisie dat dit die noue samewerking van die jeugtoneelskrywer,

Cecil Taylor, het. Hy is teenwoordig by die oefeninge, gee skriftelike vorm aan die jongmense se geïmproviseerde spele of bring sy eie toneelwerk om deur die groep uitgetoets en geskaaf te word. So 'n reëling moet tot stimulering van albei partye wees en sal seker deur enige ensemble wat dit erns met die toneel het as 'n ideaal beskou word. Gorelik skryf oor die vrugbare wisselwerking wat daar altyd in die bloeitydperke van die teater tussen die dramaturg en die toneelgeselskap bestaan het, en sê dan: "... the script is not something independent of the rest of theatre. It is, on the contrary, something which arises out of the whole apparatus of theatre."<sup>24)</sup>

Terwyl die junior groep met die Prometheus-verhaal besig was, het die senior afdeling aan die opstel en instudering van 'n geïmproviseerde revue gewerk. Daar was hier die geleentheid om by te wees terwyl mnr. Taylor aktief met die groep saamgewerk het. Die prosedure was gewoonlik soos volg: almal kom saam om idees vir 'n nommer aan die hand te gee. Nadat daar op 'n raamwerk besluit is, kry die toneel al improviserend vorm. Sowel die dialoog as die liedjies word spontaan deur die spelers geskep. Mnr. Taylor, self voor die klavier, verskaf die musiek wat van die begin af met die program verweef word. Wanneer die toneel tot in 'n sekere stadium gevorder het, gee hy skriftelike vorm daaraan en bring dit dan

---

24) Mordecai Gorelik, New Theatres for Old, p.41.

terug na die groep sodat hulle verder daarop kan uitbou. Die proses word herhaal totdat 'n bevredigende resultaat bereik is. Op hierdie wyse groei die hele opvoering, ook wat die tegniese versorging betref, kollektief uit die groep. Terselfdertyd kry die teks sy beslag.

Hierdie eie skeppinge is een van die werksteater se waardevolste bydraes tot die jeugtoneel. Met of sonder die medewerking van 'n professionele dramaturg verskaf dié werkmetode 'n noodsaaklike aanvulling tot die skraal oes van geslaagde jeugdramas. In Engeland is daar reeds 'n hele aantal van hierdie toneelwerke in omloop by die verskillende instansies wat met jeugteater gemoeid is. Uit 'n lys van twintig jeugopvoerings waarvoor mnr. David Morton, Inspekteur van Drama in Leeds, sedert 1970 verantwoordelik was, is 'n kwart reeds oorspronklike groepskeppinge. Dit is egter nie die getalsversterking wat in die eerste plek van belang is nie, maar die feit dat ons hier toneelwerk het wat uit die behoeftes, die lewensritme en instelling van die jeug gebore is. Sulke werk verskaf nie alleen 'n toetssteen vir die dramaturg nie, maar hou ook aan die jeuggehoor 'n spieël voor waarin die adolessent homself en sy wêreld herken. So 'n aansluiting is essensieel vir bloeiende jeugteater.

Vanweë die snelle pas van verandering word dit vir die

jeugtoneelskrywer steeds moeiliker om die genuanseerde wêreld van die adolessent van binne uit te ken. Die gevaar is altyd daar dat die volwasse skrywer voorkeur gee aan die probleme, die temas en die personasies wat hy as waarnemer van buite die boeiendste vind en dat hy daarom, vanuit die oog van die jong toeskouer, 'n pseudo-wêreld skep. 'n Groot persentasie jeugspele sondig ook aan die didaktiese. Volgens verslae is daar selfs in Rusland, waar die jeugtoneelskrywer 'n aansienlik hoër vergoeding as die skrywer vir die volwasse toneel ontvang, 'n tekort aan geskikte jeugdramas, veral vir die jonger adolessente groep. Die rede moet dus ook waarskynlik in hierdie onvertroudheid met die jeugsfeer gesoek word.

By 'n internasionale kongres, "Colloque international des auteurs de théâtre pour l'enfance et la jeunesse", wat in 1971 in Bordeaux gehou is, het die afgevaardigdes tot die besluit gekom dat dit tot voordeel van die jeugtoneelskrywer en -teks kan wees as jongmense self in die kreatiewe proses betrek word.<sup>25)</sup> Catherina Dasté van Frankryk vertel van 'n eksperiment waar kinderspele uit die skeppende groepwerk van leerlinge ontstaan het. Sy het oor 'n tydperk van twee jaar Paryse skole besoek en stories wat kinders spontaan vertel het, opgeteken. Hierdie stories is een vir een gebruik as basis vir 'n teks waaraan die hele klas meegewerk het. Sy skryf:

---

25) "Theatre, Childhood and Youth", (Jul.- Des. 1972).

"This method allows us to avoid moralism, verbalism and a too great desire to teach which adults often have .... We can find in it something we have lost and which existed in the golden ages of theatre."<sup>26)</sup> Wanneer jongmense toegelaat word om ongedwonge te skeep, en onder leiding wat onbevooroordeeld is, lewer hulle dikwels toneelwerk wat nie alleen die jeugteater tot voordeel is nie, maar deur die frisheid en oerkrag daarvan die teater in die algemeen kan verkwik.

Brian Clark,<sup>27)</sup> wat oor 'n lang tydperk groepteaterwerk met jongmense gedoen het, wys daarop dat die skeppende vermoëns van 'n jeug-ensemble nie net tot heeltemal oorspronklike improvisasies beperk is nie, maar ook van toepassing is op werk waar daar van bestaande tekste gebruik gemaak word. Sy uitgangspunt is dat elke bruikbare teks — gedig, storie of drama — 'n subteks het. Daarmee bedoel hy dat daar onder die "oënskynlik logiese tekspatroom" 'n kragtige en onontdekte bron van motiewe, impulse en emosies is. 'n Geoefende groep, met onderlinge aanvoeling, kan sy kollektiewe verbeelding gebruik om hierdie subterrein te ontgin en 'n heeltemal nuwe werk te skeep, mits daar artistieke integriteit en 'n teatersin aanwesig is. Ook hierdie metode word deur jeugwerkteaters in Engeland gebruik. Die eindresultaat is dikwels

---

26) Catherine Dasté, "An experiment in the creation of children's plays invented by children", "Theatre, Childhood and Youth", (Okt.- Des. 1970), pp.27-29.

27) Brian Clark, Group Theatre.

'n tipe revuespel in die gees van Littlewood, 'n genre wat, waarskynlik vanweë die ligte aanslag en geleentheid vir sosiale kommentaar, baie gewild by die jeug is.

Met die klem op die waarde van jongmense se eie groepskeppinge word die belangrikheid van die dramaturg en sy plek in die jeugteater nie onderskat nie. Die kunstenaar het die gawe om aan dit wat vir die gewone mens dikwels net indrukke en gewaarwordinge bly, presiese uitdrukking en sinvolle vorm te gee. Robert W. Corrigan skryf: "We come to the theatre to hear what we cannot express for ourselves; to have crystallized for us emotions that we bear within us in solution."<sup>28)</sup> Die begaafde jeugtoneelskrywer het die vermoë om die adolessent se gewaarwordinge suiwer te verwoord, om met sy ruimer visie hom uit die onmiddellike na groter helderheid te lei. Sy werk bring begrip en deernis. Hy is onontbeerlik vir die gevleuelde teks en vir 'n geestelik verrykende jeugtoneel.

Terselfdertyd bly die eie toneelwerk van betekenis, enersyds om die redes wat vroeër genoem is, andersyds om die waarde wat daar vir die jong deelnemer self uit die kreatiewe proses te haal is. Dit moet steeds in gedagte gehou word dat die jeugwerksteater — anders as die professionele jeugteater — nie in die eerste plek op

---

28) Robert W. Corrigan (red.), The New Theatre of Europe, p.27.

toneelopvoerings afstuur nie, maar die persoonlikheidsontwikkeling van sy lede vooropstel. Ruth Byers wat oor 'n tydperk van dertien jaar vir meer as sewentig oorspronklike toneelwerke met haar jeuggroepe verantwoordelik was, beklemtoon juis die persoonlike waarde wat hierdie soort skeppingswerk vir die deelnemer inhou. Die grootste verdienste lê vir haar daarin dat dit die jongmens laat ontwikkel in 'n onafhanklike en produktiewe individu met 'n kreatiewe verbeelding. "Then he can contribute in any area that calls for originality and purposeful action."<sup>29)</sup> Die jeugwerksteaters waarmee kennis gemaak is, was deeglik bewus van hierdie aspek van die werk.

In hierdie verband is dit insiggewend om te vergelyk wat deelnemers se eie gevoelens oor die jeugwerksteater is. Uit "The Urge", 'n jeugteatertydskrif vir Hampshire waarin lede van werksteaters in hierdie graafskap self bydraes lewer, is die volgende uitsprake opgeteken:

"I walk on my way to the Union, my mind wanders. I think what sort of day I've had. Dull. Dreary. Bloody boring. The scourge of the working class. I think of the night in front of me. And suddenly everything matters.

---

29) Ruth Byers, Creating Theater, p.xiii.



I begin to realize I've lived the day for the night. For that three hours or so that I'm free. Free to express my thoughts and my soul."

"It's a real release. You can get rid of pent up emotion, particularly through improvisation."

"Down here you feel equal. No one's superior or tells you exactly what to do. You have to find out for yourself and then get on with it. You soon see how good or how bad your work is. It doesn't matter if it is bad. No one pushes you into a corner and gives you an 'order' mark. You just learn how to do things better next time and there's no bad feeling."

"You can express your opinions and people will listen."

"You get a much better insight into human experience. Through working here I've learned much more about other people's attitudes."

"To communicate we have to show the truth — through ourselves — through the text — to the audience.

If we can be truthful to our work then our hours of labour will have been worth the struggle."

Vir ons doel is dit ewe belangrik om te weet dat hierdie kreatiewe werkmetode die jong deelnemer 'n besondere insig in die wese van die drama en daarmee ook 'n groter waardering vir die teater kan bybring. In 1960 reeds het die "White House Conference on Children and Youth" aanbeveel dat alle kinders en jongmense oefening in kreatiewe teater moet kry, "to develop their talents and give them a basic understanding and critical appreciation of theatre arts."<sup>30)</sup> Dit is deel van die skeppende aktiwiteit dat die deelnemer self besluite moet neem ten opsigte van o.m. personasie, dialoog, motivering, klimaks. Hy leer deur watter motiewe mense beweeg word; hy word bewus van hoe woorde en handeling personasie openbaar, van watter konflikte in en tussen mense voorkom. Daarby leer hy om sy gedagtes en gevoelens deur die medium van die drama vorm te gee. Hy word self dramaturg en leer die skeppingsproses van binne uit ken. So 'n artistieke en tegniese betrokkenheid onder bedrewe leiding moet noodwendig bydrae tot 'n gesonder oordeel oor die werk van die toneelskrywer en teaterkunstenaar. Die vernaamste toneelbydrae van die werksteater lê waarskynlik daarin dat dit, naas sy funksie as verskaffer van toneel uit en vir jongmense, 'n leerskool vir ingeligte en waarderen- de skouburggangers vorm.

#### D. KEUSE VAN MATERIAAL

Daar is op gewys dat die jeugwerksteater, naas eie geïmprovi-

---

30) Geraldine Brain Siks, "An Appraisal of Creative Dramatics", "Educational Theatre Journal", (vol.17, 1965 Universiteit van Kaapstad), p.329.

seerde spele, ook ruimskoots van bestaande tekste gebruik maak. In hierdie afdeling word nagegaan watter oorweginge by die keuse van sulke werk behoort te geld. Die basiese vereistes vir die jeugspel wat in Hoofstuk Twee bespreek is, word ook hier in ag geneem. Dit is egter voor-die-hand- liggend dat waar spelers in baie gevalle onervarenes sonder toneelopleiding is, bykomende oorweginge na vore kom en dat sekere dramas wat vir die professionele jeugteater geskik is, hier buite rekening gelaat moet word.

Die oorweginge, wat hoofsaaklik op eie ondervinding met jeug- groepe gebaseer is, word puntsgewys gestel. Die werke wat genoem word, is in 'n aantal gevalle self uitgetoets; ander is na aanleiding van ervare regisseurs se ondervinding, of bloot op grond van hulle moontlikhede vir jeugwerk gekies. Waar nie anders vermeld nie, is die toneelstukke hoofsaaklik vir ouer adollesente bedoel.

- a) 'n Spel met 'n groot rolverdeling is verkieslik. Die werksteater se hele instelling berus op die kollektiewe poging, en ter wille van die groep se moreel is dit wenslik om alle lede wat belangstel, te laat deelneem. Dit is juis een van die redes vir die gewildheid van die geïmproviseerde teks. Daarby is dit ook so dat as die vrag verdeel is, twee of drie spelers nie alleen die ver- antwoordelikheid en hoë stremming van 'n vollengte-aan-

bieding hoef te dra nie. In die geval van jong en tegnies nog wankelende akteurs is dit 'n belangrike oorweging.

Wat hierdie aspek betref, het die werksteater 'n voor-  
sprong op die professionele jeuggeselskap wat, gewoonlik  
vanweë finansiële oorweginge, die spelertal moet beperk.  
Werke van skrywers soos Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson  
en Thomas Dekker kan dus sonder kwellinge oor die groot  
rolverdelings aangepak word. Hierdie ouer dramaturge  
se werk het 'n lewenskragtigheid wat die adolessent geval,  
maar daar is feitlik altyd grootskaalse snoeiwerk en  
aanpassing nodig ten einde sake, soos verouderde taal en  
toneelgebruike wat die hedendaagse jongmens kan afskrik,  
uit die weg te ruim. Hoofsaak in hierdie soort werk is  
dat die essensie van die spel behou word en dat die jeug-  
dige die geleentheid kry om op 'n kreatiewe wyse met be-  
langrike dramas kennis te maak. Sulke verwerkings kom  
dan ook dikwels by jeugwerksteatergroepe in Engeland voor.

In sekere toneelstukke met groeptunele kan die getal  
spelers na willekeur gewissel word ten einde al die span-  
lede te betrek. Terselfdertyd bied dit dan geleentheid  
vir stimulerende improvisasiewerk. Dit geld vir o.m.  
An Italian Straw Hat van Labiche, The Pied Piper of Hamelin  
van Madge Miller en The Playboy of the Western World van  
Synge.

Hierdie getaloorweging hoef natuurlik nie altyd van krag te wees nie. Soms kan twee opvoerings gelyktydig ingestudeer word of 'n program van eenbedrywe aangebied word. Dit is goed dat begaafde spelers die geleentheid kry om ook in werke met kleiner rolverdelings soos dié van Shelagh Delaney, Pinter en Ionesco op te tree.

- b) Die adolessent, veral die jongere, voel hom meer aange-trokke tot spele met 'n robuuste en aardse kwaliteit as tot toneelstukke wat 'n gekunstelde milieu en wêreldwyse personasies voorstel. Om hierdie rede slaag sekere werke van Pirandello, Niggli en Quintero gewoonlik beter as dié van bv. Congreve en Wilde. Laasgenoemdes se sukses op die verhoog berus bowendien op 'n tegniese bedrewenheid wat die jong speler nie het nie.

Baie boereblyspele met 'n landelike uitbundigheid beantwoord aan hierdie kwaliteit en verskaf uitstekende teatermateriaal vir sowel die jonger as die ouer adolessent.

The Broken Jug van Heinrich von Kleist het die kleindorpslewe as agtergrond en toon die aftakeling van opgeblase skynheiligheid — iets wat die eietydse jong speler maar alte geredelik aan die kaak wil stel. Hierdie ongeïnhibeerde en baie komiese spel moet tot een van die beste keuses vir beide ouer en jonger adolessente gereken word. The Transformed Peasant van Ludvig Holberg het 'n uitgelate ondeundheid wat veral die jonger groep sal bekoor,

en kan tot dieselfde klas gereken word.

Hierdie spele, asook dié van Pirandello en Niggli wat later genoem word, het almal 'n verskeidenheid kleur=ryke en duidelik omynde karakters. Daar is volop handeling, amusante intriges en geleentheid vir verbeeldingryke improvisasie in die groeptonele. Hierdie eienskappe is almal van belang, veral vir die jonger adolessent. Die lewensvreugde en beweeglikheid wat hier vereis word, en wat die jongmens van nature het, vergoed gewoonlik in die opvoering vir 'n gebrek aan artistieke dissipline en verhoogtegniek.

Die ouer dramaturge wat onder a) genoem is, het dikwels ook die soort robuustheid en aardse kwaliteite waarna hier verwys word. Dit geld ook vir 'n hele aantal van die Russiese toneelstukke, o.m. A Wedding van Tsjekof en The Government Inspector van Gogol. Ons kry dieselfde kwaliteite by Ustinov (vgl. The Unknown Soldier and his Wife) en Büchner (vgl. Woyzeck). Dit geld natuurlik ook vir baie van Brecht se toneelwerk. Stukke soos The Caucasian Chalk Circle en Mother Courage and her Children word dan ook dikwels deur jeugwerksteatergroepe in Engeland gespeel.

- c) Soos in die geval van die professionele jeugteater lê die grootste probleem ten opsigte van spelkeuse ook hier

by die jonger adolessent. Aangesien hy besig is om uit een fase deur 'n ander na 'n derde te beweeg, moet daar ook by die keuse van toneelstukke met al drie rekening gehou word. Daarby is daar 'n skaarste aan spele wat sy spesifieke wêreld beeld.

Hoewel die kindewêreld besig is om terug te skuif, het die jong adolessent dit nog nie heeltemal agtergelaat nie: in sy leesstof en op die toneel bly die storie-element vir hom van belang; daar is nog steeds behoefte aan die onreële personasies, die fantasie en die avontuur van die kinderverhaal. Terselfdertyd staan hy skepties teenoor hierdie dinge wat hy gretig is om te ontgroei. Dit is juis hierdie tweespalt wat Robert Bolt in sy spel, The Thwarting of Baron Bolligrew, met sukses te bowe kom. Al die boeiende elemente van die kinderfantasie is daar, maar terselfdertyd laat hy die toeskouer met 'n begrypende glimlag toekyk. As die storieverteller op 'n vraag na die moraal van die storie sê: "I beg your pardon. But please keep it short", dan is die aanslag vir die jong adolessent net reg. Daarby maak die uitbundige handeling en ongekompliseerde personasies dit vir die jong deelnemer, 'n baie speelbare stuk. Die kundige regisseur kan met die regte benadering ook sekere ander kindertoneelspele, o.m. dié van Madge Miller, in 'n nuwe lig stel, dikwels deur die komiese daarin te beklemtoon, en op dié wyse die jeugdige se behoefte aan fantasie

bevredig op 'n wyse wat hy aanneemlik vind.

'n Tweede groep toneelstukke waaruit gekies behoort te word, is dié wat spesifiek op hierdie ouderdomsgroep betrekking het. Avontuur, aksie en romantiek is van die bekendste elemente wat met hierdie fase vereenselwig word. Daar bestaan toneelverwerkings van gewilde jeugverhale soos Treasure Island en Oliver Twist wat al die genoemde elemente bevat, maar ongelukkig is min van hulle as dramas geslaag. Dit is jammer dat wetenskapfiksie, wat as die hedendaagse ekwivalent van die ou avontuurverhaal beskou kan word, nog nie in die jeugtoneel vorm gevind het nie, want dit sou die eietydse antwoord op hierdie behoeftes van die jonger adolessent kon wees.

Hierdie oorgangsfase word ook gekenmerk deur 'n bewuswording van die self en van die verwarrende grootmensewêreld waarin die jeugdige hom bevind. Dit is egter juis op hierdie gebied dat daar so 'n ernstige tekort aan geskikte spele bestaan. Daarom is Peter Terson se Zigger Zagger wat spesiaal vir die "National Youth Theatre" geskryf is, des te meer welkom. Hier is die personasies, die probleme en die milieu aanwesig waarmee die eietydse adolessent hom kan vereenselwig. Die hele vormgewing, soos o.a. die integrerende rol wat musiek en sang speel, toon verder dat hierdie skrywer vertrou is met die behoeftes en vermoëns van die jong amateur.



Die jeugdige is ook op pad na die volwasse wêreld. Eie deelname aan toneelstukke wat hierdie wêreld uitbeeld, bied 'n verkenning van en geestelike voorbereiding vir die nuwe terrein. Dit is dus nodig dat die jong adolescent ook die geleentheid kry om in volwasse dramas op te tree. In die jeugwerksteater kan dit prakties verwesenlik word deur die ouer en jonger groepe soms saam te bring in stukke van Shakespeare, Brecht, Frisch, Molière en andere. Ibsen se Peer Gynt het die fantasie wat vir die jong adolescent van belang is en bied, in 'n verkorte vorm, voortreflike materiaal vir so 'n gesamentlike poging.

- d) Die ouer adolescent van ons tyd het in ervaring so naby die volwasse wêreld gekom dat die meeste dramas vir hom toeganklik is. Dit geld, aldus Pilgrim en McAllister,<sup>31)</sup> ook vir sy ander leesstof. Terselfdertyd is dit waar dat sekere ondervindings nog so ver buite sy ervaringsfeer lê dat hy hulle nouliks met oortuiging kan uitbeeld. Tsjekof se melankoliese ouer karakters, Ibsen se Hedda Gabler met haar besondere soort frustrasie, of die ongelukkige verdwaaldes in Who's Afraid of Virginia Woolf? van Albee, moet dus liever aan ouer en meer ervare akteurs gelaat word. Daar is buitendien genoeg ander werk wat tot die adolescent spreek en waarmee hy sukses kan hê.

---

31) Geneva Hanna Pilgrim & Marianna K. McAllister, Books, Young People, and Reading Guidance, p.31.

Daar is reeds verwys na die jong speler se natuurlike beweeglikheid en vonk wat in die soort stuk waar ondeundheid of spontane uitbundigheid verlang word, 'n aanwinst kan wees. Dit geld vir die jonger sowel as die ouer adolessent. Die plek wat sang en musiek in sy eie lewe inneem, gee die eietydse jongmens 'n natuurlike aangetrokkenheid tot en tuisheid in toneelstukke soos The Hostage van Brendan Behan en Oh What a Lovely War! van Joan Littlewood se "Theatre Workshop". Die adolessent se romantiese instelling sal hom altyd positief laat reageer op keuses soos Shakespeare se Romeo and Juliet en Cyrano de Bergerac van Rostand.<sup>32)</sup>

Ten slotte moet daarop gewys word dat die ouer adolessent van vandag ook deeglik bewus is van die dilemmas waarin die hedendaagse mens hom bevind. Hy protesteer graag teen onreg en soek in baie gevalle opreg na oplossings vir wêreldprobleme. Spele soos bv. The Visit van Dürrenmatt of The Representative van Hochhut moet dus nie heeltemal bo sy vuurmaakplek gereken word nie. Daarby moet ook, soos reeds in 'n vorige hoofstuk genoem is, rekening gehou word met die feit dat die adolessent 'n produk van sy tyd is en dus ook aanvoelig het vir die voortbrengsels van sy tyd. Werke soos The Bald Prima Donna, The Chairs en The Lesson van Ionesco, Waiting for Godot van Beckett, Andorra van Frisch en A Taste of Honey

---

32) Lg. spel, soos ook sommige ander wat hier genoem word, moet natuurlik in 'n verkorte en vereenvoudigde vorm aangebied word.

van Shelagh Delaney kan almal deur ervare werksteatersgroepe aangepak word.

- e) Eenbedrywe is gewild by werksteatergroepe. Terselfdertyd is dit so dat die aantal werklik goeie eenbedrywe waaruit gekies kan word baie beperk is. Josephina Niggli se verkwiklike blyspele uit die Mexikaanse volkslewe is egter 'n uitsondering. Sunday Costs Five Pesos moet tot die klein groepie werklik speelbare jeugteenbedrywe gereken word, ook wat die jonger adolessent betref. Die speelse aanslag, die flink gang vol verrassende gebeurlikhede, die helder omlynde personasies en pittige dialoog, laat dit beantwoord aan so te sê elke vereiste wat aan die jeugspel gestel kan word. Dit is die skepping van iemand wat die teaterpraktyk ken en wat 'n ruim veld vir die verbeelding van die toneelgroep laat. Daarby is dit wat bou betref 'n uitmuntende eenbedryf. Dieselfde, hoewel in 'n mindere mate, geld vir The Red Velvet Goat. The Jar van Pirandello moet, wat geskiktheid vir die jeugtoneel betref, ook tot hierdie klas gereken word. Hier is al die vrolikheid verenig met die fyn karakterbeelding, die humor, tegniek en lewenskennis van 'n meesterdramaturg. Sowel The Little Man van Galsworthy as The Happy Journey van Wilder bied goeie oefening in karakterwerk en kan met 'n minimum benodigdhede aangebied word. Holberg se eenbedrywe, veral The Healing Spring wat so sterk aan Molière en die Commedia

dell'Arte herinner, is meestal ook vir jonger adolessente geskik. Vir ouer en begaafde spelers kan daar aan werk soos Synge se Riders to the Sea en Senora Carrar's Rifles van Brecht gedink word.

#### E. SLOTOPMERKINGE

Samevattend kan net weer op die vernaamste waardes van die werksteater vir adolessente ten opsigte van die jeugtoneel gewys word.

Wanneer die werk doelgerig, ernstig en onder bekwame leiding geskied, kan die jong deelnemer stelselmatig tot 'n verligte en waarderende skouburgganger opgevoed word. Daar is nie 'n beter metode as die eie eksperimentering om hom vir hierdie onderskeiding te laat kwalifiseer nie. Die toegewyde jeugwerksteater bou voort op wat die skool te bied het, gee lewende vorm aan wat in teorie geleer is en beplan sy program so dat die speler trapsgewys met al die belangrikste aspekte en vorme van die toneel kennis maak. Die opvoeding van huidige en toekomstige gehore is reeds as waarskynlik die belangrikste bydrae tot die toneel deur die werksteater genoem.

Die beoefening van die drama in 'n gees van piëteit en ondersoek, soos die werksteater hom dit ten doel stel, en ook sonder die druk en dwang waaraan die professionele teater gewoonlik onderhewig is, gee nie alleen die jong deelnemer 'n gesonde instelling teenoor die toneel nie, maar skep ook die regte

klimaat vir die soort eerlike en oorspronklike werk waarby die teater in die algemeen kan baat.

Deur die improvisering van nuwe toneelstukke voorsien die werksteater nie net in die ernstige behoefte aan speelbare jeugstukke nie, maar gee ook leiding aan toneelskrywers en professionele geselskappe ten opsigte van dié soort stof, vormgewing en aanbieding wat eie aan die hedendaagse adolescent is. Wat dit betref, kan die jeugwerksteater beskou word as 'n bron waaruit die professionele jeugteater homself voed en voortdurend vernuwe. Hierdie toevoer is essensieel vir lewenskragtige jeugteater.

---

HOOFSTUK VYFSAMEVATTING, EN RIGLYNE VIR DIE UITBOUING VAN 'N EIE JEUG-  
TEATER IN SUID-AFRIKASAMEVATTING

Daar is in hierdie studie van die standpunt uitgegaan dat 'n sinvolle teater vir adolessente 'n hoogs belangrike funksie in die hedendaagse wêreld te vervul het. In die eerste hoofstuk is aangetoon hoe so 'n teater sy deel kan bydra tot die psigologiese bestendinging en geestelike vorming van die eie-tydse adolessent; in die daaropvolgende hoofstukke is gepoog om in die lig van die voorafgaande, en aan die hand van voorbeelde van bestaande jeugtoneelvertakkinge oorsee, helderheid te probeer kry oor die ideale vorm en inhoud van so 'n teater. Eers is daar, na aanleiding van onlangse jeugtoneelontwikkelinge in Oos-Europa, oor die waarde en aard van selfstandige klein teatertjies vir adolessente bespiegel; toe is daar op grond van eie waarneminge krities-waarderend na die werk van die teater-in-die-onderwys in Engeland gekyk; ten slotte is die aktiwiteite van enkele jeugwerksteaters in Engeland ondersoek. Daar is gepoog om elk van hierdie toneelvertakkinge in die lig van sy bydrae tot 'n teater vir adolessente te evalueer.

Daar is tot die gevolgtrekking gekom dat elk van hierdie bestaande vorme 'n eie en besondere funksie ten opsigte van die jeugtoneel en die hedendaagse jongmens het. Waar dit in

jeugteaterwerk om die opvoeding van jongmense en hulle vorming tot waarderende toneelgangere gaan, kan hierdie vertakkinge selfs as noodsaaklike en komplementerende onderdele van 'n teater vir adolessente gesien word. Die eie teater, soos dit in Hoofstuk Twee gevisualiseer is, kan gesien word as 'n oorgang tussen kinder- en volwasse toneel, en daarom as 'n noodsaaklike skakel in die proses van teateropvoeding en die vorming van die regte teatertradisies. Die teater-in-die-onderwys wil leerlinge binne 'n skoolverband betrek en deur die stimulerende wisselwerking tussen teater en onderwys, die twee terreine nie alleen nader aan mekaar toe trek nie, maar ook wedersyds bevrug. Die waarde van die jeugwerksteater lê daarin dat dit die adolessent 'n vorm van skeppende self-uitdrukking bied en hom terselfdertyd, deur aktiewe deelname en eie eksperimentering, 'n waardering vir die teaterkuns bybring. Daar is ook aangetoon hoe hierdie vertakkinge, deur o.m. artistieke stimulering en die uitwisseling van materiaal, mekaar onderling aanvul en verryk. Ons kan dus tot die slotsom kom dat 'n jeugteater wat 'n vitale plek in die adolessent se lewe wil inneem, al drie hierdie moontlikhede sal moet verken en die verskillende vorme sal moet sien as komplementerende middels tot die bereiking van dieselfde ideaal.

Die uiteindelijke oogmerk met hierdie ondersoek was om deur die beskouing van bestaande voorbeelde, en spekulasie oor moontlike ontwikkelinge, riglyne vir die uitbouing van 'n eie jeugteater in Suid-Afrika te vind. In hierdie laaste hoofstuk sal dan

ook nou getrag word om in breë trekke 'n moontlike ontwikkelingspatroon aan te dui. Daar sal van die standpunt uitgegaan word dat die drie basiese, en integrerende, vertakkinge ook vir ons land moet geld. Die verskillende vorme sal apart bekyk word. In elke geval sal die bestaande toestand vlugtig aangedui word, gebreke uitgewys word en dan rigtings vir moontlike ontwikkeling aangedui word. Omdat jeugteater in enige land in so 'n groot mate op die formele onderwys aangewys is, sal daar eers na die bestaande verhouding tussen die twee in Suid-Afrika gekyk moet word.

#### DIE TAAK VAN DIE ONDERWYS TEN OPSIGTE VAN JEUGTEATER IN SUID- AFRIKA

Daar is in die vorige hoofstukke telkens op die noodsaaklike wisselwerking tussen die formele onderwys en die jeugteater gewys. Die skool is gesien as 'n voedingsbron wat, al is dit nie deur aktiewe beoefening van die toneel nie, dan deur voorligting en aanmoediging, ontvanklike gehore vir die jeugteater voorberei. Dit moet ook in hierdie studie opgeval het dat die onderwysowerhede in lande waar 'n bloeiende jeugteater bestaan, daadwerklike pogings aanwend om leerlinge 'n waardering vir die teater by te bring. Dit word gedoen deur voorligting, deur geleenthede vir toneelbywoning te skep en deur voorsiening te maak vir die aktiewe beoefening van drama op skool.



Volgens "Education Survey 2"<sup>1)</sup> het 51 van die 162 plaaslike onderwysowerhede in Engeland en Wallis in 1967 reeds dramaadviseurs in diens gehad, sommige van hulle met tot selfs sewe assistente. In Gloucester is drama toe al in 11 van die 14 "grammar schools" en in 20 van die 21 sekondêre skole aangebied. In dieselfde jaar was drama reeds deel van die skoolprogram in 14 van die 18 "grammar schools" en in 45 van die 68 sekondêre skole van Northumberland. Dit is natuurlik ook die beleid van die "Ministry of Education" om gespesialiseerde drama-onderwysers aan te stel en om die nodige fasiliteite vir dramawerk te voorsien. Wie skole in Engeland besoek, moet onder die indruk kom van die ontsaglike bedrae wat aan die verskaffing van deeglik toegeruste dramaklaskamers en skoolteaters bestee word. Verder word daar getrag om deur gereelde opknappingskursusse, "teachers' workshops", voorligtingsblaaie en die skoolbesoeke van dramaadviseurs, onderwysers op hoogte te hou van die jongste ontwikkelinge op die gebied van die opvoedkundige drama en voortdurend nuwe stimulering in die skooltoneel te bring.

Uit 'n verslag van 'n navorsingsprojek wat in 1966 vir die "U.S. Department of Health, Education, and Welfare"<sup>2)</sup> onderneem is, blyk dat ongeveer 26 000 van die nagenoeg 30 000 sekondêre skole in die V.S.A. in daardie jaar een of ander vorm van "theatre-producing program" gehad het. Ten tyde van hierdie ondersoek was daar reeds in 88% van alle sekondêre skole

---

1) Department of Education and Science, "Education Survey 2", p.2.

2) Horace W. Robinson, Architecture for the Educational Theatre, Hoofstuk 1.

teaterfasiliteite in die vorm van dramaklaskamers, arena-ouditoriums, "cafetoriums" en opelugteaters. Volgens die verslag is dit die onderwysbeleid om die teaterkuns steeds meer by die hele skoolprogram te integreer: "... changes are occurring in both theatre and education which may be expected to ... lead to an increased accommodation of theatre arts in both the curricular and extracurricular programs of the school."<sup>3)</sup> 'n Treffende aanduiding van die waarde wat hier aan drama as vak geheg word, is dat sekere state ten tyde van hierdie ondersoek besig was met projekte waarvolgens "theatre education" as 'n spesiale vak by die onderwysprogramme van besonder begaafde leerlinge ingesluit is.<sup>4)</sup>

As hierdie feite in ag geneem word, is die Suid-Afrikaanse onderwysowerhede se stilswye ten opsigte van drama op skool des te ontstellender. Hoewel kuns en musiek lank reeds vir eksamendoeleindes erken word, was daar tot hiertoe nog geen aanduiding dat drama binne afsienbare tyd op dieselfde status sal kan aanspraak maak nie. Met die oog op die reeds oorlaaide roosters is 'n huiwering om drama as 'n nie-eksamenvak in te voer miskien begryplik. Dit is egter jammer dat ons onderwysbeplanners en leerplanopstellers nog steeds geen aanduiding gee van die potensiaal van drama in die opvoedingsproses nie. Die Onderwysdepartement van die Kaapprovinsie het tot hiertoe nog geen handleiding oor die aanwending van drama binne of buite die klaskamer laat verskyn nie. Die

---

3) Horace W. Robinson, Architecture for the Educational Theatre, p.15.

4) Ibid., p.16.

enigste verwysings na drama in die leerplanne is die literêre behandeling van voorgeskrewe toneelstukke, en dramatisering as moontlike hulpmiddel by die mondelinge stelwerk in die junior sekondêre skool.

Wat die skole self betref, is dit die skrywer se waarneming dat toneelopvoerings en dramawerk nog te dikwels beskou word as vermaaklikhede wat, indien hulle nie te veel tyd verg en teen "studie" of sportbedrywighede indruis nie, goedgeunstiglik toegelaat kan word. Skooldrama is nooit 'n besprekingspunt by onderwyskongresse nie en vorm slegs by baie hoë uitsondering die onderwerp van 'n artikel in een van ons onderwysblaaie. So 'n houding lyk erg uit voeling met die opvoedkundige denke van ons tyd, veral as ons die volgende mening uit die bogenoemde onderwysverslag uit die V.S.A. daarnaas stel:

"Theatre looks at life and comments on it; it stretches the imaginations of those who participate and view, who express and percieve their understanding of, and sympathy with, the sufferings and the joys of others; it excites and pleases the visual and aural senses. The making of theatre gives great pleasure in the endeavour, great satisfaction in the accomplishment, and the highest elation in so doing, by imparting pleasure, enjoyment, understanding, and sympathy for others. These are among the highest values achievable in human existence; they reside in the arts as they do in religious worship. It is a commitment to the future of the

race to impart these values to the young through the teaching of theatre which is central to all of these nonutilitarian delights of man." 5)

Die skrywer weet dat daar onderwysers is wat in skooldrama onderleg is en alles in hulle vermoë doen om 'n toneellewe by hulle onderskeie skole aan die gang te hou. Sonder die nodige onderskraging bly dit egter 'n opdraande stryd. As die skoolhoof nie tegemoetkomend is en bv. die nodige tyd vir toneel oefeninge of -bywoning beskikbaar stel nie, sal selfs die mees begeesterde onderwyser dit moeilik vind om die vlam lewend te hou. Eintlik is dit 'n gesindheid wat van die hoogste vlak af moet deurwerk: as ons onderwysbeplanners nie die dinamiese opvoedingsmoontlikhede van die drama begryp, die waarde en plek van drama in die skoollewe onder die aandag van ons skole bring, voorligting verskaf en selfs daadwerklik optree om die taak van die onderwyser met ondernemingsgees te vergemaklik nie, is dit te betwyfel of die houding en situasie ten opsigte van drama in ons skole ingrypend sal verander. En sonder die medewerking van ons onderwys kan ons beswaarlik 'n bloeiende jeugteater in Suid-Afrika verwag: die toneelkennis wat op skool verkry word, die gesindhede teenoor die teater wat hier gelê word en die liefde wat deur eie beoefening aangekweek word, werk soos 'n suurdeeg deur na die professionele jeugteater en na die teaterlewe in die algemeen.

---

5) Horace W. Robinson, Architecture for the Educational Theatre, p.14.

Hermien Dommissie skryf soos volg oor die toekoms van die toneel in Suid-Afrika: "Dit baat ons nie om die kuns by wyse van volwasse-onderwys te subsidieer, om teaters en kunsgalerye en operahuse te bou nie, tensy ons ook, deur sorgvuldige en doelgerigte jeugopvoeding sorg dat ons publiek ontvanklik en begrypend sal staan teenoor die beste wat die kunstenaar kan bied."<sup>6)</sup>

Dit spreek vanself dat die invoering van drama op skool — as eksamenvak al dan nie — onmiddellik 'n aanvraag na meer opgeleide drama-onderwysers skep. Die groter getalle gespesialiseerde leerkragte bring weer nuwe beweging in die jeugtoneellewe, want dit is hierdie mense wat die kennis en die geesdrif het om, afgesien van hulle bydraes tot teateropvoeding in die klaskamer, op die gebied van die jeugtoneel leiding te gee. Dit is hulle wat bv. by die organisering van jeugwerksteaters in die gemeenskap van waarde kan wees en nuwe vitaliteit aan die skooltoneel kan gee. Die behoefte aan meer drama-onderwysers dwing natuurlik ook inrigtings wat met die opleiding van onderwysers gemoeid is om aandag aan opvoedkundige drama te gee, en dit lei weer tot navorsing, eksperimentering en die uitwisseling van gedagtes op hierdie gebied. Dit het ook die voordeel dat die gewone onderwysstudent se belangstelling gewek kan word deurdat hy bv. in die geleentheid gestel word om opsionele kursusse in

---

6) Hermien Dommissie, "Bedenkings en Bespieëlings oor ons Toneel", "Standpunte", (jaargang XI, nrs. 5 en 6, Mei-Des. 1957), p.21.

skoordrama te volg. Ons het dus, presies soos in Engeland gebeur het, 'n uitkringende reaksie wat die hele toneellewe raak: groter getalle geïnteresseerde en ingeligte onderwysers en leerlinge skep 'n behoefte aan meer en beter jeugteater. En dit is juis wat nodig is vir 'n lewenskragtige jeugtoneel in hierdie land.

Een van die eerste stappe in die rigting van 'n eie jeugteater sal dus wees om ons onderwysowerhede te oortuig van die potensiaal wat drama vir die vorming van die adolessent inhou, en hulle uiteindelik daartoe te bring om die vak in ons skole tot sy reg te laat kom. Hierdie oorreding moet veral van belangstellendes in die onderwyserskorps self kom, en wel in die eerste plek deur hulle ernstige toewyding aan die opvoedkundige toneel — en natuurlik op grond van die resultate wat hulle kan toon. Sonder die doelgerigte optrede van 'n verenigde front sal egter nie veel bereik word nie. Daar sal dus gedink moet word aan die stigting van 'n onderwysersliggaam wat die bevordering van opvoedkundige drama ten doel het. So 'n liggaam, bestaande uit persone met kennis en ervaring van skoordrama, sal skole bewus moet maak van die waarde en moontlikhede van die jeugtoneel. Dit sal in hierdie stadium — waar ons nog nie drama binne die leerplan het nie — veral sy funksie wees om die stigting van jeugwerksteaters by skole aan te moedig, asook om voorligting en daadwerklike hulp te gee. Onderwyser-regisseurs sal getoon moet word hoe die skooltoneelaanbieding kreatief uit standhoudende

drama-aktiwiteite kan groei, hoe verskillende terreine van die skoollewe daarby geïntegreer kan word en hoe die bestaande fasiliteite ten beste gebruik kan word. So 'n liggaam sal ook verantwoordelik wees vir die organisering van kortkursusse waar onderwysers onder leiding van kenners met nuwere ontwikkelinge op die gebied van opvoedkundige drama kan kennis maak en self die geleentheid kan kry om praktiese ervaring van die verskillende aspekte van kreatiewe drama en toneel-afrigting op te doen. So 'n liggaam sou natuurlik ook waardevolle diens kon lewer deur leiding te gee by die keuse van spele vir skoolopvoerings, die ontwerpers van skoolsale van raad te bedien en miskien selfs te demonstreer wat met teater-in-die-onderwys beoog word.

As onderwysers en ander belangstellendes blyke gee dat dit hulle erns is, as voorbeelde van standhoudende en besielde jeugtoneelwerk getoon kan word, miskien selfs voorgestelde leerplanne vir die onderrig van drama op skool voorgelê word, sal ons onderwysdepartemente heelwaarskynlik te vinde wees vir groter inisiatief op hierdie gebied. Aan watter vertakkinge van die jeugtoneel daar ook al gewerk word, hoofsaak is dat die bearbeiding van ons onderwysowerhede en skole onvermoeid moet voortgaan, want as ons jeugteater van die toekoms nie die formele onderwys as 'n bondgenoot het nie, sal hy voor 'n ernstige leemte te staan kom.

Ons sal vervolgens moet kyk na die moontlikhede wat elk van die drie genoemde vorme van jeugtoneel vir Suid-Afrika inhou. Daar sal eers by die jeugwerksteater stilgestaan word.

### DIE JEUGWERKSTEATER

Die uitgestrektheid van ons land, tesame met die yl verspreiding van sy bevolking, skep ernstige probleme wat die verskaffing van professionele teater betref. Die meeste van ons dorpe is ver van kultuursentra geleë. Wat die jeugtoneel betref, is dit in elk geval onwaarskynlik dat daar selfs in hierdie sentra binne afsienbare tyd standhoudende professionele teater gelewer sal word. Wat die reisende toneel betref, moet daar sulke groot gebiede bedien word en is besoeke aan dieselfde dorp of skool noodwendig so wyd uit mekaar, dat 'n gereelde jeugteaterdiens nouliks moontlik is. Die demoraliserende uitwerking wat vermoeiende reise en 'n ongereelde lewenswyse op spelers en hulle werk het, is ook 'n feit wat ons nie uit die oog mag verloor nie.<sup>7)</sup> Dit is 'n gevaar waarmee veral ten opsigte van die jeugtoneel deeglik rekening gehou moet word.

Suid-Afrika se fisieke omstandighede, asook die feit dat professionele jeugteater hier nog maar in embrio aanwesig is, noodsaak ons dus om — vir die hede en onmiddellike toekoms altans — op plaaslike inisiatief aangewys te wees. Hiermee kan daar geen fout gevind word nie: daar is reeds verskeie male in hierdie studie op die waarde van eie beoefening in die jeugtoneel gewys, en veral die jeugwerksteater skyn

---

7) Hermien Dommissie, "Bedenkings en Bespieëlings oor ons Toneel", "Standpunte", (jaargang XI, nrs. 5 en 6, Mei-Des. 1957), p.25.



in ons besondere omstandighede 'n baie gawe uitkoms te bied. 'n Mens sou selfs 'n ideale toestand kon visualiseer waar elke dorp en voorstad sy eie jeugwerksteater onder beskerming van die plaaslike skool of jeugkultuursentrum het. Daar is, afgesien van die waarde wat vir die jong deelnemers self uit die jeugwerksteater te haal is, sosiologiese voordele in die samesnoering van plaaslike werkkrag en talent. Daarby bied die werksteater natuurlik ook 'n mate van gereelde toneellewe in sy gemeenskap, en veral in ons plattelandse gebiede kan so 'n diens in 'n wesenlike behoefte voorsien.

Volgens die skrywer se waarneming het die meeste van ons stedelike en plattelandse skole een of ander vorm van skooltoneel. Dit beteken gewoonlik dat daar elke jaar of twee 'n toneelprogram vir die leerlinge en publiek aangebied word. So 'n program bestaan meestal uit die formele voorstelling van een of ander bestaande toneelstuk of operette. Die stukke wat gekies word, wissel van nuwe musiekblyspelletjies tot werke soos Christopher Fry se Boy with a cart en die voorgeskrewe dramas van Shakespeare. Die deelnemers is in die meeste gevalle die leerlinge self, maar soms tree personeellede en skoliere saam op, en in enkele gevalle neem slegs die onderwysers deel. Sommige skole het die gebruik om 'n ervare regisseur van buite te nooi, maar gewoonlik tree een van die personeellede, baie dikwels die taalonderwyser, as toneelleier op. Die toneelaanbieding is feitlik altyd 'n geïsoleerde gebeurtenis in die skoollewe. Daar is talle skole wat toneel-

verenigings het, maar die skole waar toneelaanbiedinge organies uit gereelde dramawerk en uit die hele skoollewe groei, vorm baie hoë uitsonderinge. Wanneer navraag gedoen word, blyk gewoonlik dat daar wel personeellede is wat in drama belang stel, maar dat die kennis en die selfvertroue ontbreek.

Aangesien dit lyk asof jeugwerksteaters, altans wat groot dele van ons land en die onmiddellike toekoms betref, die waarskynlikste vorm van gereelde jeugtoneellewe is, sal ons alles in die werk moet stel om vir die opleiding van geskikte leiers voorsiening te maak. Die volgende moontlikhede kan genoem word:

- a) Voornemende onderwysers wat belang stel, moet in die geleentheid gestel word om kursusse in opvoedkundige drama te volg. Sulke kursusse kan gedurende die jaar van professionele opleiding as opsionele vakke aangebied word. Veral studente wat reeds drama as hoof- of byvak het, sou met hierdie bykomende kwalifikasie goed toegerus wees om jeugwerksteaters in hulle onderskeie werkkringe te lei.
- b) Ons onderwysdepartemente moet daartoe beweeg word om drama-adviseurs aan te stel. Hierdie mense kan skole besoek en praktiese leiding gee met betrekking tot die inrigting van jeugwerksteaters. Hulle kan selfs praktiese drama-sessies waarneem en met die afrigting van toneelstukke behulpsaam wees.

- c) Daar moet ernstig gedink word aan die stigting van 'n onderwysersliggaam soos voorgestel. Terwyl sy bearbeiding van ons onderwysowerhede voortgaan, sou so 'n liggaam baie kon doen om begrip vir jeugdramawerk by veral ons skoolhoofde te wek.
- d) Munisipaliteite moet bewus gemaak word van die waarde van jeugkultuursentra. Jeugwerksteaters kan deel van sulke sentra vorm, en belangstellendes buite die onderwysberoep kan daarin betrek word. Kursusse in volwasse opvoeding, wat nou by sommige van ons universiteite ingestel word, sou o.m. voorsiening kon maak vir die opleiding van jeugtoneelwerkers wat hier leiding kan gee.

#### TEATER-IN-DIE-ONDERWYS

Dit is goed bekend dat die toneelafdeling van KRUIK, soos trouens ook die toneelafdelings van die ander Rade vir die Uitvoerende Kunste, vir skoleprogramme voorsiening maak.<sup>8)</sup>

In die geval van KRUIK word hieronder verstaan dat 'n reisende groep drie maande elke jaar sekondêre skole besoek en uittreksels uit die voorgeskrewe letterkunde aanbied. Hoewel die Engelse jeugtoneelafdeling van KRUIK verlede jaar

---

8) Aangesien die skrywer nie eerstehandse kennis van die skolewerk in ander provinsies het nie, sal slegs KRUIK as 'n voorbeeld gebruik word. Sover bekend, volg die programme van die meeste ander spanne min of meer dieselfde patroon. Daar word egter verneem dat TRUK reeds in 'n nuwe rigting beweeg het.

'n begin gemaak het met programme waarin die leerlinge direk betrek word, volg die Afrikaanse afdeling nog min of meer dieselfde patroon wat deur die oorspronklike groep in 1960 gelê is, d.w.s. uittreksels uit die letterkunde word gedramatiseer en in 'n deurlopende program verweef, soms met meegaande kommentaar. Dit word dan formeel voor 'n gehoor aangebied. Daar is geen voorbereidings- of voortsettingswerk in drama waaraan die leerlinge deelneem nie.

Hoewel hierdie aanbiedinge 'n vorm van jeugteater is en seker nie as waardeloos beskou kan word nie — die kommentaar van skole op KRUIK se 1974-program getuig in die meeste gevalle van hoë waardering<sup>9)</sup> — is dit nie teater-in-die-onderwys soos in hierdie studie voorgestaan word nie. Daar moet ook in gedagte gehou word dat KRUIK nie meer 'n vaste jeugtoneelgroep het nie. Wanneer die tyd vir 'n volgende rondreis by skole aanbreek, word akteurs wat beskikbaar is vir dié doel ingespan. Daar word ook gewoonlik 'n regisseur van buite gekry om die groep af te rig.

Daar is geen rede waarom nie met hierdie skoolbesoeke voortgegaan kan word nie: oor die jare is daar waarskynlik goeie

---

9) Skole se kommentaar op die 1974-aanbiedinge, soos dit aan KRUIK gestuur is, is nagegaan. Hier volg enkele aanhalings: "Sulke programme help nie slegs die kinders om hulle werk met meer ywer aan te pak nie; dit dra ook baie daartoe by om hulle aan te moedig om opvoerings by te woon" (Hoërskool Zwaanswyk); "Baie bevredigend — hierdie programme beteken baie vir ons skole" (Hoërskool Ysterplaat); "Ons het slegs groot waardering vir die wyse waarop hierdie drie spelers die voorgeskrewe werke vir ons nuwe betekenis en kleur gegee het" (Hoërskool Willowmore); "'n Baie lewendige opvoering wat mens weer laat beseft het hoe belangrik dit is om voorgeskrewe werke interessant voor te dra" (Hoërskool Framesby, P.E.).

verhoudings met die skole opgebou en 'n bepaalde roetine vasgelê. As ons egter wil hê dat hierdie werk dinamiese jeugteater moet wees en tot die uitbouing van 'n eie toneel vir adolessente moet bydra, sal dit grootliks uitgebrei en op 'n totaal ander grondslag geplaas moet word. Die skrywer wil voorstel dat die hele onderneming herbeplan en in 'n volwaardige teater-in-die-onderwys omskep word. Op dié wyse, word gemeen, sal dit van meer waarde as die huidige stelsel wees, veral omdat daar dan planmatig en op 'n hegte grondslag aan leerlinge se teateropvoeding gewerk sal kan word. En dit is waaraan ons op die oomblik die grootste behoefte het. Hier volg enkele voorstelle:

- a) Ten einde die voorstellings nie net geïsoleerde ervarings te laat bly nie, maar die leerlinge werklik sinvolle toneelervarings te gee en hulle stelselmatig in die teaterkuns in te lei, sal die skoolbesoeke nie alleen gereelder moet plaasvind nie, maar die programme stimulerender aangebied en binne 'n groter toneel-opvoedkundige raamwerk gekonsipieer moet word. Deur kennis te neem van nuwere ontwikkelinge op die gebied van opvoedkundige drama, en deur self onvermoeid te eksperimenteer, kan skolegroepe aan ons jeug opwindende en baie leersame teater bring. Daar sal egter ook, in die lig van duidelike doelstellinge, sodanig beplan moet word dat elke program 'n bepaalde onderdeel van 'n toneelopvoedingsplan vorm.

- b) Hierdie oogmerke kan alleen bereik word as daar vaste groepe bestaan wat deurlopend werk en hulle voltyds aan die jeugtoneel wy. Die onderbroke aard van die huidige stelsel verhinder die opbou van artistieke hegtheid, asook die toewyding aan 'n gemeenskaplike ideaal. Die tye wanneer leerlinge nie beskikbaar is nie, kan gebruik word om nuwe stof in te studeer, en natuurlik ook om regisseurs en spelers in die jeugtoneelkuns te skool. Hierdie groepe kan ook, soos in die meeste Europese stede gebeur, jeugtoneelstukke gedurende skoolvakansies aanbied en op dié manier 'n klein begin maak met volwaardige teaters vir adolessente.
- c) Daar sal op 'n stewiger pedagogiese grondslag gebou moet word, des te meer omdat hierdie aanbiedinge by die verskillende leerplanne aansluit. Persone wat vir die opstel van die programme verantwoordelik is, moet in die opvoedkunde onderleg wees en toesien dat basiese pedagogiese prinsipes toegepas word. Die spelers wat vir hierdie geselskappe gekies word, moet hulle tot onderwyswerk aangetrokke voel en daarvan bewus wees dat hulle binne 'n opvoedkundige konteks werk. Die stelsel waarmee die Kaapprovinsie se Kleurling-onderwysdepartement verlede jaar 'n begin gemaak het, nl. dat diensdoende onderwysers met drama-opleiding vir hierdie werk gekies word, is 'n stap in die regte rigting.

d) Daar moet gedink word aan die oprigting van jeugtoneel-sentra wat slegs skole in hulle onmiddellike omgewings bedien. So 'n reëling sou lang reise uitskakel en meer gereelde skoolbesoeke moontlik maak. Daar kan dan, deurdat meer dikwels met dieselfde leerlinge kontak gemaak word, stelselmatig aan 'n program van teateropvoeding gewerk word. Sulke sentra kan natuurlik, vanweë 'n meer funksionele inrigting, beter as die gemiddelde skool aan die vereistes vir die teater-in-die-onderwys beantwoord. Daarby hou dit ook psigologiese voordele in om leerlinge soms weg van hulle eie skool op teaterbesoek te neem. Daar kan dan, soos trouens op baie plekke in Engeland gebeur, soms in die teatergebou en soms in 'n skool opgetree word. Daar kan in hierdie verband gedink word aan die soort vakansieprogramme wat onder b) voorgestel is. Hoewel 'n netwerk van sulke sentra oor die hele land natuurlik die ideaal sou wees, is dit in hierdie stadium nie prakties moontlik nie. Daar is egter geen rede waarom daar nie in ons digbevolkte gebiede met so 'n onderneming 'n begin gemaak kan word nie. Sulke sentra vir teater-in-die-onderwys kan baie daartoe bydra om by ons jongmense, terwyl hulle nog aan die dissipline van die formele onderwys onderworpe is, die regte teaterinstelling aan te kweek.

#### VOLWAARDIGE TEATERS VIR ADOLESSENTE

As al ons toneel- en landsomstandighede in ag geneem word, moet

ons seker nie te haastig wees om selfstandige teaters vir adolessente te verlang nie. In die lande waar hierdie toneelvorm wel bestaan, is dit 'n ontwikkeling wat eers heelwat later in hulle toneelgeskiedenis plaasgevind het. Terselfdertyd sou dit 'n uiters boeiende eksperiment wees om so 'n teater vir adolessente in bv. een van ons opvoeding= sentra met 'n relatief hoë persentasie studerende jongmense tot stand te bring. Dit hoef geen groot of duur onderneming te wees nie. 'n Bestaande gebou bv. sou met verbeelding in 'n funksionele klein teatertjie omskep kon word. Dit lyk juis asof die jong toneelganger van vandag voorkeur gee aan 'n teater met 'n informele eerder as 'n weelderige voorkoms. Hoofsaak is dat die atmosfeer adolessente moet geval en dat daar die regte milieu vir eksperimentele jeugteaterwerk geskep moet word. Dit sou goed wees as 'n onafhanklike groep jong kunstenaars, miskien met die steun van een of ander vermoënde instansie, so 'n onderneming sou kon aanpak. Hulle ondervinding kon waardevolle voorstudie wees vir ander volwaardige teaters vir adolessente wat hopelik later sal volg. Met slegs drie of vier sulke teaters op plekke waar ons jeug in groot getalle saamgetrek is, en met die beweeglikheid van bv. skoolgroepe deesdae, sou 'n aansienlike persentasie van ons jongmense gereelde besoekers kon wees terwyl baie ander wel in die geleentheid gestel sou kon word om van tyd tot tyd 'n opvoering in so 'n teater van hulle eie by te woon. Die waarde hiervan moet nie onderskat word nie: dit is eers as lid van 'n gehoor van jongmense in 'n teatergebou van hulle



eie dat die toeskouer die trefkrag van 'n teater vir adollesente ten volle begryp.

### SLOT

Die tyd het waarskynlik aangebreek dat daar op hoë vlak ondersoek ingestel moet word na die verskaffing van teater vir adollesente in Suid-Afrika. Veral nou dat ons eie televisie-diens in sig is, sou so 'n studie nie ontydig wees nie. 'n Bekwame kommissie van ondersoek sou baie kon bydra tot die ontwikkeling van jeugteater in ons land deur sake soos die volgende te bestudeer en aanbevelinge in dié verband aan die hand te doen:

- a) Die omvang en gehalte van bestaande teater vir adollesente in Suid-Afrika.
- b) Moontlike ontwikkelingsrigtings vir ons jeugtoneel.
- c) Finansiële steun aan professionele en amateurgroepe wat hulle met jeugteaterwerk besig hou.
- d) Die taak van die staatsondersteunde teater ten opsigte van jong gehore.
- e) Drama en toneel in ons skole.
- f) Die verskaffing van geboue en ander fasiliteite.
- g) Die opleiding van jeugtoneelleiers en -spelers.
- h) Aanmoediging vir die skrywe van jeugtoneelstukke.

Dit moet egter ter afsluiting beklemtoon word dat die gehalte en waarde van ons jeugtoneel van die toekoms nie by die grootte van subsidies of die voortreflikheid van fasiliteite gaan berus nie, maar by die artistieke integriteit waarmee gewerk word. Wat nodig is, is kunstenaars wat hulle tot jeugteaterwerk aangetrokke voel en wat die toewyding aan 'n toneelideaal het. Wat Peter Brooke oor "living theatre" in die algemeen sê, geld des te meer vir die jeugtoneel:

"In a living theatre, we would each day approach the rehearsal putting yesterday's discoveries to the test, ready to believe that the true play has once again escaped us."<sup>10)</sup> Dit is hierdie gees van piëteit en ontdekking wat nodig is vir die voortbrenging van die soort teater wat hier gevisualiseer word.

---

10) Peter Brooke, The Empty Space, p.17.

BRONNELYS

## 1. LITERATUUR

- Ausubel, David P., Theories and Problems of Adolescent Development, New York, 1954.
- Balmforth, Ramsden, The Problem-Play, Londen, 1928.
- Bentley, Eric, The Life of the Drama, Londen, 1965.
- Bierman, A.K. & Gould, James A. (reds.), Philosophy for a New Generation, Londen, 1970.
- Biner, Pierre, The Living Theatre, New York, 1972.
- Braun, Edward (red.), Meyerhold on Theatre, Londen, 1969.
- Brooke, Peter, The Empty Space, Penquin, 1968.
- Brustein, Robert, The Third Theatre, Londen, 1970.
- Byers, Ruth, Creating Theater, San Antonio, 1968.
- Chilver, Peter, Staging a School Play, Londen, 1967.
- Clark, Barrett H., European Theories of the Drama, New York, 1965.
- Clark, Brian, Group Theatre, Londen, 1971.
- Coggin, Phillip A., Drama and Education, Londen, 1956.

- Cohn, Ruby, Currents in Contemporary Drama, Bloomington, 1969.
- Cole, Luella & Hall, Irma Nelson, Psychology of Adolescence, Londen, 1970.
- Coleman, J.S., The Adolescent Society, New York, 1961.
- Corrigan, Robert W. (red.), The New Theatre of Europe, New York, 1964.
- Courtney, Richard, Drama for Youth, Londen, 1964.
- Croce, Benedetto, Brevier van Aesthetica (vert. A. Hudig), Arnhem, 1926.
- Davis, Jed Horace & Watkins, M.J. van, Children's Theatre, New York, 1960.
- Dickinson, Hugh, Myth on the Modern Stage, Urbana, 1969.
- Dietrich, Margret, Das Moderne Drama, Stuttgart, 1969.
- Du Toit, J.M. & Van der Merwe, A.B., Sielkunde, Kaapstad, 1966.
- Esslin, Martin, Brecht: a Choice of Evils, Londen, 1959.
- Esslin, Martin, Brief Chronicles, Londen, 1970 (1961).
- Fordham, Frieda, An Introduction to Jung's Psychology, Penquin, 1953.
- Ghéon, Henri, The Art of the Theatre, New York, 1961.

- Goodlad, J.S.R., A Sociology of Popular Drama, Londen, 1971.
- Gorelik, Mordecai, New Theatres for Old, Londen, 1947 (1940).
- Harris, Alan, Thinking About Education, Londen, 1970.
- Hodgson, John, The Uses of Drama, Londen, 1972.
- Hodgson, John & Richards, Ernest, Improvisation, Londen, 1966.
- Jeffreys, M.V.C., Personal Values in the Modern World, Penquin, 1962.
- Leach, Robert, Theatre for Youth, Oxford, 1970.
- Lück, William R. (e.a.), Effective Secondary Education, Minneapolis, 1966.
- Male, David A., Approaches to Drama, Londen, 1973.
- Melchinger, S., Drama en Toneel (vert. en verwerk. B. Stromen), Amsterdam, 1959.
- Pemberton-Billing, R.N. & Clegg, J.D., Teaching Drama, Londen, (1965).
- Pilgrim, Geneva Hanna & McAllister, Marianna K., Books, Young People and Reading Guidance, New York, 1968.

Powell, Marvin, The Psychology of Adolescence, New York,  
1963.

Robinson, Horace W., Architecture for the Educational  
Theatre, New York, 1970.

Roose-Evans, James, Experimental Theatre, Londen, 1970.

Ross, Stephen D., Literature and Philosophy, New York,  
1969.

Slade, Peter, An Introduction to Child Drama, Londen,  
1958.

Spranger, Eduard, Psychologie der Jeugd (vert. J.L.  
Gunning), Deventer, 1924.

Steinhouse, Lawrence, Culture and Education, Londen,  
1967.

Terson, Peter, Zigger Zagger; Mooney and His Caravans,  
Penquin, 1970.

Way, Brian, Development through Drama, Londen, 1967.

Willett, John, The Theatre of Bertold Brecht, Londen,  
1959.

## 11. PERIODIEKE PUBLIKASIES

A.T.E.J., "Théâtre en France: Saison 1972-1973",  
(ongepubliseerd).

Bernard, Jessie, "Teen-Age Culture: An Overview",  
"The Annals of The American Academy  
of Political and Social Science",  
(vol.338, Nov. 1961).

Bertelli, Flavio, "Present-Day Children and the Theatre",  
"Theatre, Childhood and Youth",  
(Jul.- Sept. 1971).

Bösensell, John, "De funksie van het toneel in de moderne  
maatschappij", "Ons Toneel", (jaargang  
41, nrs. 9 en 10, Sept./Okt. 1965).

Dasté, Catherine, "An Experiment in the Creation of  
Children's Plays invented by Children",  
"Theatre, Childhood and Youth",  
(Okt.- Des. 1971).

De Assis, Maria Dolores, "Les Classiques dans un Théâtre  
pour Adolescents", Théâtre,  
Enfance et Jeunesse", (Jan.-  
Jun. 1972).

De Castro, Frederico Gomez R., "The Psychological Aspects  
of the Theatre for Young  
People in Spain", "Theatre,  
Childhood and Youth",  
(Jan.- Jun. 1972).

Department of Education and Science, "Education Survey 2",  
Londen, 1967.

Department of Education and Science, "Half Our Future",  
Londen, 1963.

Dommissie, Hermien, "Bedenkings en Bespieëlings oor ons  
Toneel", "Standpunte", (jaargang XI,  
nrs. 5 en 6, Mei - Des. 1957).

Fernandez, Oscar, "Censorship and the Brazilian Theatre",  
"Educational Theatre Journal", (vol.25,  
nr.3, Okt. 1973).

Hodgson, John, "Theatre in Education", "Theatre Quarter=  
ly", (vol.1, nr.1, Jan.- Mrt. 1971).

MacOwen, Michael, "Why the Theatre?", "The Theatre  
Quarterly Review", (somer 1970, nr.93).

Siks, Geraldine Brain, "An Appraisal of Creative Dramatics",  
"Educational Theatre Journal",  
(vol.17, 1965).

Théâtre et Jeunesse, "Bibliographie Internationale",  
(vol.1).

Thomas, Charles, "Preface", "For the Service of Youth:  
Recommended Plays" (ongepubliseerd).



Skrywer of verslaggewer nie vermeld:

"Group 2: General Report", "Theatre, Childhood and  
Youth", (Okt.- Des. 1972).

"Notable School Productions", "Drama", (somer 1963,  
nr. 69).

"Theatre, Childhood and Youth", (Jul.- Des. 1972).

"Theatre Journal: Special Issue", (Aug. 1968).

"The Urge", (Jun. 1970), (ongepubliseerd).

"Working Paper of the Drama Curriculum Study Group,  
(Leeds)", (1972), (ongepubliseerd).

---