



Teater in Suid-Afrika: 'n Studie oor inter-, kruis- en transkulturele teater binne 'n multikulturele konteks

deur
Mercy Kannemeyer

*Tesis ingelewer ter voldoening aan die vereistes vir die graad van
Magister in Drama en Teaterstudie in die Fakulteit Lettere en Sosiale
Wetenskappe aan die Universiteit van Stellenbosch*

Studieleier: Amelda Brand

Desember 2023



VERKLARING

Deur hierdie proefskrif elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Desember 2023

Abstract:

My first professional theatre production - a stage adaptation of Jeanne Goosen's well-known book *Ons is nie almal so nie* - premiered in 2019. I read the book for the first time when I was fifteen. When I read it for the first time, I knew that the book would one day play a major role in my life. I decided in 2018 to adapt the book for the stage. My decision was deliberate - I wanted to find out if I, as a brown theatre maker, could tell a story by a white author. My background as an applied theatre student prepared me for this kind of purposeful work. For this study, I used auto-ethnography and practise-led research. I incorporated my personal experiences as a theatre student and practitioner into my questions and findings. I have researched theatre in the inter-, cross- and transcultural context of multicultural South Africa. I ask specific questions inspired by critical race theory and intersectionality around theatre, race, culture, power and cultural appropriation. South Africa's past is briefly explored to lay the groundwork for the study in relation to theatre and politics.

Definitions and backgrounds for multi-, inter-, cross- and transculturality are provided, and the study also examines how these terms play out in practice. Related topics such as power, cultural appropriation and assimilation are also explored. Influenced by my experiences with *Ons is nie almal so nie*, I decided to interview four established theatre makers to find out what the issues raised in this study mean to them and how they are reflected in their various practices. Attention is paid to the topics of cultural brokerage, "culture of links" and "third culture".

Opsomming:

In 2019 debuteer ek met my eerste professionele teaterproduksie – 'n verhoogverwerking van Jeanne Goosen se bekende novelle, *Ons is nie almal so nie*. Dié novelle het my as vyftienjarige te beurt geval. Vanaf eerste oogopslag – of lesersopslag – het ek geweet dié boek gaan eendag 'n groot rol in my lewe speel. In 2018 het ek besluit dat ek die boek wil verwerk. Ek het die boek verwerk met 'n spesifieke doel – ek wou vasstel of ek as bruin teatermaker 'n storie deur 'n wit skrywer kon vertel. My agtergrond as toegepaste teaterstudent het my voorberei op dié tipe doelgedrewe werk. Vir hierdie studie het ek van outo-etnografie en praktykgeleide navorsing gebruik gemaak, en toegelaat dat my persoonlike ervaring as teaterstudent

en teaterpraktisyn tot vroe en insigtige lei. In hierdie studie word teater binne inter-, kruis-, en transkulturele konteks binne 'n multikulturele Suid-Afrika ondersoek. Geïnspireer deur kritiese rasteorie en interseksionaliteit vra ek bepaalde vroe rondom teater, ras, kultuur, mag en kulturele toeëiening. Suid-Afrika se verlede word vlugtig nagevors ten einde die fondasie in terme van teater en politiek vir die studie te lê. Definisies en agtergrond vir multi-, inter-, kruis-, en transkulturaliteit word verskaf, en die studie ondersoek ook hoe hierdie terme in praktyk uitspeel. As gevolg van my ervaring met *Ons is nie almal so nie*, het ek besluit om met vier gevestigde teatermakers onderhoude te voer, en uit te vind wat die kwessies wat in hierdie studie aan bot kom, vir hulle beteken en hoe dit in hulle werk figureer. Ten einde, geniet kulturele makelary, “*Culture of Links*” en “*Third Culture*” aandag.

Dankbetuigings:

Dankie aan my Skepper.

Dankie aan my ouers, Maria en Jerohme Kannemeyer, en my broer Jo-Chrissem Kannemeyer. Julle het julle knieë deur gebid vir my, dankie. Dankie ook dat julle my deur die proses laat lag het.

Dankie aan my mentors wat my vriende geword het: Saartjie Botha, Cornelia Faasen, Kabous Meiring en Martie Meiring. Julle het my nie net oor teater en die media touwys gemaak nie, maar ook oor die lewe. Dankie.

Dankie aan my vriende: Wian Taljaard (wat ook my woonstelmaat was vir 'n jaar), Ané Koegelenberg, Anke Cullinan, Devonecia Swartz, Jolyn Phillips, Gretchen Jansen, André van der Hoven, Hendrik Nieuwoudt, Kristin Pienaar, Bernadette Madell, Tammy Speelman, Giselle Botha, Herschelle Benjamin, Retha Bornmann, Wolf Britz, Ilana Cilliers, Stefan Benadé, Marguerite van Eeden, en Azille Coetzee.

Dankie aan die Mothertongue Theatre Company dat ek vir 'n rukkie saam met julle kon speel. Ntombi Makhutshi, Yamkela Mabadi, Sandile Kosana, Ashley Seconds, Jadene Lekay en Denise Gandu, ek waardeer julle.

Dankie aan René en Corné van Rooyen dat julle huis my tweede huis is.

Dankie aan Andries Bezuidenhout en Irma Du Plessis dat ek vir 'n maand in julle huis kon bly om te skryf.

Dankie aan my *Ons is nie almal so nie* geselskap, Daneel van der Walt (jy sal altyd my Doris wees), Zeldi du Toit, Kabous Meiring, Rocco Pool, Albert Snyman, Elrina Marais, Pierre Theron en elke teaterganger wat die sitplekke vol gesit het. Dankie aan Jeanne Goosen vir haar boek. Dankie aan elke kunsjoernalis wat oor die produksie geskryf het. Julle hou teatermakers op hulle tone, dankie daarvoor.

Dankie aan die Stellenbosse drama department en my studieleier, Amelda Brand. Amelda, jou geduld en geloof in my het nie ongesiens verby gegaan nie. Dankie dat jy my uitdaag en my wêreld verbreed.

Dankie aan my sielkundige, Albert Keet. Ek weet dis jou werk, maar jy laat dit nie soos werk lyk nie. Dankie dat jy omgee en altyd luister.

Dankie aan myself. Mercy, "it was the best of times, it was the worst of times" (Dickens, 1859), maar jy het weereens bewys dat jy ongelooflike deursettingsvermoë het. Is jy nie nou bly jy het nie opgegee nie?!

Inhoudsopgawe	
Voorblad	1
Verklaring	2
Opsomming / Abstract	3 - 4
Dankbetuigings	5
Hoofstuk 1: Inleiding en konteksskepping	
Agtergrond	7 - 10
Probleemstelling	10 - 13
Doel van die studie	13 - 14
Navorsingsvrae	14
Navorsingsontwerp	14 - 19
Tekortkominge / Navorsingsbeperkinge	19 - 20
Definisies van kernbegrippe	20 - 21
Opgesomde uitleg vir die res van die studie	21 - 22
Hoofstuk 2: Oto-etnografie: Ons is nie almal so nie	
Inleiding	23
Konteksskepping: Ons is nie almal so nie	23 - 25
Oto-etnografie as navorsingsmetode	25 - 27
Toegepaste teater	27 - 31
Bespreking van oto-etnografiese data ingewin	31 - 44
Hoofstuk 3: 'n Blik op die geskiedenis van Suid-Afrika	
Inleiding	45 - 46
'n Liberale Grondwet vir alle Suid-Afrikaners	46 - 48
Definisies binne konteks van die studie	48 - 51
Pre-koloniale tot post-koloniale Suid-Afrika	51 - 52
Kolonialisme en apartheid	52 - 57
Teater binne konteks van die geskiedenis van Suid-Afrika	57 - 61
Hoofstuk 4: Kultuur, multi-, inter-, kruis- en transkulturaliteit en verwante terme	
Inleiding	62
Wat beteken kultuur?	62 - 64
Suid-Afrika: 'n Multikulturele land	64 - 65
Interkultureel	65 - 68
Kruiskultureel	68 - 70
Transkultureel	70 - 71
Verwante kwessies	71 - 76
Hoofstuk 5: Holm, Bailey, Matchett en Tshabalala	
Inleiding	
Holm, Bailey, Tshabalala en Matchett	77 - 84
Mag en kulturele appropriasie	84 - 90
Hoofstuk 6: Liminaliteit en die derde spasie	
Navorsing voortspruitend uit studie	91 - 102
Hoofstuk 7	
Gevolgtrekkinge	103 - 107
Bronnelys	108 - 123
Addendum A	124

Hoofstuk 1: Inleiding en konteksskieping

1. Agtergrond

My eerste begrip van teater was in die vorm van skoolkonserter. Ek en my vriende kon enige rolle in dié konserte vertolk. Ek het onder meer Maria, die Moeder van Jesus, in 'n Kersspel en Mary in die bekende kinderliedjie *Mary had a little lamb* gespeel, sowel as 'n rol in die storie van 'n prinses en haar prins (waarvan ek nie die verhaallyn kan onthou nie). My sesjarige prins het blonde hare en blou oë gehad en op my kinderfoto's sien ek dat die verhoog vol kinders van verskillende rasse was. As kind was ek salig onbewus van hoe ras¹ later in my lewe 'n beslissende faktor in terme van vooroordeel sou speel.

Op hoërskool het my belangstelling in teater aanhou groei. Ek vertolk onder andere die rolle van Tiemie in P.G. du Plessis² se *Siener in die suburbs* (1991), Jane in 'n uittreksel uit *Jane Eyre*³ deur Charlotte Brontë (1847) en Veronica in Athol Fugard (1996) se *Lied van die vallei*⁴. Die karakters van Tiemie en Jane is wit vroue. Ek vind aanklank by Tiemie as iemand wat graag uit haar moeilike en armoedige omstandighede wil ontsnap, en iets van haar lewe wil maak. Jane Eyre was 'n eenvoudige, maar sterk vrou. Die rol van Veronica in *Lied van die vallei* was die eerste bruin karakter wat ek tot op daardie stadium vertolk het, bloot omdat ek nie bewus was van ander tekste met jong bruin meisies as karakters nie. Nadat ek in graad 11 (2012) in 'n dramaklas van Athol Fugard, John Kani en Winston Ntshona geleer het, het ek *Lied van die vallei* in ons skoolbiblioteek gaan soek. Dit was ook dié rol waarmee ek

¹ Ras word in hierdie studie gebruik aan die hand van Nadia Davids (2013) se gebruik daarvan in 'n artikel getiteld "It is us": An Exploration of "Race" and Place in the Cape Town Minstrel Carnival. Davids (2013) gebruik aanhalingstekens rondom die woord "ras" om aan te dui dat ras 'n sosiale konstruk is. Ek gebruik wel nie aanhalingstekens nie, maar ek stem heelhartig met Davids (2013) saam dat ras 'n mensgemaakte sosiale konstruk is wat bedoel was om skade aan te rig. Later in die studie word ras as sosiale konstruk verder uitgebou, en die verwantskap van ras en kolonialisme word in hoofstuk drie bespreek. In hoofstuk twee word ras bespreek in terme van my agtergrond as navorser en teaterpraktisyn.

² My eerste kennismaking met P.G. du Plessis se werk was in 'n Afrikaansklas op hoërskool. Ons moes die toneeltekste van *Siener in die suburbs* lees, en daarna die filmweergawe daarvan kyk en kortliks oor die ooreenkomste en verskille tussen die twee skryf.

³ Ek het *Jane Eyre* per toeval in ons skool se biblioteek opgetel en begin lees. My Engelse onderwyser het my gehelp om die nuanse daarvan te verstaan, want op daardie stadium was die boek hoog bo my vlak van begrip, maar tog was ek aangetrokke tot die uitbeelding van Jane.

⁴ In my soeke na rolle met bruin karakters, het ek met die hulp van my dramaonderwyser, Anne Hobson, op *Lied van die Vallei* afgekom nadat ons in dramaklas van *The Serpent Players* (Benson, 1997) geleer het.

in 2013 'n oudisie by die Universiteit Stellenbosch se drama-departement afgelê het, want die ervaring van my eerste “bruin rol” het my bygebly. Ek kon soos Veronica praat en ek kon haar agtergrond verstaan. Met die vertolking van Tiemie en Jane se karakters in onderskeidelik graad 8 en graad 10, het die realiteit van ras en kultuur nog nie ten volle by my ingesink nie. Ek het die rolle bloot aangevat omdat ek van die stories gehou het. Die rede is eenvoudig: gesprekke rondom ras en kultuur het nie gereeld genoeg binne my oorwegend wit onderrigomgewings plaasgevind nie. My huislike omgewing en skoolomgewing het wêreld van mekaar verskil. My skool was in 'n sogenaamde wit buurt en my huis was in 'n sogenaamde bruin buurt. Met die verloop van tyd het ek besef dat die teaterbedryf dikwels vrae by my laat posvat. Hierdie vrae hou verband met politiek, ideologie, tematiek en problematiek.

Tydens my drama studies aan Universiteit Stellenbosch het ek myself in situasies bevind waar ek die rolle wat ons vir toneelspel of spraakklasse moes vertolk, bevraagteken het. Soms is ons gevra om ons eie monoloë of prosastukke klas toe te bring, ander kere is rolle deur ons dosente aan ons toegeken.

In 'n aksente-klas leer ons onder meer aksente vanuit Amerika, Frankryk en Skotland, maar geen aksent uit Suid-Afrika of Afrika was deel van die kurrikulum nie. Ek het gedurende hierdie tydperk gewens ons kon meer oor die Suid-Afrikaanse taalvariante leer. Ek het gewens ons kon leer hoe ons as *performers* Suid-Afrikaanse klanke in ons monde kan vorm. Ek het gewens ek kon mense soos myself verteenwoordig sien in die materiaal wat ons geleer het. In 2015, my tweede jaar aan die Universiteit Stellenbosch, is ons in 'n toneelspelklas (wat op teksgebaseerde spel fokus) gevra om tekste klas toe te bring wat ons vir die eksamen wou voorberei. Ek het Adam Small⁵ se *Joanie Galant-hulle* (1978) gekies. Ons moes vir die dosent en ander studente sê watter tekste ons gebring het. Tydens my beurt het die dosent my idee van *Joanie Galant-hulle* byna binne sekondes afgeskiet, sonder dat ek kon verduidelik hoekom ek die toneelstuk vir die eksamen wou voorberei. Die dosent se woorde was: “Jy gaan altyd net in Adam Small-*plays* speel”. Tydens hierdie gesprek het die dosent ook verwys na “julle” en “hulle” en “jou tipe mense” (wat binne hierdie konteks rassistiese bevooroordeling is). Die dosent, 'n middeljarige wit man, het my as beïnvloedbare, jong bruin vrou, in 'n spreekwoordelike boks geplaas. Daar kan geargumenteer word

⁵ Joanie Galant-hulle handel Joanie en haar familie wat weens Apartheidswetgewing gedwing word om hulle woonbuurt te verlaat. Die teks spreek sosiale kwessies op die Kaapse Vlakte gedurende Apartheid aan.

dat die dosent my idee afgeskiet het om te verhoed dat ek altyd net een tipe rol gegee word, maar die manier waarop hy dit gedoen het, het vir my oorgekom as rassisties en verkleinerend. Dit het voorgekom asof *Joanie Galant-hulle* nie goed genoeg was vir die klas en uiteindelik vir 'n eksamenstuk by die Universiteit Stellenbosch se drama-departement nie. Hierdie ervaring het veroorsaak dat nóg meer vrae ontstaan het. Ek het geweet dat bruin akteurs nie net bruin rolle hoef te vertolk nie, want dit kan beperkend wees. Ek het ook geglo dat 'n mens rolle versigtig moet kies om te voorkom dat jy aanstoot gee. Ek het myself in ambivalensie bevind: ek wil bruin rolle speel, maar ek wil ook weet hoe ver die grense verskuif kan word sodat ek nie net in “Adam Small-plays” hoef te speel nie.

In 2019 maak ek my professionele debuut as regisseur met 'n verhoogverwerking van Jeanne Goosen se boek *Ons is nie almal so nie*. Ek het as vyftienjarige vir die eerste keer met dié novelle kennis gemaak. Op skool het ons die filmverwerking van *Siener in die suburbs* gekyk waarin Sandra Prinsloo⁶ die rol van Tiemie rol vertolk het. In ons skoolbiblioteek het *Ons is nie almal so nie* my aandag getrek, want Sandra Prinsloo was op die omslag van die eerste uitgawe wat in 1990 gedruk is. Toe ek *Ons is nie almal so nie* die eerste keer gelees het, was ek gefassineer deur die jong verteller, die vyfjarige Gertie, wat Goosen as fokaliseerder gebruik. Gertie tree in die boek soos 'n vraagsteller, 'n kamera én 'n ondersoeker op en deur haar onskuldige oë ervaar ek as leser die vreugde en pyn van 'n gesin wat in die 1950's in Parow leef.

In my eerste jaar op universiteit (2014) is *Ons is nie almal so nie* deel van ons voorgeskrewe leesstof in 'n Afrikaans en Nederlands-module. Weereens is ek gefassineer deur Goosen se werk, want ek ervaar dit as onpretensieus, rou en eerlik. In my eerstejaar kon ek dinge raaklees wat ek op skool nie gesien het nie. Ek het beter opgelet na die konteks waarbinne die verhaal afspeel: dit is die 1950's in Suid-Afrika en die regering het mense in verskillende raskategorieë ingedeel, mans en vroue het verskillende rolle in die samelewing bekleed, in sekere kontekste (soos in Goosen se novelle) was kerk vir mense belangrik, en indoktrinasie vanaf die Apartheidsregime is aan mense gevoer.

Ek lees Goosen se roman in 2018 weer ter voorbereiding vir my verwerking daarvan. Tydens my herlees ontdek ek hoe omstrede, maar deernisvol die karakters is wat

⁶ Sandra Prinsloo is 'n welbekende Suid-Afrikaanse aktrise.

Goosen geskep het. Hul posisie as armblankes veroorsaak verdeeldheid vir my as leser. Die karakters is wit en kon voordeel uit apartheid trek, maar is ook so arm dat hulle geen sosiale, maatskaplike en politieke mag het nie. Hierdie tweeledigheid en omstredenheid van die karakters lei my tot dieper ondersoek: Waar staan ek in verhouding tot hierdie karakters wat deur Goosen geskep is?

Nadat ek myself die bostaande vraag afgeva het, kom dieper ongemaklike kwessies na vore. Boler (1998) belig in *Feeling Power: Emotions and Education* twee aspekte rondom die “pedagogiek van ongemak” wat ek graag as draad deur hierdie studie wil gebruik. Die “pedagogiek van ongemak” word deur Boler (1998) in twee groepe afgebaken. Eerstens verwys Bowler (1998:176) na ’n uitnodiging om ondersoek in te stel” en tweedens na “’n oproep tot askie”. Deur middel van ondersoek word die persoon aan die ontvangkant van hierdie ongemak toegelaat om tot die oorsaak van die ongemak te delf. Daar word kennis gemaak met die ongemak en dit lei tot die tweede punt: aksie. Die impuls vir die aksie is die ondersoek en die bevindinge rondom die ongemak wat daaruit gespruit het. Aksie behels ook dat die individu aan die ontvangkant eienaarskap van ’n sekere ervaring neem.

Die ongemaklike vrae wat ek myself voor, tydens en nog steeds na die verwerking van Goosen (1990) se novelle afgeva het, is: Mag ek as ’n bruin vrou hierdie verhaal verwerk in die lig van kulturele appropriasie en hedendaagse identiteitspolitiek? Wat probeer ek oordra deur ’n storie van ’n wit gesin deur ’n wit skrywer op die planke te bring en hoe gaan ek my vooroordele, agtergrond en kultuur hierbinne kan navigeer? As teaterskepper wat ook gespits is op aktivistiese werk, is ek verder geïnteresseerd in hoe mense van verskillende kulturele agtergronde binne ’n diverse Suid-Afrikaanse landskap saamwerk en watter ander kwessies deel van só ’n werksverhouding is.

1.2. Probleemstelling

Die voorafgaande breë agtergrond lei my uiteindelik na my navorsing oor inter-, kruis- en transkulturele teaterskepping in Suid-Afrika binne ’n multikulturele samelewing. Ek maak van praktykgeleide navorsing gebruik waar ek my persoonlike ervaring met die produksie *Ons is nie almal so nie*, sowel as my ervaring met toegepaste teater gebruik om die studie te inspireer en vrae te lei.

Kwessies wat bespreek word, is kultuur en Suid-Afrika se verlede, met spesifieke betrekking tot kolonialisme en apartheid. Verdere kwessies is samewerking oor kultuurgrense heen in terme van inter-, kruis- en transkulturele werk binne 'n multikulturele konteks, sowel as kwessies van mag, toeëiening en eerbetoning wat hiermee gepaard gaan.

1.2.1. Probleem binne konteks

Die Grondwet van Suid-Afrika (1996) verskaf die veronderstelling dat Suid-Afrika se verdeelde verlede in ag geneem is en dat daar daadwerklike pogings tot verbetering en beskerming van alle landsburgers aangewend moet word. Die eerste demokratiese verkiesing van 1994 het die einde van apartheid in Suid-Afrika gekenmerk, maar die gevolge van die stelsel is nog sigbaar. Hierdie gevolge sluit onder meer ongelykheid, armoede, werkloosheid, hoë misdadaadysfers, segregasie, rassisme en onderontwikkelde infrastruktuur in. Hoewel hierdie strewe na 'n beter Suid-Afrika in die Grondwet sigbaar is, leef kwesbare en gemarginaliseerde mense in Suid-Afrika steeds in haglike toestande, ongelyke sowel as ongelukkige omstandighede [(Møller, 1998) en (Bhorat, 2003)].

In 'n land wat besaai is met oorblyfsels vanuit die koloniale era, gaan die ontwikkeling en bestaan van die teaterbedryf ook met omstredenheid gepaard. As navorser en teaterskepper wat in Afrikaans werk, verklaar ek in hierdie studie my vooroordele en voer ek my bestaan in Suid-Afrika volgens die bostaande beskouings en waarnemings. As teaterskepper wat in die veld van toegepaste teater werk, is my werksbeginsel dat Suid-Afrikaners op die een of ander manier op hul geskiedenis en bestaan as landsburgers moet reflekteer. Sodoende kan dieper insig verkry word oor ervaringe wat uit ons land se verlede spruit. Teater is die medium wat ek hiervoor gebruik.

1.2.2. Wat is die kwessie wat die navorsing gaan aanraak?

Die kwessie wat hierdie navorsing ondersoek, is wat samewerking oor kultuurgrense heen behels. In 'n land wat gekenmerk word deur menseregteskendings en trauma wat vanuit ons verlede strek, is samewerking oor kultuurgrense heen nie 'n maklike taak nie. Gobodo-Madikizela (2016) skryf onder meer oor hoe slagoffers en oortreders ná menseregteskendings as gelykes saam 'n pad vorentoe moes aandurf:

In a society emerging from political conflict, where the rules of recognition were written into the laws of a repressive state, black people's subject position was bound up with norms of subordination and misrecognition (Gobodo-Madikizela, 2016:46).

Hoewel daar 'n verandering was in terme van wetgewing waar daar geen meer diskriminasie toegelaat is binne 'n demokratiese Suid-Afrika nie, was sommige swart mense steeds beïnvloed deur die destydse norme van minderwaardigheid en miskenning. Die manier waarop gemarginaliseerde groepe in Suid-Afrika behandel is, het jare se trauma in gemarginaliseerde groepe en hul gemeenskappe veroorsaak:

Such continuities can be traced intergenerationally (traumatic patterns and memories transmitted within a family system) as well as transgenerationally (traumatic patterns and memories transmitted across unified social identities, independent of personal family histories) (Krondorfer [in Gobodo-Madikizela 2016], 2016:92).

Inter- en transgenerasie-trauma strek oor leeftye (Krondorfer, [in Gobodo-Madikizela 2016] 2016) en afsluiting ná menseregteskendings wat trauma veroorsaak het, vind onder moeilike omstandighede plaas (Gobodo-Madikizela, 2016). Vanweë hierdie trauma wat in talle mense se kultuur ingeweeft is, word samewerking oor kultuurgrense heen bemoeilik. Stamm, Stamm, Hudnall en Higson-Smith (2004:90) bevestig:

We believe trauma can affect the social fabric of a nation or culture during civil wars or in interactions or conflicts with other cultures or divergent subgroups of the same culture. This phenomenon has a historical past, a geosociopolitical present, and an uncertain future.

Die kulturele geaardheid van ons landsburgers is deur trauma beïnvloed (Stamm *et al.*, 2004:90). Dit is in die belang van die studie om hierdie trauma in ag te neem sodat daar uiteindelik oor samewerking en kreatiewe skepping oor kultuurgrense heen geskryf kan word. Dit is nie moontlik om in fyn besonderhede in te gaan rondom kulturele trauma nie, daarom word daar slegs melding daarvan gemaak, en in die hoofstukke (3 en 4) moet die navorsing wat weergegee word, binne hierdie konteks gelees word.

Om dus die vraag rakende die probleemstelling te beantwoord:

- Suid-Afrika het 'n verdeelde verlede wat samewerking kan belemmer, al dan nie. Die navorsing gaan soeklig plaas op samewerking oor kultuurgrense heen.
- Suid-Afrika se ommeswaai na demokrasie was geensins eenvoudige nie, en letsels van die vorige eeue van ongelykheid is steeds sigbaar.
- Samewerking oor kultuurgrense heen het 'n impak op teater en performance.

My betrokkenheid by hierdie navorsing gaan deurgaans in hierdie studie uitgelig word. My vooroordele moet verklaar word: Ek pak hierdie studie aan as toegepaste teaterskepper wat ondersoek instel na inter-, kruis-, en transkulturele samewerking in Suid-Afrika, wat as 'n multikulturele land bestempel kan word (sien hoofstuk 4). Ek is doelbewus besig om navorsing te doen oor of ek, as 'n bruin vrou, 'n sogenaamde "wit verhaal" (geskryf deur 'n wit skrywer met wit karakters) op die planke kan bring in 'n land soos Suid-Afrika wat gebuk gegaan het onder uitermatige kulturele geweld en trauma. Weens die konteks is dit belangrik om myself te posisioneer, soos wat ek ook in hierdie studie doen deur gedetailleerd oor my outo-etnografiese proses te skryf (sien hoofstuk 2). Die weergee van my outo-etnografiese proses word ondersteun deur akademiese bronne, maar die ervaringe wat ek tydens die proses meegemaak het, bly grootendeels subjektief. My subjektiwiteit het te make met my agtergrond, sowel as die redes waarom ek hierdie gekose studie doen (verwys na hoofstuk 1), én die moontlike impak wat ek glo die studie voort sal bring (verwys na hoofstuk 7).

Die navorsingsmetode wat gevolg is, is praktykgeleide navorsing deur 'n outo-etnografiese lens. Deur myself by die navorsing te betrek, sal my verhouding met die teaterbedryf en Suid-Afrika aandag geniet. Om te verseker dat hierdie verhouding geldig, betroubaar en sonder veralgemening weergegee word, maak ek staat op 'n verskeidenheid bronne om argumente te staaf en uit te brei. As navorser ervaar ek die gebruik van outo-etnografie as 'n katarsis waartydens ek agentskap rakende my identiteit as bruin teatermaker in Suid-Afrika kon ontwikkel. In die gevolgtrekking (hoofstul 7) sal die katarsis wat ek deurgemaak het, verwoord word.

1.3. Doel van die studie

Die doel van die studie is as volg:

- Om ondersoek in te stel na 'n spesifieke area (geskiedkundig sowel as persoonlik) wat met die betrokke studie te make het in die Suid-Afrikaanse teaterbedryf en hoe die geskiedenis van die land inter-, kruis- en transkulturele

samewerking tussen geselekteerde teaterskeppers binne 'n multikulturele konteks affekteer.

- Om te bepaal hoe daar in 'n land soos Suid-Afrika inter-, kruis- en transkultureel te werk gegaan kan word, in ag genome die land se komplekse geskiedenis, sowel as kompleksiteite rondom die multikulturele stand van Suid-Afrika. Binne hierdie gegewe is die doel om te bepaal tot watter mate transkulturaliteit en transkulturele werk as doelwit vooropgestel kan word.
- Om in die lig van inter-, kruis- en transkulturele teaterskepping binne 'n multikulturele konteks vas te stel hoe kwessies soos ras, mag, kultuur en ongemak in teater na vore kom en hoe geselekteerde teatermakers daarmee omgaan.
- Om aan die hand van persoonlike werk (soos my verwerking en regie van *Ons is nie almal so nie*) teoretiese skakels te maak wat vir my as praktisynnavorsers vrae kan beantwoord en in die toekoms ook as gids kan dien vir ander teatermakers wat belangstel in inter-, kruis- en transkulturele werk binne multikulturele kontekste.

1.4. Navorsingsvrae

Die volgende navorsingsvrae kan gestel word:

- Wat beteken die begrippe inter-, kruis- en transkultureel in terme van teater?
- Hoe definieer en implementeer geselekteerde navorsers en geselekteerde teaterskeppers begrippe soos kultuur, mag en kulturele toeëiening binne 'n kulturele konteks in hul werk?
- Hoe kan daar in 'n land soos Suid-Afrika met inter-, kruis- en transkulturele werk omgegaan word?
- Hoe dra outo-etnografie en praktykgeleide navorsing by tot die studie en watter ander navorsingsvelde word oopgemaak deur van binne af buitentoe⁷ te werk?

1.5. Navorsingsontwerp

⁷ Hiermee bedoel ek slegs dat ek toegelaat het dat my geleefde ervaring sekere navorsingsinsette lei. My geleefde ervaring, soos gedeel in die agtergrond, het daartoe bygedra dat ek sekere vrae vra.

Die navorsingsmetodologie wat in hierdie studie gevolg is, is kwalitatiewe navorsing wat binne die interprevistiese paradigma (Terre Blanche, Durrheim & Painter 2014:6) val. Die interprevistiese paradigma behels interaktiwiteit en interpretasie (Terre Blanche *et al.*, 2014:6), wat na vore kom sodra die navorsingsmetode uitgevoer word. Die metode wat gevolg is, benewens bronondersoeke en onderhoude, is praktykgeleide navorsing en outo-etnografie. Vir die bronondersoeke is daar van boeke, koerante, joernale en tydskrifartikels gebruik gemaak. Onderhoude is gevoer met teaterskeppers wat met die spesifieke onderwerpmateriaal werk. Die navorser maak ook gebruik van e-posse en repetisie-notas as bronne wat die outo-etnografiese data ondersteun.

Vir hierdie betrokke studie is dit as navorser uit die staanspoor belangrik om my subjektiwiteit – my vooroordele – vooraf te stel. My subjektiwiteit het my gelei om sekere direkte vrae te stel, terwyl ek terselfdertyd ontvanklik was vir verdere gesprek veral met betrekking tot die semi-gestruktureerde onderhoude wat gevoer is⁸. Ek het veelvuldige bronne tydens bronondersoek gebruik; bronne wat nie net mekaar komplimenteer nie, maar wat ook van mekaar verskil. Die interprevistiese paradigma het my toegelaat het om nie vir 'n absolute antwoord te soek nie, maar om oop te wees vir veelvuldige antwoorde, en dít beskou ek as deel van die katarsis. In die gevolgtrekkings van hierdie studie word dié katarsis meegedeel, en dit is sigbaar veral in hoofstuk 6 wanneer ek navorsing verskaf wat nie aanvanklik deel van die navorsingsplan was nie, maar wat tydens die studie en onderhoude opgeduik het.



⁸ Vrae wat tydens die onderhoude gevra is, is aangeheg in Addendum A.

Vaardighede wat 'n navorser in die interpretatiewe paradigma moet gebruik, is om te luister en inligting te interpreteer (Terre Blanche *et al.*, 2014). Tydens die onderhoud wat gevoer is, moes ek luister na wat die teaterskeppers sê en daarvolgens hul ervarings interpreteer en teoretiese skakels maak. Inligting vanuit bronondersoeke is ook geïnterpreteer en op hierdie betrokke studie van toepassing gemaak. Daarmee saam moet die navorser ook hul eie teenwoordigheid of betrokkenheid by die navorsing kan verklaar (Terre Blanche *et al.*, 2014:276-277). Ek het myself binne hierdie studie geposisioneer deur my vooroordele te verklaar, onder meer dat ek my identiteit as agtergrond gebruik, my aanvanklike voorstelling aan teater uit te lig, te skryf oor hoe teater my met vroeë laat en hoe kreatiewe werk wat ek geskep het, my inspireer om verdere navorsing te doen.

Naas outo-etnografie as metode om data te versamel, word kritiese rasteorie en interseksionaliteit as teoretiese raamwerke⁹ gebruik. Kritiese rasteorie dateer vanuit die 1970's (Delgado & Stefancic, 2001) en die term interseksionaliteit is deur Crenshaw (1991, 1989) in die tagtigerjare in Amerika geskep. Hoewel albei hierdie begrippe binne 'n spesifieke konteks binne die regsgeleerdheid in Amerika tot stand gekom het, het dit oor die jare oorgespoel na ander dissiplines. Delgado en Stefancic (2001) verwoord kritiese rasteorie as:

The critical race theory (CRT) movement is a collection of activists and scholars interested in studying and transforming the relationship among race, racism, and power. The movement considers many of the same issues that conventional civil rights and ethnic studies discourses take up but places them in a broader perspective that includes economics, history, context, group- and self-interest, and even feelings and the unconscious.

Ras, rassisme en mag is ook in hierdie studie ter sprake en kritiese rasteorie laat my toe om hierdie kwessies binne 'n groter Suid-Afrikaanse landskap in oënskou te neem. Dit bied die ruimte om die fundamente van liberale denke te bevraagteken (Delgado & Stefancic, 2001:2). Liberale denke word beskou as progressiewe beginsels wat in plek gestel is om sosiale bevordering te bewerkstellig (Delgado & Stefancic, 2001:2). Dit moet dus steeds krities beskou word. Dit is in belang van die studie dat kritiese

⁹ Kritiese rasteorie sowel as interseksionaliteit word in hoofstukke 2 en 3 in meer detail bespreek.

rasteorie op 'n feministiese insig in terme van die verhouding tussen mag en sosiale konstrakte gebaseer is (Delgado & Stefancic, 2001). Kritiese rasteorie en interseksionaliteit oorsleuel omdat daar 'n feministiese uitgangspunt by beide ter sprake is en dat beide denkskole transformasie as doelstelling het wanneer progressiewe beginsels uitgedaag en bevraagteken word. Crenshaw (1991) gebruik die term interseksionaliteit om vas te stel hoe ras en gender in verhouding staan ten opsigte van swart vroue:

I consider intersectionality a provisional concept linking contemporary politics with postmodern theory. In mapping the intersections of race and gender, the concept does engage dominant assumptions that race and gender are essentially separate categories. By tracing the categories to their intersections, I hope to suggest a methodology that will ultimately disrupt the tendencies to see race and gender as exclusive or separable. While the primary intersections that I explore here are between race and gender, the concept can and should be expanded by factoring in issues such as class, sexual orientation, age, and color (Crenshaw, 1991:1244–1245).

Natuurlik strek Crenshaw se werk rakende interseksionaliteit wyer as dit wat hier genoem is. In boonste aanhaling belig Crenshaw (1991) kwessies soos klas, seksuele oortuiging, ouderdom en velkleur. Waar dit hierdie betrokke studie aangaan, is my ras, geslag, ouderdom, sowel as kulturele agtergrond in my outo-etnografiese data teenwoordig. Slegs 'n gedeelte van Crenshaw (1991) se teorie word in die studie gebruik, omdat dit die woordeskat bied om outo-etnografiese data te verstaan, te ontleed en in hierdie studie te gebruik.

Gibbs (1988) se refleksiemodel is deurgaans as algemene refleksierraamwerk gebruik. Die model vra dat die refleksie begin met 'n beskrywing waarin die persoon (in my geval, ek as navorser) verduidelik wat gebeur het en sodoende ruimte laat vir waarneming van gebeure. Daarna word gevoelens wat gedurende die aktiwiteit ontstaan het, neergeskryf. Daarna word die gevoelens geëvalueer, waartydens die navorser besluit watter aspekte van die proses goed of sleg was. Ná evaluasie is dit tyd vir analise deur vergelykings te tref met ander studies, waartydens die navorser moet besluit hoe hulle sin maak van hul ervaring. Daarna breek die gevolgtrekkings wat tot 'n aksieplan lei aan.

Tydens die produksie van *Ons is nie almal so nie* was daar 'n repetisietyd van vier maande voordat die eerste opvoering by die Toyota US Woordfees in 2019 plaasgevind het. Daarna is ongeveer twee maande gebruik om voor te berei vir die tweede opvoering by die Vrystaat Kunstefees. In die tydperk tussen die eerste en tweede opvoering was daar vir my die geleentheid om reflektiewe gesprekke met die aktrise in die toneelstuk, Daneel van der Walt, te voer. Tydens hierdie gesprekke het ons onder meer gepraat oor die impak van Goosen se boek in 2019, hoe die karakters voorgestel word in die verwerking daarvan en hoe 'n storie wat in 1950 afspeel verskil of ooreenstem met kwessies wat in 2019 teenwoordig is. Ons kon ook reflekteer op ons werksverhouding. Van der Walt is 14 jaar ouer as ek en 'n wit vrou wat in Suid-Afrika gebore is. Binne hierdie gegewe kon ek en Van der Walt reflekteer op die magsverhouding tussen ons en hoe dit ons werksverhouding beïnvloed. Dit was van kardinale belang om gesprekke oor die magsverhouding tussen my en Van der Walt te voer, nie omdat ek as bruin persoon minderwaardig teenoor haar as wit persoon staan nie, ook nie omdat sy ouer as ek is nie, maar bloot omdat Suid-Afrika se geskiedenis van verdeeldheid, myns insiens, 'n konstante teenwoordigheid in menigte werk en sosiale spasies is. Hierdie tipe ongemaklike kwessies is ook in *Ons is nie almal so nie* sigbaar, en Bowler (1998) se eerste punt rakende die pedagogiek van ongemak – ondersoek – is tydens my en Van der Walt se gesprekke ingespan ten einde tot Bowler (1998) se tweede punt – aksie – oor te gaan .

Verder het gereelde refleksiesessies saam met my studieleier, Amelda Brand, plaasgevind waar keuses en ervaringe van die proses met *Ons is nie almal so nie* geëvalueer en geanaliseer kon word, wat ten einde sekere navorsingsrigtings bepaal het.

Tesame met Gibbs se refleksiemetode, refleksiegesprekke met Van der Walt en refleksiesessies met Brand, het ek ook gebruik gemaak van die maniere waarop outo-etnografiese data ingesamel word. Chang (2008:4) skryf:

[A]utoethnography pursues the ultimate goal of cultural understanding underlying autobiographical experiences. To achieve this ethnographic intent, auto-ethnographers undergo the usual ethnographic research process of data collection, data analysis/interpretation, and report writing.

In die studie poog ek om, soos Chang (2008:4) hierbo skryf, tot 'n dieper begrip van my ervaringe te kom en dit vir navorsingsdoeleindes te gebruik. Chang (2008:4) skryf ook dat die maniere waarop data ingesamel kan word in outo-etnografie, uit die volgende bestaan:

- Deelname.
- Selfwaarneming.
- Onderhoude.
- Dokumente lees en hersien.
- Nagevorste en hersiene dokumente te trianguleer.
- Nadat die triangulering plaasvind, moet die data wat deur middel van triangulering ingesamel is, geanaliseer en geïnterpreteer word.
- Daarna vind die skryfproses plaas – outo-etnografies deur middel van refleksie volgens die gekose metode.

Bostaande maniere waarop data ingesamel word tydens outo-etnografiese werk, het die gereedskap geword waarmee ek die studie aangepak het. Deelname het plaasgevind deur my ervaring as teaterskepper wat met 'n spesifieke produksie gewerk het. Gedurende hierdie proses kon ek myself en my reaksies tot kwessies waarneem. Onderhoude is gevoer met teaterskeppers nadat ek my ervarings kon waarneem en navors. Daarna is die data wat deur middel van onderhoude en 'n deeglike literatuurstudie ingesamel is, geanaliseer en geïnterpreteer. Volgens Guion, Diehl en McDonald (2011) is triangulering 'n metode wat kwalitatiewe navorsers gebruik om die geldigheid van hul studie te bepaal deur 'n navorsingsvraag vanuit veelvuldige perspektiewe te analiseer. Die veelvuldige perspektiewe waaruit ek my navorsingsvrae ontleed, is onder meer deur die gebruik van verskillende bronne wat nie net ooreenstem met mekaar nie, maar ook krities is oor mekaar.

1.6. Tekortkominge/beperkinge

Een van die beperkinge van hierdie studie, is dat ek nie met ander bruin teatermakers wat soortgelyke vrae as ek vra rondom mag en teater onderhoude kon voer nie, want ek was op daardie stadium van die proses nie bewus van ander bruin teatermakers wat met soortgelyke kwessies soos dit waarmee ek te doen gehad het, gewerk het nie. Hiermee verklaar ek my onkundigheid binne die skeppingsproses, en deur hierdie onkundigheid was ek genoop om by ander ervare teatermakers te gaan aanklop. Ek

het spesifiek teatermakers gesoek wat met dié soort navorsing wat uit hierdie studie spruit, werk of gewerk het. In my soektog, het ek gevind dat die teenoorgestelde dikwels waar is – wit skeppers werk saam met bruin of swart stories. Daarom het ek by die vier gekose teaterpraktisyns - Matchett, Holm, Tshabalala en Bailey - berus. Indien ek met ander bruin teaterpraktisyns kon gesels, kon dit my dalk help om meer op my proses te reflekteer, ons ervaringe, verskille en ooreenkomste te deel, en om ook teen 'n meer doeltreffende pas te werk. My ervaring as bruin teatermaker staan dus sentraal, en met behulp van outo-etnografie en praktykgeleide navorsing, glo ek steeds dat die doelwitte soos vroeër uitgelig, haalbaar was.

1.7. Definisies van kernbegrippe

Kernbegrippe wat gedefinieer moet word, is kultuur, interkultureel, kruiskultureel, multikultureel, transkultureel, mag, toeëiening en eerbetoning. Basiese woordeboekdefinisies (Odendal en Gouws, 2005) word verskaf ten einde die terme in besonderhede uiteen te sit en binne konteks te bespreek in die onderskeie hoofstukke.

kultuur' s.nw., kulture.

a. Kompleks van menslike gebruike wat van geslag tot geslag selektief oorgedra en bestendig word, veral die veredeling, of verfyning deur die mens van sy omgewing of homself, en die skeppinge wat daaruit voortvloei, bv. denke, spraak, vorm- en singewende handeling en die stoflike en nie-stoflike produkte daarvan — teenoor.

b. Kenmerkende kompleks van o.a. die aard, beskouings, dinamiese prosesse, lewenskrag, opvattinge, produkte, sosiale gebruike en tradisies wat as samehangende geheel die totale gemeenskaplike uitdrukkingswyse is waardeur 'n bep. groep, veral 'n volk, of 'n tydperk of gebied hom van ander groepe, ens. onderskei en wat sy vergestaltung vind in die stoflike en nie-stoflike skeppings van die groep, ens.

kruis'kultureel b.nw. om te werk met, of vergelykings te tref tussen twee of meer kulture of kulturele areas.

interkultureel in'ter voors. (Latyn) Tussen, onder, te midde van; wat tussen twee of meer kulture voorkom of by betrokke is.

multikultureel b.nw., multikulturele. Van, betreffende, bestaande uit of toegespits op verskeie kulture; teenoor monokultureel.

transkultureel betrek, bevat of uitbrei oor twee of meer kulture (Merriam-Webster, 2020).

Dit is duidelik uit die definisies van kruis-, inter-, multi- en transkultureel dat die bewoording nouliks verwant is. In die hoofstuk waar hierdie terme van toepassing kom, sal hierdie terme binne konteks bespreek word. Saam met bostaande definisies, is die volgende ook ter sprake:

mag s.nw., magte. Vermoë om groot invloed uit te oefen, jou wil af te dwing of baie te bewerkstellig. Beheer of dwingende invloed.

appropriasie s.nw. Toe-eiening, aanmatiging.

eerbetoning iets wat gedoen, gesê of gegee word om respek, dankbaarheid en toegeneentheid te wys.

1.8. Opgesomde uitleg van die res van die studie.

Hoofstuk 2 van hierdie studie bestaan uit my outo-etnografiese data wat ingewin is deur my werk met *Ons is nie almal so nie*. In hierdie hoofstuk bespreek ek die proses, uitdagings en maak ek raakpunte wat op hierdie studie van toepassing is. Ek verskaf in hoofstuk 2 ook 'n werkende definisie van toegepaste teater. Die navorsingsvraag rondom hoe outo-etnografie en praktykgeleide navorsing bydra tot die studie en watter ander navorsingsvelde oopgemaak word, word in hoofstuk 2 gedeeltelik beantwoord. Uiteindelik is hierdie navorsingsvraag, wat in hoofstuk 2 aandag geniet, een wat deurgaans in die studie in gedagte gehou moet word.

Hoofstuk 3 verskaf 'n opgesomde oorsig van Suid-Afrika se verlede. Dit is nie in hierdie studie moontlik om die algehele geskiedenis van die land op te skryf nie, daarom word daar oorsigtelik oor Suid-Afrika se politieke verlede in terme van die pre-apartheid-, apartheid- en post-apartheid-eras geskryf. In hierdie hoofstuk word bevind dat die ontwikkeling van teater gesegregeer was volgens die land se segregasiewette en hoe teenkanting teen 'n verdeelde bestel dit moontlik gemaak het dat werk oor kultuur-, ras- en klasgrense heen kon geskied. Teater het binne hierdie

konteks 'n bepaalde geskiedenis en in hoofstuk 3 sal hierdie geskiedenis bespreek word.

Hoofstuk 4 handel oor inter-, kruis- en transkulturele samewerking binne 'n multikulturele konteks. Hierdie terme word uiteengesit en navorsing word weergegee oor hoe, waar en hoekom dit uitspeel. Voordat dit kan gebeur, word konteks oor kultuur verskaf. Kultuur word gedefinieer en kulturele groeperinge, soos beïnvloed deur Suid-Afrika se geskiedenis, word bespreek. Die navorsingsvraag rondom die begrippe inter-, kruis-, en transkultureel binne teater word in hierdie hoofstuk beantwoord.

In **hoofstuk 5** word die navorsingsvraag rakende die manier waarop geselekteerde teatermakers met die begrippe (mag, kultuur, appropriasie) binne hulle werk omgaan, word hier gedek. Onderhoude is gevoer met vier teaterskeppers: Nicole Holm, Brett Bailey, Jefferson Tshabalala en Sara Matchett. Hierdie praktisyns het in produksies inter-, kruis-, en/of transkultureel gewerk. Hierdie werk was nie altyd doelbewus nie. Verwante kwessies soos ongemak, mag, kulturele appropriasie en kulturele eerbetoning word ook bestudeer en weergegee.

Hoofstuk 6 verskaf inligting oor konsepte sowel as insig tot nadenke wat vanuit die betrokke navorsing vir hierdie studie gespruit het. Liminaliteit, Brook (2005) se “Culture of Links”, Bhabha (1996) se derde spasie sowel as die Swartbewussynsbeweging en invloede op ras en kultuur word gedeel.

Hoofstuk 7 bied die samevatting van hierdie studie. Verdere navorsingsmoontlikhede word gedeel en daar word beoordeel of die navorsingsdoelwitte bereik is.

Hoofstuk 2: Oto-etnografie: *Ons is nie almal so nie*

2.1. Inleiding

“[...] I use my personal knowledge to help me in my research, and my research to help me make sense of my life experiences” (Conrad, 2003:55-56).

In hierdie hoofstuk word my ervaring van die verwerking en regie van *Ons is nie almal so nie* aan die hand van 'n oto-etnografiese dataversamelingsproses bespreek. Relevante beskouinge rondom toegepaste teater, wat my identiteit as teatermaker en navorser beïnvloed, word ook uiteengesit ten einde raakpunte met my ervaringe te vind. Soos in die agtergrond van hierdie studie genoem, gebruik ek my ervaring as jong bruin vrou – wat in 1994 gebore is – om my uitkyk as teaterskepper te staaf, te kwalifiseer en te analiseer. Ek posisioneer my ervaring, sowel as die navorsing binne die praktiese veld van toegepaste teater wat in afdeling 2.4 van hierdie hoofstuk bespreek word.

Vanuit die agtergrond is dit duidelik dat ras 'n beslissende faktor in my geleefde ervaring speel. Ten einde ras as beslissende faktor te bestudeer, maak ek van kritiese rasteorie gebruik. Verder is dit noodsaaklik om te noem dat ek as 'n interseksionele feminis en 'n toegepaste teaterskepper identifiseer wat met 'n verhoogde bewussyn van sosiale kwessies werk. My identiteit wat my posisionaiteit insluit bepaal uiteraard hoe ek hierdie studie aanpak en hoe ek kies om teoretiese raakpunte in belang van hierdie studie na te vors en te inkorporeer.

Struktureel is hierdie hoofstuk as volg uiteengesit:

2.1. Inleiding.

2.2. Konteksskepping: *Ons is nie almal so nie*.

2.3. Oto-etnografie as navorsingsmetode.

2.4. Toegepaste teater.

2.5. Bespreking van oto-etnografiese data wat ingewin is.

2.2. Konteksskepping: *Ons is nie almal so nie*

*Ons is nie almal so nie*¹⁰ handel oor 'n wit gesin tydens Suid-Afrika se apartheidsera. Die storie belig 'n Afrikanervrou, Doris van Greunen, se wel en weë. Doris se lewe draai om haar huis, haar man Piet, haar werk by die bioskoop en haar vriende, Mavis en Tank. Die gebeure wat in die boek afspeel, word gefokaliseer deur die vyfjarige Gertie van Greunen. Goosen (1990) skets vir Doris as 'n beeldskone Afrikanervrou wat onderdanig is aan die patriargie. In Doris se geval vervul Piet en haar pa, Hendrik, die patriargale rolle. Die Van Greunens en hulle vriende word as werkersklas-Afrikaners beskou. Hulle is die “armblankes” in die apartheidsera. Doris probeer tevergeefs uit haar sukkelbestaan ontvlug. Sy vind ontvlugting by die bioskoop waar sy werk, saam met Mavis en Tank wanneer hulle drink en kuier, tydens oowerspel en uiteindelik, nadat sy besef dat alles tevergeefs is, vind sy ontvlugting by 'n sektariese kerk. Dis 'n verhaal deurtrek met ironie, humor en deernis. Wat Goosen se verhaal vir my so treffend maak, is dat sy dit regkry om karakters te skep wat geweldig idiosinkraties en heelwat regs gesind is, sonder om 'n oordeel oor hulle uit te spreek. Van der Merwe (2014) skryf oor die rassisme in *Ons is nie almal so nie* en hoe die mans en vroue verskillend tipeer word:

Dit is die tyd van die instelling van apartheidswetgewing, en dis wetgewing wat klaarblyklik die ondersteuning van arm Afrikaners het. Die mans is die rassiste, miskien omdat hulle die meeste bedreig voel deur kleurlinge en swartmense wat hul werk kan oorneem. Die vroue, hoewel nie vry van rassisme nie, is dikwels sagter in hul oordele oor ander (Van der Merwe, 2014:105).

Goosen hou 'n spieël na die samelewing op en wys die gevolge van vernietigende en verdeelde ras-ideologie uit. Stereotipes is aan die orde van die dag en die gevare van stereotipering en indoktrinering word voorop gestel deur Goosen se gebruik van 'n herkenbare en eerlike taalregister. Goosen skryf in 'n herkenbare variant van Afrikaans; selfs al speel die verhaal in die 1950's af. Dit is herkenbaar in die sin dat die gebruik van Afrikaans soortgelyk is aan die hedendaagse gebruik, buiten die plekspesifiekheid en rasgedrewe taalgebruik, wat vandag 'n groot taboe is. Ek en Daneel van der Walt (die aktrise wat in my verwerking van *Ons is nie almal so nie* gespeel

¹⁰ Die span betrokke by die verhoogverwerking was Kabous Meiring (vervaardiger), Zeldi du Toit (verhoogbestuurder), Rocco Pool (stelontwerper), Albert Snyman (beligtingsontwerper), Elrina Marais (kostuumontwerper) en Pierre Theron (klankspesialis). Die produksie is moontlik gemaak deur finansiële ondersteuning van die Toyota US Woordfees en die Nasionale Afrikaanse Teaterinisiatief (NATi).

het) het voor repetisies gesels oor die temas in die verhaal. Vir my as 'n bruin mens was dit tot 'n mate makliker om met die temas in die boek te werk as wat dit vir Van der Walt¹¹ was. Sy het skuldgevoelens gehad oor die rassistiese taalgebruik in die storie. Vir Van der Walt was dit persoonlik omdat sy, nes die karakters in die storie, wit is. Sy het gesukkel om skelwoorde¹² soos die k-woord en die h-woord in die teks te uiter weens die geweld wat met die woorde gepaard gaan. Ek kon myself distansieer van die karakters bloot omdat hulle wit is en ek nie.

Dit is 'n verhaal met die boodskap “ons is nie almal so nie”. Doris uiter die woorde nadat die Van Greunens se bruin bure aangesê word om te trek weens die Groepsgebiedewet. Met dié woorde probeer Doris haar bure laat verstaan dat sy nie soos die ander rassistiese mense in die buurt is nie.

Ons is nie almal so nie is relevant vir 'n hedendaagse Suid-Afrika, want kwessies oor identiteit, geloof, indoktrinasie en politiek word steeds mee geworstel, hetsy dit in die media of in teater is. Die relevansie van die storie was deels waarom ek die teaterverwerking gedoen het. Goosen takel tydlose temas en *Ons is nie almal so nie* het “lankal ikoonstatus [in die Afrikaanse letterkunde en zeitgeist] bereik”¹³.

2.3. Auto-etnografie as navorsingsmetode

Die term outo-etnografie het volgens Adams, Ellis en Jones (2017) eers in die 1970's formeel verskyn. Hulle skryf dat Heider (1975) die term outo-etnografie gebruik het om lede van 'n kultuur se praktyk te beskryf en te probeer verstaan wanneer daar oor die betrokke kultuur geskryf word. Adams, Ellis en Jones (2017) skryf ook dat outo-etnografie in die 1990's 'n metode geword het wat persoonlike ervaringe en refleksie kon gebruik om kulturele ervaringe te meet. Denshire (2014:833) is van mening dat outo-etnografie elemente van outobiografie bevat, maar dat outo-etnografie oor meer handel as om net oor “die self” te skryf. Ngunjiri (2010:2) skryf dat outo-etnografie

¹¹ Van der Walt se ervaring word met toestemming hier weergegee. Haar ervaring, soos hier geskryf, is soos wat sy dit aan my tydens die proses vertel het.

¹² Skelwoorde soos die h-woord en k-woord kom in Goosen se teks voor. In my verwerking daarvan, het ek party van daardie woorde ingehou, en party daarvan uitgehaal. Dit was ook 'n voortdurende gesprek tussen my en Van der Walt, want ons wou bewus bly van die impak wat daardie woorde op mense gehad het, en steeds kan hê.

¹³ Hierdie woorde kom uit die produksiebeskrywing van *Ons is nie almal so nie*, wat Kabous Meiring in haar hoedanigheid as vervaardiger geskryf het.

navorsers help om 'n verstaan te ontwikkel tussen die self sowel as ander binne dieselfde konteks. Hulle skryf ook dat dié navorsingsmetode kwalitatief, op die self gefokus en konteksbewus is. My navorsingsmetode is kwalitatiewe navorsing binne die interprevistiese paradigma – 'n paradigma wat die navorser toelaat om inligting wat hulle ontvang te interpreteer en te analiseer. As iemand wat hulleself met interseksionaliteit identifiseer, is dit van kardinale belang om bewus te wees van my posisionaiteit binne die interprevistiese paradigma. My posisionaiteit het uiteraard die tipe vrae wat gevra is, die antwoorde wat ontvang is, en hoe ek die data in hierdie studie weergee, beïnvloed. Volgens Custer (2014) is outo-etnografie waardevol as 'n transformerende navorsingsmetode, omdat dit individualiteit insluit en selfs vier. Dit gee die navorser 'n unieke manier om hul intieme en invloedryke verhouding met die navorsingsproses te verstaan (Custer, 2014:9). Die manier waarop die navorser binne die navorsing geplaas is en vanuit daardie posisie hul eie geleefde ervaring vir die navorsing kan gebruik, laat die navorser toe om hul ervaringe te verstaan en ook as aanwinst vir navorsing te gebruik.

Outo-etnografie verbind persoonlike en professionele spasies aangesien die persoonlike aan die professionele vorm verleen (Denshire, 2014:833). Custer (2014:1) argumenteer dat outo-etnografie ook as 'n transformerende navorsingsmetode gesien kan word. Outo-etnografie kan 'n impak op ervaringe binne spesifieke tydperke hê deurdat outo-etnografiese ervaringe en kennis vanuit hul verlede inspan om in hul hede te gebruik. Outo-etnografie verg kwesbaarheid en empatie en omhels kreatiwiteit en innovering (Custer, 2014).

My navorsing spruit uit 'n behoefte om my geleefde ervaring van teater te bevraagteken en te verstaan. Hierdie geleefde ervaring bestaan uit my agtergrond, soos bespreek in hoofstuk 1, sowel as my werk met *Ons is nie almal so nie*. Die Oxford University Press (2021) definieer geleefde ervaring as:

Personal knowledge about the world gained through direct, first-hand involvement in everyday events rather than through representations constructed by other people. It may also refer to knowledge of people gained from direct face-to-face interaction rather than through a technological medium.

My geleefde ervaring bestaan uit persoonlike kennis wat ingewin is deur direkte kontak met die onderwerpmateriaal. Die onderwerpmateriaal sluit my werk met *Ons is nie almal so nie* in, sowel as my ervaring as 'n jong bruin vrou wat 'n teaterskepper is. Dit sluit ook my agtergrond en teoretiese raakpunte in, gevind deur middel van ontleding van my ervaring. Hoewel die Oxford University Press (2021) se definisie na alledaagse gebeurtenisse verwys, word dit hier gebruik in die konteks van my bepaalde ervaring met die onderwerpmateriaal. Die “kennis van mense” (Oxford University Press, 2021) het deur direkte kontak tydens repetisies en refleksie plaasgevind.

2.4. Toegepaste teater

Die doel van hierdie afdeling is om 'n werkende definisie vir toegepaste teater binne die fokus van hierdie studie te verskaf. Ek is sedert 2016 vertrou met toegepaste teater. Ten einde 'n werkbare en bondige definisie vir toegepaste teater vir die doel van hierdie studie te verskaf, ondersoek ek die oorsprong en die aard van toegepaste teater.

Ackroyd (2000) belig dat daar menigte teateraktiwiteite, oftewel vorme, onder toegepaste teater gekategoriseer word, en dat al die vorme die eienskap deel dat die tipe werk wat daardeur aangespreek word, met 'n sekere doel gepaardgaan. As sambreelterm word toegepaste teater deur sommige navorsers soos Schininá (2004) ook onder sosiale teater geklassifiseer. In die 1970's was daar 'n soeke na nuwe vorme van “sosiale en politiese deelname” binne teater (Schininá, 2004:19-20). Binne sosiale teater, wat in die 1970's as 'n tipe oorgangsteater gesien is, vind teatermakers “maniere vir kommunikasie, simboliese self-verteenwoordiging, asook 'n sterk kulturele verbintenis” (Schininá, 2004:19–20). Die oorsprong van toegepaste teater word aan “radikale of avant-garde bewegings” (Ackroyd, 2007:6) gekoppel, asook binne die twintigste eeu van “libertynse praktyke van drama-opvoeding, gemeenskapsteater en alternatiewe of politiese teater” (Nicholson, 2005:6). Nicholson (2005:2) skryf dat die terme toegepaste drama en toegepaste teater se gewildheid laat in die 1990's toegeneem het. Volgens Nicholson was dit veral gewild onder akademici, teaterskeppers en beleidmakers wat 'n term gesoek het vir teater- en drama-aktiwiteite wat in daardie stadium geval het buite dit wat as konvensionele gebruike van Westerse teater bekend was. Toegepaste teater verwys na 'n tipe teater wat daarna streef om nodige sosiale verandering in verskillende gemeenskappe en/of dele van 'n gekose

samelewing teweeg te bring. Nicholson (2005:2) skryf dat elke teatervorm wat onder die sambreelterm van toegepaste teater val, hul eie teorie en spesialispraktyke het wat dikwels van mekaar kan verskil. Die Centre for Applied Theatre (2022) definieer toegepaste teater as die “gebruik van teatergebaseerde tegnieke om te ontdek, kwessies van belang in sekere gemeenskappe uit te lig, en om sosiale verandering teweeg te bring”.

Ukaegbu (2004) argumenteer dat toegepaste teater heel moontlik so oud soos teater self is en dat vroeë kenmerke van toegepaste teater in *performance*-style en rituele in pre-koloniale en koloniale Afrika sigbaar is. Die *performance*-style en rituele waaroor Ukaegbu (2004) skryf, is egter nie toegepaste teater genoem nie, en deur te skryf dat toegepaste teater so oud soos teater self is, belig Ukaegbu (2004) hulle uitdaging met definisies. Hetsy alle teater toegepaste teater genoem moet word, al dan nie, val nie binne die bestek van hierdie studie nie. Deur Ukaegbu (2004) se argument hierin te bring, poog ek bloot om te demonstree dat toegepaste teater menigte vorme onder die sambreelterm daarvan insluit, en dat verskillende navorsers en praktisyns kies met watter vorm daarvan hulle wil werk.

Balfour (2009) skryf oor die beweging van *new drama* deur onder andere Zola, Ibsen, Strindberg, Checkhov en Shaw wat in hul onderskeie kontekste “radikale teater” in die 1930’s en ná die Eerste Wêreldoorlog gemaak het. Jackson (2007:49) meen dat die werk deur onder andere Zola en Ibsen as toegepaste teater beskou kan word, want dit poog om die verhouding tussen teater en sosiale kwessies van die tyd aan te spreek.

Toegepaste teater in praktyk:

Prendergast en Saxton (2009:3-6) verwys na verskeie vorme wat onder die sambreelterm van toegepaste teater val. Hulle noem onder meer: teater in opvoeding, populêre teater, teater van die onderdrukte, teater in genesingsopvoeding, teater vir ontwikkeling, tronkteater, gemeenskapsgebaseerde teater en museumteater. O’Connor & O’Connor (2009:471) verduidelik een van die kenmerkende eienskappe van toegepaste teater:

It is often characterised by work which deliberately engages in spaces or with groups of people where mainstream theatre still fears to tread. Frequently, applied theatre is constructed as a response to social or political challenges

and is seen as a process where difference can be wrought through its making (O'Connor, & O'Connor, 2009:471).

In toegepaste teater word werk met spesifieke doelwitte geskep, wat nie te sê is dat ander teaterwerk nie doelbewus plaasvind nie. Wat die doelbewuste aard van die skeppingsproses in toegepaste teater beteken, is dat daar noue aandag aan die doelgerigtheid – die mandaat – van die skeppingsproses gegee word. Soos wat O'Connor en O'Connor (2009:471) in bostaande aanhaling ook duidelik maak, is dat werk in toegepaste teater dikwels as “reaksie op sosiale of politiese uitdagings gesien word”. Toegepaste teater staan bekend as ’n geïntegreerde praktyk wat gebruik maak van kuns en teater wat deur hul konteks gedefinieer word (Mushaandja, 2018:183-184).

Toegepaste teater bevat volgens Taylor (2003:4-5) elemente van onder andere storievertelling, genesing, en onderrig. Taylor (2003) se beskrywing van toegepaste teater belig ook refleksie en dialoog tussen mense. Hierdie tipe teater is nie aan ’n venue of teatergebou gebonde nie en laat praktisyns toe om “onmiddellike en persoonlike” kontak met mense, gehore en kwessies te hê (Taylor, 2003:6). Nog ’n belangrike aspek van toegepaste teater is die transformerende eienskap wat aan die medium gekoppel word. Hierdie transformerende eienskap hang nou saam met die feit dat toegepaste teater ’n toeganklike medium is deurdat dit nie ingeperk kan word nie. Esterhuysen (2013:10) ondersteun Taylor (2003) se navorsing oor toegepaste teater:

Toegepaste teater vind meestal plaas buite dit wat ons ken as tradisionele teater en word nie beperk (of ingeperk) deur spesifieke vereistes ten opsigte van ruimte nie. Die deelnemers is nie altyd akteurs en/of aktrises nie, maar kan ook deelnemers insluit wat nie noodwendig enige drama-opleiding het nie, of wat lede van ’n betrokke gemeenskap is. Die gehoor bestaan ook dikwels uit lede van ’n betrokke gemeenskap wat belangstel in die onderwerp of kwessie wat aangespreek word, of wat daardeur beïnvloed word (Esterhuysen 2013:10).

Wat Esterhuysen (2013:10), sowel as Taylor (2003) belig, is dat werk wat onder die sambreelterm van toegepaste teater val op enige plek en met enige iemand geskep kan word en dit verleen ’n mate van toeganklikheid tot die veld van teaterskepping.

Die toeganklikheid van toegepaste teater beteken dat die veld groot potensiaal vir vernuwing en verandering het. Sloan (2018) meen dat die werk wat binne toegepaste teater gedoen word, dikwels die ruimtes van potensiaal ondersoek. Sloan (2018:582) bespreek spesifiek hoe toegepaste teaterskepping ruimtes vir potensiaal oopmaak. Hierdie betrokke ruimtes wat oopgemaak word, funksioneer interafhanklik, en maak die potensiele spasie as't ware oop om as speelspasie gesien te word. Binne die interafhanklike speelspasie, bly toegepaste teater, volgens Sloan (2018) dan voortdurend aan die ontwikkel.

Hughs en Nicholson (2006:2-3) beskryf toegepaste teater as “*ecology of practice*”:

Isabelle Stengers' idea of an 'ecology of practices' is particularly pertinent in this context, offering what she describes as 'tools for thinking': An ecology of practices does not have any ambition to describe practices 'as they are'; it resists the master word of a progress that would justify their destruction. It aims at the construction of new 'practical identities' for practices, that is, new possibilities for them to be present, or in other words to connect.

Toegepaste teater as ekologie van die praktyk dui daarop dat die veld ontwikkelend is en dat daar gedurig nuwe moontlikhede sal ontstaan. Toegepaste teater word verder gedefinieer deur “*the central commonality of social intentionality*” (Balfour, 2009:1). Die sosiale bewustheid – ek het in hoofstuk 5 doelbewus sekere vrae oor die teaterskeppers se werk gevra nadat ek die bedryf waarin ek studeer en werk kon observeer – staan sentraal binne my gebruik van teater. Saam met hierdie sentralisme kom sosiale bewussyn. Die vrae oor onder meer magstrukture in teater, die invloed van ons land se verlede op hedendaagse werk en die samewerking tussen mense wat vanuit verskillende agtergronde kom, kom vanuit my persoonlike sosiale bewussyn.

Die werkende definisie vir die doel van hierdie studie is as volg:

Toegepaste teater is 'n sambreelterm wat teaterpraktyke beskryf wat konteksspesifiek is, die potensiaal het vir ontwikkeling, transformerende, buigbare agendas dryf en werk met 'n bepaalde doel skep.

My gebruik van 'n toegepaste teater benadering in *Ons is nie almal so nie* het te make gehad met die opsetlikheid waarmee ek die produksie aangepak het. Ek het

doelbewus die storie gekies om te bepaal of ek as 'n bruin vrou 'n sogenaamde wit storie kan en mag vertel.

Soos inleidend tot hierdie studie genoem, maak ek gebruik van praktykgeleide navorsing om die studie te stuur. Mackey (2016) beskou hulleself as 'n toegepaste teaterpraktisyn wat van “practice as research” (afgekort na PaR¹⁴) gebruik maak wanneer hulle binne die toegepaste teaterveld werk. “Practice as research” help vir Mackey (2016) om nuwe inligting te skep en ook daarop uit te brei.

Mackey (2016:482) skryf ook oor hoe toegepaste teaterpraktisyns bemoei is met mense, hulle identiteit(e), hulle gemeenskappe en hulle politiek. Wat ek hieruit verstaan, is dat toegepaste teater ook 'n vorm is wat beweegruimte vir subjektiwiteit verskaf. Binne die toegepaste teaterruimte het my subjektiwiteit en vrae waarmee ek geworstel het, gehandel oor die verhouding tussen vermaak en opvoeding. Ek wil teaterwerk maak wat nie of die een of die ander een is nie. Schechner (1994:120) skryf van 'n “efficacy-entertainment kontinuum”. Hy voer aan dat geen optrede slegs “efficacy werk” of slegs entertainment werk is nie. Die twee pole lê op 'n kontinuum, en dit is hierdie aspek van doelbewuste skeppingsprosesse wat my inspireer.

2.5. Bespreking van outo-etnografiese data wat ingewin is.

Ek maak graag van Gibbs (1988) se refleksiemodel gebruik om my ervaring met *Ons is nie almal so nie* in meer konkrete terme weer te gee. Hierdie refleksiemodel het my gehelp om rekord te hou van my proses, die uitkomst en om te meet waar daar ruimte vir verbetering is. Ek voeg verskeie refleksies vanuit die proses saam om hier 'n geheelbeeld te verskaf. Gibbs (1988) se refleksiemodel bevat ruimte vir beskrywing, gevoelens, evaluering, gevolgtrekking en 'n aksieplan (verwys na hoofstuk 1 [p13] waar ek inleidend oor Gibbs se model skryf).

Beskrywing:

Ek het in Maart 2018 met die verwerking van Goosen se *Ons is nie almal so nie* begin. Die eerste weergawe van my verwerkte teks is in Junie 2018 voltooi. Die skryfproses het uit agt weergawes van die teks bestaan. In Desember 2018 stuur ek die volgende e-pos aan die betrokkenes:

¹⁴ Afgekort in Mackey (2016).

Vind asb. aangeheg die teks vir OINASN¹⁵. Myns insiens is dit maar nog *early days*, en ek sal ná die *read-through* op die 7de meer weet wat om te sny en so. Julle sal sien ek was ook nie nou al vreeslik voorskriftelik m.b.t. verhoogaanwysings nie, ek glo dit sal kom sodra die styl en ontwerp vas is (sic).

Dit was vir my nodig om eers die teks saam met Van der Walt deur te lees, sodat ek kon hoor hoe sy die verskillende karakters sou vertolk. As regisseur staan dit vir my in enige proses gewoonlik vroeg uit wanneer 'n akteur gemaklik is met hul dialoog, al dan nie. Van der Walt is 'n uiters bekwame aktrise. Tydens ons eerste sessie het sy nie die rassistiese skelname in die teks gelees nie, omdat sy ongemaklik was. Ek kon met my ongemak werk terwyl ek die teks verwerk het en ek kon vir myself verduidelik en regverdig waarom sekere woorde gebruik moes word.

Vir die verwerking van Goosen se novelle het ek begin deur die boek een keer weer deur te lees. Voordat ek die boek vir die verwerking daarvan gelees het, het ek dit soos vroeër genoem op skool en in my eerste jaar op universiteit gelees. Ek het ook agtergekom dat ek groot dele van die boek nie verstaan het toe ek dit op vyftienjarige ouderdom vir die eerste keer gelees het nie. Op daardie ouderdom was dit vir my 'n snaakse, maar ook 'n hartseer storie oor 'n huisgesin tydens die apartheidsjare in Suid-Afrika wat deur 'n vyfjarige dogtertjie, Gertie, vertel word. Tydens my eerste jaar op universiteit het ek die geleentheid gehad om literêre teorie op die boek toe te pas deur die verhaal deeglik te ontleed.

Vanuit 'n letterkundige teoretiese aspek is daar vele aanslae wat op die boek van toepassing is. Bosch (1993) skryf oor die “feministiese taalgebruikspatrone” in *Ons is nie almal so nie*. Bosch (1993) brei onder meer uit oor hoe mans en vroue nie in die boek dieselfde klink nie – die vroue meng Engels en Afrikaans, terwyl die mans meestal net Afrikaans praat en ook “growwer” as die vroue oorkom in hulle rassistiese taalgebruik. Botha (2020) skryf oor Afrikaner-identiteit in Afrikaanse prosatekste wat ná 1994 geskryf is. Hoewel *Ons is nie almal so nie* voor 1994 verskyn het, maak Botha (2020) melding van die ooreenkomste wat Goosen se boek *'n Pawpaw vir my darling* met *Ons is nie almal so nie* het, veral ten opsigte van die aard en uitdagings van die

¹⁵ Afkorting vir *Ons is nie almal so nie*.

Afrikaner-werkersklasgesin se politieke stand. Vanuit 'n ander letterkundige oogpunt ondersoek Barnard (2008) en Leibbrandt (2017) die feit dat die boek vanuit die perspektief van die kind-verteller geskryf is. Hulle vind onderskeidelik hoe “Christelike-Nasionale opvoeding die politieke identiteit van kinders gevorm het” (Barnard, 2008:87) en hoe die intimiteit en onskuld van Gertie as verteller die leser toelaat om ook die gebeure vanaf 'n afstand te beskou (Leibbrandt, 2017:1-2). Barnard (2008:95) skryf:

Gertie is 'n betroubare verteller, maar haar status as kind en haar sosiale identiteit as Afrikaner in die vyftigerjare, sterk beïnvloedbaar deur haar omgewing, maak haar vertelling ideologies gelaai. Die leser word uitgelok om haar vertelling en fokalisasie as 'n voorbeeld van 'n spesifieke ideologie te sien.

Die “spesifieke ideologie” (Barnard, 2008:95) waaruit die kyker Gertie moet beskou, is dat sy binne 'n gemeenskap grootword waar sy geleer word dat dit regverdig is dat daar teen bruin en swart mense gediskrimineer word. Gertie is 'n produk van haar omstandighede, sy herhaal alles wat die volwassenes voor haar praat, sy boots selfs hul gedrag na. Myns insiens distansieer Goosen haarself van die ideologie in die verhaal deur die fokus op Gertie as fokaliseerder te plaas. Gertie is onskuldig, wat die haatspraak en gevaarlike ideologie makliker maak om te verteer.

Toe ek die boek in 2018 weer lees met fyner aandag op politiek en problematiek, het die manier waarop die skrywer die boodskappe van indoktrinasie, ontkenning en ras- en klasverskille oordra vir my duidelik geword. Ek kon die nuanse van die karakters raaksien. Temas soos rassisme, onkunde, vrees, patriargie, geloof en indoktrinasie het vir my uitgestaan. Weens hierdie studie se teoretiese raamwerk en hoe ek myself as toegepaste teaterskepper met 'n verhoogde bewussyn van sosiale kwessies binne die studie plaas, is dit van kardinale belang dat die tematiek van Goosen se novelle aandag geniet. Goosen se woorde wat in 1990 gepubliseer is, het in 2019 by my aanklank gevind en beïnvloed beslis hoe ek in hierdie studie daaroor skryf. Ek het 'n polities gelaaide storie gekies om te verwerk en hierdie einste politiese geladenheid het my tot verdere politiese raakpunte in hierdie studie gedryf. Polities gelaaide kwessies in die verwerking is ras, klas en geslag.

Benewens die feit dat daar polities gelaaiete kwessies is, sluit dit ook aan by interseksionele feminisme, wat korreleer met hoe ek identifiseer. As deel van die repetisie-proses het ek en Van der Walt eers gesprekke en debatte oor die tematiek en belangrikheid van die storie gehad. Vrae wat ons onself afgevra het, sluit in:

- Hoekom wil of moet ons 'n storie vertel wat in die 1950's in Suid-Afrika afspeel?
- Vir wie wil ons die storie vertel? Wie is ons teikengehoor en hoekom?
- Wat beteken *Ons is nie almal so nie* in 2019 en hoe regverdig ons die noodnagheid van sekere rassistiese taalgebruik en skelwoorde in 2019? Kan ons die verhaal vertel sonder enige skelwoorde? Hoewel die gebeure in die 1950's afspeel, wou ons nie die impak van rassistiese taalgebruik en skelwoorde in 2019 onderskat nie.
- Wat wil ons oordra en wat wil ons beslis nie oordra met hierdie verhaal nie?
- Hoe kan ons ons eie stempel op Goosen se storie afdruk sonder om die nuanse daarvan te verloor?

Ons het deur die loop van die repetisie-proses deurgaans oor bostaande vrae gesels. Ons was bewus daarvan dat dit 'n groot verantwoordelikheid is wat ons op ons skouers rus en daarom wou ons seker maak dat ons Goosen se bekende werk gestand doen. Die rede waarom ons 'n storie wat in die 1950's in Suid-Afrika afspeel wou vertel, is omdat dit 'n deel van Suid-Afrika se geskiedenis insluit wat vandag steeds 'n impak op landsburgers het, spesifiek die instelling van apartheidswette. Die nalatenskap van die Groepsgebiedewet, wat op 'n subtile wyse in die verhaal voorkom wanneer Gertie vertel hoe haar maatjie Gregory en sy ouers "by hulle eie mense" (Goosen, 1990) moet gaan woon, is steeds vandag sigbaar waar menigte woonbuurte in Suid-Afrika steeds volgens rasse gesegregeer is. Ons teikengehoor was Afrikaanssprekende mense, veral wit mense, omdat die storielyn nodige insig oor witheid en Afrikanerskap bied. Ek was ook bewus dat menigte Afrikaanssprekende wit mense die boek ken en dat menigte juis daarom die toneelstuk sou kom kyk. Ons was uiters sensitief en versigtig oor rassistiese taalgebruik en skelwoorde, omdat woorde soos die k-woord, h-woord en n-woord wat gedurende die apartheidsjare algemeen gebruik is, daarop gemik is om mense van hul menswaardigheid te stroop. Dié woorde is gewelddadig

en is gelaai weens die geskiedenis en konteks waarin dit gebruik is. My gevoel was ook dat dié tipe skelwoorde mense kan vervreem of skok tot op 'n punt waar hulle nie meer luister nie, juis omdat die woorde so gelaai is met rassistiese konnotasies vanuit ons land se verlede. Ek het ná gesprekke met onder andere Van der Walt en die vervaardiger van die produksie, Kabous Meiring, die besluit geneem om van die skelwoorde uit te sny of te versag. Ter voorbeeld het ek van die woorde as volg verwerk:

“Die mense het baie gekla, gesê die kleurlinge spoeg van bo af op die wit mense se koppe. Die **kleurlinge** het juis almal toring, sê my ma, dis hulle spoeg wat so vol kieme is” (Goosen, 1990:51).

“Die mense het baie gekla, gesê die kleurlinge spoeg van bo af op die wit mense se koppe. Die **klomp** het juis almal toring, sê my ma, dis hulle spoeg wat so vol kieme is” (Kannemeyer, 2019).

Party van die skelwoorde het ek vervang met ewe swaar, maar nie té skokkende woorde nie, soos “hulle”, “die goed” en “swartes” of “bruines”. Ons wou nie die impak van skelwoorde in 2019 onderskat nie, want ons het geglo dis beter om eerder oorbewus te wees van die impak wat rassistiese taalgebruik kan hê, as wat ons dit onderskat en dalk historiese trauma voortsit.

Wat ons beslis wou oordra, is 'n verhaal vol pyn wat met deernis vertel word. Ons wou die spieëlbeeld wat Goosen na lesers ophou ook vir teatergangers ophou sodat die produksie 'n geleentheid vir persoonlike verkenning kon word. Wat ons nié wou oordra nie is 'n verhaal wat vir kykers toestemming gee om rassisties te wees. Mense moes nie na die vertoning kyk en dink dit is aanvaarbaar om oor ander mense te praat soos wat die karakters in die verhaal oor mense praat nie. Ons wou onself uitdruklik distansieer van rassisme, geweld en verdeling. Ek glo ons het dit bereik deur die ironie van die verhaal voorop te stel. Dit is deur die gekose regiestyl vermag. Ek het Van der Walt gelei tot by 'n besluit waar ons vir elke karakter 'n unieke eienskap gegee het. Sodoende kon daar variasie in die vertelling plaasvind. Gertie is byvoorbeeld onskuldig uitgebeeld, terwyl Doris soms humoristies, maar altyd téén die haatspraak van haar man en pa, uitgebeeld is. Hoewel dit nie in die teks was nie, was dit in die subteks.

Vyf vertonings van die produksie is tydens die Toyota US Woordfees in 2019 opgevoer en daarna drie vertonings by die Vrystaat Kunstefees.

Gevoelens:

Toe ek aanvanklik die idee gekry het om *Ons is nie almal so nie* te verwerk, was ek geweldig opgewonde. Soos reeds genoem, het ek 'n hoë agting vir Goosen se werk en *Ons is nie almal so nie* lê my om verskeie redes na aan die hart. Hierdie opgewondenheid het my laat uitsien na die verwerking, die produk en om die finale produk uiteindelik aan gehore te wys. Ek het die geleentheid gehad om, voor ek met die verwerking begin het, vir Goosen te gaan kuier. Sy was bemoedigend en dit het my verder aangespoor om met die proses te begin.

Die onsekerheid het kort ná die opgewondenheid posgevat. Nadat ek die eerste weergawe van die teks voltooi het, was dit te lank en ek was nie seker waar of hoe om daaraan te sny nie. Hoewel ek en Van der Walt openlik met mekaar kon praat, was daar van haar kant af ook 'n mate van onsekerheid oor die teks, spesifiek oor die rassistiese opmerkings of taalgebruik in die teks. Tydens die sede repetisie het ons verhoogbestuurder, Zeldi du Toit, vir my gevra hoekom ek op die teks kyk wanneer ek regie doen. Sy het gesê dis haar werk om die teks te volg en ek moet my oë op die verhoog hou. Ek het gesukkel daarmee, want ek het geglo Goosen se woorde is kosbaar en ek het min ruimte gelaat vir parafrasering. My gedagtegang was dat, indien ons parafraseer met 'n storie wat in die 1950's afspeel, ons te veel ruimte skep vir interpretasie. Ek en Van der Walt was duidelik oor dit wat ons wou oordra en wat ons nié wou oordra nie. Parafrasering sou ook nie die register waarin Goosen skryf gestand doen nie. Ek wou in beheer wees van die interpretasie, wat dit ook al mag wees, omdat ek dit duidelik wou maak dat ek nie rassistiese taalgebruik en vooroordeel goedkeur nie. Indien ek hedendaagse Afrikaanse taal gebruik het, sou dit die teaterruimte beïnvloed het.

Hoewel daar uitdagings was met betrekking tot verwagtinge, interpretasie en my eie onsekerhede as teatermaker, was daar ook oomblikke waar ek mag kon aanwend. Ek het die besluit geneem om die verhoogdekor groter as gewone dekor te maak, sodat alles buite proporsie groter en anders lyk. Die idee was dat die verhoogdekor vanuit Gertie se perspektief beskou moes word – vir dié klein dogtertjie was alles rondom haar groter as wat sy was, letterlik en figuurlik. Gertie vertel die verhaal en alles

rondom haar lyk soos 'n volwasse wêreld – dié einste wêreld wat haar indoktrineer, maar wat sy ook naboots. In 'n gesprek met die bekroonde regisseur en stel-en-beligtingsontwerper, Wolf Britz, het ons gepraat oor hoe om 'n wêreld te manipuleer wat jy op die verhoog skep. Ek het ná oordenking 'n e-pos aan my stelontwerper, Rocco Poole, en die res van die span gestuur:

Ek sal dit waardeer as ons kan beplan vir die groter meubels. Ek besef dit mag dalk meer tyd en geld in beslag neem, maar ek voel nogal sterk daarvoor. Die hoofrede is metafories (moenie nou dink ek is *pretentious* nie lol!!). Maar as jy vir jou gehoor 'n ding in proporsie gee, presies soos dit in die werklikheid is, dan aanvaar hulle dit. Ek wil dié idee *counter*. En dan so speel met die regte wêreld en die kinderlike, oftewel verwyderde wêreld. *Basically* 'n wêreld *construct* wat mense nie gaan vergeet nie, *because if it's real, they might forget*. En dan is OINASN uiteindelik ook 'n storie van ontkenning – ons IS nie SO nie, dit is nie ONS wêreld nie. So dit sal 'n lekker uitdaging wees as 'n mens kan toets hoe ver jy die wêreld kan manipuleer.

In die kommunikasie oor die dekor het dit gevoel asof ek mag het, omdat ek my taak as regisseur met 'n goeie verduideliking kon uitvoer. Ek was egter steeds ontvanklik vir voorstelle, want die tipe werkspasies wat ek fasiliteer, is op samewerking gegrond. Ek volg nie 'n hiërargiese struktuur waar die regisseur bó almal staan nie, maar kies om na alle medewerkers se insette te luister sodat almal wat betrokke is, voel dat hulle menings en gevoelens geldig is. In my ervaring sorg dié benadering vir 'n probleemvrye samewerkingsproses.

In 'n onderhoud met Vrye Weekblad vra Michèle Meyer (2019) my wat die produksie my van begin tot einde geleer het. Ek antwoord as volg:

Hoe om met mense te werk. Hoe om teen tyd te werk. Hoe om nie *precious* te raak nie. Daar was sommige *lines* en tonele wat ek só graag wou behou, maar ek moes dit laat gaan, want die stuk moet op die kop sestig minute speel.

Daar is natuurlik veel meer wat die produksie my geleer het. Ek het hierdie vraag beantwoord kort ná ons eerste speelvak by die Toyota US Woordfees. Tydens 'n refleksiesessie saam met my studieleier in Junie 2019 het kwessies en gevoelens wat

ek tydens repetisie ervaar het in my liggaamstaal na vore gekom. Tydens 'n aktiwiteit waar ek my gevoelens voor, gedurende en ná die repetisieproses moes beliggaam, het ek opgemerk dat my liggaamstaal deurgaans amper dieselfde is – ek lyk oorweldig. Wat ek vanuit die refleksiesessie rondom my ervaring kon opmerk, is gevoelens van oorweldiging, magteloosheid en vrees. Hierdie gevoelens was in my onsekerheid as jong regisseur gegrond. Dit was herhaaldelik vanuit verskeie oorde, onder meer deur kollegas en vriende, aan my duidelik gemaak dat ek jonk was en 'n enorme taak probeer uitvoer. Ek het vanuit 'n persoonlike perspektief ook geweldige druk op myself geplaas, want ek wou graag hê die produksie moet goed wees. 'n Goeie produksie vir my het beteken dat alles seepglad moes verloop: die aktrise moes trots voel op haar spel, ek moes daarvan hou en gehore moes die werk waardeer. Ek wou met daarmee my stempel as teatermaker afdruk en ek het geglo dat indien die produksie goed vaar, mense in die teaterwêreld my as 'n ernstige mededinger sou sien. Hierdie druk wat ek op myself geplaas het, kom natuurlik ook vanuit my politiese konnotasies wat ek aan myself koppel as 'n bruin vrou wat teaterproduksies skep. In die publieke sfeer hoor en voer ek gereeld gesprekke oor bruin teatermakers en watter tipe werk van ons verwag word. Ameera Conrad, 'n teatermaker van Kaapstad wat bekend is vir haar werk in *The Fall* (2016), het by geleentheid aan my genoem dat sy nie slegs politiese werk wil maak nie, want dit het byna soos 'n ongeskrewe reël gevoel dat bruin mense oor bruin kwessies moes praat. Ek kan dit nie ten volle staaf dat daar ander verwagtinge van bruin teatermakers as van ons wit eweknieë is nie, want dit is gebaseer op gevoelens, eerder as op feite. Dit maak my ervaring of gevoel egter nie minder waar nie. Met *Ons is nie almal so nie* wou ek bewys dat ek hoofstroomteater kan skep en dat ek steeds my egtheid as skepper kan behou.

Evaluering:

Gibbs (1988) se refleksiemodel vereis dat evaluering geskied op grond van dit wat goed was en dit wat sleg was. Daarna word die goeie en slegte ervaringe ontleed. Hiermee 'n lys van wat goed en sleg was gedurende die verwerkingsproses, sowel as vertonings van *Ons is nie almal so nie*:

Goed:

- Ek kon my vaardighede as regisseur ontwikkel en toepas.
- Ek het taalkennis in terme van teater opgebou.

- Ek het geleer hoe om kritiek te hanteer.
- Ek het lewe gegee aan 'n ikoniese boek wat vir menigte Suid-Afrikaners iets beteken.
- Ek kon met *Ons is nie almal so nie* myself professioneel in die teaterbedryf vestig.
- Ek het kennis oor Suid-Afrika se geskiedenis ingewin.

Sleg:

- Dit het gereeld gevoel asof die werk nie voltooi is nie.
- Ek was bang vir ander mense se opinies oor my werk.
- Ek was bang die produksie misluk omdat menigte mense juis die boek so goed ken.
- Daar was duidelike magsverskille tussen my en Van der Walt, sowel as al die ander medewerkers, wat by geleentheid die grense van regisseur en akteur en/of span vervaag het. Ons verskille het te make gehad met ons verskillende kulturele agtergronde, verskille in ervaring sowel as ouderdom. Ek was die enigste bruin persoon in die span. Ek het ook die minste ervaring in die span gehad. Van der Walt is al vir ongeveer 15 jaar 'n aktrise, Du Toit is al vir ongeveer 8 jaar 'n verhoogbestuurder, en *Ons is nie almal so nie* was my eerste professionele produksie.
- Ek het nie vir myself genoeg ruimte vir refleksie ná afloop van die produksie geskep nie. Alhoewel ek deur die loop van die proses gereflekteer het, het ek na die laaste optredes nie ruimte geskep om te reflekteer en gevolgtrekkings te maak nie.

Analise:

Ten opsigte van die goeie aspekte vanuit die evaluering, was die proses oor die algemeen positief. Deur middel van die kreatiewe besluite wat geneem is, het ons ons eie stempel op Goosen se bekende boek afgedruk. Aanvanklik het ek dit uitdagend gevind om op my eie te bepaal hoe om die kernboodskap van die boek in 'n verhoogteks van sestig minute¹⁶ oor te dra. Die grondslag van my onsekerheid was

¹⁶ Dit was my keuse om die produksie sestig minute lank te maak. Daar is geen spesifieke redes nie, behalwe my gevoel dat 'n eenpersoon-vertoning uitmergelend kan raak indien dit lank aanhou, veral as die teks

die feit dat ek op 'n jong ouderdom 'n erkende skrywer se werk aanpak en my eie stempel daarop probeer afdruk, asook dat ek as 'n bruin skrywer 'n wit storie en 'n kultuurwêreld betree wat nie eie was aan my kulturele agtergrond nie. Hoewel daar bruin karakters in die verhaal is, is hulle stories nie op die voorgrond nie. Die voorgrond is wit, Afrikaans, patriargaal en Christelik. Juis omdat die kulturele gegewens in die oorspronklike verhaal nie vanuit my agtergrond kom nie, moes ek deeglik navorsing doen. Ek het opgelees oor Goosen¹⁷, die 1950's in Suid-Afrika¹⁸, die armblanke-vraagstuk in Suid-Afrika¹⁹, sowel as oor spesifieke gebeurtenisse²⁰ in die verhaal wat die Roxy-bioskoop in Parow, sektariese kerke en spoorwegwerkers insluit.

Ek het baie uit die produksie geleer en dit het my voorberei vir ander werk in my loopbaan. As verwerker het ek geleer hoe om met 'n verhaal om te gaan sodat die werk steeds aan die oorspronklike produk gestand doen. Ek het ook geleer dat 'n verwerking 'n nuwe produk word.

In *A theory of adaptation*, wat kortliks handel oor verwerking en die teorie daaragter, definieer Hutcheon (2006:8-9) verwerking as volg:

- An acknowledged transposition of a recognizable other work or works.
- A creative and an interpretive act of appropriation/salvaging.

gewigtig is. Die teksverwerking van *Ons is nie almal so nie* was gewigtig in terme van die hoeveelheid dialoog, sowel as die verskillende karakters wat deur die aktrise vertolk moes word.

¹⁷ Goosen was 'n digter, skrywer en joernalis. Eloff (2020) beskryf Goosen as "*an important voice who marched to the beat of her own drum*". Ek het die geleentheid gehad om twee besoeke by Goosen af te lê. Die eerste besoek was om haar toestemming te vra vir my verhoogverwerking van haar bekende novelle. Die tweede besoek was om vir haar dankie te sê vir haar werk. Tydens my tweede besoek was Goosen reeds bedlêend weens siekte. Sy is in Junie 2020 oorlede.

¹⁸ Die 1950's in Suid-Afrika word gekenmerk deur die instelling van die Groepsgebiedewet, die Wet op Bevolkingsregistrasie, sowel as die Ontugwet. Die Suid-Afrikaanse Kommunistiese Party is in 1950 onwettig verklaar. Die African National Congress (ANC) het in die 1950's ook verskeie anti-Apartheidsdemonstrasies, soos die verbranding van pasboeke, betogings en optogte, georganiseer. (Bron: <https://www.sahistory.org.za/article/general-south-african-history-timeline-1950s>).

¹⁹ Die Carnegie-kommissie van ondersoek na die armblankevraagstuk se verslag.

²⁰ Spesifieke plekke of gebeurtenisse in die boek is nagevors, waaronder die Roxy (die bioskoop in Parow waar Doris gewerk het), sektariese kerke (soos die een waarby Doris aan die einde van die novelle aansluit) en spoorweë (Piet van Greunen werk by 'n spoorweg en in die novelle word daar telkemale melding van spoorweë gemaak).

- An extended intertextual engagement with the adapted work, therefore an adaptation is a derivation that is not derivative — a work that is second without being secondary.

My ervaring van die verwerking vind grondslag in Hutcheon (2006:8-9) se beskrywing. Ek het deurgaans aan die teks geskaaf en deurgaans probeer seker maak ek behou oorspronklike elemente, maar ook my eie stempel daarop probeer afdruk. Ek het vroeg in die proses die teks met professor Louise Viljoen²¹ gedeel. Viljoen kon my lei in terme van struktuur en watter aspekte van die oorspronklike gebruik moes word, om uiteindelik 'n dramatiese struktuur te skep. Dit is ook iets wat ek geleer het: die struktuur van die boek kan nie dieselfde wees as die struktuur van die teaterstuk nie, omdat jy in teater met 'n sekere tydsbeperking werk. Die produksie het my gehelp om kennis oor 'n sekere deel van Suid-Afrika se geskiedenis op te bou. Daar was heelwat verwysings in die boek waarvan ek nie geweet het nie of te min geweet het en wat ek moes gaan opsoek. Voorbeelde hiervan is die Carnegie-verslag, sektariese kerke, sekere apartheidswetgewing en die rol van wit vroue onder wit patriargie. Hierdie onderwerpe is gelaai en hoewel ek dit kon navors om seker te wees wat presies oorgedra word, berus daar steeds 'n mate van ongemak en spanning, want die geskiedenis van Suid-Afrika is omstrede en breedvoerig. Daarom is dit van kardinale belang dat ek die geskiedenis van Suid-Afrika in hierdie studie bespreek, omdat ek in die proses daarmee te make gekry het.

In hoofstuk 3 word 'n bepaalde deel van die geskiedenis van Suid-Afrika weergegee, met spesifieke betrekking tot hoe dit in teater uitspeel. Gesprekke en debatte oor die geskiedenis van Suid-Afrika wat in die verhaal na vore kom, was ongemaaklik weens die ongelyke toestande wat steeds in Suid-Afrika heers. Ongemak en uitdagings was onlosmaaklik deel van die proses, en daarom vra ek in hoofstuk 5 die onderskeie teatermakers ook uit oor ongemak en hoe hulle met ongemak omgaan. Die proses was duidelik nie sonder uitdagings nie. Ek formuleer my uitdagings as volg aan Meyer (2019):

²¹ Professor Louise Viljoen was een van my dosente in die Afrikaans en Nederlands Departement aan Stellenbosch Universiteit. Ons het 'n vertrouwensverhouding opgebou, waar sy my met literatuurtekste gehelp het. Met Ons is nie almal so nie het sy my gehelp om 'n dieper begrip van die agtergrond van die novelle te kry.

Meyer: Wat was jou grootste uitdaging rondom die projek?

Kannemeyer: Die verwerking. Ek weet ek is nog baie jonk en nie so wyd belese soos ek al graag wil wees nie. Maar ek moes regtig net my instinkte vertrou dat die storie wat ek uit Jeanne se storie skep, *okay* gaan wees. Ek was ook bietjie op my senuwees oor die verwagtinge. So baie mense het al die boek gelees of ken Jeanne se werk. En ek het maar net gehoop mense is oop vir my interpretasie van die storie.

By nabetraging besef ek dat wat ek gesê het oor die feit dat ek hoop mense is oop vir my interpretasie van die verhaal net gedeeltelik waar is. Terwyl ek gehoop het gehore is ontvanklik vir my interpretasie, het ek ook gehoop dat gehore verby Goosen as ikoniese Afrikaanse skrywer kon kyk en die teaterproduksie as produk op sy eie kon beskou. Vanuit gesprekke met kollegas en vriende in die teaterbedryf was ek bewus daarvan dat die verwagtinge rondom *Ons is nie almal so nie* groot was. Ek was natuurlik ook bewus van al die gesogte letterkundige pryse wat *Ons is nie almal so nie* gewen het. Ek het besef ek was bang om met 'n bekroonde roman²² soos Goosen s'n te werk. As jong teatermaker wat met 'n bekende verhaal werk, het ek myself aan die begin van die proses nie ten volle vertrou nie. Dit was die eerste keer dat ek professioneel in teater werk en ek het geweet dat talle mense Goosen se boek ken. Aan die een kant wou ek my eie stempel daarop afdruk en sê "hierdie is my interpretasie van Goosen se boek", maar aan die ander kant wou ek nie mense wat die storie ken, teleurstel nie. Nogtans wou ek die uitdaging aangryp, bloot omdat ek glo in die impak van Goosen se verhaal. Afgesien van persoonlike gevoelens van ongemak, was daar ook die magsverskille wat sigbaar was. Ek was aanvanklik onseker oor hoe om dié verskille tussen my en die span te navigeer. Die span het elkeen hul eie verhouding met Goosen se boek, maar ook met die geskiedenis van die land, sowel as die teaterbedryf. In hoofstuk 4 word daar dieper in die magsverhoudings gedelf.

Gevolgtrekkinge:

²² *Ons is nie almal so nie* is in 1990 deur Kwela gepubliseer en wen in 1990 die CNA-prys sowel as die Rapport-prys. In 1991 wen *Ons is nie almal so nie* die M-Net-prys.

Hoewel die eerste speelvak verby was en ek positiewe terugvoer van gehoorlede, kunsresensente, vriende en mentors ontvang het, het dit steeds vir my gevoel asof die werk nie klaar is nie. Die terugvoer was oor die algemeen opbouend. Een teaterganger het gevoel dat ek gebruik word om “’n wit agenda [te] dryf”. Die konteks waarbinne dit aan my oorgedra was, was vis-à-vis. My aanvanklik reaksie hierop was om te sê dit is rassisties om te dink dat ek as ’n bruin vrou nie my eie besluite kan neem nie. Dit is ook moontlik dat die betrokke kommentator hul opinie gelewer het omdat ek ’n jong teatermaker is. Ná nabetragting verstaan ek dat dit dalk van buite af mag lyk asof ek ’n rol in ander mense se agendas speel, in ag genome die aard van die werk wat ek gekies het om aan te pak. Uit die aard van die saak voel ek genoop om my agenda duidelik te maak – om vrae te vra, moontlikhede te soek en te kyk hoe ver ek my eie beperkinge of die beperkinge wat die samelewing op my plaas, kan dryf.

Ná dieper refleksie oor die proses word my eie kulturele merkers wat in die proses teenwoordig was, vir my duidelik. Kulturele merkers soos my ouderdom, my geslag en ras is opmerklik. As ’n jong bruin vrou het ek ’n bepaalde ervaring gehad en my bepaalde ervaring verskil van my span s’n. Hierdie ervaring het vorm gegee aan hierdie studie.

Aksieplan:

Gibbs (1988) se refleksiemodel vereis dat daar ’n aksieplan ná afloop van ’n proses geskryf word. Die aksieplan is veelvoudig – ’n deel van die aksieplan is hierdie verhandeling. Die plan was ook om die refleksie te gebruik om voor te berei vir volgende speelvakke vir *Ons is nie almal so nie*. Die laaste speelvak was by die Vrystaat Kunstefees in 2019. Ek sal in die nabye toekoms graag die produksie weer wil doen en van die insig wat ek vanuit hierdie studie gekry het, gebruik maak.

Die aksieplan sluit ook my beskouinge rondom teater en die tipe werk wat ek in die toekoms graag wil maak in. *Ons is nie almal so nie* het my opnuut laat besef dat ek graag teaterwerk wil maak wat gesprek ontlok. As ’n persoon wat vanuit aktivistiese uitgangspunte werk, is dit vir my belangrik om werk met ’n mandaat te maak – hetsy die mandaat opvoedkundige, vernuwend of vermaaklik is. Die mandaat wat ek vanaf werk, sal hoofsaaklik bepaal word deur aktualiteit, relevansie en belangstelling. Ek het na afloop van my ervaring met *Ons is nie almal so nie*, asook na afloop van die navorsing wat hierdie magisterstudie van my vereis het, agtergekom dat ek graag my

nuuskierigheid voorop stel in die tipe werk wat my interesseer. Onderwerpe wat my interesseer is taal, mag, die menslike psige, die invloed van die verlede op die hede, en hoe transformasie ten gunste van gemarginaliseerde groepe kan funksioneer.

In terme van meer konkrete studie onderwerpe, sluit die aksieplan verdere navorsing ook in. In die gevolgtrekking van hierdie studie, word 'n moontlike onderwerp vir verdere navorsing gedeel. Kortliks, as direkte uitvloeisel van hierdie studie, sal ek graag transkulturalisme binne teater as kulturele sowel as menslike fenomeen verder wil ondersoek. Die manier waarop teaterskeppers as kulturele makelaars of bemiddelaars in krisistye kan werk, sal ek ook graag verder onder die loep wil bring. Hierdie afdeling van die aksieplan sien ek as iets wat in werking sal tree soos wat ek verder in die akademie in beweeg.

'n Vraag wat ontstaan vanuit my outo-etnografiese geleefde ervaring binne teater en dit wat aanleiding tot hierdie betrokke studie gegee het, is hoe ek die Suid-Afrikaanse teaterlandskap betree na dit wat ek uit hierdie studie geleer het. As antwoord op dié vraag, sou ek sê dat ek die Suid-Afrikaanse teaterlandskap met omsigtigheid en voorbereiding kan betree. As iemand bewus van hulle identiteit soos verskaf in die agtergrond van hierdie studie, hulle beperkinge sowel as belangstelling in die vooruitgang van die teaterbedryf, is dit my voorneme om werk te maak wat 'n bydrae op groot of klein skaal sal lewer.

HOOFSTUK 3: 'n Blik op die geskiedenis van Suid-Afrika

3.1. Inleiding

As navorser en toegepaste teaterskepper²³ wat met 'n verhoogde bewussyn rakende sosiale kwessies werk, sou ek my plig versuim as ek nie uitdruklik verklaar hoe ek Suid-Afrika beskou nie. Dié beskouing is belangrik vir hierdie studie en belyn met my metodologie wat in hoofstuk 1 bespreek is. Soos in hoofstuk 1 uitgelig, doen ek kwalitatiewe navorsing binne 'n interprevistiese paradigma. Dié paradigma is die lens waardeur ek na die studie kyk, wat 'n interseksionele feministiese lens met 'n aktivistiese mandaat insluit. Die mandaat waarmee ek vereenselwig, is op gemarginaliseerde mense in my onderskeie gemeenskappe gefokus. Hierdie verskillende gemeenskappe bestaan uit “gemeenskappe van ligging, belangstelling en identiteit” (McAvinchey, 2014:2-3). Ek vind by McAvinchey (2014:2-3) se groeperinge van gemeenskap aanklank, omdat dit op 'n veelvlakkige identiteit dui. Ek kan met mense vereenselwig as gevolg van waar ek woon. Ek kan met mense vereenselwig omdat ons gedeelde belangstellings kweek. Laastens, kan ek ook met mense vereenselwig as gevolg van die maniere waarop ons identifiseer. Die teenoorgestelde is net so waar, en McAvinche (2014) argumenteer – jy vorm deel van 'n gemeenskap bloot oor waar jy jouself bevind, en vind nie noodwendig altyd by daardie betrokke gemeenskap aanklank nie.

Die aktivistiese uitgangspunte waarmee ek as jong Suid-Afrikaner resoneer – wat 'n kritiese blik op ons land se verlede, vordering en verbetering ten gunste van gemarginaliseerde stemme, en die uitroei van rassisme, diskriminasie en onderdrukking in alle sfere insluit – vorm onlosmaaklik deel van my metodologie.

Hierdie hoofstuk verskaf onder andere kortliks inligting oor die Khoe en San se lewe en kulturele praktyke. Die rede hiervoor is om uit te wys wat vroeë vorme van kulturele uitdrukking behels het en hoe kolonialisme uitdrukkingsvorme en kulturele identiteite beïnvloed het. Die hoofstuk wil die geweld van rasseklassifikasie uitlig, asook inligting en insig verskaf oor kolonialisme, die geweld en stroping van menseregte en hoe kolonialisme vroeë vorme van teater in Suid-Afrika beïnvloed het. Apartheid word in

²³ Ek werk ook outo-etnografies, daarom is dit van belang dat ek my standpunt uitlig.

hierdie hoofstuk as 'n uitbreiding en voortsetting van kolonialisme bespreek. Teenkanting teen apartheid, met spesifieke betrekking tot hoe dit in die teaterbedryf plaasgevind het, geniet ook aandag. Dit is belangrik om op te let dat ek slegs beduidende kenmerke van die pre-koloniale, koloniale en post-koloniale tydperk in Suid-Afrika verskaf in terme van politieke- en teaterbedrywighe. Die volle verloop van pre-koloniale tot post-koloniale Suid-Afrika word nie in hierdie studie bespreek nie, omdat dit te wyd is en nie pas by die omvang van hierdie studie in nie. *The Cambridge History of South Africa Volume 1: From Early Times to 1885* (2010) deur Hamilton, Mbenga en Ross verskaf 'n gedetailleerde opskrywing van pre-koloniale Suid-Afrika. *The Scramble for Africa* deur Thomas Pakenham (1990) handel breedvoerig oor hoe Afrika deur Europese magte gekoloniseer is. Hierdie hoofstuk is dus nie 'n geskiedskrywing nie. Ek maak slegs gebruik van beduidende gebeurtenisse wat relevant is tot hierdie studie.

Die gekose wegspringplek om bostaande argument mee in te lei, is 'n ondersoek na Suid-Afrika se Grondwet van 1996 en die beoogde realiteit wat die Grondwet veronderstel is om tuis te bring.

3.2. 'n Liberale Grondwet vir “alle”²⁴ Suid-Afrikaners

Die Grondwet van Suid-Afrika is in 1996 as die hoogste wet in die land ingestel om seker te maak dat alle landsburgers as gelykes in demokratiese Suid-Afrika behandel word. 'n Gedeelte van die aanhef van die Suid-Afrikaanse Grondwet (1996) lui as volg:

Heal the divisions of the past and establish a society based on democratic values, social justice and fundamental human rights; Lay the foundations for a democratic and open society in which government is based on the will of the people and every citizen is equally protected by law (Grondwet van Suid-Afrika, 1996).

Die aanhaling uit die Grondwet (1996) maak die volgende duidelik:

- Suid-Afrika het 'n verdeelde geskiedenis en genesing is nodig.

²⁴ Ek plaas “alle” in aanhalingstekens, want hoewel die Grondwet vir alle Suid-Afrikaners en mense wat in Suid-Afrika woon geskep is, vind almal nie daarby baat nie. Sosiale en politieke ongelykheid heers steeds in Suid-Afrika.

- 'n Samelewing gebaseer op demokratiese waardes, sosiale geregtigheid en basiese menseregte moet gevestig word.
- Reg en geregtigheid moet ten gunste van alle mense geskied.
- Burgers moet gelyk staan voor die reg en daaronder beskerm word.

Die Grondwet (1996) maak voorsiening vir die beskerming van alle burgers en beklemtoon dat die verlede (kolonialisme en apartheid) mense van hul waardigheid gestroop het. Die vrae wat vir hierdie hoofstuk as goue draad dien, is of die Grondwet wel tot volle uitvoering gekom het in post-apartheid-Suid-Afrika en of alle landsburgers werklik beskerm word en gelyk en regverdig behandel word. Verdere vrae is of die invloed van die verlede dalk deur die Grondwet (1996) onderskat is en of daar momentum behou is met die herstel en genesing van die verlede, al dan nie. Regter Johann Kriegler, 'n gewese regter van die konstitusionele hof, word aangehaal in Klare (1998) waar hy sê dit is duidelik dat daar 'n goeie balans in die wetgewing is wat oor alle sferes van die samelewing strek, wat nie in ander nasionale grondwette geëggo word nie. Porter (2018:1) ondersteun Klare (1998) se siening en sê dat Suid-Afrika in 1996 een van die wêreld se mees progressiewe grondwette ingestel het. Klare (1998) maak dit ook duidelik dat Suid-Afrika se Grondwet een van die mees liberale grondwette ter wêreld is. Die “progressiewe” en “liberale” (om Klare en Porter se woorde te gebruik) aard van die Grondwet is duidelik in die sin dat dit die ongeregtigheid van die verlede uitdruklik wil aanspreek en ook kennis dra van die transformerende rol wat die Grondwet binne 'n demokrasie moet speel (Klare, 1998:153-154). Hierdie studie bespreek nie die Grondwet in geheel nie, maar stel dit duidelik dat die hoogste wet in die land op die verlede reflekteer en wette in plek gestel het sodat die ongeregtighede van die verlede nie herhaal word nie. Ongelukkig is die land nog besaai met die oorblyfsels van kolonialisme en apartheid, soos later in hierdie hoofstuk duidelik sal word. Porter (2018:1) skryf oor hoe die Handves van Menseregte nie “alle” mense en hul regte beskerm nie. Hoewel die Grondwet (1996) vir alle Suid-Afrikaners geskryf is, word die regte van alle Suid-Afrikaners nie daaronder beskerm nie. Daar bestaan nog grootskaalse ongelykheid tussen landsburgers en gemarginaliseerde mense wat aan talle vorme van geweld, onder andere strukturele geweld, uitgelewer. Vorobej (2008:84) beskryf strukturele geweld as 'n tipe geweld wat nie noodwendig deur 'n enkele faktor veroorsaak word nie, maar groot skade tot gevolg het. Strukturele geweld is 'n tipe geweld wat mense struktureel of institusioneel

daarvan weerhou dat hulle menswaardigheid en/of basiese menseregte beskerm word (Porter, 2018:1). In hierdie geval is die skade waarvan Vorobej (2008:84-85) skryf, in die vorm van die afwesigheid van beskerming in 'n samelewing waar mense veronderstel is om beskerm te word. Arm en gemarginaliseerde mense het min tot geen toegang tot behoorlike mediese sorg en opvoeding, wat grondwetlik is, nie. Verder is daar ook 'n gebrek aan institusionele beskerming teen diskriminasie vir gemarginaliseerde groepe. Gemarginaliseerde en kwesbare mense leef as't ware as slagoffers (Porter, 2018) en ten einde alle burgers se regte te beskerm, is dit nodig om dieper ondersoek in te stel. Waar kom die marginalisering van mense vandaan en hoekom het dit 'n invloed op 'n progressiewe Grondwet (1996) wat dekades ná apartheid steeds nie tot volle uitvoering kon kom nie? Porter (2018) tref 'n verband tussen die stryd van gemarginaliseerde mense in Suid-Afrika en die nalatenskap van kolonialisme en apartheid. Suid-Afrika het 'n koloniale erfenis wat die oorsaak is van burgers wat steeds van hul basiese menseregte weerhou word. Hierdie nalatenskap kan nie geïgnoreer word binne die konteks van 'n hedendaagse Suid-Afrika nie (Porter, 2018). Hierdie erfenis is met geweld en trauma belaaï wat nie deur die land se “progressiewe” en “liberale” Grondwet (Klare, 1998) genesing en transformasie teweeg kan bring nie. Ten einde die boonste argumente en bevindinge rondom die Grondwet en die gebrek aan institusionele beskerming van gemarginaliseerdes se regte en waardigheid te staaf, is dit nodig om pre- tot post-koloniale Suid-Afrika te bestudeer.

3.3. Definisies binne konteks van die studie

“Diversiteit” word deur die Merriam-Webster aanlyn woordeboek (2020) beskryf as “die voorwaarde dat ons uit verskillende elemente bestaan”. 'n Verdere beskrywing deur die woordeboek lui “diversiteit is die insluiting van verskillende soorte mense (soos mense van verskillende rasse of kulture) in 'n groep of organisasie”. Die diversiteit van Suid-Afrika word in die Grondwet erken, maar dit is ook duidelik dat ongelykheid steeds bestaan.

“Gelykheid” of “gelyk” se woordeboekdefinisie (Merriam-Webster, 2020) is “van dieselfde maat”. Suid-Afrika word deur Statistiek Suid-Afrika (2020) steeds as een van die mees ongelyke lande ter wêreld bestempel. Redes vir hierdie ongelykheid

(Statistiek Suid-Afrika verskaf statistieke vir 2020) sluit onder meer in dat die arbeidsmark nog grootliks bevooroordeel is ten opsigte van ras en gender. In Ieketaal word die arbeidsmark grotendeels steeds deur sekere groepe oorheers. Verder voer Statistieke Suid-Afrika (2020) ook aan dat werkloosheid onder die jeug aan die toeneem is en dat die armste 60% van huisgesinne op maatskaplike toelaes staatmaak en nie op 'n inkomste wat in die arbeidsmark gegeneer word nie.

In Suid-Afrika is daar weens apartheid steeds 'n verhoogde bewustheid van ras. Ras speel 'n beduidende rol binne die ongelykheid wat in Suid-Afrika sigbaar is. Posel (2001:88) skryf dat Suid-Afrika weens apartheid een van die mees “rasgebaseerde sosiale ordes” ter wêreld het. Le Grange (2013:4) meen dat ras dikwels in die konteks van “biologiese karaktertrekke” gebruik word. Dié “biologiese karaktertrekke” (Le Grange, 2013:4) is hoe mense van mekaar onderskei kan word en in verskillende groepe geplaas word. Gevolglik word ras as 'n “mensetipe beskou wat deur fisiese kenmerke, veral op grond van kleur, uitmekaar geken kan word” (Le Grange, 2013:4). Le Grange (2013) verskaf 'n biologiese, netjies verpakte definisie vir ras. In teenstelling met dié definisie wil ek graag saam met Nyborg (2019) en Andreassen (2000) stem dat 'n meer genuanseerde gesprek gevoer kan word oor die manier waarop ras 'n sosiale konstruk is. Bowker & Star (1999:197) skryf oor hoe rasseklassifikasie in Suid-Afrika in die 1950's mense in vier groepe verdeel het: Europeërs, Asiate, mense van gemengde afkoms of “kleurlinge”, asook “inboorlinge”, wat na swartmense verwys het. Hierdie kategorisering van mense was mensgemaak, oftewel 'n sosiale konstruksie. Dit het deurgesyfer tot beleide voor en tydens die apartheidsregime. In 'n artikel oor die manier waarop ras staatsbeleide en praktyke in Suid-Afrika ná die instelling van apartheid gevorm het, skryf Posel (2001:88) dat die stigters van apartheid toegegee het dat rasseklassifikasies gekonstrueer is, in plaas daarvan dat dit op enige geloofwaardige wetenskap of reëls gebaseer is:

The architects of apartheid racial classification policies recognized explicitly that racial categories were constructs, rather than descriptions of real essences – a version of the idea of race which enabled the bureaucratization of “common sense” notions of racial difference and which contributed directly to the enormous powers wielded by racial classifiers. If constructs, these categories were powerfully rooted in the materiality of everyday life. The ubiquity of the state's racial designations, and the extent to which they meshed with lived

hierarchies of class and status, meant that apartheid's racial grid was strongly imprinted in the subjective experience of race (Posel, 2001:87).

Ras was tydens die apartheidsera (en is nog steeds in die hedendaagse samelewing) 'n subjektiewe konsep wat op individuele ervarings en mag gebou is. "Aparte ontwikkeling" (Engels: *seperate development*) is die term wat die Nasionale Party (NP) gebruik het om apartheid te regverdig (Bowker & Star, 1999:197).

"Separate development" was the euphemism used by the Nationalist party to justify the apartheid system. It argued from a loose eugenic basis that each race must develop separately along its natural pathway, and that race mingling was unnatural (Bowker & Star, 1999:197).

Die rasseklassifikasies en die implisiete konnotasies dat wit mense tydens apartheid verhewe bo ander was, is deur die NP se ideale van aparte ontwikkeling ondersteun. Hierdie aparte ontwikkeling wou hê dat mense van verskillende rasse hulself binne hul eie groepe verhef of ontwikkel.

Erasmus (2010:248) skryf oor selfklassifikasie en hoe ras byna "common sense" in Suid-Afrika geword het deurdat mense na iemand kan kyk en hulle ras kan bepaal. Hierdie idee van "common sense", soos wat Erasmus (2010) argumenteer laat natuurlik geen ruimte vir selfklassifikasie en selfs logika nie. Erasmus skryf ook dat indien ons ras as sosiale konstruk wil uitroei, dit noodsaaklik is om wyer na die konsep van ras en die verbintenis wat ras met klas het, te kyk. Ons kan dus nie net sê ras is 'n sosiale konstruksie, sonder om die politiek van ras in oënskou te neem nie.

'n Dieper beskouing oor mensetipes verg uitbreiding oor etnisiteit en kultuur. Die woord "etnies" is afgelei van die Griekse woord "ethnikos". In die middel van die negentiende eeu is die konsep etnisiteit regdeur die wêreld in die konteks van ras-karaktereienskappe gebruik (Eriksen, 2010:4). In spreektaal dra die woord eienskappe van "minderheidskwessies" (Eriksen, 2010:4), maar in sosiale antropologie dui dit eenvoudig op die verhouding tussen groepe wat hulself volgens kulturele eiesoortigheid kategoriseer.

Merriam-Webster (2020) definieer etnies as:

- Van of verband hou met groot groepe mense wat volgens algemene ras-, nasionale, stam-, godsdienstige, taal- of kulturele oorsprong of agtergrond geklassifiseer is.
- Lid wees van 'n bepaalde etniese groep.
- Van, met betrekking tot, of kenmerkend van, 'n minderheid etniese groep.
- 'n Lid van 'n etniese groep, veral: 'n lid van 'n minderheidsgroep wat die gebruike, taal of sosiale sienings van die groep behou.

Soos in die vorige hoofstuk genoem, neem ek 'n doelbewuste interseksionele feministiese standpunt vir hierdie studie in. Ras, gender, seksualiteit, klas en verwante kwessies soos mag, diversiteit en gelykheid is in hierdie studie in konstante verbinding en gesprek met mekaar.

3.4. Pre-koloniale tot post-koloniale Suid-Afrika

Suid-Afrika: pre-kolonialisme en *performance*

Pre-koloniale Suid-Afrika het bestaan uit die Khoe en San²⁵ wat hulself regeer het (Hamilton, 1982, Barnard, 1988, Abrahams, 2003). Abrahams (2003:13) definieer die Khoekhoe as die Eerste Nasies (*Engels: First Nations*), mense wat inheemse boorlinge van Suid-Afrika is. Abrahams (2003:13) skryf dat die Khoekhoe “350 jaar van kolonialisme, 250 jaar van slawerny, 50 jaar van segregasie en 48 jaar van apartheid” oorleef het.

Teen die laat 1800's is die grond wat vir eeue deur die Khoi en San bewoon is deur wit kolonialiste beheer (Lange & Van Eeden, 2016:62). Nederlands-sprekende skaap- en veeboere het deur middel van kommando-klopjagte die Khoe en San in hul besit geneem en sodoende verseker dat die Khoe en San, sowel as hul nageslagte vir eeue die Khoe se grond, wat die kolonialiste gesteel het, sou bewerk (Morton, 2018:3).

Daar is nie veel geskrewe rekords van die Khoe en San se *performance*-vorme nie. 'n Bespreking van pre-koloniale performance vorme val ook nie binne die bestek van

²⁵ Khoe en San – in die konteks van hierdie studie word na die Khoe en San verwys as die Eerste Nasies. Bleek en Lloyd (1911) en Adhikari (1996, 2010) skryf breedvoerig oor die Khoe en San se geskiedenis, en hoe die Khoe en San in verskillende groeperinge val: die Khoe was byvoorbeeld die herders terwyl die San die jagters was. Wittenburg (2012) plaas hierdie begrippe binne 'n meer moderne konteks en wys uit dat indien die groepe onder dieselfde kam geskeer word, dit tot skadelike stereotipering kan lei.

hierdie studie nie²⁶. Wat akademici en historici wel weet, is dat die Khoe en San se ervarings deur mites, stories en rituele gekommunikeer is (Wallace, 2015:29-30). Die Khoe en San was geestelike mense wat in harmonie met die natuur, die spirituele wêreld en mekaar geleef het (Wallace, 2015). Mondelinge tradisies – soos die oorvertel van stories en mites deur *performance*, wat van geslag tot geslag oorgedra is – het mettertyd uitgesterf. Wallace (2015:29-30) skryf oor die Khoe se mondelinge tradisies en voer aan dat baie van wat oor die tradisies geskryf is grootliks spekulasie is, want daar het min geskrewe inhoud van die Khoe-tydperk oorgebly, buiten die kolonialiste se dagboeke en rotstekeninge wat op menigte plekke in Suid-Afrika vandag steeds sigbaar is.

3.5. Kolonialisme en apartheid

Suid-Afrika het 'n gewelddadige verlede wat deur kolonialisme en apartheid (as uitbreiding van kolonialisme) bewerkstellig is. Ngũgĩ wa Thiong'o (1986:93) skryf oor die maniere waarop Eurosentriese norme Afrika binnegedring het. Kenia, Wa Thiong'o se geboorteland wat lank 'n Britse kolonie was, het as grondslag vir sy studie oor dekolonisering²⁷ gedien. Eurosentriese norme het 'n blywende effek op talle sisteme in gekoloniseerde lande gelaat:

African children who encountered literature in colonial schools were [...] experiencing the world as defined and reflected in the European experience of history. Their entire way of looking at the world, even the world of the immediate environment, was Eurocentric. Europe was the centre of the universe (Wa Thiong'o, 1986:93).

Hieruit is dit opvallend dat Europa en Europese gebruike as die spilpunt van ekonomiese, politieke en maatskaplike strukture in 'n gekoloniseerde land beskou is. Die manier waarop Europese gebruike die spilpunt geword het, dui op koloniale moderniteit – die idee dat Europese, oftewel koloniale denke, verhewe was bo dié van

²⁶ Pre-koloniale *performance* vorme is myns insiens nie van belang vir hierdie studie nie, omdat dit nie tot die einddoel van die studie bydra nie. Ek maak slegs daarvan melding, omdat dit as inleiding vir 'n meer noodsaaklike afdeling oor kolonialisme en Apartheid as uitvloeisel van kolonialisme lei.

²⁷ Wa Thiong'o skryf breedvoerig oor dekolonisering in *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature* (1986).

die gekoloniseerdes. In *The Wretched of the Earth* ontleed Fanon²⁸ (1961) die konsep van dekolonisering. Die punt wat Fanon (1961) deurgaans maak, is dat kolonialisme met geweld uitgevoer is. Die geweld waaroor Fanon (1961) skryf, is sigbaar in hoe gekoloniseerde groepe van hul menswaardigheid en kultuur gestroop is, sowel as in die invloed van kolonialisme op die sosio-ekonomiese, sosio-politiese en sosio-maatskaplike werklikhede van gekoloniseerde lande.

Ndlovu-Gatsheni (Omanga, 2020) pak kolonialisme as 'n magstruktuur uit en brei verder uit oor hoe kolonialisme nie net 'n fisiese afvat van grond was nie, maar dat dit ook 'n groot "metafisiese proses" was:

[C]olonialism as a power structure continues as a metaphysical process and as an epistemic project, because it invades the mental universe of a people, destabilizing them from what they used to know, into knowing what is brought in by colonialism, and it then commits "crimes" such as *epistemicide* (where you kill and displace pre-existing knowledges), *linguicide* (killing and displacing the languages of a people and imposing your own), *culturecide* (where you kill or replace the cultures of a people).

Vanuit Ndlovu-Gatsheni se beskrwyng, is dit duidelik sigbaar dat kolonialisme veelvlakkig was, en dat kennis, tale en kulture verlore gegaan het. Suid-Afrika is deur Nederland sowel as Brittanje gekoloniseer. Die sogenaamde "*Scramble for Africa*", waar Westerse moondhede op die beslaglegging van Afrika-lande besluit het, het grootskaalse skade en kulturele trauma tot gevolg gehad. (Oliver & Oliver, 2010:1). Orcheni en Nwankwo (2012:48-49) verduidelik hoe die kolonialiste dit reggekry het om Afrika te koloniseer:

The first method or strategy used by the colonialist to colonize and maintain effective occupation and administration of African territories was by conquest. The various African states or territories were conquered politically, economically, culturally, socially and enslaved.

Soos Wa Thiong'o (1986:93) skryf oor hoe Europese gebruike die spilpunt van gekoloniseerde lande geword het, maak Orcheni en Nwanko (2012:48-49) dit duidelik

²⁸ Franz Fanon, psigiater en politieke filosoof, was 'n groot kampvegter vir die bevryding van Algerië, wat lank 'n Franse kolonie was.

hoe elke aspek van 'n gekoloniseerde samelewing – polities, ekonomies, kultureel en sosiaal – in kolonialiste se greep beland het en hoe gekoloniseerde groepe uiteraard deur kolonialiste beheer was. Binne die konteks van hierdie studie is dit nodig om die volgende twee aspekte in terme van kolonialisme te ondersoek en te beklemtoon:

1. Die impak van kolonialisme en apartheid op die sosio-politiese landskap van Suid-Afrika, en
2. Die impak van kolonialisme en apartheid op teater.

Smit (2006:1) vat die beduidende definisie van kolonialisme saam deur te skryf “[k]olonialisme word gekenmerk deur die beskouing dat Westerse denke en kultuur die wêreldkultuur domineer” (Smit, 2006:1). Hierdie dominansie van Westerse kultuur en denke het op ekonomiese, maatskaplike, sosiale, politieke en kulturele sferes ’n invloed in Suid-Afrika gehad. Volgens Orcheni en Nwankwo (2012:51) is ’n belangrike impak van kolonialisme die ontworteling van die ekonomie. Kolonialisme het die Afrika-patroon van ekonomiese ontwikkeling op verskillende maniere verander. Die produksie van goedere, markte, handelaars, vervoer, die verskaffing van maatskaplike geriewe en verstedeliking is onttrek (Orcheni & Nwankwo, 2012). Kolonialiste het seker gemaak dat inheemse mense nie meer baat by hierdie aspek van die ekonomie nie, wat ’n ekstreme klasseverskil wat tot vandag toe nog in Suid-Afrika sigbaar is, tot gevolg gehad het.

Another important impact of colonialism in Africa was the emergence and institutionalization of classes and class struggle in the socio-economic and political life of the people. Colonialism aided a clear emergence and development of classes in Africa. These classes include comprador bourgeoisie, petty bourgeoisie, proletariat and the peasant. The African petty bourgeoisie serve as the conveyor belt through which the colonialist introduced a pattern of international division of labour which was to the disadvantage of Africans exploited and siphoned the economy of African countries (Orcheni & Nwankwo, 2012:52).

Deur middel van die klassesestelsel sou die koloniale sisteem verseker dat daar ’n duidelike hiërargie tussen mense is: die kolonialiste beklee volgens klas ’n hoë posisie en die gekoloniseerde beklee ’n laer posisie. Nettleford (2007:1) belig die manier

waarop kultuur deur kolonialiste op 'n eng wyse as meerderwaardig of minderwaardig gekategoriseer is, en daarmee saam verhoudings van baasskap en slaafskap geïmplementeer het:

The intensification of such transgressions informing relations between masters and servants came, albeit unintentionally, with colonialism presided over by gubernatorial viceroys who embodied stubborn and lasting notions of high culture versus low culture, superior versus inferior, Caucasian versus Others and Europe over Africa in particular, with the second category in each binary equation relegated to inferior status (Nettleford, 2007:1).

Die geforseerde instelling van koloniale denke met betrekking tot klasseverskille, waar die kolonialiste hulself hoër ag as diegene wat hulle gekoloniseer het en 'n ekonomie wat nie vir Afrika werk nie, en sogenaamde “intellektuele bagasie” (Giliomee & Mbenga, 2007:42), is maar net sommige van die oorblyfsels van kolonialisme. Die “intellektuele bagasie” (Giliomee & Mbenga, 2007:42) sluit onder meer in die Romeinse-Nederlandse regstelsel en gereformeerde geloof gebaseer op Calvinistiese dogma en kapitalisme (Giliomee & Mbenga, 2007). Volgens Orcheni en Nwanko (2012:51) word Westerse opvoeding en die Westerse samelewing wat deur kolonialisme in Afrika bewerkstellig is dikwels as voordelig vir Afrika beskou, omdat dit op die oog af na positiewe ontwikkeling in 'n onder-ontwikkelende land lyk. Orcheni en Nwanko (2012:51) argumenteer egter dat Westerse opvoeding en norme nie in Afrika se guns was nie, omdat dit nie in enige Afrika-kultuur gewortel is nie. Die tipe samelewing wat die kolonialiste wou kweek, was nie volhoubaar nie, omdat kolonialisme nie tot die spesifieke behoeftes van Afrika gespreek het nie.

Apartheid was 'n ideologiese plan (Giliomee, 2003) wat daarop gemik is om mense van verskillende rasse uitmekaar te hou. Penna (1990:6) ontleed apartheid vanuit 'n regsaspek:

At least two types of laws in South Africa are used to enforce apartheid: laws that make racial distinctions either explicitly or through reference and laws that are racially neutral on their face, but are designed to control dissent. The laws that are based upon racial distinction can be further divided into at least three groups: those dealing with land and residence; those dealing with political rights; and those dealing with economic and social life.

Uit Penna (1990:6) se artikel is dit duidelik dat apartheid veelvlakkig was in die uitvoering daarvan. Alle sferes van die samelewing is daardeur beïnvloed. Die deurslaggewende faktor van apartheidswetgewing was in beheer gegrond. Giliomee (2003:374) haal vir D.F. Malan, die voormalige eerste minister van Suid-Afrika, aan wat in 1940 gesê het:

I do not use the term "segregation", because it has been interpreted as a fencing off (afhok), but rather "apartheid", which will give the various races the opportunity of uplifting themselves on the basis of what is their own.

Malan se beskrywing van apartheid is nie wat in die werklikheid gebeur het nie en is teenstrydig met Afrikaner-nasionalisme en die gepaardgaande apartheidstrategieë waaroor Giliomee (2003) skryf. Dit wat Malan beskryf, is wat die Nasionale Party (NP) hulself en hul ondersteuners voorgesê het om te glo. In werklikheid was apartheid se doel onder andere om die Afrikaners in Suid-Afrika te verhef ná die minderwaardigheidsgevoel wat hulle weens die Anglo-Boereoorlog ervaar het (Barnard, 2002). Giliomee (2003:391) bevraagteken die ontstaan van apartheid en voer aan dat verskillende belangegroepes die konsep van apartheid verskillend interpreteer het. Wat Giliomee (2003) hiermee sê, is dat nie almal apartheid dieselfde verstaan nie. Giliomee (2003) meen ook dat daar geen konsensus bestaan oor wat die apartheidsbeleid in die groter prentjie verteenwoordig nie. Met ander woorde, was dit wat die NP aangevoer het, nie wat in werklikheid uitgespeel het nie. Apartheid was nie net 'n sisteem om mense van mekaar te skei nie, dit was ook 'n sisteem wat verskillende mense minder- en meerderwaardig moes laat voel het.

Die eerste demokratiese verkiesing in 1994 kenmerk die einde van apartheid. Habib (1997) waarsku vroeg tydens Suid-Afrika se demokrasie dat die land 'n politiese krisis op hande het, want daar was nie genoeg vordering in terme van klas, ras en eienaarskap nie. Met die ommeswaai na demokrasie is Suid-Afrika deur aartsbiskop Desmond Tutu die "reënboognasie" gedoop. Hierdie metafoor is gevul met patriotisme en hoop vir 'n beter toekoms. Habib (1997) argumenteer egter dat metafore dikwels deur politiese elite gebruik word om die publiek se aandag te vang, sodat mense van die metafoor bewus kan raak. Habib (1997:15) argumenteer ook dat daar "politiese aannames" verskuil is in die metafoor van die reënboognasie en dat hierdie aannames dikwels nie genoeg kritiek ontvang nie. Die amptelike einde van apartheid in Suid-

Afrika beteken nie dat die mag wat apartheid gehad het ook tot 'n einde gekom het nie:

The “post” in postapartheid is here approached circumspectly to avoid triumphalism because, as Norval (2003, 265) argues, postapartheid (sic) signifies a mode of being which goes beyond, yet remembers, the logic of apartheid. This beyond cannot be a pure beyond. Apartheid cannot simply be left behind (Van der Westhuizen, 2016:222).

Van der Westhuizen (2016:222) argumenteer dat apartheid nie slegs agtergelaat kan word nie, want die skade wat gedoen is, is te groot om net daarvan te vergeet. Die reënboognasie het ten doel gehad om mense te herenig. In plaas van 'n nasie wat as 'n herenigde front na vore kon tree, is die idee van die reënboognasie uitgebuit om die verlede toe te smeer en sodoende 'n triomfantlike prentjie van 'n “verenigde nasie” te skets (Liese, 2018:2). Daar was waarskuwings van onder ander Alexander (2000) en Meiring (2009) dat die idee van 'n reënboognasie nie werklik kulturele diversiteit erken nie en nie verseker dat die onregte van die verlede nie weer plaasvind nie. Afgesien van 'n uiters progressiewe Grondwet, is daar steeds grootskaalse ongelykheid en 'n afwesigheid van basiese behoeftes op talle gebiede.

3.6. Teater²⁹ binne konteks van die geskiedenis van Suid-Afrika

Volgens Mda (1993:6-7) en Le Grange (2013:20) het die onderdrukker nie tradisionele Afrika uitdrukkingsvorme (die maniere waarop gekoloniseerde mense hulleself uitgedruk het in terme van leefstyl wat rituele insluit) in gedagte gehou nie. Europese dramas is sodoende op Afrika afgedwing. In lande soos Lesotho, Swaziland en Botswana is opvoerings aan die hand van sendelinge gekondisioneer tot 'n punt waar dit oor die evangelie en moraliteit moes handel (Ebewo, 2017). Die *performance*-style eie aan Afrika, wat ryk aan erfenis en kultuur was, is verander. Mda (1993:7) beskryf hierdie benadering deur die Europeërs as openlike propaganda en sê dit was hul hoofdoelwit om hul idees oor drama op die mense van Afrika af te dwing.

²⁹ Die bespreking oor teater is beperk, omdat dit geensins moontlik is om die totale geskiedenis van teater tydens en na Apartheid in Suid-Afrika binne hierdie studie op te skryf nie. Die gekose gedeeltes rakende teater het te make met my subjektiwiteit en dit wat ek as navorser voel en meen van toepassing is vir navorsing oor mag, kolonialisme en apartheid, sowel as transkulturele samewerkingsprosesse. Hierdie is ook nie 'n studie oor performance nie. Soos te sien, lig ek werke en gebeurtenisse uit wat met die verloop van die studie en veral die geskiedenis van Suid-Afrika saamhang.

Die Klerewerkersunie (KWU), een van die teaterbewegings wat Coetser (1999 en 2001) ondersoek as bewys van hoe teater 'n refleksie van die samelewing van die tyd is, is in die 1920's gestig en het uit lede van die werkersklas bestaan. Die KWU het 'n platform geword waar die werkersklas hul eie dramas kon skep. Die KWU-dramaturge het na hulself as die "werkende klas" verwys en hul werk "werkende klas-dramas" genoem (Coetser, 1999). Die werk van die KWU is noemenswaardig, want terwyl die land in daardie stadium behep was met ras, etnisiteit en geslag, was die lede van die KWU meer bekommerd oor die klassestelsel wat deur kolonialisme agtergelaat is:

Die lede van die KWU was vanaf die vakbond se ontstaan in 1929/1930 uit die manlik oorheersde Witwatersrand Tailors Association, hoofsaaklik jong Ainkaanssprekende vroue. In 1938 was ongeveer 78% van die lede wit en Afrikaanssprekend, maar teen 1953 was dié persentasie slegs 40 (Jacobson & Cunningham, 1980:xi). Dit wil dus voorkom of die oorheersende gebruik van Engels in *The trial of the 22* [een van die dramas geskep deur lede van die KWU] 'n vroeë aanduiding was van die latere dominansie van Engels in die KWU en van die teenstand wat die Unie sou bied teen pogings van aanhangers van Afrikanernasionalisme om lede, onder meer op grond van rasse-oorwegings, onder die Nasionaliste se invloed te bring. Die toename van nie-wit-lede het tot rass spanning gelei (Witz, 1988), al het vakbondleiers hul bes gedoen om 'n gees van verdraagsaamheid en nierassigheid te skep. (Coetser, 1999:61-62).

Die werk van die KWU is noemenswaardig in die demografie daarvan, sowel as die skuif na dramas wat in Engels geskryf is. Dit is ook duidelik dat die agendas van die KWU verskil het van die politieke status quo van Afrikanernasionalisme.

In die vroeë 1960's het die Nasionale Party uitvoerende kunsterade (streeksrade) ingestel wat sou verseker dat befondsing vir die kunste na wit-beheerde instansies en wit kunstenaars vloei, sodat klassieke Europese gedrewe werke vir wit gehore op die planke gebring kon word (Cleary, 2000:217). Sodoende wou die regering beheer oor teater en die kunsbedryf uitoefen.

In die Afrikaanse drama van die tagtigerjare is daar twee sake wat in die soeklig kom: die bevryding van die vrou en, binne die toenemende rassekonflik, die

Swartmens se stryd om gelykwaardigheid in die Suid-Afrikaanse samelewing. Hierdie tweeledige stryd wat in die jare tagtig kulmineer, is nie iets wat skielik gebeur het nie, want dit het 'n lang aanloop (Schutte, 1994:41).

Die “lang aanloop” waaroor Schutte (1994) skryf, hou verband met die assosiasies wat met Suid-Afrikaanse teater gemaak is, soos uitgebeeld deur Coetser (2001) in die bostaande inleidende afdeling. In 'n onderhoud met Gitanjali Pather (stigter van die South African Women's Arts Festival), vra Cleary (2000) haar uit oor die rol van vroue in teater, waarop Pather antwoord dat daar 'n noue band tussen die feministiese beweging, spesifiek oor die punt van gelykheid, in Suid-Afrika en die struggle vir vryheid was (Cleary, 2000:219).

Vanaf die 1960's tot die 1990's het professionele teater in Suid-Afrika in hoofsaaklik twee hoofareas plaasgevind: teater deur middel van staatsbefondsing (kunsterade) en teater sonder staatsbefondsing (onafhanklike kleiner teatergroepe, wie se werk soms meer gemeenskapsgedrewe was) (Van Heerden, 2008:20). Van Heerden (2008) skryf ook dat 'n aantal sterk onafhanklike anti-apartheids-geselskappe op protesteater of struggleteater gefokus het en dat dit later ook een van die strome sonder staatsbefondsing geword het, terwyl ander onafhanklike geselskappe kommersiële en populêre teater vir vermaaklikheidsdoeleindes geskep het.

Amongst the black communities the “township theatre”, run by prominent theatre-makers like Gibson Kente, Mbongeni Ngema and others, functioned as semi-professional and sometimes fully professional theatre. Certain bigger metropolitan areas were served by civic theatres funded by the city and in some cases also by the government, and there were the four generously state-subsidised Performing Arts Councils (PACs), registered in terms of Section 21 of the Companies Act of 1973 (non-profit organisations) (Van Heerden, 2008:20).

Prominente teatermakers soos Kente en Ngema het hul werk gebruik om teen apartheid te protesteer. Die NP kon nie die konflik van apartheid en die manier waarop protesteater gegroei het, beheer nie en gevolglik is brandende kwessies al hoe meer na die voorgrond gedryf. Teater tydens die apartheidsera word dus vereenselwig met die kondisionering van dramas volgens Europese riglyne, kunsterade wat slegs vir die

bevordering van Afrikaanse wit teater gesorg het, en onafhanklike teatermakers se opstand teen apartheid en die strewe na vryheid.

Suid-Afrikaanse teater is volgens Graver (1995:103-104) merkwaardig in die opsig dat kulturele werk op twee gebiede uitgevoer word. Eerstens verwys Graver (1995) na gedissiplineerde, innoverende *performance*-style en tweedens na gemeenskapsteater-projekte gemik op onderrig en ontwikkeling. Myns insiens is dit beperkend om slegs na teater in Suid-Afrika op twee vlakke te verwys, maar wat Graver (1995) moontlik probeer demonstreer, is dat daar teater vir vermaaklikheidsdoeleinders, sowel as teater met 'n versterkte bewussyn van die sosiale omgewing gemaak is.

Die NP het teater gebruik om Afrikaans te versterk en daarmee saam ook hul eie agendas van verdeling te dryf (Keuris, 2020:9). Hoewel die NP wou verseker dat teater aan sekere vereistes voldoen (waaronder teenkanting teen die staat streng afgekeur is), was daar teatermakers wat gekant was teen apartheid en dit in hul werk wou duidelik maak. Havenga (2020:3) skryf dat Barney Simon in die 1960's 'n sentrale figuur in die anti-apartheidsbeweging was. Simon het saam met mense soos Athol Fugard, David Phetoe, Corney Mabaso en Zakes Mofokeng produksies op die planke gebring wat teen die status quo was (Havenga, 2020:3). In hierdie produksies het hulle dikwels van veelrassige geselskappe gebruik gemaak. Die produksies was aanvanklik in Dorkay House³⁰ opgevoer, maar die apartheidsregering het druk op die Dorkay House geplaas weens die produksies wat hulle vervaardig het. Dit het veroorsaak dat die Dorkay House moes sluit en Simon en die teatermakers saam met wie hy gewerk het produksies elders moes laat speel het: op die straat, in mense se tuine, gemeenskapsale en koshuise se eetsale (Havenga, 2020).

Dit is ook gedurende hierdie tydperk wat Simon vir Mannie Manim ontmoet. Manim was die hoof van drama by die Performing Arts Council of Transvaal (PACT) en het ook die eksperimentele Arena-teater in Doornfontein bestuur (Havenga, 2020:3).

Convinced of the evil of apartheid, Manim initially attempted to challenge the political status quo from within by, for example, finding ways to stage multi-

³⁰ Dorkay House was die hoofgebou vir die Unie van Suid-Afrikaanse kunstenaars. Dit is in 1952 deur kunstenaars wat hulleself as anti-apartheid uitgedruk het, geskep. Bron: <https://www.sahistory.org.za/place/dorkay-house-1952>

racial productions in front of multi-racial audiences at the Arena Theatre. Faced with increasing opposition from PACT, he, however, soon decided that it would be better to resign, and, upon doing so, he joined Simon in establishing what they called The Company (Havenga, 2020:3).

Hierdie is enkele voorbeelde van teatermakers wat hul teen apartheid uitgespreek het en teenkante in die gesig gestaar het. Soos wat apartheid tot 'n einde gekom het, het die tipe werk wat opgelewer is, ook verander. Ebewo (2009) skryf byvoorbeeld van “*theatre of reconciliation*” wat ná die afskaffing van apartheid sterk na vore getree het, ná dekades wat soos “*resistance drama*” gevoel het (Ebewo, 2009). Daar was voor die versoeningstydperk egter grootskaalse onsekerheid oor watter tipe produksies ná apartheid gemaak sou word:

Theatre makers were at a loss. The long-standing routine of creating protest-styled work was no longer relevant. Questions like: ‘What now?’, ‘What are our stories?’, and ‘What is theatre’s function in this new society?’ emerged, leaving well established playwrights and theatre-makers puzzled about what to reflect upon (Homann, 2009:3).

Graver (1995:14) was in die middel van die negentigs van mening dat die dae toe protes genoeg was om teater van te maak, verby was. Van Heerden (2008:4) ondersteun Graver (1995:104) se siening en meen dat daar ná die einde van apartheid nie meer 'n mark vir protesteater was nie. Van Heerden (2008:4) meen dat skeppende kunstenaars nuwe fokusareas en alternatiewe idees moes ontdek. Ek wil op hierdie punt graag erken dat daar in hedendaagse teaterdiskoers dalk meningsverskille rondom protesteater mag wees. Dit val egter buite die bestek van hierdie hoofstuk.

Die doel van hierdie hoofstuk was om 'n soeklig op Suid-Afrika se verlede te plaas ten einde vas te stel hoe inter-, kruis-, en transkulturele samewerking binne die land se konteks uitspeel. Na afloop van hierdie hoofstuk is dit duidelik dat Suid-Afrika onder meer 'n kulturele krisis beleef. Die chaos wat deur kolonialisme en apartheid bewerkstellig is, vorm deel van Suid-Afrika se kollektiewe kulturele trauma. Ten einde hierdie kollektiewe kulturele trauma ten volle te verstaan, fokus die volgende hoofstuk op kultuur, asook inter-, kruis-, multi- en transkulturaliteit, sowel as verwante kwessies soos mag en kulturele appropriasie soos wat dit binne die teaterkonteks uitspeel.

Hoofstuk 4: Kultuur, multi-, inter-, kruis- en transkulturaliteit en verwante terme

4.1. Inleiding

Suid-Afrika se verlede, wat in die voorafgaande hoofstuk bespreek is, is kompleks in terme van rasseverhoudinge, kulturele verskeidenheid, sowel as die ontwikkeling van teater. Rasseverhoudinge en kulturele verskeidenheid is deur kolonialisme en apartheid, wat vir 'n verdeelde politiese bestel in die nuwe Suid-Afrika gesorg het, beïnvloed. Dié verdeelde politiese bestel het kulturele trauma³¹ tot gevolg gehad. Hierdie studie se belang is in multi-, inter-, kruis- en transkulturaliteit en hoe teaterskeppers binne die groter konteks van teater in Suid-Afrika met hierdie terme omgaan.

Die gekose vertrekpunt om hierdie begrippe duideliker uiteen te sit, is om te bepaal wat presies bedoel word met kultuur (die basis van die woord in multi-, inter-, kruis-, en transkultureel) binne die konteks van hierdie studie. Dit is in die studie se belang om uitdruklik te verklaar wat kultuur behels, ten einde:

- 'n diepte en 'n begrip vir hoe kultuur binne 'n diverse samelewing uitspeel, te verleen;
- duidelikheid te verskaf oor hoe kulturele norme ontstaan en ontwikkel, en
- klarigheid te bied oor watter rol kulturele uitdrukking of optrede(s) binne 'n bepaalde samelewing speel.

4.2. Wat beteken kultuur?

In *The Interpretation of Culture: Selected Essays* verskaf Geertz (1973) die epistemologie van kultuur binne 'n antropologiese konteks. Antropologie staan as die studie van mense en samelewings bekend. Geertz (1973) poog om kultuur binne die konteks van mense en hul samelewings te bestudeer. Geertz (1973) skryf onder meer oor die teorie van kultuur, die impak van kultuur op die mens, sowel as oor geloof, etos en rituele. Geertz (1973:89) definieer kultuur as:

³¹ Gobodo Madikizela, P., 2016; Morris, R., 2011; Van der Watt, L., 2005; Sey, J., 1998 en Inglehart, R. & Baker, W., 2000 skryf breedvoerig oor trauma in Suid-Afrika.

[T]he culture concept to which I adhere has neither multiple referents nor, so far as I can see, any unusual ambiguity: it denotes an historically transmitted pattern of meanings embodied in symbols, a system of inherited conceptions expressed in symbolic forms by means of which men communicate, perpetuate, and develop their knowledge about and attitudes toward life. Of course, terms such as "meaning," "symbol," and "conception" cry out for explication. But that is precisely where the widening, the broadening, and the expanding come in.

Geertz (1973) maak dit duidelik dat kultuur histories oorgeërfde word en dat betekenis in oorgeërfde simbole gevind kan word. Volgens Geertz (1973) is kultuur die manier waarop ons kommunikeer en kennis oor die lewe oordra. Kultuur is volgens Geertz (1973) ook 'n wye fenomeen en binne Geertz (1973) se definisie word die omvang van kultuur op die menslike psige vasgevang. Unesco (2002), die Verenigde Nasies se opvoedkundige, wetenskaplike en kulturele organisasie, beskryf kultuur in 2002 as “'n stel kenmerkende spirituele, materiële, intellektuele en emosionele eienskappe van 'n samelewing of 'n sosiale groepering”. Dit sluit ook “kuns, leefstyl, waardestelsels, tradisies en geloofsoortuigings” in. Tylor (1874) beskryf kultuur as “'n komplekse geheel wat kennis, geloof, kuns, morele waardes, wetgewing, gebruike of enige ander vermoëns en gewoontes wat lede van 'n spesifieke samelewing aanleer”. Tylor (1874) se definisie bewys hoe breedvoerig kultuur geïnterpreteer kan word. Hofstede (1997) demonstreer ook die wye definisies van kultuur deur te skryf dat daar verskillende vlakke tot kultuur is. Hofstede (1997) se indeling van kultuur fokus op 'n nasie in haar geheel met onderafdelings van verskillende streke, ouderdomme, klasse en korporasies. In Hofstede (1997) se definisie sien ons dat kultuur, nes in Tylor (1874) se definisie, breedvoerig is, maar ook dat verskillende sfere van kultuur by mekaar kan aanskakel, al dan nie. Iyang (2015) maak dit ook duidelik dat kultuur die wye omvang van die menslike fenomeen omarm en dat dit toon hoe 'n groep mense wat 'n gedeelde oorsprong het hulself uitleef.

In die konteks van interkulturele kommunikasie (interkulturaliteit word later bespreek) skryf Fries (2009:3) dat kultuur aangeleer word deur interaksie en gedeel word deur mense wat interaktief met mekaar omgaan. In Fries (2009:3) se definisie word gedemonstreer dat kultuur 'n deurlopende proses van ontdekking en uitleef binne 'n groep of meer groepe is en nie as soliede objek buite die mens beskou moet word nie. Sibani (2018:59) skryf dat kultuur in twee kategorieë verdeel kan word – die

materiële en die nie-materiële. Eersgenoemde dui op tastbare, fisiese elemente van kultuur, waar die nie-materiële weer te make het met aangeleerde gedrag. Fries (2009) se argument dat kultuur nie buite die mens beskou moet word nie, is 'n beperkende blik op dit wat kultuur werklik insluit. Ek argumenteer dat kultuur binne sowel as buite die mens kan bestaan, en dat dit 'n dinamiese faktor van menslike gedrag is. Schechner (1989:151) argumenteer dat geen kultuur suiwer is nie. Kulture leen en beïnvloed mekaar al vir eeue en Schechner (1989:151) meen dat juis as gevolg van hierdie inter-, sowel as intrakulturele uitruilings, daar eerder van kulture (Engels: *cultures*) in plaas van kultuur gepraat moet word. Devadass (2010:150) skryf dat die manier waarop kultuur in hedendaagse samelewings na die voorgrond van die samelewing gestoot is, verseker dat kulturele stelsels dinamies bly en daarom gedurig aan verandering onderhewig is.

4.3. Suid-Afrika: 'n Multikulturele land

Die term “multikultureel” word deur die Merriam-Webster aanlyn woordeboek (2019) beskryf as kulturele pluralisme of diversiteit. Multikulturaliteit verwys ook na mense van diverse kulturele agtergronde wat saam bestaan. Schriefer (2019) skryf multikulturaliteit verwys “na 'n samelewing wat uit verskeie kulturele of etniese groepe bestaan”. Schriefer (2019) skryf ook dat hoewel multikulturaliteit daarna verwys dat diverse groepe saam bestaan, daar nie noodwendig interaksie tussen dié diverse groepe is nie. Multikulturaliteit het veelvlakkige definisies:

Multiculturalism as a term is used in three distinct senses: as a description of the state of cultural diversity in a society, as an ideology aimed at legitimising the incorporation of ethnic diversity in the general structure of society, or as public policy designed to create national unity in ethnic diversity (Kallen 1982, na verwys in Bekker & Leildé, 2003:121)

But multiculturalism rests on a frail foundation: Cultural relativism, the notion that no culture is better or worse than any other - it is merely different (Harrison, 2008:88).

Multikulturaliteit beskryf 'n gegewe samelewing, dit dui op diversiteit in terme van mensegroepe (Bekker & Leildé, 2003:121). Die grondslag van multikulturaliteit word ook bevraagteken en Harrison (2008:88) meen dit is nou verwant aan kulturele relatiwiteit. Multikulturaliteit is met ander woorde ook relatief; daar is geen definitiewe

reël oor wat multikulturaliteit behels nie. Wat duidelik is uit die verskillende sienings oor multikulturaliteit is dat dit geskoei is op diversiteit en diverse groepe wat saam bestaan.

Gouws (2013) voer in *Multiculturalism in South Africa: Dislodging the binary between universal human rights and culture/tradition* aan dat Suid-Afrika ná die afskaffing van apartheid as 'n multikulturele land gevier is. Gouws (2013:2) skryf dat die term “kulturele pluralisme” (Engels: *cultural pluralism*) eerder as multikulturaliteit in Suid-Afrika gebruik word. Kulturele pluralisme dui op 'n veelvlakkigheid, terwyl multikulturaliteit meer staties en binêr voorkom. Bekker & Leildé (2003:133) voer aan dat multikulturalisme 'n mate van sukses in Suid-Afrika behaal het. Gouws (2013) argumenteer egter:

Multiculturalism is not a concept that travelled well to South Africa. It is viewed as Western in its origin and is jarring in post-colonial societies that are very often multi-ethnic or have been coerced to give up parts of their culture and identities due to colonialism, or whose culture has become reified due to colonial interference. Furthermore, it is a concept that pits groups rights against the rights of individuals (Gouws, 2013:2).

Multikulturaliteit het volgens Gouws (2013:2) nie goed na 'n Suid-Afrikaanse oorgespoel nie. Suid-Afrika se koloniale geskiedenis het 'n verdeelde land met kulturele trauma tot gevolg gehad. Wanneer multikulturaliteit dan in Suid-Afrika gevier word as 'n vooruitstrewende beginsel, ontstaan vrae oor die manier waarop gekoloniseerde mense se kultuur van hulle gestroop is. Verder kom multikulturaliteit voor soos die reënboognasie – 'n droombeeld wat nie die werklike verwoesting van mense se kulturele agtergronde en identiteit aanspreek nie. Hier is dit juis waar multikulturaliteit tekort skiet om verandering te bewerkstellig – dis nie 'n begrip wat dinamies genoeg is om diverse groepe mense met hul kulturele trauma vanuit die verlede te akkommodeer nie.

4.4. Interkultureel

Die Merriam-Webster aanlyn woordeboek (2019) beskryf interkulturaliteit as 'n beginsel wat twee of meer kulture betrek. Interkulturaliteit handel oor die verandering van denkpatriene deur nuwe geleenthede oor kulture heen te skep om interkulturele en inter-menslike aktiwiteite en ontmoetings te ondersteun. Wanneer daar oor

interkulturaliteit gepraat word, verwys dit na groepe waar daar 'n tipe verstandhouding en samewerking tussen verskillende kulturele is. Idees, leefstyle, agtergronde en kennis word uitgeruil en die interkulturele gemeenskap, hoewel daar kulturele verskille is, het die geleentheid om saam te bestaan en van mekaar te leer. Fries (2009:2) beaam dat interkulturaliteit neerkom op interaksie en dat dit werk verg van beide partye wat hulself binne 'n interkulturele ruimte bevind.

Volgens Pavis (1996) het interkulturaliteit die gevaar geloop om in die breë diskoers van post-moderniteit verlore te raak, omdat daar grootskaalse onsekerheid oor die term was:

It remains no more than the tip of an iceberg; we are still uncertain as to whether this visible portion signals a depth of startling proportions hidden from view, or whether it is already in the process of melting away under the spotlights of our (post)modernity. In short, not only has intercultural theatre still not been constituted as a recognized territory, but we are even unsure as to whether or not its future already lies behind it. Consequently, it might be more productive to speak of intercultural exchanges within theatre practice rather than of the constitution of a new genre emerging from the synthesis of heterogeneous traditions (Pavis, 1996:1).

Dit is belangrik om te noem dat Pavis bostaande argumente in 1996 gemaak het en dat daar intussen meer oor interkulturaliteit nagevors is. Dit is wel belangrik om die term "*intercultural exchanges*" (Pavis, 1996) te gebruik en nie bloot die term "interkultureel" as sulks te aanvaar en te gebruik om kulturele diverse teaterpraktyke te beskryf nie. Die gebruik van "*intercultural exchanges*" dui op 'n verhouding tussen mense van verskillende kulturele agtergronde. In dié verhouding word daar by mekaar se kulture geleen, maar ook geleer. In die konteks van hierdie studie en binne die konteks van my persoonlike ervaring van interkultureel te werk gaan, beskou ek interkulturele uitruiling, met Pavis (1996) se argument, as 'n proses eerder as 'n term met vaste vorme.

Fischer-Lichte (2009) meen dat moderne teater en *performance* ontstaan het uit die samevoeging van verskillende kulture. Name wat met interkulturele teater geassosieer word, is Peter Brook, Eugenio Barba en Ariane Mnouchkine (Pavis, 1996:1).

Schechner (1989:152) meen dat die uitvoerende kunste die ideale platform vir die uitvoer van interkulturele werke verskaf. Schechner (1989:151) meen ook dat interkulturele temas, wat ook sy hoop vir die toekoms is, sigbaar is in sy werk, omdat hy “soos menigte ander postmoderniste” al baie gereis het. Wat ek hieruit aflei, is dat Schechner ’n verstaan van ander lande en kulture het, juis omdat hy verskillende plekke kon verken. Hy glo ook dat interkulturaliteit nog altyd deel van die bestaan van samelewings was:

Clearly nationalism and its rivalries, armaments, boundaries - culminating in the nuclear catastrophe of mass extinction - is something we humans are going to have to learn to get rid of. Learn to be intercultural? More like: unlearn what is blocking us from returning to the intercultural. For as far back as we can look in human history peoples have been deeply, continuously, unashamedly intercultural. (Schechner, 1989:157).

Kagalobya (2014:49) skryf aanmoedigend oor Schechner en meen dat Schechner ’n “epistemologiese afstand” en “historiese skeiding” tussen interkulturele teater en kruiskulturele teater wou skep, omdat kruiskulturele teater dikwels met eksplisiete uitbuiting van kultuur gepaard gegaan het, veral in ag genome die Westerse gebruike wat op kolonialisme sinspeel (Kagalobya, 2014:49).

Interkulturele teater word deur Lo en Gilbert (2002:36-37) gedefinieer as ’n “hibriede vorm afgelei vanuit doelbewuste ontmoetings tussen kulture en *performance*-tradisies”. Lo en Gilbert (2002:36-37) lig ook die Westers-gebaseerde aard van interkulturele teater uit:

It is primarily a Western-based tradition with a lineage in modernist experimentation through the work of Tairov, Meyerhold, Brecht, Artaud and Grotowski. More recently, intercultural theatre has been associated with the works of Richard Schechner, Peter Brook, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, Robert Wilson, Tadashi Suzuki and Ong Keng Sen. Even when intercultural exchanges take place within the non-West, they are often mediated through Western culture and/or economics.

Van belang uit bostaande aanhaling is dat wanneer interkulturele uitruiling plaasvind, dit dikwels steeds deur Westerse lense gedoen word (Lo & Gilbert, 2002). Die gebruik van interkulturele uitruiling in nie-Westerse samelewings wat steeds deur ’n Westerse

lens beskou en uitgevoer word, sorg vir 'n ongelyke magsdinamika waarin Westerse en nie-Westerse samelewings verskillend beskou word. Fischer-Lichte (2009) skryf dat interkulturele *performance* of teater van 'n verweefde samevoeging van verskillende kulture gebruik maak. Die verskillende kulture bevat Westerse en nie-Westerse aspekte. Daar is volgens Fischer-Lichte (2009:15) twee aannames hieroor:

Firstly, they presuppose the feasibility of clearly recognizing the cultural origins of each element and distinguishing between what is 'ours' and what is 'theirs'. [...] Secondly, it is interesting how the transfer of non-Western elements into Western theatre is dealt with in the main body of research on so-called intercultural theatre. It seems that here, implicitly and partly explicitly, non-Western elements imported into Western theatre are given a different emphasis than the use of Western elements in non-Western theatre. While in the first case they are celebrated as bold aesthetic experiments, in the second they are generally seen within the purview of modernization, which is largely equated to Westernization.

Belangrik uit Fischer-Lichte (2009:15) se skrywe, is dat die onderskeid tussen “ons” en “hulle” in terme van kulturele uitruiling of *performance* nie so eenvoudig is nie, juis omdat *performance* al vir eeue van mekaar leen. Verder meen Fischer-Lichte (2009:15) dat “nie-Westerse elemente” wat in Westerse teater gebruik word, anders beskou en hanteer word. Dié hantering van nie-Westerse elemente in Westerse teater beklemtoon die sogenaamde “andersheid” daarvan en stel die verskille voorop. Wanneer nie-Westerse elemente in Westerse teater gebruik word, word dit geprys, maar wanneer die gebruik omgekeer word, word dit as modern gesien. Die moderne beskouing hiervan sinspeel op die manier waarop Westerse gebruike as die spilpunt van samelewing gesien word. Dít dui op 'n magswanbalans en versterk die koloniale denkwysie dat die Westerse gebruike verhewe is. Daarom is dit belangrik dat hierdie hoofstuk die konsep van mag ook ondersoek.

4.5. Kruiskultureel

Die Merriam-Webster aanlyn woordeboek (2019) beskryf “kruiskultureel” as die hantering van of vergelyking tussen twee of meer kulture of kulturele gebiede. Interkulturele werk hou nou verband met kruiskulturele werk, maar in die geval van laasgenoemde word verskille tussen kulture, kulturele gebiede en kulturele

agtergronde vergelyk. Ghosh (2015:1202) vang die beduidende aard van kruiskulturaliteit saam deur te skryf:

[C]ross-cultural understanding is not merely about reaching out to the other through dialogic interplay among cultures, civilizations and concepts. It is also about judging and orienting one's peculiar nativism, cultural exclusiveness, constellation patterns of beliefs, manners and languages[.]

Wat Ghosh (2015:1202) rondom kruiskulturaliteit skryf, dui daarop dat die vergelyking van kulture binne kruiskulturaliteit nie bloot oor die verskille handel nie, maar dat dit mense toelaat om oor hul eie kulturele verstaanbaarheid en ervarings na te dink.

'n Veld waar kruiskulturaliteit dikwels voorkom is dié van kruiskulturele kommunikasie. Schriefer (2019) skryf breedvoerig oor kruiskulturele kommunikasie:

Cross-cultural deals with the comparison of different cultures. In cross-cultural communication, differences are understood and acknowledged, and can bring about individual change, but not collective transformations. In cross-cultural societies, one culture is often considered "the norm" and all other cultures are compared or contrasted to the dominant culture (Schriefer, 2019:1).

Schriefer (2019:1) maak dit duidelik dat verskille binne kruiskulturaliteit individuele verandering teweeg kan bring. Belangrik uit bostaande aanhaling, is dat daar van kruiskulturele samelewings gepraat word waar een kultuur in die verlede as die norm voorgehou is. Onghena (2008:183) waarsku tereg dat kruiskulturaliteit die skeiding van "ons" en "hulle" kan versterk in die sin dat kruiskulturaliteit klem plaas op dit wat individue anders van mekaar maak. Lo & Gilbert (2002:31) meen dat dit binne kruiskulturele teater sowel as die akademie belangrik is om dié praktyk krities te beskou en dit binne 'n historiese, sowel as politiese konteks in ag te neem. Lo en Gilbert (2002) maak wel hierdie waarneming binne Westerse teaterpraktyke en akademie, omdat hierdie diskoers volgens Lo en Gilbert (2002) meer in die Weste as in die res van die wêreld plaasvind. Lo & Gilbert (2002:31) maak dit duidelik dat kritiese beskouings nodig is wanneer daar kruiskultureel gewerk word. Die kritiese beskouings rondom kruiskulturele werk, sluit kennis van die verlede, sowel as die oorerflike skade wat in die verlede aan mense gerig is, in. Sodoende word die waarde van kruiskulturele prosesse vergroot.

4.6. Transkultureel

Bennessaieh (2010:11) definieer transkulturaliteit as 'n konsep wat “kulturele veranderinge” vasvang terwyl “diverse, kontemporêre samelewings meer geglobaliseer word”. Vir Bennesaieh (2010:11) is die belangrikste aspek van transkulturaliteit dat dit 'n “konsepsuele landskap” vir die verhouding tussen kultuur in aktiewe samelewings skep. Hierdie “konsepsuele landskap” word 'n nuwe speelveld, 'n ruimte vir verdere ontdekking van transkulturaliteit. Ortiz (in Cuccioletta 2001/2002), definieer transkulturaliteit as die kombinasie van twee fases wat gelyktydig gebeur. Aan die een kant word dit wat in die verlede rakende kultuur voorgehou is, bevraagteken en verander, en aan die ander kant word 'n nuwe toekoms vir kulturele samewerking geskep. Bennessaieh (2010:19-20) meen dat transkulturaliteit klem plaas op “gemeenskaplikheid en verbondenheid” tussen mense en nie soseer op die verskille tussen kulture nie. In plaas van 'n fokus op verskille, word kulture volgens Bennessaieh (2010:19-20) as vloeibaar en in verhouding met mekaar beskou. Verder omarm transkulturaliteit “onderhandeling en veranderinge” wat vanuit kultuurkonflik-situasies kan ontstaan (Bennesaieh, 2010:19-20). Transkulturaliteit word deur die Merriam-Webster aanlyn woordeboek (2020) beskryf as dit wat twee of meer kulture betrek, omvat of uitbrei. Verdere definisies van kultuur sluit in:

Transculturalism is rooted in the quest to define shared interests and common values across cultural and national borders. At its best, it comes to the forefront in transnational efforts to address consequential global issues such as personal prejudice, group violence, environmental protection, and human rights (Slimbach, 2005:206).

[T]he concept of transculturality is mostly used in a literature that is more concerned with contemporaneity under cultural globalization than with colonial history (Bennessaieh (2010:116).

Vanuit bostaande definisies is dit reeds duidelik dat transkulturaliteit wyer as inter-, kruis- en multikulturaliteit strek in terme van diskoers en fokus. Eze (2015:219) meen dat transkulturaliteit die teenwoordigheid van ander kulture erken en terselfdertyd ruimte maak vir die buigsaamheid daarvan. Eze (2015:219) skryf:

Transcultural affinity instantiates in human relations what is already evident in culture, and adds an ethical dimension to it; it is the act of bonding with people

of other cultural or racial backgrounds by being open to their humanity. Transcultural affinity in South Africa seeks to break down artificial boundaries created by centuries of racist, classist ideologies by considering as normal, or ordinary the relations between people from different racial backgrounds (Eze, 2015:219).

Transkulturaliteit sluit volgens Eze (2015) ook 'n etiese aspek in deurdat dit van mense vereis om bewus en toeganklik vir mekaar se verskille te wees. Lamberto Tassinari, direkteur van die transkulturele tydskrif in Montreal genaamd *Vice Versa*, meen dat transkulturaliteit as 'n nuwe vorm van menslikheid beskou kan word, gebaseer op die versterking van tradisionele identiteite en kulture gepaardgaande met die bevraagtekening van imperialistiese waardes wat op inheemse mense afgedwing is (Cuccioletta, 2001/2002). Die afbreek van skadelike leerstellings wat deur 'n koloniale heerskappy bewerkstellig is, is in transkulturaliteit ook van belang en vereis samewerking vanaf alle betrokke partye. In die slothoofstuk verduidelik ek waarom ek in verdere studie meer op transkulturaliteit sal wil fokus.

4.7. Verwante kwessies

4.7.1. Mag:

Mag is 'n kardinale aspek om in verhouding met multi-, inter-, kruis- en transkulturaliteit te bespreek. Soos in die voorafgaande afdelings bespreek, hang die kwessie van mag nou saam met multi-, inter-, kruis- en transkulturaliteit weens die konteks waarbinne hierdie begrippe beskryf word. Deur saam met mense van verskillende kulturele groepe te werk of om kultureel van mekaar te leen, het onderlinge of openlike magskwessies tot gevolg weens 'n gedeelde koloniale geskiedenis van baasskap en slaafskap.

Etimologies is die woord "mag" afgelei van die Latynse oorsprong "in staat (Oxford University Press, 2002:1122). "Mag" word deur die Merriam-Webster aanlyn woordeboek (2020) beskryf as die vermoë om aksie te neem wat tot 'n effek lei, of die vermoë om 'n effek te produseer. Merriam-Webster (2020) beskryf "mag" ook as die kapasiteit wat iemand besit om op te tree. Dit word deur die woordeboek beskou as 'n outoriteit, kapasiteit of reg. Nog woorde wat met hierdie outoritêre posisie geassosieer word, is doeltreffendheid, invloed en beheer. Die *Cambridge English Dictionary* (2020) beskryf die woord "mag" as die vermoë om mense en gebeurtenisse te beheer, sowel

as die hoeveelheid politieke beheer wat 'n persoon of groep in 'n land besit en dryf. Mag word volgens Hamilton en Sharma, 1996:23 openlik en/of nie-openlik, verbaal en/of nie-verbaal, asook interpersoonlik en/of intersubjektief uitgeoefen. Hier wil ek graag terugverwys na hoofstuk 2, waar ek my outo-etnografiese proses gedeel het. Ek maak in hoofstuk 2 melding daarvan dat ek by tye my mag kon uitoefen, maar ook dat ek soms oorweldig gevoel het deur die magswanbalans tussen my en my span. Deel van die magswanbalanse was, soos vroeër in hierdie studie genoem, dat ek die enigste bruin persoon, die jongste, sowel as die persoon met die minste teaterervaring in die span was. Alhoewel die span geen melding van my sogenaamde velkleur, ouderdom of ervaring gemaak het nie, vorm hierdie kwessies deel van my persoonlike ervaring. Ek was ten alle tye daarvan bewus, en by geleentheid het ek toegelaat dat hierdie kwessies my werksproses oorskadu. Dit het by nabetraging die vraag by my laat ontstaan hoe noodsaaklik mag vir ons samelewing, maar ook in my spesifieke konteks was. Weens my ervaring vra ek in die volgende hoofstuk gevestigde teatermakers spesifiek uit oor mag en magsdinamika.

Young (2008:12) bespreek die kontekste waarin die woord mag gereeld gebruik word. Die woord word dikwels saam met byvoeglike naamwoorde met politieke, administratiewe of institusionele voorvoegsels gebruik. In Young (2008) se studie oor 'n praktyk waar elemente van Teater van die Onderdruktes gebruik word, word onderdrukking deels gedefinieer as 'n magsdinamika gebaseer op monoloog eerder as dialoog en die verhouding word as een van oorheersing gesien (Young, 2008:12). Wat afgelei word vanuit die magsverhouding waar monoloog eerder as dialoog gebruik word, is dat dit sinspeel op 'n tipe diktatorskap, in plaas van demokrasie. In die geval van monoloë is daar geen gesprek nie en mag word sonder toestemming uitgeoefen.

Die uitvoering van mag leen hom volgens Young (2008) goed tot konsepte van kollektiewe betrokkenheid en sosiale solidariteit. Met ander woorde, mag wat in terme van kollektiewe betrokkenheid uitgevoer word, kan verwys na 'n groep wat as geheel mag oor 'n ander groep uitvoer en sodoende sosiale solidariteit of 'n gemeenskaplike eenheid bewerkstelling. In hierdie geval voer die kollektief – die groep as geheel – mag oor ander uit. Dit vind wel in spesifieke kontekste (byvoorbeeld 'n diktatorskap) plaas. Die groep waaroor mag uitgeoefen word, die persoon of groep wat minderwaardig teenoor die magtige groep of persoon staan, ervaar magteloosheid en selfs ontmensliking.

Die gebruik van mag laat mense toe om uitkomst rakende hul omgewing en hulself te beheer (Yang *et al.*, 2015) en hierdie beheer is 'n ingeboude menslike behoefte wat jy oor jouself, sowel as jou omgewing toepas. “Mag” word deur Dahl (1968) in die konteks van sosiale en politieke stelsels gebruik. Weereens word klem geplaas op die relatiewiteit van mag en uitbreiding word verleen aan hoe groot of klein die hoeveelheid mag is wat individue kan besit. Dahl (1968) argumenteer verder dat mag wat deur een individu of groep uitgeoefen word, afhang van die strategie en gedrag van ander individue en groepe, wat die interpersoonlike beheer tussen hierdie groepe aan mekaar bind.

Hutchison (2010:58) skryf oor die toenemend ingewikkelde interaksies tussen mense wat grense oorskry. Hierdie grense kan in persoon of virtueel oorskry word en dit het veral laat in die twintigste eeu nuwe speelgrond vir teaterskeppers gebied om met mekaar en van mekaar te leer in die konteks van inter-, kruis- en transkulturaliteit.

Hutchison (2010) skryf onder meer oor die implikasies en beperkinge van mag soos uiteengesit deur Bharucha, wat meen dat suksesvolle kruiskulturele interaksie kan geskied deur “konfrontasies met spesifieke kulture” te aanvaar. Bharucha (Hutchison, 2010) voer verder aan dat “verskille mense nie noodwendig vervreem nie; as hulle werklik gerespekteer en erken word, kan hulle ons help om te verstaan wat ons in gemeen het”. Dit mag dalk so wees dat verskille mense nie noodwendig vervreem nie, maar soos gesien in die voorafgaande afdeling oor kulturele verskille, bly kultuur 'n gebied wat sensitief betree moet word. Verskille wat vir vooruitgang aangewend word, laat toe dat denkbeeldige grense verskuif – mense leer saam en van mekaar. Daarom argumenteer Hutchison (2010) dat indien praktisyns oor kultuurgrense heen met mekaar wil saamwerk, dit belangrik is om hierdie verhouding te kontekstualiseer. Schechner skryf onder meer oor interkulturele wisseling en oor die manier waarop die praktisyn binne interkulturele konteks hulleself kan sien deur met die ander te werk (Hutchison, 2010:59).

4.7.2. Kulturele toeëiening:

In 2017 plaas die Oxford Dictionary vir die eerste keer die frase “kulturele appropriasie” in sy amptelike leksikon. Die Oxford Dictionary (2017) beskryf dit as die aanneem van gebruike, praktyke of idees van 'n sekere groep mense deur 'n ander groep sonder om erkenning aan die bron daarvan te gee. Dit word gewoonlik deur 'n dominante

groep uitgevoer. Die Merriam-Webster aanlyn woordeboek (2020) definieer toeëiening (Engels: *appropriate*) as “om eksklusiewe beheer te neem of om te neem of te gebruik sonder outoriteit of reg”.

Van Vuuren (2008) ondersoek in ’n artikel getiteld *Plagiaat? Appropriasie? Kulturele oorplanting? Huldiging?: Brandende kwessies rondom mondelinge tradisies – Eugène Marais en die San opnuut bekyk* die kwessie van plagiaat, appropriasie en kulturele oorplanting vanuit ’n letterkundige perspektief. Die netelige kwessie van Afrikaanse skrywers wat San-stories in Afrikaans (en soms ook Engels) oorvertel, vorm die kern van die studie met die oog op wie die reg het om die storie te vertel, al dan nie. Aangesien die San nie ’n definitiewe outeursposisie oor enige mondelinge tradisies en rotstekeninge inneem nie, ontstaan die vraag wie die reg het om hul stories oor te vertel. Van Vuuren (2008) haal vir Leggo (1995) aan, wat aanvoer dat die prentjie wat outeurs van “die ander” het, slegs bestaan uit dit wat die outeurs wil vertoon. Verder word bevraagteken of dit werklik moontlik is om vanuit ’n kultuur waaraan jy nie behoort nie, te kan skryf of skeep. Leggo (1995) vra ook of ’n mens nie maar altyd eers by hulself begin nie. Dreasher (2019) is van mening dat die samelewing al eeue lank van mekaar leen. Demokrasie dateer byvoorbeeld vanuit 510 v.C. uit Athene (Dreasher, 2019). Dreasher (2019) voer verder aan: “[i]n wese is die toewysing van elemente uit ’n ander kultuur nie altyd onvanpas nie en het dit in werklikheid baie beskawings bevoordeel” (Dreasher, 2019). Dit mag dalk so wees dat kultuur mense bevoordeel het, maar dit is gevaarlik om ons koloniale geskiedenis te ignoreer.

Van Vuuren (2008) skryf oor Stephen Watson (2006) wat in 2004 die skrywer en digter Antjie Krog daarvan beskuldig dat Krog Bleek en Lloyd se materiaal in *Die sterre sê ‘tsau’* geapproprieer het. Die San-geskrifte was nie onderhewig aan ’n enkele outeur nie en Krog het dus eienaarskap geneem en die geskrifte opgeteken. Die polemieks het ontstaan weens die register waarin dit opgeteken is, wat nie eie is aan die inheemse, oorspronklike register waarin die stories ontstaan het nie. Krog is egter nie die enigste digter en skrywer wat van appropriasie beskuldig is nie. *Dwaalstories* (1972) deur Eugène Marais en *Gebed aan die jong maan* deur Uys Krige word ook tot ’n mate as appropriasie gesien. Volgens Kannemeyer (1950 en 2002) is hierdie werke geloof vir die sukses wat dit in die literêre wêreld behaal het. Beide Marais en Krige se werk is nie eie aan hul kultuur nie en daarom ontbreek die geloofwaardigheid van die outeurstem.

Markowitz (1956) het ook stories van die Khoi geskryf en voer aan:

After many experiments I struck what I believe to be a tolerable compromise in making the stories easily understood without yet sacrificing too much of their elliptical style.

Markowitz (1956) is van mening dat hy die San-stories meer toeganklik maak, sonder om die kwaliteit van die stories prys te gee. 'n Argument wat hier gevoer kan word, is of Markowitz, Krog, Marais en Krige werklik die stories wat nie aan hulle kulturele agtergrond behoort nie, toeganklik kan maak. 'n Verdere genuanseerde gesprek sou vereis dat daar gekyk word na waarom dié skrywers die regte mense is om Khoi-stories toeganklik te maak, wie besluit of die stories wel deur hulle toeganklik gemaak word, en of dit werklik gebeur het, of is dit bloot in 'n ander register met 'n ander teikengehoor oorvertel.

4.7.3. Om te appropriateer of om te assimileer?

Volgens Lionette (1996:323) skep “die wêreldwye vermenging van kulturele vorme hibridiese identiteite en onderling verwante ruimtes”. Hierdie vorme kan ook oorvleuel en in hierdie hibridiese ruimte wat ontstaan weens grense wat verskuif en mense van verskillende kulturele groepe wat byeenkom, word self-identifisering bemiddel. Soos Lionette (1996:322) aanvoer is die ruimtes waar verskillende mense van verskillende kulturele agtergronde of kulturele groepe byeenkom, onderhewig aan assimilasië of akkulturasie. Die Merriam-Webster aanlyn woordeboek (2020) beskryf akkulturasie as die oordrag van kultuur van een etniese groep na 'n ander, terwyl assimilasië die handeling is om tot 'n ooreenkoms te kom; die samesmelting van uiteenlopende kulturele elemente. Volgens Lionette (1996) se navorsing het die terme assimilasië en akkulturasie weens die geskiedenis negatiewe konnotasies. Hierdie begrippe word binne die konteks van gekoloniseerde kultuur en hegemoniese stelsels geplaas, wat weer kwessies rondom mag en ontmagtiging ophaal.

Lionette (1996) meen dit is nodig om 'n nuwe woordeskat vir die invloed van vermenging te vind. Die invloed van vermenging geskied van beide kante af: die gekoloniseerde vat van die kolonialis en vice versa. Hierdie argument veroorsaak myns insiens ongemak, omdat die mag by die kolonialis lê. Dreasher (2019) skryf omvattend oor die begrippe van uitruiling en assimilasië. Tydens kulturele uitruiling tree individue wat vermoedelik oor dieselfde mate van mag beskik op 'n wedersydse

respekvolle manier in verbintenis. Die doelwit is om oor mekaar te leer. Die teenoorgestelde gebeur in 'n geval waar kulturele assimilasië plaasvind. Dreasher (2019) skryf gemarginaliseerde groepe moet in die geval van kulturele assimilasië dikwels slegs voldoen aan die standaard wat deur dominante groepe gestel is. Hierdie hoofstuk het gefokus op kultuur, multi-, inter-, kruis- en transkulturaliteit en verwante kwessies soos mag en kulturele appropriasie. Daar is gefokus op kultuur, Suid-Afrika as multikulturele land, inter-, kruis- en multikulturaliteit, sowel as mag en kulturele appropriasie as verwante kwessies binne die konteks van hierdie studie. In die volgende hoofstuk word daar op vier Suid-Afrikaanse teaterskeppers gefokus. Tot dusver in die studie is my persoonlike ervaring wat tot verdere vrae gelei het, gedeel en teorie binne die wye literatuur van die studie is ondersoek. In hoofstuk 5 gebruik ek my outo-etnografiese ervaring om vrae aan gevestigde Suid-Afrikaanse teatermakers te stel ten einde 'n slotsom te bereik.

Hoofstuk 5: Holm, Bailey, Matchett en Tshabalala

5.1. Inleiding

In hierdie hoofstuk het ek onderhoude met vier teaterskeppers gevoer. Hierdie teaterskeppers het binne die konteks van inter-, kruis-, trans- en multikulturaliteit, ingevolge die definisies in hoofstuk 4, met spesifieke teaterproduksies gewerk. Hulle is Nicole Holm (regisseur: *Ons is almal freaks hier*), Brett Bailey (regisseur: *Samson*), Sara Matchett (regisseur: *Brandbaar* en *Womb of Fire*) en Jefferson Tshabalala (akteur en teaterskepper: *J-Bobs Live* en *J-Bobs Live: Off The Record*). Dié vier teatermakers is weens hul betrokkenheid by die produksies by hierdie studie ingesluit, asook omdat ek die produksies gesien het en my eie gevolgtrekkings daaroor kon maak. Daar is spesifieke kriteria gebruik om bostaande teatermakers in hierdie studie in te sluit. Ek het hierdie kriteria toegepas deur na hul werk te kyk en navorsing daaroor te doen. Die navorsing oor bogenoemde produksies was in die vorm van skryfstukke, resensies en gesprekke oor die bepaalde werk. Die kriteria is as volg:

- Teaterskeppers wat met materiaal werk of gewerk het wat nie vanuit hul eie kulturele agtergrond en/of identiteit spruit nie.
- Teaterskeppers wat, volgens my, met die tipe werk wat hulle gedoen het doelbewus of onbewustelik kulturele grense verskuif (het).
- Teaterskeppers wat met 'n bewussyn oor sosio-politieke kwessies te werk gaan.
- Teaterskeppers wat binne en buite kommersiële hoofstroom-teater werk.
- Teaterskeppers wat deur hul werk kennis dra van Suid-Afrika se geskiedenis, hede en die impak wat die verlede op teater in Suid-Afrika het.

Ek was in die bevoorregte posisie om as eerstejaar-dramastudent 'n kursus te volg wat deur Holm aangebied is, asook om ses maande te kon werk aan *The Mothertongue Project*, waarvan Matchett die artistieke direkteur was. Tshabalala en Bailey ken ek slegs deur hul werk en aanlyn materiaal in die vorm van onderhoude of skryfstukke wat oor en met hulle gevoer is. Hiermee verklaar ek my vooroordeel: Ek is vertrouwd met Holm en Matchett se werk en kon deur my kennis oor hulle as teaterskeppers sekere ingeligte opinies lewer en vrae vra. Die vrae wat aan al die teaterskeppers gevra is, is beïnvloed deur 'n agtergrond in toegepaste teater. 'n toegepaste teater-benadering, wat in hoofstuk 2 gedefinieer is, het my toegelaat om

vrae te vra wat met 'n verhewe sosiale bewussyn gepaardgaan. Hierdie vrae was onder meer oor ras, kultuur, die verantwoordelikheid van teatermakers binne kulturele diverse geselskappe, magswanbalanse weens Suid-Afrika se verlede, en hoe om met kwessies van ongemak te werk. Verder is die vrae ook geïnspireer deur my eie ervaring binne 'n spesifieke konteks soos uiteengesit in hoofstuk 2.

Gedurende en na afloop van my ervaring met die produksie *Ons is nie almal so nie*, het ek die ongemak besef wat 'n gekompliseerde land op 'n werksproses kan hê in die geval waar die onderwerpmateriaal ras- en kultuursensitief van aard is. Dit verg onder meer dat politiek, ideologie, tematiek, konteks en agendas deeglik in ag geneem moet word. Weens my ervaring wou ek met gevestigde teaterskeppers onderhoude voer om vas te stel:

1. wat hulle ervaring rondom kultuur-en politiek-sensitiewe teaterwerk is en was,
2. hoe hulle spasies navigeer waar hulle 'n minder- of meerderheid ten opsigte van ras is,
3. wat ek by hulle kan leer rondom teaterskepping in 'n diverse land soos Suid-Afrika, en laastens;
4. wou ek in die breër spektrum van teaterskepping ondersoek instel oor tot watter mate Suid-Afrika se verlede samewerking oor kultuurgrense heen bemoeilik, of vergemaklik.

In 'n neutredop wou ek my ervaring meet. Die beste manier waarop ek dit kon doen, was om saam met gevestigde teatermakers te gesels. Die onderhoude was verhelderend, by tye onthutsend, maar oor die algemeen leersaam en produktief.

5.2. Holm, Bailey, Tshabalala en Matchett

Holm is 'n Suid-Afrikaanse aktrise, regisseur en dosent verbonde aan die Universiteit Stellenbosch. Sy was die regisseur van *Ons is almal freaks hier* (2018) wat deur Ingrid Winterbach geskryf is. *Ons is almal freaks hier* is die verhaal van Saartjie Baartman wat in 1810 van die suidpunt van Afrika na Londen vervoer is, waar sy vir Europeërs uitgestal is. Ná Baartman³² se afsterwe in 1815 is haar lyk steeds in 'n museum in

³² Inligting verkry vanaf die Saartjie Baartman Centre for Women and Children: <http://www.saartjiebaartmancentre.org.za/about-us/saartjie-baartmans-story/>

Frankryk gehou. Haar oorskot is eers in 2002 by haar geboorteplek, die dorp Hankey in die Oos-Kaap, ter ruste gelê. Meyer (2018) vang die nuanses van die opvoering vas:

Een oomblik het ons nog vir Saartjie gekyk, en toe is sy dood. Nou is dit die 21ste eeu. Haar oorskot word teruggebring Suid-Afrika toe en nou is ons die aktiewe deelnemende gehoor wat kaartjies gekoop het om die ekonomie 'n inspuiting te gee en wat deelneem aan die oordadige karnavaleske partytjie van haar terugkoms. Die klank oor die luidsprekers is te hard. Die man wat haar welkom heet, terug in die land, is wit. Hy skreeu dat almal hom hoor. Ten slotte bespeel 'n man 'n tradisionele instrument; sy musiek is al wat agterbly. Toe hy klaar gespeel het en buig, klap die gehoor vir hom hande. Ons wag dat ons kan hande klap vir die akteurs, maar hulle kom nie terug nie. Ons was nie hulle gehoor nie, ons was deelnemers. Laaste kladaantekening is 'n klad op die naam. Ons kyk nog die hele tyd, slaan gade. Ons is almal *freaks* hier (Meyer, 2018).

Ons is almal freaks hier slaag daarin om die verhaal te vertel van 'n bekende Khoi-vrou wat soos 'n dier behandel is en die gehoor toe te laat om aktiewe toeskouers van haar wrede bestaan te word. Ek het die produksie tydens die Toyota US Woordfees in 2018 gesien. Meyer (2018) skryf tereg dat die toeskouers die *freaks* word wat na Baartman kom kyk het, soortgelyke soos wat sy uitgestal is vir Europese gehore. Dié produksie het my bygebly: buiten die puik kwaliteit van skryf- en regiewerk, bevat dit ook 'n sosiale element van gehoordeelname (in die vorm van rondleidende teater) wat myns insiens meer dringendheid aan die narratief verleen. Deur die gehoor aktiewe deelnemers te maak, verskaf 'n gevoel van dringendheid, maar ook die gevoel dat die gehoor nodig is vir die storie.

Bailey is 'n skrywer, teaterontwerper en regisseur. Van Bailey se werk sluit in *Macbeth*, *Exhibit B* en *Samson*. Laasgenoemde is in 2019 by die Toyota US Woordfees opgevoer. In Bailey se produksie *Samson* word die bekende Bybelse verhaal van sy gelowige konteks gestroop en in 'n kontemporêre Suid-Afrikaanse milieu geplaas waar kwessies van kapitalisme, geweld, xenofobie en menslike verhoudings aangespreek word:

It asks us to reflect on the historical injustices and repressed rage that so often underlie the ruthless acts of terror committed by marginalized, alienated men. Bailey has figured Samson, the character, as an avatar for the repressed rage of those people that have been trampled by expansionist forces for centuries (inligting verkry vanaf: <https://thirdworldbunfight.co.za/samson/>).

Die produksiebeskrywing gee verder toe dat *Samson* die onderdanigheid van sy mense probeer verander deur geweld op diegene toe te pas wat aanspreeklik gehou moet word:

In an era of intolerance and polarisation, a young man with a hero mission channels the fury of his subjugated people, and inflicts terror on the population that he holds accountable for their oppression. As the body count mounts, Delilah – an ambivalent enemy agent – seduces and ritually castrates him. His brutal punishment in the detention facilities of the authorities spurs him to an act of suicidal devastation...

Bailey, 'n wit regisseur, erken in ons gesprek (2019) dat hy met materiaal omgaan wat nie eie aan sy kulturele identiteit is nie. *Samson* was een van my persoonlike hoogtepunte tydens die 2019 Toyota US Woordfees. Tydens die produksie het ek heeltyd gevoel dat ek vanuit my stoel wou opspring en nader aan die aksie wil beweeg. *Samson* was meesleurend in die sin dat dit uitdagende tematiek op 'n manier aanpak waar die gehoor ingenooi word om in te koop op Bailey se alternatiewe vertelling van 'n bekende Bybelse verhaal.

Matchett is betrokke by die Universiteit van Kaapstad se Centre for Dance, Theatre and Performance Studies. Matchett is onder meer ook 'n *performer*, teatermaker, regisseur, navorser en stem-afrigter. Die produksie *Womb of Fire* en die Afrikaanse weergawe daarvan, *Brandbaar*, handel oor slawerny, kolonialisme, geloof, patriargie en geweld. Die aktrise Rehane Abrahams vertolk die rolle van Draupadi ('n karakter in 'n Sanskrit-verhaal), Grote Katrijn ('n slaaf wat in die Kaap aangekom het en daarna tronk toe is nadat sy haar geliefde in Batavia vermoor het) en Zara ('n Khoi-slavin). Hierdie vroue tree in *Brandbaar* en *Womb of Fire* met mekaar sowel as met die onderwerpmateriaal in gesprek.

Tshabalala is onder andere 'n *performer*, skrywer en regisseur. *J-Bobs Live: Off The Record* word as 'n mengsel van besprekings, speletjies en 'n vasvrae-program

aangebied. Gehoorlede word uitgenooi om deel te neem deur vrae te beantwoord en sodoende word die gehoor toegelaat om op hul eie sosio-politiese bestaan in Suid-Afrika te reflekteer. Vrae handel oor sosio-politiese kwessies, veral rassekwessies, waarmee Suid-Afrikaners worstel. Tydens die Toyota US Woordfees behartig Rob van Vuuren die regie van *J-Bobs Live: Off The Record* en De Beer (2020) skryf:

Tshabalala has a creative mind that moves in a miraculous way and bringing this particular franchise to the Woordfees with the example of the clashing of FW de Klerk and the EFF in parliament, was a stroke of genius. [...]. It deals with nothing more – or less – than racism, but in a way that has everyone in the audience engaged, never enraged. That’s quite something. It’s also a production that underlines how laughter can heal, and yet with arrows plunging the depth of what truly troubles the world.

Tshabalala takel kwessies van mag, ras, ongelykheid en die krake in Suid-Afrika se demokrasie in sy werk. Deur die gehoor aktiewe deelnemers van die produksie te maak, gee dit die produksie vermaaklikheids-, sowel as didaktiese doeleindes.

Wat opmerkend is van die produksies waarby die gekose teaterskeppers betrokke was, is dat elkeen sosio-politiese kwessies in Suid-Afrika aanspreek, hetsy dit kwessies van die verlede is wat steeds ’n impak op hedendaagse samelewings het, al dan nie. Dit is duidelik dat die teatermakers onder die sambreel van inter-, kruis- en transkulturele werk val. Ek plaas die teatermakers binne hierdie kategorie omdat hulle voldoen aan die kriteria wat ek daargestel het. Dit is nie noodwendig die teatermakers self wat hulle werk op dié wyse kategoriseer nie. Matchett (2020) kies om na haar werk as transkultureel te verwys en verwerp die kruiskulturele aspek, omdat sy dit rigied vind en omdat dit dikwels vanuit ’n dominante wit kultuur gedryf word. Ek stem saam met Matchett en verkies ook eerder om ny werk vanuit ’n transkulturele oogpunt as kruiskulturele oogpunt te benader, omdat die vergelykings onder kruiskulturele werk vir my die gevaar loop om mense se andersheid voorop te stel. Indien andersheid myns insiens voorop gestel word, kan kwessies soos stereotipering en vooroordele ’n invloed op die werk of omstandighede hê. Volgens Matchett (2020) kan kruiskulturaliteit skade aanrig in gevalle waar ’n dominante groep oorkruis na ’n minder dominante groep. Hierdie oorkruising kan in enige ruimte waar daar nie ’n bewustheid oor magsdinamikas en konteks is nie, skadelik wees.

Bailey (2019) kies om sy werk nie volgens die terme inter-, kruis-, multi- en transkultureel te kategoriseer nie. Bailey (2019) brei nie verder uit oor sy besluit nie, maar noem wel dat etikette beperkend kan wees. Bailey (2019) voel ook dat teatermakers hulself beperk deur werk soos syne as byvoorbeeld kulturele appropriasie af te maak. Hy sê indien hy sy werk binne 'n inter- en kruiskulturele konteks moes analiseer, daar 'n "*resource pool*" (Bailey, 2019) is waaruit hy trek. Dit beteken dat daar gewerk word met elemente wat nie net aan homself behoort nie, maar ook vanaf ander kom. "That could be performers, that could be modes of different styles of performance, modes of performance could be music, different ways of looking at the world, different mythologies that one is referencing...", sê Bailey (2019). Bailey se "*resource pool*" (2019) is met ander woorde navorsing wat hy doen om sy werk te lei.

Holm (2019) lig die willekeurige en onwillekeurige toepassing en uitspeel van inter-, kruis- en transkulturaliteit uit deur te sê dat samewerking tussen verskillende kulturele groepe soms doelbewus en onbewustelik plaasvind. "As iemand omgaan met materiaal wat nie eie is aan hom of haar se kultuur nie; en 'kultuur' vir my is, met ander woorde, die konteks waarbinne jy grootgeword het. So, dis nie net taal nie, dis nie net geloof nie, dis nie net velkleur nie". Holm (2019) verduidelik dat kultuur vir haar neerkom op sienswyses en gedrag. Holm (2019) meen verder dat inter-, kruis- en transkulturele werk oor samewerking handel. Dis situasies waar kulturele verskeidenheid bymekaarkom en vermenging plaasvind. Sy meen in gevalle waar daar samewerking is, die eindresultaat 'n vermenging van die verskillende kulture kan wees of as aparte entiteit kan ontstaan. Holm (2019) plaas klem op prosesse binne dié spesifieke samewerkingsruimtes. [Dit is 'n] "vrywillige proses, maar dit is miskien nie. Dit kan miskien ook 'n baie brutale proses wees" Holm (2019).

Matchett (2020) praat ook van 'n sogenaamde "*Third Space*". Holm (2019) maak ook hiervan melding in haar verduideliking van samewerking oor grense heen wat in vermenging of aparte entiteite ontaard. Interessant genoeg noem Peter Brook in *The Empty Space* (1968) ook die idee van 'n "derde spasie" wat as 'n middelweg gesien kan word, maar ook as 'n ruimte vir verkenning. In die slothoofstuk ondersoek ek met meer diepte die idee van 'n derde spasie. Matchett (2020) voel dat daar sterker op transkulturaliteit gefokus moet word, want dit skep meer ruimte vir 'n uitruiling van

idees. In hierdie uitruiling word daar ruimte gemaak vir 'n derde spasie en uiteraard ook konsepsuele vermenging:

I'm very interested in this idea of conceptual blending, [...] and how, like, conceptual blending is used in, in linguistic studies but I think that in terms of how we make sense of the world when we blend... There's a blend between what we see and what we feel. There's a blend between images. So, when you have two images and you bring them together, in the blend the third thing arises. There's a third image that it comes up with, a third meaning that comes up. Same with ... I think what "trans" does, it takes [...] inter-culturality, the trans is the third thing that emerges out of that, so it's neither – not necessarily from here or from there, it's in a third space; in the blend between the two. I've never thought of that before, I'm just saying it now (Matchett, 2020).

Matchett (2020) sê tydens ons gesprek dat dit die eerste keer is dat sy oor konsepsuele vermenging binne 'n derde spasie dink. Ná dieper besinning dink ek dat die idee van 'n derde spasie gekoppel kan word aan spasies van ongemak, sowel as Bhabha se derde spasie. Wanneer daar byvoorbeeld inter- en transkultureel te werk gegaan word, is daar 'n tussen-spasie wat genavigeer moet word. Voor die slothoofstuk van hierdie studie sal ek graag wil kyk na hierdie tussen-spasie, wat in hierdie stadium van die navorsing soos 'n liminale spasie lyk. Dit impliseer op die oppervlak dat daar binne ons diversiteit, binne ons reënboognasie – hoe komplekse menigte mense se gevoelens oor die reënboognasie ook al mag wees – nog baie ruimte vir ontdekking bestaan. Tshabalala (2020) belig die naïwiteit van die term reënboognasie:

[South Africa is] multicultural, yes, it is diverse, but also, it is very ethno-phobic, very xenophobic, very sexist, very gendered, very classist.

Tshabalala (2020) argumenteer dat 'n reënboognasie 'n illusie is wat onderliggende kwessies verbloem. Die diversiteit in ons land maak ruimte vir kulturele nuanse, maar dit is afwesig (Tshabalala, 2020). Tshabalala (2020) noem dat hy doelbewus swart werk vir swart gehore met swart kunstenaars skep. Tshabalala (2020) sê hoewel daar geleentheid vir nuanse in Suid-Afrika is, word dit deur polarisering geaffekteer. Die idee van inter-, kruis- en transkultureel te werk gaan in 'n multikulturele land word

volgens Tshabalala (2020) nie altyd tot volle uitvoering gebring nie. Hy brei uit oor produksies wat hy binne hierdie konteks ervaar het:

I've seen productions where it would have been originally staged in say Sotho. And to accommodate a particular audience, critics or artistic directors would request for productions to be staged with subtitles. [They] would request for productions to have descriptions that could help an English-speaking audience, or an Afrikaans speaking audience, or an audience, that speaks another language. Now that for me, when you say intercultural and you propose artistic interventions that denounce the inter – that separate the cultural – then it's a unbalanced dichotomy really. It really doesn't make sense.

Die ongebalanseerde tweespalt waaroor Tshabalala (2020) praat in die geval waar daar steeds 'n kant van die inter- en kruiskulturaliteit is wat nie 'n kompromie aangaan nie, kan teruggevoer word na mag. In 'n geval waar 'n produksie in 'n sekere taal aangebied word en daar word gevra vir 'n ander taal, is magsverhoudinge een van die kwessies wat binne so 'n verhouding 'n rol speel. Daar is ook 'n onwilligheid om werklik standpunt binne ons multikulturele land in te neem. Daar kan geargumenteer word dat iets soos subtitels werk meer toeganklik maak, maar ek stem saam met Tshabalala (2020) dat kompromie met mag gepaardgaan. In my gesprek met Tshabalala (2020) kon ek my verheug in die gedreweheid waarmee hy oor die “ongebalanseerde tweespalt” (Engels: *unbalanced dichotomy*) van taal en subtitels praat. By nabetragting kan ek insien dat Tshabalala (2020) se woorde kon beteken dat indien Engels- en Afrikaanssprekendes na werk in ander tale kon kyk sonder om op subtitels aanspraak te maak, dit opsigself 'n konstruktiewe rigting sou wees in die konteks van kompromie, 'n gewilligheid om te wil leer en om ongemaklik te wees.

5.2.1. Mag en kulturele appropriasie:

Saam met die kwessie van mag in die konteks van hierdie studie, kom kulturele appropriasie ook ter sprake. Kulturele appropriasie is 'n wye en omstrede onderwerp in hedendaagse populêre diskoers, maar ek gaan poog om so naby as moontlik aan die konteks van die studie te bly. Van der Merwe (2003:47) skryf:

Die drama/teater in Suid-Afrika het saam met die politieke en sosiale realiteite, teen verskillende tempo's, bepaalde ontwikkelinge deurgeloop en sal, soos

Bartho Smit (1974:82,108) aandui, die grondvorme van die werklikheidsbeeld van 'n bepaalde tyd “ook die basiese kunsvorme van daardie tyd” wees.

Wat Van der Merwe (2003) in sy studie belig, is hoe die gemoed van die politieke landskap 'n uitwerking op letterkunde en teater gehad het. Sodoende word tydperke en tendense in die kunste duidelik bestempel. Van der Merwe (2003:47) is ook van mening dat Suid-Afrikaanse teater reeds vroeg begin het om kruiskultureel sowel as interkultureel te werk.

Die teatertradisie het duidelik die Suid-Afrikaanse bevolkingsdiversiteit in berekening gebring, toe tussen Afrikaanse, wit, Engelse en swart teater onderskei is. Kruger (1999a:1-4) meen dat kruisbestuiwing van die begin af [in teater] teenwoordig was (Van der Merwe, 2003:47).

Verskillende groepe mense wat saamwerk, weerspieël in sommige kontekste die werklikheid van die land. Die saamwerk is egter nie die uitdaging nie. Die uitdaging ontstaan tydens storievertelling en wanneer mense mekaar se stories begin vertel. Dit laat die vraag ontstaan of ons werklik mekaar se stories kan vertel. Ná die herrie oor *Krotoa*, 'n fliek oor die lewe van die eerste Khoe-vrou wat as tolk opgetree het tussen die Khoe en kolonialistiese Nederlanders, is kulturele appropriasie en magsbelange uitgelig (Durrant, 2017). Robertson skryf in die *Weekend Argus* (2017) dat plaaslike erfenis-aktiviste veral omgekrap was deur die uitbeelding van *Krotoa*. Aktiviste meen die film is ge-“*whitewash*” en 'n afgewaterde weergawe van *Krotoa* se lewe wat deur 'n koloniale lens vertel is (Robertson, 2017). Marais (2017) skryf ook:

Die vurige debat rondom hierdie fliek gaan nie net oor dit wat geloofwaardig of filmies en tegnies geslaagd is nie. Dit gaan hier ook oor wie hom of haar mag aanmatig om *Krotoa* se simbolies swaar gelaaide verlede vir 'n rolprent te verbeel.

Die vraag en kommer ontstaan oor hoe ons mekaar se stories vertel en wie mag wie se stories vertel. Die “*whitewashing*” en koloniale lens waardeur *Krotoa* volgens kritici vertel is, is 'n teken van hoe mag en die sogenaamde norm afgedwing kan word.

Tshabalala (2020) sê dis vir hom “ 'n moeilike gesprek” om kulturele appropriasie te definieer. Hy vra “op watter punt wat aan wie behoort?” “In watter stadium het iemand die gesag oor taal, frases, aksente, velkleur, 'n sin vir humor, 'n liedjie, 'n kyk...?”

Tshabalala (2020). Holm (2019) meen dat om 'n sekere “gaze” – in haar geval 'n “*straight white gaze*” – te hê, in beginsel nie 'n slegte ding behoort te wees nie. Sy meen wel dat die doel daarvan moet wees om dié beskouing so breed as moontlik te ontwikkel en dit gaan kom deur ervaring op te bou – ervaring wat buite jou eie “gaze” val. 'n “Geleefde ervaring” is wat nodig is om jou “gaze” te verbreed (Holm, 2019). Hoewel ervaring opgedoen kan word, meen Holm (2019) ook “jou gaze bly jou gaze en myne gaan altyd wit wees. Ek is 'n 45-jarige wit vrou”.

Matchett (2020) stem saam met Tshabalala (2020) en meen dat kulturele appropriasie moeilik is om uiteen te sit. Sy meen dit is maklik om iets as kulturele appropriasie te trakteer in gevalle waar daar nie deurdagte navorsing gedoen is nie. Tshabalala (2020) sê die verskillende sienswyses oor werk gaan altyd teenwoordig wees. In die geval van Bailey (2019) wat kies om sy werk nie volgens kultuurlyne te etiketteer nie, is dit steeds onvermydelik dat hy 'n wit man in Suid-Afrika met 'n bepaalde uitkyk is. Hierdie gedeelte in my gesprek met Bailey was onthutsend. Ek het die onderhoud met 'n ander verwagting benader. Ek het na Bailey se vorige werk gekyk en gedink hy kom voor as iemand wat oorbewus is van sy witbevoorregting en die versoeningsrol wat hy met sy teaterstukke kan speel. Dis nie te sê dat dit nié die geval is nie. Ek was wel geskok dat hy nie méér oor kultuur, mag en kulturele appropriasie praat nie, want hierdie kwessies is teenwoordig in sy werk. Dis belangrik om te noem dat Bailey, wat kies om nie sy werk te etiketteer nie, dit indirek tog doen. Deur nié te kies om sy werk iets bepalend te noem nie, maak hy indirek 'n stelling. In die sosiale bewustheidspreektaal is die gesegde dat, indien jy kies om nie polities te wees nie, dit insigself 'n politiese keuse is. Indien individue nie hul werk wil etiketteer nie, gaan die samelewing dit namens hulle doen. Bailey is steeds in 'n magsgosisie, al kies hy om dit nie te erken nie en eerder as 'n teatermaker in plaas van 'n wit teatermaker te identifiseer.

Matchett (2020) en Tshabalala (2020) tref 'n verband tussen appropriasie en mag. Matchett (2020) is van mening dat swart mense wit mense se stories moet begin vertel, omdat dit 'n interessante en alternatiewe magsgdinamika na vore bring. Volgens Matchett (2020) het wit mense lank swart mense se stories vertel en het die tyd lankal aangebreek vir swart mense om wit mense se stories te vertel. Op dié manier word mag en bestaande hiërargie volgens raslyne uitgedaag. Bailey (2019) stem met Matchett (2020) ooreen en meen, op metaforiese wyse:

[F]or centuries white people believed that they could go into an orchard on a black person's farm and just pick the fruit and say 'okay, well, I can use this fruit' and we can't do that. It's [power sharing] got to be done through a process of negotiation and everybody's got to feel okay with it.

Magsverdeling word deur 'n proses van onderhandeling bewerkstellig en Bailey (2019) meen dat albei partye aan die teenoorgestelde pole van die magsgesprek in ooreenkoms moet wees. Bailey (2019) beskryf hoe hy met sy produksie *Exhibit B* van kulturele appropriasie beskuldig is:

I was accused of telling black people's stories. So, what *Exhibit B* did is it looked at the atrocities that were committed during the colonial era in Africa. [A]fter the war against the Hereros in [...] once the prisoners died and they were decapitated and skulls were brought here and the heads were brought here and she had to boil their heads and then scrape the skin out of them with some glass and then get the brains out and stuff and these heads were then sent to institutes in Germany. [F]or me I was doing a story about a system where brutality was inflicted on one group of people by another group of people, I didn't feel I was telling that person's story. I felt the actor if she wanted to was telling that person's story.

'n Afleiding wat hieruit gemaak kan word, is dat die lyne van appropriasie fyn is en dat dit met konstante bewussyn mee omgegaan moet word. Dit is verstaanbaar dat Bailey van kulturele appropriasie beskuldig is, want soos in die voorbeeld van *Exhibit B* is sy gebruik van persone vanuit ander kulture op die voorgrond van sy werk. In Bailey se produksie *Samson* word die verhaal van Simson in die Bybel herverbeel in hedendaagse Suid-Afrika. Die produksie maak onder meer gebruik van Bybelse geskrifte wat in die teks deur Bailey ondersteun word, sowel as die gebruik van 'n sangoma. Die akteur wat Samson speel, Elvis Sibeko, tree met sy voorvaders in gesprek en gaan in 'n beswyming. Weereens is 'n karakter met 'n spesifieke kulturele agtergrond in *Samson* op die voorgrond van Bailey se werk. Bailey (2019) sê oor *Samson*:

[I]t requires a lot of sensitivity and it requires discussion and checking in with people, the people involved, to make sure everybody's feeling okay, but we don't have the right to just go and just take. I – I think appropriation can go to

ludicrous lengths where people are saying 'well, you can't wear cornrows in your hair because that's an African thing and you don't have the right to do that' ... I think that's kind of ludicrous. But I also know that that is the situation in the world that I'm going to feel if I had to work with a white artist and ask her to put cornrows in her hair, I'm going to realise that that is sensitive to a lot of people and it could get me into trouble. Do I think it's actually wrong? No, I don't think it's wrong, but I realise that we're living in a sensitive context and I, I don't need trouble that I don't... it just gets in the way of other things.

Mag, magsverhoudinge en kulturele appropriasie moet met sensitiviteit en deursigtigheid aangespreek word. Die vraag hier is nog steeds hoe daar met hierdie magskwessies binne teaterkonteks gewerk kan of moet word. Tshabalala (2020) meen "kwessies van mag kan deur rebellie onderhandel word". Hy sê verder die dryfkrag om magskwessies uit te daag, ontstaan uit 'n noodsaaklikheid. Daar is 'n mate van sensitiviteit nodig omdat ons land se geskiedenis, soos in hoofstuk 3 en 4 bespreek, deur enorme trauma gekenmerk word. Die deursigtigheid is nodig sodat trauma en seer wat in die verlede ervaar is nie herhaal word nie.

Saam met die kwessies van mag, magsverhoudinge en kulturele appropriasie, is daar die onderwerp van ongemak wat teenwoordig is wanneer daar met hierdie kwessie gewerk word. Bailey (2019) sê dat individue wat in ongemaklike spasies werk, beheer daarvoor moet kan uitoefen. Dit is interessant dat Bailey (2019) beheer, met ander woorde mag, aan ongemak koppel. In my ervaring het ek nie bemagtig in my ongemak gevoel nie. Ek moes eers my ongemak verteer. Bailey (2019) glo dat almal meer leer as ons na plekke buite ons grense of ons veilige spasies beweeg. Hy sê dat hy sulke spasies vir gehore tydens sy produksies probeer skep. "Ek wil onveilige ruimtes skep, want dan word jy uitgedaag en ons hou daarvan om onself af te sonder agter ons klein heinings". 'n Voorbeeld uit Bailey (2019) se werk waar die onderwerp van ongemak voorgekom het, was tydens die produksie *Samson*. Die geselskap is na Matouleng in Lesotho geneem. Volgens Bailey (2019) is daar sangomas wat meen dat hierdie grot in Matouleng die eerste plek is waar die aarde oopgegaan het. Dit word as 'n heilige ruimte beskou. Dit was vir Bailey (2019) 'n leerskool rondom ongemak en die grense wat regisseurs vir akteurs kan stel. Plekke van ongemak is volgens Holm (2019) die enigste sone waar daar potensiaal vir groei is. Sy meen daar is nie net vir teaterskeppers die potensiaal vir groei vanuit ongemak nie, maar ook vir

mense in ander ruimtes. Mense moet volgens Holm (2019) in ongemak gaan sit, wat nie passiewe ongemak moet wees nie, want “groeï is ’n spiraal en nie ’n sirkel nie” (Holm, 2019). Holm (2019) meen dat sy, ondanks uitdagings, gelukkig in haar loopbaan is. Die ongemak in haar loopbaan is beperk, maar sy besef dat dit nie vir altyd so gaan bly nie, want dan gaan sy stagneer. Matchett (2020) stem saam met Holm dat ongemak ’n goeie uitkoms tot gevolg kan hê. Om in ongemaklike spasies te sit en nie weg te hardloop nie, is volgens Matchett (2020) ’n goeie plek om te wees. “Ek dink dit kan ’n ruimte vir ontginning wees. Afrika is een groot ruimte van ongemak op verskeie vlakke” (Matchett, 2020). Holm (2019) bevestig dat die teaterbedryf breed is en dat daar baie stories is om te vertel.

Matchett (2020) beklemtoon die belangrikheid daarvan om teenwoordig te wees tydens ongemak:

“[T]o take a kind of common narrative, like in these ... discomfoting times or spaces, like white people will take their privilege and go to Australia. But what does it mean if you sit in that space and you sit with it? During *Fees Must Fall*, the thing of sitting in a space of discomfort was one of the biggest lessons I've learned. Sit there and not be reactionary and not feel like I need to defend myself but be responsive. I was asked to be in the space, I'm here and I'm present and I'm responsive – I'm not reactionary. I don't want to react, I want to respond and if that means sitting and being in the discomfort, something's going to emerge out of that and that's when I think it can become a generative space. So, that's the kind of bigger picture and I think in theatre making it's important those – it's important to sit in those moments of discomfort. Just sit with it, not run away, not look for an easy fix, like a quick trick. And something will emerge. It's like generative and emergent. There's something emergent in a space of discomfort”.

Dis duidelik uit Matchett (2020) se beskrywing dat spasies van ongemak, nes die derde spasie waarvan Matchett (2020) vroeër gepraat het, grotendeels genererend kan wees. Binne ongemak is daar ’n groter prentjie en Holm (2019) en Bailey (2019) stem saam met Matchett (2020) dat dit belangrik is vir teatermakers om nie van ongemak af weg te skram nie. Tshabalala (2020) meen dat ongemak goed en sleg kan wees en dat ’n individu kwesbaar en oop vir ontdekking is binne spasies van

ongemak. Aan die ander kant glo hy dat daar 'n sekere vlak is wat individue nie sonder 'n mate van gemak kan bereik nie:

Daar is 'n spesifieke vlak van helderheid en gedistilleerde vakmanskap en absolute presisie wat nie kan gebeur as jy nie heeltemal seker en duidelik is oor iets nie. Ek dink dus dit is belangrik om ongemaklik te wees oor die onderwerp, terrein, liggame in die spasie, en die manier van benadering, maar ek dink dit is altyd baie nuttig om gemaklik te wees oor sekere dinge (Tshabalala, 2020).

Met alles in ag genome, is die twee pole van ongemak duidelik. Aan die een kant is ongemak van kardinale belang vir groei, leer en ontwikkeling. Aan die ander kant sorg gemak vir helderheid.

Hierdie hoofstuk het ten doel gehad om die vier praktisyns met wie onderhoude gevoer is, aan die woord te stel. Hulle ervaring en kennis is kardinaal vir my ontwikkelende begrip van my eie ervaring. In die slothoofstuk sal 'n samevatting gegee word van kwessies wat geopper is.

Hoofstuk 6: Liminaliteit en die derde spasie

Een van die aspekte wat tot dusver in die studie vir my uitstaan, is radikale herstelwerk en hoe ek as navorser teater kan inspan ten einde radikale herstel te bewerkstellig. Deel van hierdie radikale herstelwerk, lê in die maniere waarop ek teater wil inspan ten einde 'n spesifieke doelwit te bereik. En deel van die spesifieke doelwitte waarmee ek wil werk, het te make met die oorskry van kulturele grense, ten einde teater as middel te gebruik om mense van verskillende agtergronde bymekaar te bring. Gallagher en Service (2010:9) skryf dat teater ons toelaat om interseksies en konfrontasie te omarm sodat ons kulturele grense kan oorskry. Hulle (2010:9) meen ook dat teater ons nie noodwendig beter in staat stel om ander mense se geleefde ervarings te verstaan nie, maar dat dit wel ruimte skep om dit wat ons met ander in gemeen het, die areas waar ons met mekaar oorvleuel, sowel as ons verskille, uit te lig.

Veenstra (2001) beskryf interseksionaliteit as die “oorvleueling van sosiale eienskappe soos gender, ras, klas, vermoë, geloof en seksuele oriëntasie”. Interseksionaliteit stel mense in staat om meer genuanseerd met sosiale kwessies om te gaan, asook om te verstaan hoe ongeregthede wat vanuit die samelewing of geskiedenis spruit, nie net eendimensioneel is nie (Segalo, 2015).

Dit is deels waarom samewerking oor kultuurgrense en interseksionele grense heen met kwessies groter as die samewerking gepaard gaan. Hiermee bedoel ek dat daar bykomende inligting en kontekste met samewerking oor kultuurgrense heen teenwoordig is:

[T]o argue that all citizens are equal would delegitimise women's struggle for equality and access to resources and is known as the substantive conception of equality. It [intersectionality] aims to address structural, social and economic inequalities based on race, gender, sexual orientation, and socio-economic status (Lekgau, 2021:1-2).

Lekgau (2021:1-2) maak dit duidelik dat ongelykheid in Suid-Afrika nie net op een vlak sigbaar is nie, maar dat ongelykheid op vele vlakke – struktureel, ekonomies, stads- en streeksbeplanning, sosiale reëls en ordes wat neergelê is, en hoe die land in

vergelyking met ander lande funksioneer – voorkom. Binne ongelykheid is daar natuurlik ook kwessies van mag (wat later bespreek word). Daarom vermoed ek was dit vir 'n wit middeljarige manlike dosent aan die Universiteit Stellenbosch se drama-departement maklik om vir my te sê dat ek eendag net “bruin rolle” sou speel. Hy was in 'n magsposisie bó my. Hierdie magsposisie wat die dosent ingeneem het, is, soos ook nou al in hierdie studie geargumenteer, nie uniek nie. Mag strek verder terug as ons koloniale verlede, maar ons land se verlede posisioneer ons om mag en kolonialisme beter te ondersoek.

Helen Zille, voormalige DA-leier en premier van die Wes-Kaap, het talle Suid-Afrikaners ontstig toe sy op 'n sosiale media-platform gesê het dat kolonialisme nie nét in 'n negatiewe lig beskou moet word nie. Zille het Singapoer in 2017 besoek en daarna op Twitter aangevoer dat Suid-Afrika nog baie het om te leer:

For those claiming legacy of colonialism was only negative, think of our independent judiciary, transport infrastructure, piped water, etc. Would we have had a transition into specialised health care and medication without colonial influence? Just be honest, please (Zille, 2017).

Die negatiewe reaksies wat die twiet ontlok het, wys dat daar mense soos Zille is wat nog nie ten volle kan insien hoe kolonialisme mense van hul menswaardigheid gestroop het nie. Dit is alles goed en wel dat die land lopende water en goeie infrastruktuur het, maar mensgemaakte objekte moet nooit teen 'n mens se lewe en ervaringe opgeweeg word nie. Die kortsigtigheid in Zille (2017) se stelling maak nie ruimte vir die ontwikkeling van inheemse sisteme nie. Barber (2001:177) verskaf 'n veel meer genuanseerde blik op Suid-Afrika as Zille:

From being a country all shunned, South Africa has become a place everyone wants to visit. A country that forged its culture in the hard mills of violent and relentless struggle is now decompressing in a rapid, uneven process of political liberalization and cultural reinvention, promoting transformations of outlook and behaviour in which economics lags behind. This is a transition above all in identity and self-representation (Barber, 2001:177).

Barber (2001) erken die geweld en misdrywe van Suid-Afrika se verlede en maak melding van die politieke vryheid en nuwe kulturele ontdekkings wat ná apartheid gevolg het. Hoewel dit positiewe eienskappe is, skets Segalo (2015) 'n ander realiteit:

While many positive changes have taken place in the new dispensation; however, the promise of democracy has not been fully met (Segalo, 2015:70).

Segalo (2015:70) gee te kenne dat demokrasie in post-apartheid Suid-Afrika nog nie ten volle uitwerking egkom het nie. Hauptfleisch (2005) beskryf post-apartheid Suid-Afrika, spesifiek die vroeë 2000's, as 'n tydperk van genesing. Ek stem nie met Hauptfleisch (2005) saam dat die vroeë 2000's 'n tydperk van genesing was of veronderstel was om te wees nie, want ek ondersteun Fanon (1961) se argument dat kolonialisme gewelddadig was en dat die genesing en dekolonisering wat daarna moes volg, ook gewelddadig moet wees. Dis nie te sê die onderdrukte moet die rol van die onderdrukker oorneem nie, maar hoe ek Fanon (1961) interpreteer, is dat dekolonisering en genesing radikale moeite verg. Ons moet radikaal wees in ons strewe na dekolonisering, gelykheid, regstellende aksie en basiese menseregte. Hierdie radikale strewe na genesing is op min plekke in post-apartheid-Suid-Afrika sigbaar, want Suid-Afrika het volgens Jansen (2016:346) nie 'n revolusie beleef nie:

We entered into a negotiated settlement where the white apartheid government sat down with the black liberation movements and drafted a Constitution that ensured a place for all in the future of the country. Led by Nelson Mandela, the reconciliation narrative was written prominently across the political script that birthed the new South Africa (Jansen, 2016:346).

Die onderdrukker en onderdrukte het tot 'n skikking gekom sonder dat die misdrywe van die verlede werklik radikaal aangespreek en verander is. Die Grondwet maak melding van hierdie misdrywe, maar is meer gemik op die land se nuwe nasieskap as op die radikale herstel van die verlede en dekolonisering. Hoewel mense van teenstrydige agtergronde saam aan die nuwe Suid-Afrika kon bou, was dit op ongelyke voet, want die onderdrukker het nooit werklik betaal vir wat aan die onderdrukte gedoen is nie.

Maree (1998) skryf dat 'n generasie van swart skrywers teen die einde van die vyftigerjare in Suid-Afrika aan die opkoms en groei was. Sitas (1996) skryf oor die

Swartbewussynsbeweging en hoe dit met die opkoms en groei van swart skrywers vir die beweging belangrik was dat die swart mense hul Afrika-wortels herontdek. Teen die middel van die sewentigerjare het kulturele aktiviste van die Swartbewussynsbeweging hul dominansie oral gevestig (Sitas, 1996:84) en die mandaat was duidelik: teenkantiing teen apartheid en weerstand teen wit oorheersing. Hoewel daar geslaagde pogings van weerstand teen wit oorheersing in teater sigbaar was, was daar steeds in die publieke domein ruimte vir broodnodige transformasie en versoening. Henrad (2003:37) is van mening dat werk rondom transformasie en versoening 'n "breë benadering" verg:

Discussions pertaining to reconciliation in post-apartheid South Africa mainly focus on the Truth and Reconciliation Commission (TRC) and its work. However, understanding the complex issues of transformation in this divided society requires a broader approach. Reconciliation not only involves telling the truth about the past and forgiving but also requires reparation for material and other forms of deprivation and the restoration of a spirit of respect for human rights and democracy.

Ek is geneig om met Henrad (2003) saam te stem – woorde, soos om byvoorbeeld om verskoning te vra vir die verlede, is nie genoeg nie. Radikale herstelwerk³³ is op alle sferes van die samelewing nodig om uiteindelik vooruitgang te bewerkstellig. Hoewel apartheid tot 'n einde gekom het, is die land nog ver van radikale herstelwerk af.

The end of official apartheid is not the end of the power effects of the apartheid discourse. The postapartheid field is a site of contestation over previously normalized hierarchies, including over gender and class (Van der Westhuizen, 2016:221).

Die mag wat apartheid oor Suid-Afrikaners gehad het, het ongelukkig nie saam met die apartheidsregime gesterf nie. Aan die einde van apartheid was daar 'n waarskuwing van Habib (1997) dat Suid-Afrika se nuutgevonde demokrasie 'n politieke krisis op hande het. Segalo (2015:71) sluit hierby aan:

³³ Radikale herstelwerk sal ek graag deel van my teaterwoordeskat wil maak na afloop van hierdie studie. Die werk wat ek aanpak, moet hierop gemik wees.

There is, therefore, a need to change the mindset and illusion that we live in a free society when many continue to wear shackles of poverty, experience unemployment, gender discrimination and racism. In the quest for true independence and freedom there needs to be a shift from being mentally preoccupied with hopes and beliefs of what 'ought to be' to proactive engagement aimed at breaking the shackles (Segalo, 2015:71).

Segalo (2015:71) se voorstel is dat ons proaktief moet wees ten einde die kettings van die verlede af te skud. Teen bostaande agtergrond en navorsing wat in hoofstuk 3 gedek is, is dit belangrik om in gedagte te hou dat niks in 'n vakuum plaasvind nie. Die navorsing oor inter-, kruis- en transkulturele teaterskepping, moet dus binne hierdie agtergrond van Suid-Afrika se verlede beskou word. Dis nie asof teaterskeppers op 'n skoon doek kan begin speel nie. Menigte van ons dra swaar aan ons verlede, en uiteraard ook aan ons kulturele trauma.

Geertz (1973) en Schechner (1989) is invloedryk in my begrip oor kultuur. Veral Schechner, wat voorstel dat daar eerder van "kulture" in plaas van die enkelvoudige "kultuur" gepraat moet word. Dit herinner my aan Brook (1996) se "*Third Culture*", want vir my beteken dit dat die idee van kultuur wyer span as my beperkte verstaan daarvan. Een van die navorsingsdoelwitte van hierdie studie is "om vas te stel of daar ruimte vir Brook (1996) se idee van 'n "*Third Culture*" [*Culture of Links*] is en wat dit vir teaterskepping in Suid-Afrika sou beteken". Hierdie doelwit moet beskou word in die lig van die definisies van kultuur wat verskaf is, die agtergrond van Suid-Afrika se politieke geskiedenis met spesifieke betrekking tot teater, die konteks van inter-, kruis- en transkulturaliteit wat meegedeel is, sowel as die vier teaterskeppers met wie onderhoude gevoer is. Dié doelwit rondom *Third Culture* word beïnvloed deur die inligting wat reeds gedeel is en dit rus op my om die samevatting te maak, want ek kon min bronne vind oor *Third Culture* binne my spesifieke gebruik van teater, sowel as die konteks waarbinne die studie gedoen is (wat my laat glo dat dit verder nagevors moet word). Brook (2005:47) skryf dat "*individual*" en "*state cultures*" meer as 'n politieke skeiding behels. Hy skryf ook dat die skeiding tussen "amptelik" en "nie-amptelik", "geprogrammeer" en "nie-geprogrammeer" in elke samelewing te vinde is.

Both call themselves 'culture' and yet neither of them can be taken to represent living culture in the sense of a cultural act that has only one goal: truth (Brook, 2005:37).

Wat ek verstaan rondom Brook (2005) se beskouing van *Third Culture*, is dit wat nog nie 'n vorm, naam, definisie en reëls het nie. "*State cultures*" en "*individual cultures*" is aan mense bekend en hulle leef daarvolgens. "*Third Culture*" is vormloos en teaterskeppers kan voordeel trek uit die gebruik van "*Third Culture*" omdat dit ruimte vir ontdekking skep. Brook (2005:36-37) skryf:

For the third culture is the culture of links. It is the force that can counterbalance the fragmentation of our world. It has to do with the discovery of relationships where such relationships have become submerged and lost— between man and society, between one race and another, between the microcosm and the macrocosm, between humanity and machinery, between the visible and the invisible, between categories, languages, genres. What are these relationships? Only cultural acts can explore and reveal these vital truths.

Wat uitstaan van Brook (2005:37) se "*culture of links*" is dat dit op verhoudings geskoei is. "*Culture of links*" bied 'n spasie vir die ontdekking van verhoudings en skakels tussen mense of tussen stelsels. Vir Brook (2005) is "*Third Culture*" die skakel tot dit wat mense nog nie van die wêreld kon verstaan of verwoord nie. Wat ek rondom "*culture of links*" verstaan, is dat dit 'n tipe liminale spasie is en dat dit 'n liminale proses van ontdekking behels.

Turner (1979:466) verskaf agtergrond tot liminaliteit deur konteks oor Arnold van Gennep se gebruik van die term te verskaf:

Liminality is the term used by the Belgian folklorist van Gennep to denominate the second of three stages in what he called a "rite of passage." Such rites are found in all cultures, and are seen as both indicators and vehicles of transition from one sociocultural state and status to another - childhood to maturity, virginity to marriage, childlessness to parenthood, ghosthood to ancestorhood, sickness to health, peace to war and vice versa, scarcity to plenty, winter to spring, and so on. He did, however, distinguish between those rites performed at life-crises, such as birth, puberty, marriage, death, and those performed at crucial points in the turning year, or on occasions of collective crisis when a

whole society faces a major change, peace to war, health to epidemic, and so forth (Turner, 1979:466).

'n Deurgangsfase (Engels: *Right of passage*) is vir Gennep (aangehaal in Turner, 1979) die spasie tussen-in gebeurtenisse. Dit beteken ook dat daar vir alles 'n begin en 'n einde is, maar dat dit wat in die middel van die begin en einde lê, as 'n ontginnings-ruimte gesien kan word. Wilson (2004) skryf tereg dat die liminale spasie die ideale spasie is waar die norme van 'n samelewing ten beste uitgedaag of bevraagteken kan word. In hierdie konteks maak dit myns insiens sin om die liminale spasie te klassifiseer saam met die pedagogiek van ongemak (Boler, 1996), oftewel spasies van ongemak, want beide spasies is nog nie ondersoek nie, het ruimte vir potensiaal en kan groei of agteruitgang teweegbring. Hierdie idee is waardevol vir verdere studie.

Du Plooy (2006:15) beskryf die liminale proses as volg:

“... tydens die liminale proses, die normale strukture, wette, reëls en prosedures wat die gedrag van mense reël en beheer, verval. In die liminale fase heers daar 'n toestand waarin veel meer vryheid en ongebondenheid voorkom of waarin ander reëls geld; reëls en prosedures wat afgestem is op die inisiasieproses self. Die liminale proses word dus gekenmerk deur ambivalensie en onvastheid ten opsigte van die gedrag en optrede van mense, deur vryheid wat manifesteer in meerledigheid en dubbelsinnigheid, of in uiterste gevalle, selfs ongebonde is tot die chaotiese toe”.

Die liminale proses het volgens Du Plooy (2006:15) nie noodwendig reëls nie, so daar is 'n vloeibaarheid wat meer uiting aan onder meer kreatiwiteit kan verleen. Wat verder van waarde is in Du Plooy (2006:15) se beskrywing, is die “vryheid” en “ongebondenheid” wat tydens 'n liminale proses teenwoordig is. Hierdie vryheid en ongebondenheid laat in die geval van teaterskepping meer ruimte vir potensiaal. Turner (1979:465-466) argumenteer juis dat liminaliteit “vol potensiaal is”:

Liminality is full of potency and potentiality. It may also be full of experiment and play. There may be a play of ideas, a play of words, a play of symbols, a play of metaphors. In it, play's the thing. Liminality is not confined in its expression to ritual and the performative arts. [...] One might say, without too much

exaggeration, that liminal phenomena are at the level of culture what variability is at the level of nature (Turner, 1979:465-466).

Wat uitstaan uit Turner (1979:465-466) se beskrywing van liminaliteit is dat daar ruimte binne liminaliteit bestaan. Liminaliteit is nie gebonde aan enige reëls nie, daarom vind ek dit van waarde om liminaliteit en *Third Culture* aan mekaar te koppel. Beide konsepte bevat 'n mate van onontdekte potensiaal, wat in effek vir teatermakers ruimte bied om te speel. Bhabha (1994) skryf in *The Location of Culture* onder meer oor minderheidskulture en hoe koloniale onderdrukking die trajek van “sosiale outoriteit” verander het:

Setting its argument in contexts as diverse as nineteenth-century colonial history, contemporary literary and psychoanalytic theory and the imperatives of minority cultures, *The Location of Culture* exploits and engenders those moments of ambivalence that structure social authority. Bhabha shows how the legitimating narratives of cultural domination can be displaced to reveal a “third space”. Here, the most creative forms of cultural identity are produced on the boundaries *in-between* forms of difference, in the intersections and overlaps across the spheres of class, gender, race, nation, generation, location (Bhabha, 1994).

In Bhabha se idee van 'n “*third space*” is daar ruimte om in die tussenspasië, die kruisings van identiteits-aspekte (soos klas, gender, ras, ens. wat genoem word) te skep. Vir verdere studie is ek geïnteresseerd in hoe presies “kulturele oorheersing” (wat vir eeue plaasgevind het en op menigte plekke dalk steeds plaasvind) verplaas, omvergegooi en verander kan word sodat sosiale outoriteit, sosiale ordes, en magte uitgedaag kan word.

Dennis (1994:303) skryf dat die term “kulturele makelaar” vanuit antropologie van die twintigste eeuse dateer en dat dit na iemand verwys het wat kennis van twee kulture het en boonop twee tale kan praat. In dié konteks kan so 'n persoon as tussenganger tussen twee groepe mense optree. Die werk van 'n kulturele makelaar is egter meer as net middelman of tussenganger. Kulturele makelaars vertolk waardevolle rolle ten opsigte van verbindings wat binne die samelewing as geheel geskep word. Dennis (1994:303) haal vanuit Wolf se studie vanuit 1956 aan:

Many years ago Eric Wolf (1956:1075) encouraged the study of culture brokers, stating in a famous passage: The study of these brokers' will prove increasingly rewarding, as anthropologists shift their attention from the internal organization of communities to the manner of their integration into larger systems. For they stand guard over the crucial junctures or synapses of relationships which connect the local system to the larger whole.

Tot 'n mate kan kulturele makelaars, in ag genome Wolf (1956) se beskrywing, as positiewe hekwagters gesien word wat transformasie en vooruitgang versterk. Kulturele makelaars beklee volgens (Adams, 1970:316) “skakelrolle” tussen verskillende dele van die samelewing. Die kulturele makelaar staan dus in 'n liminale spasie. Baron (2021:63) skryf:

Cultural brokers produce programming, apply expertise, engage advocacy, and facilitate access to resources for the communities and groups with which they work. Brokerage entails intervention and multiple mediations with long-term consequences that shape the identities of both broker and brokered. [...] Public folklore cultural brokerage should be directed towards enabling communities and groups to represent their cultures on their own terms, which requires sharing and yielding authority, as well as recognition of the power dynamics within these relationships (Baron, 2021:63).

Treffend uit Baron (2021:63) se artikel is die idee dat mag gedeel sowel as toegegee word (Engels: *sharing and yielding authority*) deel van 'n kulturele makelaar se werk is. Refskou (2011:2) argumenteer:

In postcolonial contexts the implications of transcultural performance naturally appear even more problematic when we wish to pay particular attention to whether the cultural encounter takes place on equal terms and when we are searching for instances in which original texts are decontextualised with a view to selling them to (Western) audiences.

Weens verskillende magsdinamika is dit belangrik om die werk van 'n kulturele makelaar in gedagte te hou tydens transkulturele prosesse. Ek stem saam met Refskou (2011:2) dat transkulturele *performance* “problematies” kan wees in 'n ongelyke konteks.

Tydens my gesprek met Holm is ek herinner aan die willekeurige en onwillekeurige toepassing en uitspeel van kulturele werk en dat samewerking oor grense heen soms doelbewus en onbewustelik plaasvind. Hoewel ek meer geïnteresseerd is in die doelbewuste samewerking oor kultuurgrense heen, is dit tog noemenswaardig dat die onbewustelike samewerking oor kultuurgrense wel plaasvind en met ander kwessies gepaard gaan. Daardie onbewustelike kwessies noem Holm as deel van haar definisie van kultuur – “dis nie net taal nie, [...] dis nie net velkleur nie”. Vir Holm kom kultuur ook neer op sienswyses en gedrag. Sienswyse en gedrag is nie kwessies waarvan jy vooraf noodwendig sal weet wanneer jy ’n samewerkingspasje betree nie; dit is kwessies wat met verloop van tyd van geleer word (behalwe natuurlik as jy die persoon of persone vooraf ken).

Nog iets wat Holm tydens ons gesprek genoem het, is dat die eindresultaat van samewerking oor kultuurgrense heen ’n vermenging van die verskillende kulture kan wees of as aparte entiteit kan ontstaan. In ’n studie waar Jang (2017) poog om ’n model vir kulturele makelaars in multikulturele groepe te toets, skryf hy:

I found that cultural overlap shapes the type of brokerage that emerges in a culturally diverse team. Specifically, multicultural members with full cultural overlap were found to broker primarily by integrating, whereas multicultural members with no cultural overlap brokered primarily by eliciting. Both types of cultural brokerage, when enacted by a multicultural member, enhanced the creative performance of the team (Jang, 2017:994).

Wat Jang (2017) in hul studie wil bewys, is dat multikulturele lede wat iets met ander multikulturele lede in gemeen het, hul ervaringe makliker kan integreer, waar diegene wat nie so veel in gemeen het nie, amper ’n ander rol inneem deur inligting vanuit ander lede te ontlok, in plaas daarvan om inligting van hulleself te deel. Jang (2017) bevind dat die werk wat binne ’n doelbewuste multikulturele konteks geskep word, steeds die kreatiwiteit van *performance* verhoog.

Om terug te kom na Holm se mening dat werk oor kultuurgrense heen ’n vermenging of aparte entiteit na vore kan bring, sou ek my verbeel dat beide eindprodukte (vermeng of nie) heelwat inligting oor die spesifieke proses na vore sal bring. Matchett het tydens ons gesprek ook oor vermenging, en spesifiek konsepsuele vermenging, gepraat:

[...] I think that in terms of how we make sense of the world when we blend... There's a blend between what we see and what we feel. There's a blend between images. So, when you have two images and you bring them together, in the blend the third thing arises.

Soos vroeër in hierdie studie ook genoem is, is daar 'n onbekende derde ruimte ter sprake. Ek raak toenemend geïnteresseerd in “*the third thing*”, want in hierdie onbekende lê daar dalk antwoorde of oplossings vir die proses.

Holm noem ook dat samewerking oor kulturele grense heen soms 'n “baie brutale proses” kan wees. Ek stem heelhartig hiermee saam. Ek het myself al menigte kere in situasie bevind waar daar van my as 'n bruin vrou verwag word om op 'n sekere manier op te tree of sekere inligting rondom my kultuur of identiteit te deel in groepe waar daar nie ander bruin mense is nie. Die verwagting is groot. Dit het al vir my gevoel asof ek namens 'n hele bevolkingsgroep moet praat. Dit is baie brutaal. 'n Ander kant van hierdie brutale proses kan wees dat mense binne die samewerkingskonteks dalk iets oor hulself leer waarvoor hulle nie gereed is nie. Daarom is dit belangrik dat daar sensitief met kulturele werk omgegaan word.

Sensitiwiteit ten opsigte van werk oor kultuurgrense heen verdien meer aandag. Bailey maak hiervan melding tydens ons gesprek oor kulturele apropiasie:

I think it's – it requires a lot of sensitivity and it requires discussion and checking in with people, the people involved, to make sure everybody's feeling okay...

Die doelbewuste samewerking oor kultuurgrense heen verg sensitiwiteit en gesprekke. Dit is wat ek vroeër bedoel het toe ek gesê het dat dit oor meer as net die samewerking gaan. Met hierdie tipe kultuurwerk is daar ekstra werk betrokke. Die ekstra werk – om gesprekke te voer, seker te maak almal stem ooreen met inligting wat gedeel word, toestemming van mense te kry, en bewus te bly van jou eie blinde kolle – is myns insiens net so belangrik soos die produk wat uiteindelik opgevoer word.

Tshabalala se woorde “art is inherently about subversion” het my sedert ons onderhoud bygebly. Die woorde is veral van waarde vir die manier waarop ek teater wil aanpak. Ek wil nie ondermyn net omdat dit 'n treffende tendens of mode is nie, maar omdat ek verandering teweeg wil bring:

If we are to reconstruct our civilization and emancipate ourselves, we will have to recreate an unofficial art, an art freed of class determination, without patrons, an art that can face and transform death because it has become synonymous with the whole of culture in the performances of everyday life (Diamond, 1982:877).

Diamond (1982:877) se woorde is wel geuiter binne die konteks van klassieke samelewings en handel oor die werke van onder andere Plato, Rousseau en Homer, maar die sentiment dat ons kuns moet skep wat die samelewing uitdaag, bly steeds van waarde. Ek glo stellig dat kuns die vermoë het om mense se lewens te verander, mits die kunstenaar daadwerklik dringende kwessies in hul werk gebruik.

In terme van hierdie studie het ek lank gedink oor hoe die tema in werklikheid uitspeel. Natuurlik is daar my persoonlike ervaring van die onderwerp, sowel as die praktisyns met wie onderhoude gevoer is uit wie se kennis ek kan put, maar wat ek verder sal wil ondersoek is hoe my werk sal verander indien ek die teorie wat ek vir hierdie studie gevind het, begin toepas. Iets wat Matchett genoem het wat tydens ons gesprek vir my 'n opwindende idee was, is dat swart mense moet begin om wit mense se stories te vertel, omdat die rolle vir eeue omgekeer was. Die idee het my gefassineer, omdat ek dink dat daar sterk kommentaar kan ontstaan as ons doelbewus mekaar se stories vertel. Uiteraard gaan dit oor meer as net die rolle wat omgeruil moet word in 'n teaterkonteks. Dit voel asof daar basiese kwessies soos toegang, gelykheid en rykdom is wat eers aangespreek moet word. Ondermyning in kunsvorme kan egter help in die herkonstruksie en bemagtiging van samelewings.

Laastens bly teater in Suid-Afrika met betrekking tot inter-, kruis- en transkulturele sameskepping binne multikulturele teaterkonteks 'n heftige onderwerp. Wat bevind is, is dat daar nog baie ruimte vir Brook se idee van *Third Culture*, Bhabha se idee van *Third Space* en Van Gennep se liminaliteit in teaterskepping bestaan. Kwessies soos ras, mag, kultuur en ongemak is onlosmaaklik deel van die sameskeppingsproses binne kontekste waar daar oor kultuurgrense heen gewerk word.

Hoofstuk 7: Gevolgtrekkinge

7.1. Gevolgtrekkinge na afloop van die studie

Hierdie studie het gefokus op inter-, kruis- en transkulturele teaterskepping binne 'n multikulturele samelewing. Kwessies wat bespreek is, is my persoonlike ervaring, 'n oorsig van die politiese- sowel as die teatergeskiedenis van Suid-Afrika, ras, kultuur en mag, kulturele appropriasie en die pedagogiek van ongemak. Vanuit hierdie kwessies het duidelikheid, asook verdere argumente of vrae ontstaan wat ek in hierdie slothoofstuk sal bespreek.

Hoofstuk 1 het agtergrond en konteks verskaf. In die agtergrond tot hierdie studie noem ek dat my vroegste begrip van teater in die vorm van skoolkonserte was en dat ek onbewus was van hoe ras in my latere lewe 'n groter rol sou speel. Hoe meer ek aan teater blootgestel is, hoe meer vrae wou ek oor dié medium vra. Ek was veral nuuskierig oor wie watter rolle speel, watter rolle ek mag speel en hoe ver binêre idees oorskry kon word.

In die eerste hoofstuk maak ek ook melding van my professionele teaterdebuut in 2019 met 'n verhoogverwerking van Jeanne Goosen se bekende novelle *Ons is nie almal so nie*, waarvan ek ook die regie behartig het. As Goosen-aanhanger en liefhebber van die Afrikaanse letterkunde het ek die groot taak van die produksie met alle erns aangepak. Ek is in hoofstuk 1 duidelik oor my vooroordeel en redes waarom ek dié spesifieke produksie aangepak het. Goosen se novelle het my op die kere wat dit my te beurt geval het, verras, maar ook uitgedaag. Dit was asof ek elke keer iets nuut raaksien. Aanvanklik was dit vir my 'n eenvoudige verhaal van 'n wit gesin tydens die apartheidsera, maar later word die politiek duideliker en nadat ek die boek bestudeer het, kom ek agter hoe meesterlik Goosen 'n spieël na die samelewing ophou en almal, veral wit mense, dwing om aandag te gee. Op ironiese wyse beeld Goosen uit hoe mense wat volhou dat hulle nie die euwels van die samelewing rondom hulle ondersteun nie, tog enorme blinde kolle het en juis daaraan moet aandag gee. Die kerntoneel wat hierdie idee vasvang, is wanneer Doris 'n koek vir hulle bruin bure neem. Wanneer Gregory se ma nie die koek aanvaar nie en saam met haar gesin

wegry, skree Doris “ons is nie almal so nie”. Woorde deurtrek met ironie, want hoewel Doris nie dink sy of haar familie is rassisties nie, is hulle wel. Waaraan aandag gegee moet word ten opsigte van die verhaal, is die blinde kolle wat almal het. In *Ons is nie almal so nie* se geval is dit spesifiek wit mense wat introspeksie moet doen na aanleiding van die propaganda en indoktrinasie van die apartheidsregime.

’n Vraag wat ek myself na afloop van hierdie navorsing gevra het, is hoekom dit vir my belangrik of nodig was om dié spesifieke produksie aan te pak. Al wat ek vir seker weet, is dat ek die impak wat die boek op my gehad het met ander teatergangers wou deel. Praktykgeleide navorsing lei my tot hierdie studie oor inter-, kruis- en transkulturele teaterskepping met ’n multikulturele konteks, in ag genome my persoonlike ervaring. My persoonlike ervaring word teoreties deur interseksionaliteit en kritiese rasteorie ondersteun. As ’n bruin vrou wat ook ’n teatermaker is, weet ek dat interseksionaliteit en kritiese rasteorie altyd aan my werk of konteks rondom my werk gebonde gaan wees. Wat herhaaldelik in hierdie studie geargumenteer is, is dat Suid-Afrika nie ’n gelyke samelewing is nie.

Hoofstuk 2 verskaf my outo-etnografiese proses met die produksie *Ons is nie almal so nie*. Die hoofstuk verskaf ook ’n werkende definisie vir toegepaste teater. Die hoofstuk plaas *Ons is nie almal so nie* binne konteks. Die verhaal, karakters en tydperk word opgesom en dit word vinnig duidelik dat apartheid ’n tema in die verhaal is. Outo-etnografie as navorsingsmetode word bespreek en daarna bespreek ek die outografiese data wat ingewin is. In hoofstuk 2 noem ek ook dat ek en Van der Walt (aktrise) gesprekke gevoer het oor die tematiek van *Ons is nie almal so nie* en waarom ons die verhaal in 2019 wou vertel. ’n Vraag wat uitstaan is “hoekom wil of moet ons ’n storie vertel wat in die 1950’s in Suid-Afrika afspeel?”. Tydens my en Van der Walt se gesprekke en selfs tydens my eie refleksie op die proses, kon ek nie hierdie vraag heeltemal beantwoord nie. Ter voorbereiding van hierdie slothoofstuk kon ek ’n meer genuanseerde antwoord vind.

Ná afloop van die navorsing wat hierdie studie vereis het, besef ek dat daar waarde lê in die idee om die verlede te gebruik sodat die hede verstaan kan word, ten einde meer ingeligte besluite vir die toekoms te kan maak. As iemand wat altyd vanuit ’n aktivistiese uitgangspunt werk, glo ek dat die antwoord vir menigte kwessies waarmee ons in die hede worstel, in die verlede gekry kan word. In die geval van *Ons is nie*

almal so nie was een van die kwessies van die hede een waaroor ek en my vriende en kollegas gereeld gepraat het: dié van Afrikanerskap en bruinheid, met ander woorde identiteit. In terme van Afrikanerskap bied *Ons is nie almal so nie* 'n perspektief op hoe skadelik die apartheidsretoriek wat Afrikaners beoefen het vir die samelewing was. Wat *Ons is nie almal so nie* ook uitwys, is dat daar verskillende vlakke van Afrikanerskap was en die karakters in die storie het nie soveel politieke of sosiale mag soos hulle apartheidsleiers gehad nie. Rassisme is natuurlik nog 'n groot kwessie en Goosen draai nie doekies om oor hoe daar in die 1950's gepraat en gedink is nie. In die hede worstel menigte mense met die euwels van rassisme en ten einde meer ingeligte besluite vir die toekoms te maak, is dit nodig om, soos wat Goosen doen, openlik te wees oor die rassisme in onself en ons gemeenskappe. Dít is hoekom ek die storie in 2019 wou vertel.

In hoofstuk 3 is 'n oorsig van 'n bepaalde deel van Suid-Afrika se geskiedenis in terme van politiek en teater bespreek. Pre-koloniale Suid-Afrika het bestaan uit die lewe en kulturele wêreld van die Khoe en San. Die melding van pre-koloniale Suid-Afrika in hoofstuk 3 was om dit duidelik te maak dat daar voor kolonialisme en voor Westerse dramas op Afrika-lande afgedwing is, 'n lewendige kulturele omgewing in Afrika was. Daar kan baie uitgebrei word oor die impak van kolonialisme en apartheid op Suid-Afrika en teater, maar ek het gefokus op dit wat op hierdie studie van toepassing is: die implementering van 'n klassesstelsel, die geforseerde implementering van koloniale denke en doenwyses, die infiltrering van Westerse opvoeding, en die minagting van *performance*-vorme eie aan Suid-Afrika. Daar bestaan uiteenlopende opvattings rakende Suid-Afrika se verlede.

In hoofstuk 3 word melding gemaak van Suid-Afrika se demokrasie sowel as die Grondwet van Suid-Afrika en hoe die Grondwet daar gestel is om alle landsburgers as gelykes te beskerm. Of dit die geval is, val nie noodwendig binne die bestek van hierdie studie nie, maar vanuit die navorsing oor die nadraai van apartheid en die gevolge waarmee Suid-Afrikaners 27 jaar ná demokrasiewording steeds moet leef, kan ons gelykheid as landsburgers inderdaad betwyfel word. Suid-Afrika word gekenmerk deur sistemiese en strukturele ongelikheid wat toeganklikheid vir alle landsburgers kortwiek.

Teen bostaande agtergrond, sowel as dit wat in hoofstuk 3 met betrekking tot politiek en Suid-Afrika bespreek is, moet die situasie aangaande teater ook beskou word. Die apartheidstelsel was ammunisie vir teaterwerke en het kunstenaars toegelaat om te protesteer teen 'n bestel wat die lewensgehalte van benadeelde mense vererger het.

Hoofstuk 4 het gefokus op kultuur, inter-, kruis- en transkulturele teaterskepping binne 'n multikulturele konteks. Verwante kwessies soos mag en kulturele appropriasie is ook nagevors. "Kultuur" word deeglik uiteengesit aan die begin van hoofstuk 4.

Verder is die begrippe inter-, kruis- en transkultureel nagevors en inligting is verskaf oor hoe dit binne praktyk uitspeel. Suid-Afrika as 'n multikulturele land binne die konteks van die land se geskiedenis is ook in hoofstuk 4 bespreek, asook verwante kwessies soos mag en kulturele appropriasie. Wat ek vanuit die navorsing rakende inter-, kruis- en transkulturaliteit geleer het, is dat dit waardevol sal wees indien teaterskeppers eerder van transkulturele prosesse in plaas van inter- en kruiskulturaliteit gebruik maak. Inter- en kruiskulturaliteit is te beperkend om die ware fenomeen van menslike kulturele aktiwiteite en leefwêreld vas te vang. Wat ek verder uit die navorsing aflei en iets wat ek in my praktyk graag verder sal wil bestudeer, is die konsep van kulturele makelaars.

Vier teaterskeppers is in hoofstuk 5 aan die woord. Na aanleiding van my spesifieke ervaring van 'n produksie wat nie vanuit my kulturele agtergrond kom nie, het ek by kenners gaan aanklop om insig en hulle ervarings rondom die onderwerp te kry. Nicole Holm, Brett Bailey, Sara Matchett en Jefferson Tshabalala is die teaterskeppers met wie ek onderhoude gevoer het. Die werke wat hulle aangepak het, was uiteenlopend, maar val steeds binne die bestek van hierdie studie. Soos in hoofstuk 5 genoem, sluit die produksies waarmee die teatermakers onderskeidelik gewerk het *Ons is almal freaks hier*, *Brandbaar*, *Samson* en *Jbobs Live: Off the record* in. Spesifieke vrae is aan al die teatermakers gestel en afhangend van hulle antwoorde, is onvoorbereide vrae gestel. Sodoende kon ons gestruktureerde, sowel as ongestruktureerde gesprekke hê.

In hoofstuk 6 word aspekte wat tot dusver in hierdie studie gedeel is, uitgelig.

Na afloop van hierdie studie sowel as my outo-etnografiese proses, is daar areas wat verdere ondersoek noodsaak. Myns insiens is die navorsingsdoelwitte bereik, en die katarsis wat ek meegemaak het strook met die aksieplan wat in hoofstuk 1 gedeel is.

7.2. Toekomstige navorsing

Die volgende onderwerp kan vir 'n doktorsgraad ondersoek word:

“Conceptual blending: Towards an aesthetic of a Third Cultural theatre practice”.

Ek sal graag die idee van konsepsuele vermenging verder wil ondersoek en veral kyk na wat 'n *Third Cultural*-teaterpraktyk behels en hoe dit in teater sou uitspeel. Ek wil doelbewus mense van verskillende kulturele agtergronde (rasse, tale, etnisiteite, identeiteite, politiek-sienings) byeenbring om 'n teaterproduksie met die studie as onderwerp te skep. Ek sal dus praktyk-gebaseerd te werk gaan ten einde die estetika van 'n *Third Cultural*-teaterpraktyk te bepaal.

Ten slotte; my hoop vir hierdie magistertesis was dat dit kan dien as 'n gids vir teatermakers wat met verskillende kulturele grense werk. Hierdie studie was 'n persoonlik katarsis waarna ek opnuut op my ervaring met teater kon reflekteer en nodige boublokke vir my teaterwerk vir die toekoms kon versamel.

Bronnelys

- @helenzille. 2017. Colonialism [Twitter plasing]. Beskikbaar:
<https://www.aljazeera.com/news/2017/3/16/outrage-over-helen-zilles-colonialism-tweets> [2019, November 1].
- ||kabbo. 1911. ||kabbo's intended return home. *In Bleek en Lloyd* (reds.) 1911.
- Abrahams, Y. 2003. Colonialism, Dysfunction and Disjuncture: Sarah Bartmann's Resistance (Remix). *Agenda: Empowering Women for Gender Equity. African Feminisms Three*, 58:12-26.
- Ackroyd, J. 2007. Applied Theatre: An Exclusionary Discourse? *Applied Theatre Research*.
- Adams, R. 1970. Brokers and Career Mobility Systems in the Structure of Complex Societies. *Southwestern Journal of Anthropology*, 26(4):315-327.
- Adams, T, Ellis C, & Jones, S. 2017. Autoethnography. *The International Encyclopaedia of Communication Research Methods*, doi: 10.1002/9781118901731.iecrm0011
- Adhikari, M. (red.). 1996. *Straatpraatjies. Language, politics and popular culture in Cape Town 1909 – 1922*. J.L. van Schaik
- Adhikari, M. 2010. A total extinction confidently hoped for: the destruction of Cape San society under Dutch colonial rule, 1700 –1795. *Journal of Genocide Research*, 12(1-2):19-44.
- Alexander, N. 2000. Manuel Castells and the New South Africa. *Social Dynamics*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1080/02533950008458683>, 26(1): 18 – 36.
- Andreasen, R. 2000. Race: Biological Reality or Social Construct? *Philosophy of Science*, 67: S653-S666.
- Bailey, B. 2019. Persoonlike onderhoud. 30 Augustus, Stellenbosch. [Opname in besit].
- Balfour, M. 2009. The politics of intention: looking for a theatre of little changes, *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 14(3): 347-359, DOI: [10.1080/13569780903072125](https://doi.org/10.1080/13569780903072125)
- Barber, K. 2001. Cultural Reconstruction in the New South Africa. *African Studies Review*, 44(2):177-185.

- Barnard, A. 1988. Kinship, Language and Production: A Conjectural History of Khoisan Social Structure. *Africa: Journal of the International African Institute*, 58(1): 29-50.
- Barnard, L. 2002. *Die Afrikaner en die naweë van die Anglo-Boereoorlog: Oorwonne of Oorwinnaar?* Departement Geskiedenis: Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.
- Barnard, L. 2008. Kinderidentiteit, ras en seksualiteit in *Ons is nie almal so nie* en *Die reuk van appels*. *Tydskrif vir Letterkunde*, 45(2): 87-100.
- Baron, R. 2021. Cultural brokerage revisited. *Journal of Folklore Research*, 58(2): 8-104.
- Bekker, S & Leildé A. 2003. Is Multiculturalism a Workable Policy in South Africa? *International Journal on Multicultural Societies (IJMS)*, 5(2): 121-136.
- Benessaieh, A. 2010. Multiculturalism, Interculturality, Transculturality. *Amériques transculturelles - Transcultural Americas*. Kanada: University of Ottawa Press.
- Benson, M. 1997. *Athol Fugard and Barney Simon: Bare Stage, a Few Props, Great Theatre*. Johannesburg: Ravan Press.
- Bhabha, H, K. 1994 & 1996. *The Location of Culture*. Londen: Routledge.
- Boler, M. 1998. *Feeling Power: Emotions and Education*. New York: Routledge
- Bosch, B. 1993. *Feministiese taalgebruikspatrone in Ons is nie almal so nie*. Intyds. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1080/10118063.1993.9723921> [2019 [2019, Augustus].
- Botha, F.J. 2020. "*Ons is (nie) almal so (nie)*": *Afrikaneridentiteit in post-94 prosatekste*. Gepulbiseerde doktorsale tesis: Noordwes Universiteit.
- Bowker, G & Star, S. 1999. Sorting Things Out: Classification and Its Consequences. *Massachusetts Institute of Technology*. Doi: <https://doi.org/10.7551/mitpress/6352.001.0001>
- Brook, 2005. *The Symbolic Order*. New York: Routledge.
- Brook, P. 1968. *The Empty Space*. New York: Touchstone.
- Brook, P. 1989. *The Culture of Links*. Routledge: New York.

- Cambridge English Dictionary, 2020. *Cultural Appropriation*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cultural-appropriation> [2020, Februarie].
- Centre for the Study of Violence and Reconciliation (CSVr). 2009. *Why does South Africa have such high rates of violent crime?* Jaarlikse verslag [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.csvr.org.za/wp-content/uploads/2010/03/annualreport09.pdf> [2021, September 13].
- Chang, H. 2008. *Autoethnography as method*. Left Coast Press.
- Cleary, B 2000. The Spaces I Travelled: Notes on Theatre and the Legacies of Apartheid in South Africa. *Macalester International Volume 9 after Apartheid: South Africa in the New Century*, 9(15): 216-223.
- Coetser, J. 1999. KWU-werkersklasdramas in Afrikaans (ca. 1930-c a. 1950). *Literator*, 20(2): 59-76.
- Coetser, J. 2001. Afrikaans Theatre: Reflections of Identity. *Alternation*. 8(1): 81-104.
- Conrad, D. 2003. Unearthing Personal History: Autoethnography & Artifacts Inform Research on Youth Risk Taking. *Journal of Social Theory in Art Education*, 23: 44-58.
- Crenshaw, K. 1989. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1). Beskikbaar: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=ucf> [2021, Maart 30].
- Crenshaw, K. 1991. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6):1241-1299.
- Cuccioletta, D. 2001/2002. Multiculturalism or Transculturalism: Towards a Cosmopolitan Citizenship. *London journal of Canadian studies* [Intyds]. Beskikbaar: https://is.muni.cz/el/phil/podzim2013/CJVA1M/43514039/reading_3_Transculturality.pdf [2019, Junie 12].
- Custer, D. 2014. Autoethnography as a Transformative Research Method. *The Qualitative Report*, 19(37), 1-13. [Intyds]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2014.1011> [2019. Augustus 17].

- Dahl, R. 1968. The International Encyclopedia of Social Sciences. *New York: The Macmillan Company and The Free Press*, Vol XII:405-415.
- Dauids, N. 2013. "It is us": An Exploration of "Race" and Place in the Cape Town Minstrel Carnival. *TDR/The Drama Review* ,57 (2 (218)): 86–101.
- Delgado, R en Stefancic, J. 2001. *Critical Race Theory: An Introduction*. New York: New York University Press.
- Dennis, P. 1994. The Life of a Culture. Human Organization. *Society for Applied Anthropology*, 53(3): 303-308.
- Denshire, S. 2014. On auto-ethnography. *Current Sociology*, 62(6): 831-850.
<https://doi.org/10.1177/0011392114533339>
- Devadass, X. 2010. Complexity and Interculturality. *Science, Faith and Complexity*, 87(1). pp. 149- 175.
- Diamond, S. 1982. Subversive Art. *Social Research*, 49(4): 854-977.
- Die Grondwet van die Republiek van Suid-Afrika*, 1996 (soos uiteengesit in art 1(1) van die Wet op Aanhaling van Grondwetlike Wette 5 van 2005).
- Dreasher, L. 2019. *A Point of View: Understanding the Harmful Impact of Cultural Appropriation*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.theinclusionsolution.me/a-point-of-view-understanding-the-harmful-impact-of-cultural-appropriation-cultural-competence/> [2019, Julie 1].
- Du Bois, W.E.B. 1903. *The souls of Black folk: Essays and sketches*. New York: Fawcett.
- Du Plooy, H. 2006. Afstand en belewenis: liminale ruimtes en oorlewing in Niggie deur Ingrid Winterbach. *Literator*, 27(1):1-22.
- Durrheim, K & Mtose, X and Brown, L. 2011. Race Trouble: Race, Identity and Inequality in Post-Apartheid South Africa. Scottsville: University of KwaZulu-Natal Press.
- Ebewo, P, 2009. Theatre. *Journal of Peacebuilding & Development*, 4(3):21-32.
- Ebewo, P. 2017. *Explorations in Southern African Drama, Theatre and Performance*. Cambridge: Cambridge Publishing Scholars.

- Eloff, H. 2020. *Jeanne Goosen: 'An important voice who marched to her own drum'*. News24. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.news24.com/arts/literature/jeanne-goosen-an-important-voice-who-marched-to-her-own-drum-20200604>. [2021, September].
- Eriksen, TH. 2010. *Ethnicity and Nationalism. Anthropological Perspectives*. Londen: Pluto Press.
- Esterhuysen, J.M. 2013. *'n Ondersoek na toegepaste teater as medium vir gemeenskapsontwikkeling in die Stellenbosch-omgewing*. Gepubliseerde meesterstesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Etherton, M & Prentki, T. 2006. Drama for change? Prove it! Impact assessment in applied theatre. *Research in Drama Education*, 11(2):139-155.
- Eze, C. 2015. Transcultural affinity: thoughts on the emergent cosmopolitan imagination in South Africa. *Journal of African Cultural Studies*, 27 (2): 216-228.
- Fanon, F. 1961. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press.
- Fischer-Lichte, E. 2009. Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between. *New Theatre Quarterly*, 25:391-401.
- Fries, S. 2009. *Cultural, Multicultural, Cross-cultural, Intercultural: A Moderator's Proposal*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.tesol-france.org/>. [2019, April 17].
- Geertz, C. 1973. *The Interpretation of Cultures : Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Ghosh, R. 2015. Intra-active Transculturality. *Comparative Literature Issue: Practices of the Ordinary*, 130(5)L1198-1220.
- Gibbs, G. 1988. *Learning by doing: A guide to teaching and learning methods*. Londen: Further Education Unit.
- Giliomee, H. 2003. *The making of the apartheid plan*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/030570703006211>. [2021, November 30].
- Giliomee, H. and Mbenga, B. 2007. *New history of South Africa*. Kaapstad: Tafelberg.

- Gobodo-Madikizela, P (red.). 2016. *Breaking Intergenerational Cycles of Repetition, A Global Dialogue on Historical Trauma and Memory*. Opladen, Berlyn, Toronto: Barbara Budrich Publishers.
- Goosen, J. 1990. *Ons is nie almal so nie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Gouws, A. 2013. Multiculturalism in South Africa: Dislodging the Binary between Universal Human Rights and Culture/Tradition, *Politikon*, 40:1. 35-55
- Graver, D. 1995. Theatre in the New South Africa. *Performing Arts Journal*, 17(1): 103-109.
- Guion L, Diehl, D en McDonald, D. 2011. Triangulation: Establishing the Validity of Qualitative Studies. *EDIS*, 10.32473/edis-fy394-2011.
- Habib, A. 1997. South Africa - The Rainbow Nation and Prospects for Consolidating Democracy. *African Journal of Political Science / Revue Africaine de Science Politique*, 2(2):15-37.
- Hamilton, C. 1982. *The Study of Southern African Precolonial History: Bantustan Propaganda?*, 14: 6-9.
- Hamilton, C. Mbenga, B. Ross, R. 2010. *The Cambridge History of South Africa Volume 1: From Early Times to 1885*. New York: Cambridge University Press.
- Hamilton, T and Sharma, S. 1996. *Power, power relations, and oppression: a perspective for balancing the power relations*. Canadian Mennonite University, 28(1): 21-41.
- Harrison, L. 2008. The End of Multiculturalism. The National Interest. *Center for the National Interest*, 93(88-96).
- Hauptfleisch, T. 2005. *The Shaping of South African Theatre: An Overview of Major Trends*. In Arndt and Berndt. Words and Worlds. African Writing, Literature, and Society – A Commemorative Publication in Honor of Eckhard Breitingen.
- Havenga, MJ. 2020. Woza Albert! Performing Christ in Apartheid South Africa. *Studia Historiae Ecclesiasticae*, 46(1): 1-14.
- Henrad, K. 2003. Post-Apartheid South Africa: Transformation and Reconciliation. World Affairs. *Sage Publications Inc*, 166(1): 37-55.
- Hofstede, G. 1997. *Cultures and Organizations: Software of the mind*. New York: McGraw Hill.

- Holm, N. 2019. Persoonlike onderhoud. 12 April, Stellenbosch. [Opname in besit].
- Homann, G. 2009. *At This Stage: Plays from Post-Apartheid South Africa*. Johannesburg: Wits University Press
- Hughes, J & Nicholson, H. 2006. *Critical Perspectives on Applied Theatre*. Londen: Cambridge University Press.
- Hughes, J & Nicholson, H. 2006. *Critical Perspectives on Applied Theatre. Chapter 1: Applied Theatre: Ecology of Practices*. Londen: Cambridge University Press.
- Hutcheon, L. 2006. *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
- Hutchison, Y. 2010. The "Dark Continent" Goes North: An Exploration of Intercultural Theatre Practice through Handspring and Sogolon Puppet Companies' Production of Tall Horse. *Theatre Journal*, 62 (1): 57-73.
- Inglehart, R & Baker, W. 2000. Modernization, Cultural Change, and the Persistence of Traditional Values. Looking Forward, Looking Back: Continuity and Change at the Turn of the Millenium. *American Sociological Review*, 65 (1):19- 51.
- Iyang, G. 2015. African culture and values. *UNISA Phronimon*, 16(2): 97 -111.
- Jackson, T. 2007. *Theatre, education and the making of meanings*. Manchester: University of Manchester Press.
- Jang, S. 2017. Cultural Brokerage and Creative Performance in Multicultural Teams. *Organization Science*, 28(6): 993-1009.
- Jansen, J. 2016. *Epilogue "They Did Not See the Bodies": Confronting and Embracing in the Post-Apartheid University. Breaking Intergenerational Cycles of Repetition, A Global Dialogue on Historical Trauma and Memory* (red. Pumla Gobodo-Madikizela. Book. Editor(s): Pumla Gobodo-Madikizela. Opladen, Berlyn, Toronto: Barbara Budrich Publishers.
- Kagolobya, R. 2014. *Symbolic Interaction and Intercultural Theatre Performance Dynamics in Uganda: The Case of Makerere University's Intercultural Theatre Collaborations*. Gepubliseerde doktorale tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur*. Band I. Kaapstad: Academia

- Kannemeyer, J.C.2002. *Die goue seun: Die lewe en werk van Uys Krige*. Kaapstad: Tafelberg.
- Kannemeyer, M. 2019. *Ons is nie almal so nie*. Teaterproduksie. Toyota US Woordfees, Stellenbosch, Maart 2019.
- Keuris, M. 2020. Die veranderende wêreld van Afrikaanse dramavertalings en -verwerkings: Enkele opmerkings the changing world of Afrikaans drama translations and adaptations: A few remarks. *Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap Fakulteit Geesteswetenskappe*. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Kirkland, F. 2013. On Du Bois' Notion of Double Consciousness. *Hunter College (CUNY) & The CUNY Graduate Centre*, 8(2): 137-148. DOI:10.1111/PHC3.12001
- Klare,K. 1998. Legal Culture and Transformative Constitutionalism. *South African Journal on Human Rights*, 14(1): 146-188. DOI: 10.1080/02587203.1998.11834974
- Krige,U.1985. *Versamelde gedigte*. Pretoria: Van Schaik.
- Krog, A. 2004. *The Stars Say "tsau" /Xam poetry by Diä!kwain, Kweiten-ta-//ken, /A!kúnta, 'Han=kass'o and //Kabbo*. Kaapstad: Kwela.
- Krotoa. 2017. [Fliek]. Regisseur: Roberta Durrant. Kaapstad: Penguin Films.
- Lange, J & Van Eeden, J. . 2016. *Designing the South African Nation: From nature to culture*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.researchgate.net/publication/325846602>.
- Le Grange, T. 2013. *Die self as 'n hibriediese ander: 'n postkoloniale perspektief op die hoofkarakter in die film District 9. Mini-skripsie voorgelê ter gedeeltelike nakoming vir die graad Magister Artium in Grafiese ontwerp*. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit.
- Leggo, C. 1995. Who Speaks for Extinct Peoples?: The Beothuk and the Narrative Voice. *Literator*, 16(1): 31–50.
- Leibbrandt, N. 2017. *Die Skepping van 'n Tekswêreld deur die Oë van 'n Kind. Die Deiktiese Ruimte in Ons is nie almal so nie*. Suid-Afrika: Academia.

- Lekgau, P. 2021. The intersectional challenges faced by women of colour in South Africa. *Alternate Horizons*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.35293/ah.v3i.3560> [2022, Januarie 3].
- Liese, T. 2018. The Rainbow Myth: Dreaming of a Post-racial South African Society. *Institute for Global Dialogue*. Navorsingsverslag. [Intyds] Beskikbaar: <http://www.jstor.org/stable/resrep19352> [2019, November 14].
- Lionnet, F. 1996. *"Logiques métisses": Cultural Appropriation and Postcolonial Representation*. Chicago: University of Minnesota Press.
- Lo, J and Gilbert, H. 2002. Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis. *The MIT Press Journals*, 46(3): 31-53.
- Mackey, S. 2016. Applied theatre and practice as research: polyphonic conversations. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. 21(4): 479-491.
- Marais, D. 2017. *Mag wittes die storie van Krotoa vertel*. Netwerk24. 22 Augustus. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.netwerk24.com/Stemme/Aktueel/mag-wittes-die-storie-van-krotoa-vertel-20170822> [2019, April 15].
- Marais, E. 1985. *Dwaalstories en ander vertellings*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Maree, C. 1998. Resistance and remembrance: Theatre during and after dictatorship and apartheid. *South African Theatre Journal*. 12 (1-20): 9-33.
- Markowitz, A. 1956. *With Uplifted Tongue: Stories, Myths and Fables of the South African Bushmen Told in Their Manner*. Parow: Central News Agency.
- Matchett, S. 2020. Persoonlike onderhoud. 4 Januarie, McGregor. [Opname in besit].
- McAvinchey, C. 2014. *Performance and Community: Commentary and Case Studies*. Londen: Bloomsbury.
- Mda, Z.1993. *When People Play People: Development Communication Through Theatre*. Londen: Zed Books/ Witwatersrand University Books.
- Meiring, B. 2009. 'Proudly South African: A toponymical excursion'. *Language Matters: Studies in the Language of Africa*, 39(2), 280–299. [Intyds]. Beskikbaar: <https://doi.org/10.1080/10228190802579676>

- Merriam-Webster Dictionary. 2019. *Intercultural*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/intercultural> [2019, Junie].
- Merriam- Webster Dictionary. 2019. *Cross-cultural*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cross-cultural><https://www.merriam-webster.com/> [2019, Junie].
- Merriam-Webster Dictionary. 2019. *Multicultural*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/multicultural> [2019, Junie].
- Merriam-Webster Dictionary. 2020. *Acculturation*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/acculturation> [2020, Februarie].
- Merriam-Webster Dictionary. 2020. *Appropriation*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/appropriation> [2020, Februarie].
- Merriam-Webster Dictionary. 2020. *Assimilation*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/assimilation> [2020, Februarie].
- Merriam-Webster Dictionary. 2020. *Diversity*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/diversity> [2020, Februarie].
- Merriam-Webster Dictionary. 2020. *Equal*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/equal> [2020, Februarie].
- Merriam-Webster Dictionary. 2020. *Ethnic*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ethnic> [2020, Februarie].
- Merriam-Webster Dictionary. 2020. *Power*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/power> [2020, Februarie].
- Meyer, M. 2019. *Have Mercy, here's Kannemeyer*. Vrye Weekblad. April 2019.
- Meyer, N. 2018. Ons is almal freaks hier -kladaantekeninge vanuit die gehoor. *LitNet*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.litnet.co.za/ons-almal-freaks-hier-kladaantekeninge-vanuit-die-gehoor/> [2019, April 22].
- Moore, T. 2005. A Fanonian Perspective on Double Consciousness. *Journal of Black Studies*, 35(6): 751 – 762. DOI: 10.1177/0021934704263839
- Morris, R. 2011. In the Name of Trayma: Notes on Testimony, Truth Telling and the Secret of Literature in South Africa. *Comparative Literature Studies*, 48 (3): 388-416.

- Morton, F. 2018. Slavery in the South African Interior During the 19th Century. *Oxford Research Encyclopedia of African History*. [Intyds]. Beskikbaar: Maart 29]. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190277734.013.77> [2019,
- Mushaandja, N. 2018. *When applied theatre is no rehearsal for the revolution. Writing Namibia: Literature in Transition*. Red. Sarala Krishnamurthy en Helen Vale. Namibië: University of Namibia Press 2018.
- Nettleford, R. 2007. *The Arts and Post-Colonial Certitude. Returning the Gaze: Reclaiming the Voice – Post-Colonialism and its Implications for Drama and Education*. Taylor & Francis, Ltd, 53(1/2). 1-7.
- Ngunjiri, F., Hernandez, K., & Chang, H. 2010. Living Autoethnography: Connecting Life and Research. *Journal of Research Practice* 6 (1):1-15.
- Nicholson, H. 2005. *Applied Drama – The gift of theatre*. Pelgrave Macmillan: New York.
- Nyborg, H. 2019. Race as social construct. *Psych* 2019, 1:139–165. doi:10.3390/psych1010011.
- O'Connor, P & O'Connor, B. 2009. Research in Drama Education. *The Journal of Applied Theatre and Performance*,14(4):471 – 477.
- Odendal, F.F. & Gouws, R. 2005. *Die Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Kaapstad: Pearson.
- Oliver, E & Oliver, W. 2010. *The colonisation of South Africa: A unique case*. Department of Christian Spirituality, Church History and Missiology. University of South Africa: South Africa.
- Onghena, Y. 2008. Transculturalism and Relation Identity. Intercultural Dynamics Programme, *Center for International Relations and Development Studies*. Fundació CIDOB Quaderns de la Mediterrània.
- Orcheni, S & Nwankwo, B. 2012. Cross cultural communication. Analysis of Colonialism and Its Impact in Africa. *Canadian Academy of Oriental and Occidental Culture*, 8(3):46 – 54.

- Oxford Dictionary, 2017. *Cultural Appropriation*. Intyds. Beskikbaar:
<https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=cultural+appropriation>
 [2020, Maart].
- Oxford University Press, 2002. *In Staat*. Intyds. Beskikbaar: <https://corp.oup.com/> [2020, Februarie].
- Oxford University Press. 2021. *Lived Experience*. [Intyds] Beskikbaar:
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100109997>
- Pakenham, T. 1990. *The Scramble for Africa. The White Man's Conquest of the Dark Continent from 1876-1912*. New York: Random House.
- Pavis, P. 1996 *The Intercultural Performance Reader*. Routledge: New York.
- Penna, D. 1990. *Apartheid, The Law and Reform in South Africa. Dismantling Apartheid: Problems and Possibilities*. Indiana University Press Stable, 37(2):5-21.
- PG du Plessis. 1997. *Siener in die Suburbs*. Kaapstad: Tafelberg.
- Phadi, M. 2021. *The multiple consciousness of blackness: race and class in South Africa Mosa Phadi Transformation: Critical Perspectives on Southern Africa*, 105: 52.
<https://doi.org/10.1353/trn.2021.0006>
- Porter, Virk & Cook. 2018. *The rights of vulnerable and marginalised groups in South Africa. Centre for Conflict Resolution*, [Intyds]. Beskikbaar:
https://media.africaportal.org/documents/CCR_Policy_Brief_41-Web_Version_1.pdf
 [2019, September 11].
- Posel, D. 2001. Race as Common Sense: Racial Classification in Twentieth-Century South Africa. *African Studies Review*, 44(2):87-113. DOI: <https://doi.org/10.2307/525576>
- Prendergast, M & Saxton, J. 2009. *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*. Bristol, UK ; Chicago: Intellect.
- Refskou, A. 2011. Can Transcultural Theatre Raise the Dead? Exploring Kaj Munk's Ordet (The Word) via Peter Brook's Essentialist Aesthetic. *Transnational Literature*, 4(1): 2-10. Research. 3(1).
- Robertson, S. 2017. *Krotoa* [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.iol.co.za/undefined/krotoa-misses-the-opportunity-given-10920048> [2020; September 30].

- Samson Webtuiste. Intyds. Beskikbaar: <https://www.thirdworldbunfight.co.za/samson> [2019, Augustus].
- Schechner, R. 1989. Intercultural Themes. *Performing Arts Journal*, 11/12(3):151-162.
- Schinina, G. 2004. 'Here we are. Social theatre and some open questions about its development', *The Drama Review*, 48 (T183):17-31.
- Schriefer, P. 2019. *What's the difference between multicultural, intercultural, and cross-cultural communication?* [Intyds]. Beskikbaar: <https://springinstitute.org/whats-difference-multicultural-intercultural-cross-cultural-communication/> [2019, April 1].
- Schutte, H.J. 1994. Twee vrouedramaturge (Jeanne Goosen and Reza de Wet). *Tydskrif vir Letterkunde*, 33(1):75-83.
- Segalo, P. 2015. Gender, social cohesion and everyday struggles in South Africa. Department of Psychology, University of South Africa, Pretoria. PINS, 2015, 49:70 – 82. <http://dx.doi.org/10.17159/2309-8708/2015/n49a6>
- Sey, J. 1998. Psychoanalysis and South Africa. *American Imago*, 55 (1):3-8.
- Sibani, C. 2018. Impact of Western Culture on Traditional African Society: Problems and Prospects. *International Journal of Religion and Human Relations*, 10(1): 56-72.
- Sitas, A. 1996. Description of a Struggle: South African Theatre since 1970. *World Literature Today*, 70(1): 83-87.
- Slimbach, R. 2005. The Transcultural Journey. *Frontiers: Interdisciplinary Journal of Study Abroad*, 11:205-230.
- Sloan, C. 2018. Understanding spaces of potentiality in applied theatre, Research in Drama Education: *The Journal of Applied Theatre and Performance*, 23(4):582-597.
- Smit, H. 2006. *Postkoloniale terugskrywing: verset of verbond met kolonialisme*. Gepubliseerde meesterstesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch
- South African History Online. 2021. Intyds. Beskikbaar: <https://www.sahistory.org.za/article/general-south-african-history-timeline-1950s> . [Junie, 2021].
- Stamm, B et al 2004. Considering a Theory of Cultural Trauma and Loss. *Journal of Loss and Trauma*, 9(1): 89-111, DOI: 10.1080/15325020490255412

- Statistiek Suid-Afrika. 2020. *How unequal is South Africa*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.statssa.gov.za/?p=12930> [Julie, 2020].
- Taylor, P. 2003. *The Applied Theatre. Arizona State University Department of Theatre Symposium: What is "Cinderella" Hiding? Theatre/Ideology/Young People*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://theatre.asu.edu/symposium/Taylor.doc>. [September 2020].
- Terre Blanche, M & Durrheim, K & Painter, D. 2014. *Research in Practice: Applied Methods for the Social Sciences*. South Africa: JUTA.
- Tshabalala, J. 2020. Virtuele onderhoud. 29 September, Stellenbosch. [Opname in besit].
- Tshawane, N.J. 2009. *'The Rainbow Nation: A critical analysis of the notions of community in the thinking of Desmond Tutu'*. Gepubliseerde doktorsale tesis. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Turner, V. 1979. Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality. *Japanese Journal of Religious Studies*, 6(4): 465-499.
- Tylor, E. B. 1874. *Primitive culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom* (1st American, from the 2d English ed.). Boston: Estes & Lauriat.
- Ukaegbu, V. 2004. *The problem with definitions*. In J. Ackroyd en J. Neelands (red.), *Drama Research*. 3(1).
- UNESCO. 2002. *Culture*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.unesco.org/new/en/social-and-human-sciences/themes/international-migration/glossary/cultural-diversity/> [2022, Januarie 10].
- US Woordfees. 2018. *Ons is almal freaks hier*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://woordfees.co.za/event/ons-is-almal-freaks-hier> [2019, April 2].
- Van der Merwe, A. 2003. *Postkolonialiteit in die twintigste- en een-en-twintigste-eeuse Afrikaanse drama met klem op die na-sestigters*. Gepubliseerde doktorsale tesis. Suid-Afrika: Universiteit van Suid-Afrika.
- Van der Merwe, C. 2014. *Die Houtbeen van St Segius: Opstelle oor Afrikaanse romans*. Suid-Afrika: African Sun Media.

- Van der Watt, L. 2005. Witnessing Trauma in Post-Apartheid South Africa The Question of Generational Responsibility. *Trauma and Representation in Africa*, 38 (3): 26+35+93. <https://www.jstor.org/stable/10.18772/22010105096.7>.
- Van der Westhuizen, C. 2016. Race, Intersectionality, and Affect in Postapartheid Productions of the “Afrikaans White Woman”. *Critical Philosophy of Race*, 4(2):221-238.
- Van Heerden, J. 2008. *Theatre in a new democracy. Some major trends in South African theatre from 1994 to 2003*. Gepubliseerde doktorsale tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Van Vuuren, H. 2008. Plagiaat? Appropriasie? Kulturele oorplanting? Huldiging?: Brandende kwessies rondom mondelinge tradisies – Eugène Marais en die San opnuut bekyk. *Journal of Literary Studies*, 24(4): 85-112, DOI:10.1080/02564710802220895
- Veenstra, G. Race, gender, class, and sexual orientation: intersecting axes of inequality and self-rated health in Canada. *Int J Equity Health*, 10(3). <https://doi.org/10.1186/1475-9276-10-3>
- Vorobej, M. 2008. Structural Violence. *Peace Research*, 40(2): 84 – 98. <http://www.jstor.org/stable/23607799>. [2021, Januarie].
- Wa Thiong'o, N. 1986. *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Culture*. Kenia: East African Educational Publishers.
- Wallace, D. 2015. Rethinking Religion, Magic and Witchcraft in South Africa: From Colonial Coherence to Postcolonial Conundrum. *Journal for the Study of Religion*, 28 (1): 23-51.
- Watson, S. 2006. Annals of Plagiarism: Antjie Krog and the Bleek & Lloyd Collection. *New Contrast*, 33(2): 48–61.
- Wilson, G. 2004. Between Piracy and Justice: Liminality in Maxwell Philip's Emmanuel Appadocca. *Postcolonial Text* [Intyds]. Beskikbaar: [http://www.pkp.ubc.ca/pocol/viewarticle.php?id=1\(1\)](http://www.pkp.ubc.ca/pocol/viewarticle.php?id=1(1)).
- Wolf, ER. 1956 *Aspects of Group Relations in a Complex Society: Mexico*. *American Anthropologist*, 58(6): 1065–78.

- Yang, W., Jin, S., He, S., Fan, Q., Zhu, Y. 2015. The Impact of Power on Humanity: Self-Dehumanization in Powerlessness. *PLOS ONE* 10(5): e0125721.
<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0125721> [2021; Augustus 1].
- Young, M. 2008. *Power relations and open source theatre*. Gepubliseerde doktrale tesis. Goldsmiths College: Universiteit van Londen.

Addendum A:

Open interview questions:

I will begin the interview by explaining the aims of the interview and the reason the specific theatre practitioner is being interviewed.

These questions are provisional in order to get the discussion started. We will also focus more in depth with the specific work that the practitioners in question have done and how it shaped their viewpoints. Furthermore, I will also focus on broader aspects of South African theatre, in order to draw closer links to the topic of the study.

1. How do you view cross-cultural work in South Africa?
2. How do you view intercultural work in South Africa?
3. What is your view on power relations in theatre?
4. How does the history of our country shape power relations in theatre? Or do you think our country's history shaped power relations at all? If so, how? Do you think our present is shaping power relations in theatre? What moment would you view as the defining shift in power relations and how it is viewed through storytelling?
5. Are power relations something we will be able to navigate better in the future? Or do you think we are already navigating it correctly?
6. What is your view on cultural appropriation? When is it acceptable to tell another person's story? When is it not acceptable? On what grounds do we tell each other's stories?
7. Where do you think cultural appropriation starts and where does it end?
8. In terms of your work – what have you learned from working cross-culturally or interculturally? And what have you gained from working in a multicultural environment?
9. What will you say can a theatre practitioner learn in spaces of discomfort?

After this set of questions, we will have an open discussion depending on the answers given.