

## SWART AFRIKAANS GEMEENSCHAPSTEATER

Elke VALCKE

Blank Afrikaans amateurtoneel heeft sinds het begin van deze eeuw een aanzienlijke rol gespeeld in het Zuid-Afrikaans theaterleven. Amateurspelers begonnen zich in de jaren dertig te organiseren in verenigingen als het Volksteater in Pretoria, KAT in Kaapstad, Teatergroep in Bloemfontein en de Krugersdorp Municipal Dramatic and Operatic Society. Deze laatste vereniging nam in 1937 het initiatief om de activiteiten van de verschillende amateurgroepen te coördineren onder een overkoepelend orgaan, namelijk de Federation of Amateur Theatrical Society of Southern Africa, beter bekend als FATSSA. Politieke onder-tonen in het repertoire van de amateurgroepen waren niet zeldzaam; de Afrikaanse weerstand tegen de toenmalige Britse regering scherpte nationalistische gevoelens aan.

Sedert de machtsovername door de Nationalistische Partij in 1948 kreeg de FATSSA meer en meer financiële problemen. De National Theatre Organisation (NTO), de eerste door de staat ondersteunde toneelorganisatie in het Commonwealth, ontstond grotendeels uit de verdiensten van de FATSSA, maar bracht ironisch genoeg ook de bestaansreden van de amateurtoneelorganisatie in het gedrang. In 1960 werd de vereniging opgedoekt, de NTO ging nog tot 1962 door met haar activiteiten die vooral op professioneel theater gericht waren. Het vacuüm dat aldus ontstond op het gebied van amateurtoneel werd opgevuld door de Afrikaanse Taal- en Kultuurvereniging (AKTV, gesticht in 1963) die cursussen en opleidingen voor regisseurs organiseerde en toneelfeesten op het getouw zette.

In het begin van de jaren zestig geraakte de NTO in een zware crisis ten gevolge van financiële problemen en tegenwerking van sommige theatergroepen die pleitten voor een gedecentraliseerd cultuurbeleid. In de loop van 1962 moest de NTO plaatsmaken voor vier Streekgrade vir Uitvoerende Kunste. Rijkelijk voorzien van staatssubsidies werden deze Streekgrade verantwoordelijk gesteld voor theater, muziek, opera en dans in de vier provincies Natal, Transvaal, Oranje Vrystaat en de Kaap. De Streekgrade zijn onmiskenbaar een krachtige stimulus geweest voor kwaliteitsverbetering binnen de uitvoerende kunsten en voor de oprichting van goed uitgeruste theaters in Zuid-Afrika. De tot nu vermelde door de staat gesubsidieerde cultuurverenigingen fungeerden echter exclusief in blanke kringen.

Unfortunately the PACs (Performing Arts Councils), like the NTO, were for whites only and focused exclusively on Eurocentric forms of theatre. However, they did offer writers in Afrikaans and English an opportunity for developing a quite formidable canon of new dramatic writing, and not all of it supportive of the regime<sup>1</sup>.

Inderdaad, in de blanke theaterwereld gingen, vooral vanaf de jaren zestig, meer en meer stemmen op van protest tegen het nationalistische apartheidsbewind. Vaak kwam de felste kritiek tegen de rigide en conservatieve Afrikaner mentaliteit van Afrikaners zelf, zoals mag blijken uit stukken van bijvoorbeeld Bartho Smit, André P. Brink, Breyten Breytenbach en Reza de Wet. Maar waar blijft ondertussen de stem van het zwarte en bruine Zuid-Afrika? Tot en met ongeveer 1975 was blank amateurtheater exclusief ten opzichte van anderskleurige deelname en zoals uit vorig en volgend citaat blijkt was dit ook het geval met het professioneler gerichte NTO.

This 'national' theatre was not national in any real sense: it was intended to serve the interest of whites only. In later years attempts were made to cater for and involve black needs in the planning, but this was largely tokenism and generally ignored the genuine needs and desires of the black communities<sup>2</sup>.

Er was wel degelijk een stem die klonk vanuit de bruine en zwarte gemeenschappen, een stem van verzet die zich vanaf de jaren zestig uitte in vele vormen van protesttheater door amateurs, maar die gesmoord werd door de harde censuurwetten tijdens het apartheidregime.

Tijdens de jaren zeventig beleefde zwart theater een enorme expansie onder de 'Black Consciousness Movement', een beweging waarin de zwarte bevolking opkwam voor haar eigen rechten en die een van haar hoogtepunten vond in de Soweto-opstand van 1976. Zwarte theatergroepen bestonden vooral uit amateurspelers uit de arbeidersklasse en werden organisatorisch in goede banen geleid door vakbondsverenigingen. De meeste stukken waren het resultaat van workshop-producties waarbij spontane samenwerking, improvisatie en interactie met het publiek niet alleen creativiteit maar ook politieke bewustwording in de hand werkten.

Workshop theatre is a political act which is a movement towards an essentially democratic production process and communal vision. It empowers

its participants both creatively and politically (...)³

Black Theatre wilde met opvoeringen in townships het publiek wijzen op zijn onderdrukte positie in de maatschappij en zat constant in het vaarwater van de regering door te ijveren voor de opbouw van een rasoverschrijdende of transetnische samenleving. Een doorn in het oog van de staat die, uitgaande van de principes van Verwoerd, raciale verdeling beschouwde als bouwsteen voor de sociale samenlevingsstructuur in Zuid-Afrika. De reactie van de regering vertaalde zich in het controleren van de toegang tot sociale trefpunten, het censureren van teksten en voorstellingen, tot zelfs het veroordelen en verbannen wegens verspreiding van "subversive and anti-white utterances". De regering dokterde ook een totaal andere, meer indirecte manier uit om controle te krijgen op zwarte opvoeringen. Indrukwekkende 'gemengde' toneelproducties werden op het getouw gezet die een indruk gaven van authenticiteit door het gebruik van zwarte traditionele thema's en cultuurvormen. Dit terugkeren naar de tribale wortels van de zwarte samenleving impliceert echter van staatswege een soort verantwoording voor het verdrijven van zwarte en bruine bevolkingsgroepen naar de 'Homelands', die dan via de opvoering moesten worden geïnterpreteerd als reïncarnatie van het tribale verleden.

Het 'Totale Strategie'-beleid (cf. infra), ingevoerd in de jaren tachtig, betekende nog eens een extra vorm van discriminatie ten opzichte van de zwarte samenleving en cultuur. Enkel de blanke, bruine en Indische bevolking kregen eigen vertegenwoordiging in de regering, onder andere op het vlak van cultuur.

Evenals de zwarte populaire cultuur viel ook het bruine<sup>4</sup> theater in Zuid-Afrika buiten het literaire establishment en kreeg het lange tijd geen plaats in de selectieve geschiedenis van het Zuid-Afrikaans theater. Toneel speelde ook bij de verdrukte 'bruin gemeenskappe' in de jaren zeventig en tachtig een belangrijke rol in het politieke bewustmakingsproces en in de expressie van verzet. Een belangrijk verschil met het hoofdzakelijk Engelstalige zwart protesttheater echter is dat de bruine gemeenschappen de taal van de verdrukker overnamen in hun strijd tegen het onrechtvaardige apartheidsbewind.

Afrikaans word frekwent in toneelwerk gebruik in die sewentiger en tagtiger jare in die onderhawige gemeenskap nadat dit vir 'n lang periode vanuit nie-hegemoniese geleedere as verdrukkerstaal beskou is (...) Black Consciousness het paradoksaal gelei tot die opeis van Afrikaans as eie taal deur sommige nie-hegemoniese gemeenskappe deur middel waarvan 'n

beduidende aantal mense tot politieke mobilisasie oorgegaan het<sup>5</sup>.

Afrikaansspreekende kleurlingengemeenskappe vindende vooraf geconcentreerd in die Kaapse schiereiland, die gebied by uitstek voor een nader ondersoek van Afrikaanstalige 'niehegemonies' toneel by bruine gemeenskappe. Die courante naam voor die vorm van populêre toneel is 'gemeenskapsteater', een term die zowel duidt op die lokale karakter als op die feit dat dit theater is voor en deur die gemeenskap.

Daar die meeste van die toneelstukke by Swart Afrikaans Gemeenskapsteater eksplisiet of onderhuids kritiek leverde op die verdrukte posisie van die kleurling in die apartheidsbewind en dus nie rijmde met die Afrikaner 'volksetos', werden ze van hoërhand systematiese genegeerd en geweerd. Van ondersteuning deur die staat was er dus totaal geen sprake, integendeel. SAG moest dikwils opboksen teen sensuurmaatreëls en finansiële en organisatoriese kampe het met tal van probleme. Opvoerings en repetities moesten gebeur op plekke waar gewone werkers gemaklik toegang kry, soos skole, kerke en gemeenskapshale. Gezien SAG nagenoeg geen subsidie kry, moest die vooraf steun op amateurtoneelspelers die hulle vrywillig inzetten om via theater by te dragen tot politieke bewustmaking onder die townshipbewoners. Via die workshopmetode wilde men die publiek zoveel moegelyk by die voorstelling betrek, sodat die toeskouer nie alleen 'spectator' maar ook 'spect-actor' was. Sommige toneelproduksies waren, net soos by swart theater, die resultaat van improvisasie rond een tema en van spontane interaksie tussen speler en publiek. Die akteurs by elkaar kry was meestal geen sinecure. Die meeste spelers waren voltijdse werkers die 's avonds laat na een lange werkdag en soms van veraf saamenkwamen in meestal armtierige repetitielokaaltjies. Maar die wil en die spirit om toneel aan te grypen als een krachtige uitdrukkingsvorm om die onreg in hulle saamenleving aan te klagen en te bestrijden was nie te stuiten. Dat bewys die vitale populêre toneelaktiwiteit onder die bruine bevolking in die Kaap sedert die jare sewentig.

Met toenemende onderdrukkende maatreëls wat ten opsigte van Afrikaanse literatuur toegepas word, en die manifestasie daarvan in die middel sewentigerjare ook ten opsigte van swart Engelse toneelaktiwiteit opvallend, blyk die jare sewentig die aangewese tydperk te wees vir die aanvang van 'n ideologiese-kritiese besinning oor swart Afrikaanse gemeenskapstoneelaktiwiteit. Vereenvoudig gesteld is dit naamlik die tyd toe opposisie teen die Afrikaner- / wit oorheersing in swart gelede bete-

kenisvol gemanifesteer is op verskeie gebiede, terwyl dit uit heersersklas-gedeledere met feller repressie begroet is<sup>6</sup>.

De meeste SAG-producties uit die periode hebben een sociaal-politiek tema van aanklacht en verzet teen die heersende orde. Daarby valt die nadruk opvallend vaak op die uitzichtlose bestaan van figuren in een sociaal bestel waarin “die armoediges, die verskoptes, tot ‘n dehumaniserende leefwyse verval deur ‘n samenloop van omstandighede: ‘n repressiewe politieke bestel, korrupsie, eiebelang, maar ook individueel-menslike swakhede.”<sup>7</sup> Die hachelijke levensomstandigheden in die townships en plakkerskampen<sup>8</sup> vorm die ruimtelijk-thematiese kader in politiek gekleurde stukke van SAG-schrywers as Adam Small, Peter Snyders, Willie Adams, Vivian Braaf en Leonard Koza. Niet zelden kome in hulle stukke bytende verwysings na die massale uitwysing deur die regering van kleurlinge uit Distrik Ses, een woonegebied in Kaapstad dat met zyn sentrale ligging volgens die apartheidsregering beter kon word bestee aan ‘witmense’. Binne die onmenslike segregatiepolitiek word duisende bruinmense verdree uit hulle vertrouwelike woonomgewing en owergeplaat na ruwere gebiede aan die rand van Kaapstad, die zogenaamde ‘Homelands’. Een pijnlijk ironiese naam, want die Homelands, ook wel die ‘Kaapse Vlakte’ genoemd, betekende vir die verdree bruinmense niet enkel armoede en wanhoop, maar ook en vooral een gevoel van ontworteling. Die leefwêreld van “die duisende ontworteldes van die Kaapse Vlakte” staat sentraal in *Joanie Galant-hulle* van Adam Small, *Die erfstuk* van W. Adams, *Die bulldozers het gekom* van V. Braaf, *Koffie en kondensmelk* van Melvin Whitebooi en *Township-worries* en *Distrik Ses* van L. Koza.

Die sociaal-politieke aanklacht die so sentraal staat by gemeenskapsteater kadert eger in een ongelike stryd, een gevecht tussen “magtelose individu/groep en ‘n potente, magtige regerende bestel waarin die polisie ‘n repressiewe rol speel”. Geen uitbeeldings dus van een omvergeworpen status-quo of doorbroken hegemonie, eerder, so vind J. Smith, “word die heersende toestande op so ‘n wyse gereproduseer dat die potensie van toneelaktiwiteit om ‘n veranderinggerigte perspektief te kmmunikeer nie gerealiseer word nie.”<sup>9</sup> Het ideaal van eenheid, een tema dat by een zwart toneelschrywer as Manaka voortdurend opduik, moet by die meeste SAG-schrywers wiken vir een reproductiewe uitbeelding van die bestaande verdeeldheid. In zekere zin werke die tema’s van uitzichtloosheid, hopeloosheid en verdeeldheid inderdaad sisteembevestigend. SAG kreeg dan ook relatief weinig te make met direkte sensuur in vergelyking met zwart Engelstalig protestteater. Die redene hiervoor kan word

gezocht in het feit dat deze laatste vorm van politiek toneel een veel scherpere systeemondermijnende en contra-hegemonische inhoud had en daarbij getuigde van een niet-aflatende hoop op een transetnische samenleving.

Toch blijft bij vele SAG-producties de bittere aanklacht en de scherp kritische ondertoon duidelijk hoorbaar. Hierop antwoordde de regering met directe of meer 'omfloerste' censuur.

Uit vrees voor massale beïnvloeding en politieke opstanden werd van hogerhand geprobeerd om opvoeringen voor grote groepen uit 'bruin gemeenskappe' te boycotten. Ervaringen van de Cape Flats Players, een gemeenskapsteatergroep uit de West-Kaap, opgericht in 1973 onder leiding van Adam Small, bieden een boeiende getuigenis. Als gevolg van hun contra-hegemonische toneelstukken en hun sterke motivatie om samen met de United Democratic Front townshipbewoners te engageren voor de Black Consciousness Movement, kregen ze vaak te maken met repressie van de regering. In zijn verhandeling over SAG wijdt Cornelius Januari enkele paragrafen aan de tegenkanting die de CFP ondervonden.

Die politieke drama, *Senzinina*, wat in Schotsekloof in die bo-Kaap vir die UDF opgevoer moes word, is in die Staatskoerant van 1985 verbied. Hiervan was die dramagroep onbewus totdat 'n verslaggewer van die Cape Times hulle van die verwickeling verwittig het. Met die toneelgroep se aankoms by die saal in Schotsekloof, was die deure by die hoofingang met planke toegespyker. Polisie was oral om die gebou ontplooi om die opvoering te verhoed.<sup>10</sup>

Ook bij een opvoering in Oudtshoorn in 1987 werden de CFP geconfronteerd met een gewapende politiemacht die hen aanraade de voorstelling af te gelasten. Zoniet, dan zou de hele opvoering worden gefilmd als bewijs van eventuele bezwarende anti-regeringsuitspraken of opzweperij. Ondanks de intimiderende aanwezigheid van de politie speelden de CFP voor een volle zaal. Met groot enthousiasme sloten spelers en publiek de opvoering af met het volkslied *Nkosi Sikelel'i Afrika*.

Met een minimum aan reclame rond de opvoeringen en zo weinig mogelijk publicatie van toneelteksten probeerde SAG te ontsnappen aan dergelijke directe censuur. Dit heeft tot gevolg dat er op het gebied van onderzoek naar SAG-activiteit in de jaren zeventig en tachtig bitter weinig materiaal te vinden is. Op enkele

le boeken en verhandelingen van studenten na blijft SAG een onverkend en onbekend terrein. Van berichtgeving over 'gemeenskapstoneel' in 'hoofdstroomkoerante' is er weinig sprake. Doodzwijgen is immers een onzichtbare maar krachtige, efficiënte vorm van censuur.

It must (...) be noted that the control and power exercised by newspaper critics, academics, theatre managements and publicity agencies are equally crucial in circumscribing and censoring black performance that is deemed inappropriate. This is achieved not only by hostile reactions but, more effectively, through selections of what is worthy of promotion and *what is to be banished by maintaining a silence about it.*<sup>11</sup> (mijn cursivering)

Als er al eens een artikel verscheen over gemeenskapsteater, dan was dat in de 'Ekstra koerante', de bijlagen bij de 'hoofd'-krant voor de niet-blanke etnische groepen.

De toepassing van het principe van rassensegregatie, ook op cultureel gebied, ervaarden bepaalde SAG-groepen maar al te goed telkens hen de toegang tot bepaalde theaterzalen werd ontzegd. De Group Areas en de Separate Amenities Act van 1965 verboden etnisch gemengde toneelgroepen en gemengd publiek.

Vanaf de jaren tachtig kwam er een zekere relaxering in het strenge beleid tegenover politiek theater. De verdraagzaamheid bleef echter heel beperkt en overwogen. Proteststoneel werd enkel toegelaten in stedelijke experimentele theaters waarvoor slechts een beperkt publiek bestond. Een argument van staatswege om de teugels wat te vieren op het vlak van theater was dat "the expression of grievances often acts as a safety valve for pent-up feelings."<sup>12</sup>

Nog een vorm van versoepeling van het apartheidsbeleid trad in voege met het invoeren van het tricamerale stelsel, waardoor naast blanken nu ook de bruine en de Indische bevolking een kamer van vertegenwoordiging kregen. Ondanks deze vorm van democratisering bleven de blanken de suprematie behouden. Aanleiding voor dit hervormingsbeleid, ook wel 'Totale Strategie' genoemd, waren onder andere de sociale opstanden in de jaren zeventig. De hervorming bracht echter niet het gewenste effect van ontspanning, integendeel. In 1982 scheurde een rechtse vleugel zich af van het Afrikaner parlement om de Conservatieve Partij te gaan vormen. Het Totale Strategie-beleid stelde ook meer dan ooit een van de onrechtvaardigste apartheidspraktijken in de kijker: de absolute uitsluiting van de zwarte meerderheid.

Totale Strategie het misluk toe die gevolge van die apartheidsbeleid nuwe sosiale bewegings onder meer, die United Democratic Front in die burgerlike gemeenskap in de vroeë tagtigerjare tot stand gebring het.<sup>13</sup>

Via het Kleurlingendepartement kwam een cultuurraad voor bruine gemeenschappen tot stand. Aan financiële steun en theaterprojecten vanuit het departement bleef echter de geur van samenwerking met het apartheidsbeleid hangen, met als gevolg dat puur politiek protesttheater zich meestal onafhankelijk binnen de eigen gemeenschap ontwikkelde, vaak met de stuwende kracht van arbeidersorganisaties zoals het UDF.

De Breughel Teatergroep onder leiding van Ben Dehaeck maakte dan weer wel gebruik van regeringssubsidies uit het Kleurlingendepartement. Deze groep zag en ziet theater niet in de eerste plaats als politiek wapen, wel als bron van creativiteit en uniek medium voor het overdragen van universeel menselijke thema's. In opdracht van het Departement voor Onderwijs en Cultuur trokken ze met verscheidene theaterprojecten rond om de theatercultuur wat dichterbij te brengen bij de kleurlingengemeenschappen in de Kaap.

Het hoofdzakelijk kritisch-politieke protesttheater bij de Afrikaanssprekende kleurlingengemeenschappen uit de jaren zeventig en tachtig evolueerde na de afschaffing van de apartheid in 1994 langzaam naar een meer sociaal-cultureel gericht theater. In het multiculturele 'Nuwe Suid-Afrika' werd door menig criticus al wel eens de term 'versoeningsteater' of 'rainbow theatre' in de mond genomen. De politieke hervormingen hebben echter verre van alle problemen van de baan geveegd. De term 'regenboognatie' klinkt al te idealistisch en ironisch, zeker in de oren van die bevolkingsgroepen die onder de nieuwe regering nog steeds tot de sociaal verdrukten behoren. "Vir ons is die Nuwe Suid-Afrika net 'n illusion", protesteert een township-bewoner in de nieuwste productie *The Invisibles* (sept. '98) van de Cape Flats Players. De strijd is dus zeker nog niet over, hij is enkel veranderd van vorm en inhoud. De reflectie daarvan zien we de laatste jaren in de werking van het gemeenschapstheater dat sociale problemen van kansarme gemeenschappen aan de orde stelt om zo bij te dragen tot hun ontwikkeling en kritisch inzicht in hun situatie. Gemeenschapstheater is dus nog steeds grotendeels didactisch van aard; de acteur moet het kleed van kennis aan het publiek overdragen. Interactie is hierbij van groot belang. Theatergroepen gaan naar de gemeenschap toe en rond de problemen bij de lokale bevolking wordt via de workshopmethode een toneelstuk gecreëerd. Met deze 'open door policy' - iedereen is op de repetities welkom met zijn eigen creatieve inbreng of



idee voor het stuk<sup>14</sup> - wil men zoveel mogelijk mensen betrekken in dit Theatre for Development, zoals deze belangrijke actuele stroming in het gemeenschapstheater wordt genoemd. Industrial Theatre is dan weer bedoeld om ongeschoolde fabrieksarbeiders via uitgebeelde probleemsituaties voor te lichten over zaken die vaak ook de fabrieksbaas aanbelangen, zoals bijvoorbeeld hygiëne, aids. Over de evolutie en de sociale doelstellingen van gemeenschapstheater in het nieuwe Zuid-Afrika schrijft Temple Hauptfleisch:

One of the major spin-offs of this kind of work has been the evolution of community-based theatre into what is broadly referred to as 'theatre-for-development'. Encompassing everything from people's theatre and worker's theatre to industrial theatre and live advertising, the central notion is that of social intervention through techniques of dramatization. An extremely important consciousness raising weapon during the cultural and political struggles of 1970-90, the needs of the South African democracy have made special demands on these companies. The new government's Reconstruction and Development Programme gives priority support to projects such as health programmes (including Aids education), voter education programmes, and job training programmes.<sup>15</sup>

Hoewel SAG en Black Theatre als populair amateurtoneel nog steeds onderaan gesitueerd worden in de hiërarchie van wat vanuit traditioneel westers standpunt als 'kunst' wordt beschouwd, hebben deze toneelactiviteiten toch in belangrijke mate het beeld meebepaald van de algemene theatercultuur in het Nuwe Zuid-Afrika. Meer formele en invloedrijke professionele theatergezelschappen steken meer en meer de grens over van traditioneel theater naar een multiculturele vorm van 'crossover theatre', waarbij zang, dans, improvisatie en narratieve elementen samensmelten in een vaak polyglottische en bruisende theaterproductie.

De wildgroei van kunstenfestivals in Zuid-Afrika, met onder andere het vermaarde Grahamstown Festival of the Arts, het Klein Karoo Kunstefees in Oudtshoorn, het Aardklop Kunstefees in Potchefstroom en tal van kleinere kunstenfestivals in de Kaap, laat zien dat theater in Zuid-Afrika leeft. Bij de evolutie naar meer en meer polyglottische en multiculturele theatervormen moeten populaire vormen van gemeenschapstheater misschien niet langer onderaan een verticale cultuur-as geplaatst worden, maar verdienen ze een belangrijke plaats op de horizontale lijn van 'crossover culture'.

## NOTEN

- 1 Temple Hauptfleisch, *South Africa in: The World Encyclopedia of Contemporary Theatre South*, Vol. 3: Africa, ed. Don Rubin, London & New York, 1997.
- 2 Idem.
- 3 Liz Gunner, *Politics and Performance, Theatre, poetry and song in Southern Africa*, Witwatersrand University Press, 1994, p. 179.
- 4 Hoewel Julian Smith in zijn studie *Toneel en Politiek, 'n Voorlopige dokumentering en ideologiese verrekening van kontemporêre swart Afrikaanse toneelaktiwiteit in die Kaapse Skiereiland*, de term 'swart' (cf. titel) verkiest omdat hij de geladen term 'kleurling'-die samenwerking met de heersende klasse impliceert- wil vermijden, bedoelt hij toch de toneelactiteiten in Afrikaanstalige 'kleurlingengemeenschappen', met uitsluiting van Engelstalig toneel in de townships. Persoonlijk verkies ik in dit artikel de term 'bruin' of 'kleurling' te gebruiken, om alle verwarring met zwart niet-Afrikaanstalig toneel te vermijden.
- 5 Julian Smith, *Toneel en Politiek, 'n Voorlopige dokumentering en ideologiese verrekening van kontemporêre swart Afrikaanse toneelaktiwiteit in die Kaapse Skiereiland*, Taal- en Politiekreeks III, UWK Belleville, 1990, p. 11.
- 6 Julian Smith, *Toneel en Politiek*, pp. 3-4; met 'swart Engelse toneelaktiwiteit' wordt hier bedoeld het theater bij de zwarte bevolkingsgroepen (en dus niet de 'kleurlingengemeenschappen') die hoofdzakelijk opvoeringen gaven in het Engels, weliswaar vaak vermengd met inlandse Afrikaanse talen.
- 7 *Toneel en Politiek*, p. 67.
- 8 sloppenwijken.
- 9 *Toneel en Politiek*, p. 91.
- 10 Cornelius Januari, eindverhandeling aan de Universiteit West-Kaap, vergelijkend onderzoek naar *Afrikaanstalig gemeenskapsteater in die stad en op die platteland*.
- 11 Liz Gunner, *Politics and Performance*, pp. 43-44.
- 12 *Politics and Performance*, p. 43.
- 13 C. Januari, *Afrikaanstalig gemeenskapsteater in die stad en op die platteland*, p. 3.
- 14 Johan Esterhuizen, hoogleraar Departement drama in Stellenbosch, interview augustus 1998.
- 15 Temple Hauptfleisch, *South Africa*.