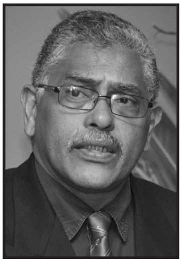
’n Ou skoolsaal of teater – die opvoerruimtes van die Cape Flats Players en die Eoan-groep

An old school hall or theatre – the performance venues of the Cape Flats Players and the Eoan Group

– *vir Nerina Bosman, ’n gewaardeerde kollega, ’n fynproewer van die uitvoerende kunste wat haar oor die jare vir oop ruimtes beywer het.*

Hein Willemse
Departement Afrikaans
Universiteit van Pretoria
Pretoria
Suid-Afrika
E-pos: hein.willemse@up.ac.za



Hein Willemse

Hein Willemse doseer Afrikaanse letterkunde en Algemene Literatuurwetenskap aan die Universiteit van Pretoria. Hy publiseer hoofsaaklik oor kanonisering, kreolisering, marginalisering en bio-/outobiografie in die (Suid-) Afrikaanse letterkunde. Sy belangstelling sluit ook navorsing oor Afrikaanse en Afrika mondelinge tradisies in. Hy is ’n voormalige president van die International Society for the Oral Literatures of Africa (ISOLA) en was die eindredakteur van *Tydskrif vir Letterkunde* vanaf 2001 tot 2018. Hy het voorheen gedien as besoekende professor aan verskeie universiteite in Afrika, Europa, Latyns-Amerika en die VSA.

Hein Willemse teaches Afrikaans literature and Literary theory at the University of Pretoria. He has published mainly on canonisation, creolisation, marginalisation and bio-/autobiography in South African and Afrikaans literature. His interests include research into Afrikaans and African oral traditions. He is a former President of the International Society for the Oral Literatures of Africa (ISOLA) and was the editor-in-chief of *Tydskrif vir Letterkunde* between 2001 and 2018. He previously served as a visiting Professor at several universities in Africa, Europe, Latin America, and the USA.

Datums:
Ontvang: 2021-05-28 Goedgekeur: 2021-09-26 Gepubliseer: Desember 2021

doi.10.17159/2224-7912/2021/v61n4-1a12

ABSTRACT

An old school hall or theatre – the performance venues of the Cape Flats Players and the Eoan Group

In 1983 the theatre researcher Temple Hauptfleisch raised concerns about the decline in South African amateur theatre (also called amdram). He identified several factors that could support its continued development, among them "the availability of a theatre or hall". He states that "to produce a play one needs a theatre, and for the sophisticated public of today the old school hall is no longer good enough" (Hauptfleisch, 1983). This quotation can hardly be regarded as representative of all amateur theatre companies or communities in the South Africa of the 1980s. The sophisticated audiences and amateur companies that he referred to were limited to high middle class white audiences in cities and major towns. In most communities and rural towns such preferences would have been unimaginable.

This article investigates the position of the Cape Flats Players (the Players), an amateur theatre company that was established in 1973 and continued its activities until about the turn of the century. Where relevant, the fate of the Eoan Group, an amateur Cape Town opera company, is discussed. It is common cause that during the high point of apartheid very few theatres were accessible to non-white actors or patrons. For instance, the Players had no permanent rehearsal space or performance venue. They initially rehearsed in their founder, Adam Small's garage, and later after hours in university lecture halls, a community library, or the dance hall of a local hotel.

Helen Southern-Holt founded the Eoan Group in 1933 as a cultural and welfare society. Under the guidance of Joseph Manca, the group became primarily known as a choir and opera company. They had their own rehearsal venue until they had to move and used the Cape Town City Hall for their performances to ethnically mixed audiences. Changes to the stage of the City Hall and the implementation of the Group Areas Act in the early 1960s forced them to relocate their activities. With the aid of private donors and government subventions they built the Joseph Stone auditorium. The close relationship of members of the Group to and their financial reliance on the Department of Coloured Affairs gave rise to criticism and eventually boycott action by anti-apartheid activists.

With reference to the Players the article investigates the availability of theatre spaces between 1970 and the early 1990s and the impact of apartheid legislation on their and the Eoan Group's activities and performances. Specific attention is paid to the effects of two key apartheid statutes, viz. the Reservation of Separate Amenities Amendment Act, No. 10 of 1960 and the Group Areas Act, Act 41 of 1950 as amended by Act 77 of 1957. Theoretically, the paper is informed by various perspectives on space formulated by Michel Foucault, David Harvey, and Henri Lefebvre.

Foucault's essay "Of other spaces" is relied on with reference to his notions of "heterotopia" and "heterochrony". A key insight of Harvey, namely that "space and time are socially constructed" is used in the paper to explore the processes of social reproduction of political policy guidelines. With reference to Lefebvre's notion of the "production of space" three key concepts are referred to in the article, namely that of spatial practice (i.e., space as perceived between daily routine and urban reality); representations of space (i.e., space as conceptualized by scientists and social engineers, among others) and representational spaces (i.e., "space as directly lived *through its associated images and symbols").*

With respect to the Reservation of Separate Amenities Act, Act 49 of 1953 as amended it is found that the Players did not have access to any of the available theatres on university campuses in the Cape Town vicinity or surrounding towns; that the access of audiences to

doi.10.17159/2224-7912/2021/v61n4-1a12

their performances was restricted; that they had to use non-traditional spaces for their performances; that they had no control over the nature and demography of their audiences and that through their itinerant performances they created new networks of connected individuals and groups.

As far as the Group Areas Act, Act 41 of 1950 as amended is concerned, the obliteration of the early cultural networks of the Eoan Group and their relocation to their own theatre in a township are discussed. It is found that the anti-apartheid activists promoted the boycott of the facility, consequently seriously hampering its effective functioning for much of the 1980s. In the final instance, the Players' approach to perform in the once boycotted "whites only" Nico Malan theatre, is discussed in juxtaposition to the fate of the aforementioned boycott of the Eoan Group. It is found that by the beginning of the 1990s the political climate had change significantly from that of the early 1970s and 1980s. Although their performance at the former "whites only" facility in 1991 met with some criticism, the political and cultural climate had changed significantly. In this respect the Players could be regarded as the group whose performance signalled the end of the community boycott of the Nico Malan theatre.

In general, it was found that the place of performance is relational to other spaces, histories, and symbolic conceptions. The choice between "an old school and a theatre", although apparently simple, conceals complex questions on space, access, and exclusion.

KEYWORDS: apartheid legislation, Reservation of Separate Amenities, Amendment Act, Group Area Act, Cape Flats Players, Eoan Group, theatre facilities, spcace

TREFWOORDE: apartheidswetgewing, Wet op die Aanwysing van Aparte Geriewe, Groepsgebiedewet, Cape Flats Players, Eoan-groep, teatergeriewe, ruimte

OPSOMMING

Die teaternavorser Temple Hauptfleisch spreek in 1983 kommer uit oor die agteruitgang van plaaslike amateurteater. Hy identifiseer verskeie faktore om dit te stimuleer, onder meer die beskikbaarheid van 'n saal of 'n teater, verkieslik laasgenoemde, "omdat vir vandag se gesofistikeerde gehore die ou skoolsaal nie meer goed genoeg is nie". Hierdie artikel ondersoek na aanleiding van hierdie stelling die lotgevalle van die Cape Flats Players en die Eoan-groep, beide Kaapse amateurgeselskappe tydens die hoogbloei van apartheid. Die beskikbaarheid van teatergeriewe en veral die toepassing van apartheidswetgewing met verwysing na die Wet op die Aanwysing van Aparte Geriewe en die Groepsgebiedewet, word van nader beskou. Die ondersoek vind plaas aan die hand van Michel Foucault, David Harvey en Henri Lefebvre se insigte oor die aard van plek en ruimte. Hier is bevind dat die Cape Flats Players nie toegang tot teaters gehad het nie; dat die toegang van gehore beperk was; dat hulle nie-tradisionele ruimtes moes gebruik; dat hulle geen beheer oor die aard en demografie van hulle gehore gehad het nie en dat hulle nuwe netwerke van verbandhoudende individue en groepe gevestig het. Ten opsigte van die Eoan-groep is bevind dat die apartheidswetgewing tot gevolg gehad het dat hul kulturele netwerk vernietig is. Ná die oprigting van hul eie teater, het hul onmiddellike gemeenskap die fasiliteit geboikot, hoofsaaklik vanweë die apartheidsregering se geldelike steun aan die groep. Die kontrasterende ervaring van die Cape Flats Players wat in 1991 in die voorheen "slegs blankes" Nico Malan-teater opgetree het, word bespreek. Alhoewel daar kritiek teen hul optrede was, het dit ook die einde van die boikot van die teaterkompleks ingelui. In die algemeen is bevind dat opvoerruimtes verbande oproep met

ander ruimtes, geskiedenisse en simbole. Die keuse tussen "'n ou skoolsaal" en "'n teater" mag eenvoudig klink, maar verdoesel verwikkelde vrae oor ruimtes, toegang en uitsluiting.

Inleiding

'n Teaternavorser, Temple Hauptfleisch spreek in 1983 kommer uit oor die agteruitgang van plaaslike amateurteater (ook genoem amdram). Hy identifiseer verskeie faktore om amdram te stimuleer, onder meer die beskikbaarheid van 'n saal of 'n teater, verkieslik laasgenoemde, "omdat vir vandag se gesofistikeerde gehore die ou skoolsaal nie meer goed genoeg is nie" (Hauptfleisch, 1983).[1] Die Suid-Afrika van die 1980's wat egter opgeroep word, kan kwalik as verteenwoordigend van alle toneelgeselskappe of gemeenskappe gelees word. Die gesofistikeerde gehore wat teaters, selfs vir hul amateur geselskappe sou verkies, is waarskynlik beperk tot uitgelese hoë middelklas gehore, onteenseglik wit, in stede en sekere groot dorpe. Op die meeste plattelandse dorpe sou so 'n voorkeur meestal onvoorstelbaar wees.

Teen die agtergrond van Hauptfleisch se opmerking word hier ondersoek ingestel na die posisie van die Cape Flats Players (voortaan: die Players), 'n Kaapse amateur toneelgeselskap, wat vanaf 1973 tot omstreeks die eeuwending opgetree het. Met hul oprigting het die stigter, Adam Small (1936–2016) en die groepslede hulle verbind tot die Swartbewustheidsversetstradisie en hul oorhoofs as "swart" bestempel.[2] Alhoewel hulle meestal Afrikaanssprekend was, het teen die einde van die tagtigerjare enkele Xhosa-sprekers aangesluit (Blumer, 1990). Die huidige bespreking sal ook verwys na die lotgevalle van die Eoan-groep, 'n Kaapstadse amateur operageselskap waarvan die meeste lede as "bruin" geïdentifiseer het (Roos, 2018:176-179).

Tydens die hoogbloei van apartheid (omstreeks die laat-1950's tot die einde van die 1970's) was daar min toeganklike teaters vir "niewit" teatermense of -belangstellendes. Apartheidswetgewing het hierdie geselskappe wesenlik beïnvloed. Die Players het geen permanente repeteer- of opvoerruimtes gehad nie. Hulle het aanvanklik in Small se garage en later in universiteitslesingsale, na-ure in 'n biblioteek of 'n hotel-danssaal gerepeteer (Gwala, 1973:110; Willemse, 2017:894). Ongeag hierdie hindernisse het die Players as reisende toneelgeselskap naam gemaak en tot die laaste dekade van die vorige eeu gereeld opgetree (Willemse, 2017:881-882).

Helen Southern-Holt het die Eoan-groep in 1933 as 'n kultuur- en welsynsvereniging opgerig. Onder Joseph Manca verwerf hul bekendheid as 'n amateur koor- en operageselskap (Roos, 2018:22-25). Die groep kon hul eie repeteerruimte bekom en in die Kaapstadse stadsaal voor etnies-gemengde gehore optree. Later is veranderinge aan die stadsaal se verhoog aangebring en met die inwerkstelling van die apartheidswetgewing moes hul 'n ander heenkome vind (Eoan History Project, 2013:174-175). Met die hulp van weldoeners en die Departement van Kleurlingsake (D.K.) is die Joseph Stone-ouditorium in 1969 opgerig. Hul verbintenis met die regering (via die D.K.) lei egter daartoe dat anti-apartheidsaktiviste sowel die groep as hul fasiliteit as politiek-gekompromitteerd voorgehou het.

[1] In hierdie artikel het ek in alle gevalle die vertaling gedoen.

[2] Die begrippe "bruin" en "wit" verwys onderskeidelik na mense wat in die praktyk as "Kleurling" of "Europeane/Blankes" benoem en as sodanig in apartheidswetgewing omskryf is, terwyl "swart" hier generies in die tradisie van die Swartbewustheidsbeweging aangewend word. Die begrip "niewit" suggereer beperkte bemiddelingsmoontlikhede *(agency)* en die gedwonge subordinasie van die benoemdes.

Uit hierdie breë kensketsing kan ’n sentrale vraagstuk met verwysing na die Players onderskei word, naamlik wat was hulle teatervoorsiening vanaf 1970 tot die vroeë 1990’s? Voorts, hoe het die toepassing van apartheidswetgewing, spesifiek die Wet op die Aanwysing van Aparte Geriewe en die Groepsgebiedewet die Players en die Eoan-groep in die 1970’s en 1980’s geraak? As teoretiese lens is dit sinvol om enkele opmerkings oor die aard van plek en ruimte aan die hand van Michel Foucault, David Harvey en Henri Lefebvre te maak.

In die res van die artikel sal aangetoon word dat die keuse tussen “’n ou skoolsaal en ’n teater” verskeie vraagstukke rondom die beskikbaarheid van opvoerruimtes, hul geskiedenisse en die ideevorming daaromheen, verdoesel. Hier word drie van dié vraagstukke bekyk. Verskeie nagevolge van die toepassing van Wet op die Aanwysing van Aparte Geriewe sal eerstens met verwysing na die Players uitgewys word. Tweedens, die Groepsgebiedewet het gemeenskappe ontwortel en sodanig verstrooi dat gevestigde kultuurnetwerke in die geval van die Eoan-groep verbreek is. ’n Derde aspek is die uitwerking van anti-apartheidsaktivisme wat daartoe gelei het dat die Eoan-groep se teater geboikot is. Daarteenoor staan die Players se opvoering van *Love, Lust or Guilt* (1991) wat te midde van ’n soortgelyke boikot teen die “wit” Nico Malan Skouburg met minimale boikotaksie begroet is.

Die produksie van ruimte

Die uitvoerende kunste het ’n plek vir uitvoering nodig, maar ’n teater as struktuur en gebou is nie noodwendig nie. Die opkoms van plek-spesifieke teater toon duidelik dat opvoerings op letterlik enige plek kan plaasvind. Die teater – die plek, ruimte, maar breedweg ook as instelling – is ’n belangrike onderdeel van ’n kultuurindustrie wat ingebed is in alledaagse sosiale praktyke, en ook in verwikkelde ekonomiese, politieke en sosiale verhoudings. ’n Verskeidenheid van maatskaplike instellings het regstreekse, maar meermale onregstreekse verbintenisse en verhoudings met die welvaart van die teater, hetsy die staat oorhoofs of plaaslik ’n veelvoud van onderwys-, media-, korporatiewe en sosiale instellings. Hoe oor die teater as instelling gedink word en die plek wat dit in die sosiale lewe inneem, is eweneens van belang. Die teater as instelling roep bepaalde idees op en word op bepaalde wyse beleef. Dit is derhalwe nie waardevry nie. Dit dra betekenis en bevorder op ’n verskeidenheid van wyses bepaalde belange, óf dit nou die waardes van sosiale klas óf ander kultuurspesifieke, politieke of ekonomiese idees en waardes is.

Michel Foucault (1986:25) verwoord in sy lesing “Van ander ruimtes” die nosie van verhoudings en die uiteenlopende ruimtes wat een plek oproep. In sy woorde “die heterotopie in een plek kan ’n verskeidenheid ruimtes oproep, plekke wat in sigself onversoenbaar is”. Heterotopie staan in teenstelling tot utopie (die onwerklike, die “samelewing in perfekte vorm”). Dit is in heterotopieë dat “al die reële plekke wat in ’n kultuur gevind word, terselfdertyd teenwoordig is, om meegeding of omgekeer te word” (Foucault, 1986:24). Van die “uitgangspunte” wat hy abstraheer, is dat ’n heterotopie ’n bepaalde funksie in ’n samelewing inneem waarvan die plek, betekenis en aard aangepas word. Sy voorbeeld is dié van ’n begraafplaas wat oor eeue in die Westerse kultuur aanpassings in aard, funksie en lokaliteit ondergaan het.

Foucault gebruik die begrip “heterochronie” waarmee hy die “versameling van tyd in ’n bepaalde plek” bedoel, soos in ’n algemene argief, waar “op een plek alle tye, alle epogge, alle vorme, alle smake” teenwoordig is (Foucault, 1986:26). Heterotopieë is ook nie noodwendig oop vir almal nie. In gevalle soos ’n tronk of barakke het die aangewese persoon

doi.10.17159/2224-7912/2021/v61n4-1a12

geen keuse nie, of by ’n tempel mag ’n reinigingsrite nodig wees om toegang te verseker, of moet bepaalde tekens verskaf word om toelating te verkry (Foucault, 1986:26). ’n Bykomende funksie is dat heterotopieë die illusie van ’n ander ruimte oproep, of selfs ander reële ruimtes, maar dan in ’n meer perfekte vorm as die oorspronklike soos die vestiging van nedersettings in Suid-Amerika op die patroon van Spaanse dorpsuitlegte (Foucault, 1986:27).

Hierdie idees kan aangevul word met dié van Henri Lefebvre (1991:39, 40) wat drie vorme van ruimte onderskei: dié wat “waargeneem”, “bedink” en/of “beleef” kan word, aspekte wat ook in die openingsparagraaf van hierdie onderafdeling verwoord is. Die eerste verwys na die fisiese ruimte wat in alledaagse verkeer “geproduseer” word, byvoorbeeld die roetes en ruimtes wat met daaglikse verkeer tussen tuiste, werk, ontspanning en private lewe opgeroep word. Uiteenlopende ruimtes word met mekaar verbind (Lefebvre, 1991:33, 38). Dié ruimtelike praktyk word empiries en nie-refleksief beleef. Tweedens is daar die “representasie van ruimte” waar ruimte kognitief ontwikkel word. Dit behels die produksie van kennis oor ruimte aan die hand van wetenskaplikes, kartograwe, beplanners, omgewingsbeplanners of teoretici oor ruimte (Lefebvre, 1991:33, 38-39). Die derde vorm van ruimte behels “die ruimtes van representasie” soos beleef deur verwikkelde versimbolisering en ideevorming (Lefebvre, 1991:33, 39).

Lefebvre (1991:53 e.v.) reken dat “elke samelewing sy eie ruimte produseer wat ander nagevolge het”. Sy voorbeeld is dié van die Europese Middeleeuse samelewing met die feodale produksiemodus wat sy eie ruimte geskep het op basis van ’n vorige epog. ’n Ruimte met netwerke van herehuise, kloosters en katedrale is gevestig, ruimtes wat kleinboere omvorm het. Dié fisiese ruimte skep sy eie simboliese (of abstrakte) ruimtes wat herkenbaar is en deur die bevolking beleef word. Dit is op hierdie fisiese ruimtes dat kapitalisme en neokapitalisme voortbou met hul eie netwerke van kapitaalakkumulasie (banke, sakesentra, massale produksie) en globalisering (met netwerke van paaie, lughawens, lugverkeerroetes en inligting).

Vir die geograaf David Harvey (1990:419) konstrueer elke “sosiale formasie objektiewe konsepsies van ruimte en tyd, geskik vir sy eie behoeftes van materiële en sosiale reproduksie”. Die aard van kapitaalvorming in Suid-Afrika tydens die eerste helfte van die twintigste eeu skep die grondslae vir die opkoms van Afrikanernasionalisme, met Afrikanerkapitaal geskoei op die voorafgaande periode van koloniale en Engelse kapitalisme, die institusionalisering van die apartheidsbeleid, die skepping en grootskaalse verburgerliking van arm en middestand Afrikaners (Terblanche, 2002:304).

Die ruimte wat sedert die Nasionale Party-oorwinning van 1948 geskep is, word waargeneem in die skepping van fisiese infrastruktuur, die bou van netwerke of geriewe. Omgewingsbeplanners herbeplan, herbedink en lê die landelike, stedelike en dorpsinfrastruktuur uit wat saamval met die toe-heersende politieke beleidsraamwerke. Hulle ontwikkel kognitief “ruimtes van representasie” gegrond op die hegemonie van Afrikanernasionalisme en die opkoms van vroeë Afrikanerkapitaal wat ná die bewindsoorname regstreeks ook die ruimtes van alle ander Suid-Afrikaners beïnvloed het. Die abstrakte ruimte word vervat in die sentrale woord “apartheid”. Daarmee word die ideevorming en simboliek van die periode vasgevang.

Suid-Afrika beleef rondom die 1960’s ’n besonder hoë ekonomiese groeikoers wat gepaardgaan met die grootskaalse herskepping van die fisiese ruimte, asook tegnologiese vooruitgang vergestalt in die inwerkingstelling van byvoorbeeld televisie-uitsendings in 1975. Die Sentrum vir SA Teaternavorsing bevind dat amdram onder druk van dié ontwikkeling afneem. Hierdie afname word beskou as “’n verlies, ’n bewustheid dat ’n deel van ons kultuur

doi.10.17159/2224-7912/2021/v61n4-1a12

aan't kwyn is," en dat die tendens omgekeer moes word (Hauptfleisch, 1983). Derhalwe word 'n aantal kernfaktore uitgelig waaronder veral die beskikbaarheid van 'n teater.[3]

Hauptfleisch se terloopse stelling oor "vandag se gesofistikeerde gehore" spreek van die verburgerliking van die verstedelikende Afrikanergemeenskap wie se ekonomiese posisie "betekenisvol verbeter is" deur "'n beleid van 'regstellende aksie'" en "verhoogde maatskaplike spandering" (Terblanche, 2002:304). Terselfdertyd geld egter die teenpool, naamlik dat ongelykheid in besteding met betrekking tot niewit gemeenskappe aansienlik toegeneem het, 'n proses wat "in sistemiese terme verstaan moet word, as diep-gesetelde wit mag en swart magteloosheid" (Terblanche, 2002:391).[4]

Die Cape Flats Players: 'n Kort oorsig

Adam Small het die Cape Flats Players in 1973 met studente van die Universiteit van Wes-Kaapland (UWK) opgerig. Die groep kom aanvanklik byeen om opvoerings van sy vroeë toneelstukke soos *Kanna hy kô hystoe* (met die première in 1972) en *Joanie Galant* (1973), en sy poësie- en musiekrevues, onder meer *Kitaar my kruis* (1976) en *What abou' de lô* (1980) op te voer (Willemse, 2017:881-882). Die groep verbrokkel kort ná sy oprigting, maar hergroepeer later onder leiding van Peter Braaf. Hulle verdien wye bekendheid vir hul opvoerings van hierdie Small-toneelstukke.

Sedert 1982 brei die Players hul repertorium uit met toneelstukke van Braaf (*Asseblief Miesies*, 1982), Melvin Whitebooi *(Dit sal die blêrrie dag wies!*, 1983; *Dié kant, daai kant*, 1984) en Ivan Sylvester (*Die invisibles*, 1993; *Die invisibles II*, 1998; *Dêm . . . die intolerance*, 1994) (Overbeek, 1984; Whitebooi, 1984; Short, 1984; Anon., 1993; Oosthuizen, 1998; Anon., 1994c). Met *Asseblief Miesies* maar veral *Dit sal die blêrrie dag wies!* bereik die geselskap ongekende getalle toneelgangers. In 1984 oortref hulle selfs die bywoningsyfers van die Kaaplandse Raad vir Uitvoerende Kunste (Kruik), 'n staatsgesubsidieerde provinsiale kunsteraad (Breytenbach, 1984).

Suid-Afrika beleef tydens die jare tagtig 'n intense periode van maatskaplike en politieke onstuimigheid aangevuur deur politieke verset, teenstand teen die regering se militarisering van die samelewing en staatshervorming, en arbeidsmonstering. Velerlei anti-apartheidsorganisasies onder meer die United Democratic Front (UDF, opgerig in 1983) en die New Unity Movement (NUM, 1985) word opgerig (Lodge & Nasson, 1991:34 e.v., 142 e.v.). Ook op kultuurgebied is seismiese verskuiwings aangevoel. Aktivistiese kultuurorganisasies soos die Cultural and Working Life Project van die Universiteit van Natal (CWLP, 1985), die Congress of South African Writers (Cosaw, 1987) en die Cultural Workers Congress (CWC, 1987) kom tot stand (Meintjies, 2021).

---

3 Van die ander kernfaktore wat as noodsaaklik geag word vir die bevordering van amdram in Suid-Afrika is: die teenwoordigheid van 'n leidende figuur, dit is 'n energieke persoonlikheid wat leiding bied en vrywilliges gebonde hou aan die taak; 'n kerngroep entoesiastiese spelers en medewerkers wat bereid is om skouer aan die wiel te sit; die beskikbaarheid van bedrewe regisseurs wat bereid is om met amateurs te werk; organisatoriese ondersteuning wat betrokke is by die verkoop van kaartjies en borgskappe vir die toneelgeselskap; en mediasteun (Hauptfleisch, 1983).

4 Teenoor die nievoorsiening van opvoerruimtes vir niewit gemeenskappe is oordadige en duur teaterkomplekse vir wit gehore opgerig wat die opgang van Afrikaner-verburgerliking simboliseer. Byvoorbeeld, die kostes (konstant vir Mei 2021) van die nuwe teaters befonds uit die staatskas wat tussen 1971 en 1985 geopen is: die Nico Malan Skouburg (1971) kos R11 miljoen (R826 milj), die Staatsteater (1981) R52 milj (R1,25 miljard) en die Sand du Plessis-teater (1985) kos R58 miljoen (R839 milj) (Anon., 1981; Anon., 1985; Eoan History Project, 2013:181).

doi.10.17159/2224-7912/2021/v61n4-1a12

In die suide van die land het die Players dié groeiende versetstemming aangevoel en hul repertorium sodanig aangepas. Hulle het toenemend werkswinkelproduksies opgevoer wat as politieke protes- of agitpropteater bestempel is (Thamm, 1989a). Onder dié produksies tel *Senzeni na? – What have we done?* (1986); *A luta continua – The struggle continues* (1987); *Inkululeko ngoku! – Freedom now!* (1989) en *Mix masala* (1990).

Die Players het as ’n reisende toneelgeselskap bekend geraak. Hul produksies is op reis geneem na dorpe in die Wes-Kaap, na kunstefeeste in die Oos-Kaap en elders. Sedert die middel-1980’s met die toenemende verslapping van die apartheidsmaatreëls tree hulle op in teaters in Kaapstad en Johannesburg waar die artistieke bestuurders doelbewus die apartheidswetgewing verder uitgedaag het. Veral hul protesstukke word as potensieel-opruiend beskou en die veiligheidspolisie het van hul opvoerings op videoband opgeneem of verbied.

Op 2 Februarie 1990 hef die regering die verbod op verskeie verbode politieke organisasies op en word politieke gevangenes, onder meer mnr. Nelson Mandela vrygelaat (Lodge & Nasson, 1991:114-115). ’n Onsekere oorgangsperiode word beleef met sporadiese vlae van onrus, afwagtende politieke toenadering en uiteindelik die aanname van ’n oorgangsgrondwet, gevolg deur die eerste verkiesing op 27 April 1994 vir alle Suid-Afrikaanse stemgeregtigdes.

Die Players beleef hul eie proses van toenadering wanneer hulle hul werkswinkelproduksie *Love, Lust or Guilt* (1991) in ’n eksperimentele ruimte, die Arena in die Nico Malan Skouburg, opvoer. In die laaste dekade van die vorige eeu gaan die geselskap voort met hulle reisprogram en periodieke opvoerings by teaters in Kaapstad en Johannesburg. Hulle tree toenemend op by verskeie kunstefeeste wat sedert die vroeë 1990’s gevestig is (Anon., 1994a; Anon., 1994b). Rondom die eeuwending word hul optredes afgewentel en sedertdien tree die oorblywende lede van die geselskap slegs by geleentheid op (Nänny, 2006).

Die ou skoolsaal of teater?

Hauptfleisch (1983) se verwysing na die beskikbaarheid van ’n saal of ’n teater kon in apartheid Suid-Afrika slegs na gegoede wit woonbuurte verwys. Behalwe die Joseph Stone-ouditorium in die Athlone-township in Kaapstad was daar vir die ganse bruin bevolking in die land en Suidwes-Afrika geen soortgelyke toegewyde teaterfasiliteit nie. Dieselfde geld vir ander niewit gemeenskappe elders in die land (kyk ook Govender, 2021; Solberg, 2011:xii-xiii).

Ten opsigte van die voorsiening van geriewe in bruin woongebiede bevind ’n kommissie aangestel deur die regering in 1976 dat

> Publieke sale en teaters kan nie gedeel word nie, beskikbare sale is nie vir bepaalde werksaamhede beskikbaar nie, geriewe ontbreek veelal geheel en al, daar is ’n tekort aan gemeenskapsentrums, daar word by die beplanning van woongebiede nie altyd voldoende en behoorlik (sentrale) voorsiening vir gemeenskapsale, bioskope, ens. gemaak nie (Theron & Du Toit, 1977:77).

Die “Kommissie van Ondersoek na Aangeleenthede rakende die Kleurlingbevolkingsgroep” wys as “knelpunte” die “toepassing” van die wette op die aanwysing van aparte geriewe en groepsgebiede uit (Theron & Du Toit, 1977:18-19). Dieselfde gevolgtrekkings kan na die meeste niewit gemeenskappe deurgetrek word. Daar is bevind dat “afsonderlike geriewe [. . .] nie op dieselfde standaard is as dié wat vir blankes verskaf word nie [. . .] [en] dat owerheidsinstansies hul pligte in dié verband verwaarloos het” (Theron & Du Toit, 1977:19).

Volgens Harvey (1990: 419) word met ruimte ’n bepaalde sosiale orde geskep deur die regimentering, die verdeling van ruimtelike eenhede en die verplasing van mense.

Administratiewe handelinge oor ruimte soos die toepassing van die reg of die toekenning van rekenkundige verpligtinge het verreikende gevolge vir die organisering van sosiale lewe. So lei "ideologiese stryde" tot verskillende perspektiewe oor die betekenis en representasie van ruimte en die identiteit van ruimtelike eenhede. Terselfdertyd bepaal mense se "toegang tot sosiale mag" hul verhouding tot ruimtes (Harvey, 1990:420). Die perspektief is inderdaad verhelderend wanneer die apartheidswetgewing rakende aparte geriewe en groepsgebiede ondersoek word.

Wet op die Aanwysing van Aparte Geriewe, Wet 49 van 1953

Kragtens die Wet op die Aanwysing van Aparte Geriewe, Wet 49 van 1953 is fasiliteite soos staatskantore, openbare vervoer, parke, strande en openbare geriewe soos teaters en bioskope statutêr gereserveer vir afsonderlike "rasse of klasse". Persone wat nie tot die bepaalde "ras of klas" behoort nie, kon nie sonder vergunning die besondere geriewe gebruik nie (Reservation of Separate Amenities Amendment Act, No. 10 of 1960; Kaganof, 2014).

Die universiteitsteaters in Kaapstad en Stellenbosch, verskeie kleiner teaters in die Kaapse Skiereiland en in groter dorpe in die Kaapprovinsie, asook die veeldoelige burgersentrums of stadsale, is alles gereguleer deur Wet 49 van 1953. Die Players het destyds nie toegang tot een van dié geriewe gehad nie. Hulle moes desnoods hul eie verhoë bou in beskikbare ruimtes soos die kafeteria van die Universiteit van Wes-Kaapland (wat destyds nie 'n saal gehad het nie) of waar beskikbaar, van sale in die townships gebruik maak (Anon., 2016; Theron & Du Toit, 1977:37).

Die wet het die toegang van gehore beperk. Soortgelyk aan Foucault (1986:26) se tempel-heterotopie waar slegs 'n reinigingsrite toegang bied, was die apartheidskode dié van 'n staatstoegekende "ras- en klas-"identiteit. Ter illustrasie vir dié beperking sou die eerste openbare opvoerings van *Kanna hy kô hystoe* onder Small se spelleiding gebruik kon word. Verskeie wit joernaliste het namens hoofstroomkoerante daaroor verslag gedoen wat die indruk mag wek dat die gehore geïntegreerd was, wat nie die geval was nie. Die joernaliste was daar in hul amptelike hoedanigheid, terwyl die gehore in die saal van die Nico Malan Verpleegkollege in Athlone grotendeels bruin was.[5] Sou enige ander wit toneelganger die geleentheid wou bywoon, moes hulle na regte vóór die opvoering spesiale toestemming van die relevante owerheid (byvoorbeeld die Departement van Gemeenskapsbou) verkry.[6]

'n Verdere voorval illustreer 'n ander dimensie van Wet 49, naamlik hoe in die afwesigheid van 'n toegewyde teater, nietradisionele ruimtes gebruik is om die bepalings van die wet te omseil. Jan Rabie (1976) resenseer 'n opvoering van Small se revue *Kitaar my kruis* in die St. Georges Anglikaanse Katedraal in Kaapstad wat voor 'n gehoor plaasgevind het wat hy beskryf as: "'n stywerige klompie [. . .] wat nie altyd al die woorde kan volg nie," dus hoofsaaklik wit, tweedetaal Afrikaanssprekers. Die stuk is in die loop van die tweede helfte van 1976 hoofsaaklik in verskeie "afgeleë of klein afskeepsaaltjies" in die bruin buurte op die

5 Wilmot James (2011) vertel dat Small van die geleentheid gesê het dat aangesien hulle nie in die "slegs blankes" Nico Malan Skouburg mag optree nie, sal hulle skuif na ten minste 'n gelyknamige fasiliteit in Athlone!

6 'n Kruik-geselskap bestaande uit wit spelers het *Kanna hy kô hystoe* in 1974 in die Nico Malan-teater opgevoer, maar Small kon slegs met 'n permit die première bywoon. Hy het geweier om onder sulke omstandighede die geleentheid in 1975 by te woon. In 1980 het hy geweier dat die stuk enigsins daar opgevoer word (Cillié, 1998; Vosloo, 2001).

doi.10.17159/2224-7912/2021/v61n4-1a12

Kaapse Vlakte opgevoer, terwyl "sale in die vet buurte [– noord en wes van die spoorlyn –] waar die dakke met TV-ystervarkpenne gewapen is" ontoeganklik was (Rabie, 1976).

Teen die agtergrond van die Wet 49 is die katedraal as opvoerruimte 'n interessante keuse. Die gebruike en omskrywings van ruimtes, volgens Harvey (1990:421) dui op onderliggende konflik en stryde in samelewings. In dié opsig is die katedraal 'n goeie voorbeeld van so 'n plek van die stryd om sosiale geregtigheid. In weerwil van die wetgewing, het kerkleiers die katedraal oopgehou vir die aanbidding van mense met uiteenlopende agtergronde. Die katedraal as plek van opvoering blyk in sigself belangrik te wees omdat dit as 'n anti-apartheidsruimte beskou en bedryf is (Anon., 2020). Met verwysing na Foucault word die katedraal 'n ruimte wat sonder reiniging betree kan word. Dit was nie die enigste ongewone ruimte waar die Players opgetree het nie. Later het hulle selfs in die HF Verwoerd-kantoorgebou van die parlement en by 'n kermis in die miljoenêrsbuurt Constantia opgetree – heterotopieë wat elk hul eie verhoudings, betekenisse en simboliek oproep. Beide geleenthede het om uiteenlopende redes opslae gemaak (Anon., 1982; Fransman, 1982; Willemse, 2017:893).

Die Players het min inspraak in die opvoerruimtes of die aard en demografie van hul gehore gehad. Trouens, hulle het geen permanente repeteerruimte gehad nie. Aanvanklik het hulle aan huis van Small gerepeteer, en na-ure in lesingsale van die UWK, die Bellville-Suid Gemeenskapsbiblioteek of die danssaal van Swanies Inn (Willemse, 2017:894). Hierdie niepermanensie is nie onbelangrik nie. In Lefebvre (1991) se terme is ruimte nie net daar nie, dit word "geproduseer" deur menslike handeling. Sou ons Harvey (1990:422) se beredenering aanvaar dat ruimte nie net 'n wysgerige gegewe is nie, maar 'n produk van sosiale en geskiedkundige stryde, belig die gebrek aan 'n repeteer- en opvoerruimte die toe-heersende praktyk van die ondervoorsiening van geriewe en die geskiedenis van apartheidsverplasing.

Figuur 1: *Swanies Inn, Bellville-Suid, 2021.*

In dié geval is Harvey ook ter sake omdat hotelle onder die apartheidsbedeling van die min besighede was wat bruin entrepreneurs in hul gebiede vir hul "ras of klas" kon oprig.

Die gebrek aan 'n permanente opvoerruimte het 'n nagevolg gehad wat van die grootste belang vir die Players was. Omdat hulle nie toegang tot 'n toegewyde teater gehad het nie, was hul behoud om as reisende geselskap veral op die platteland op te tree. Ruimte kom deur relasionele verhoudings en handelinge tot stand, volgens Lefebvre (1991:38). Dit blyk hiervolgens dat die Players nuwe netwerke of ruimtelike praktyke skep met die empiriese roetes en netwerke wat uiteenlopende ruimtes met mekaar verbind. So word die stad en platteland by die netwerk van ruimtelike eenhede of plekke ingeskakel deur die kohesie van teateropvoerings. Maar dit blyk dat dié sosiale praktyk ook simboliese tekenwaarde tot gevolg het (Lefebvre, 1991:39). Vir die Players geld dit veral ten opsigte van die gehore, hul taalvoorkeur, die aard van die stukke en stelle, die uitbreiding van kulturele aktiwiteit en verkondiging van anti-apartheidsaktivisme (kyk ook Solberg, 2011:xii-xiii).

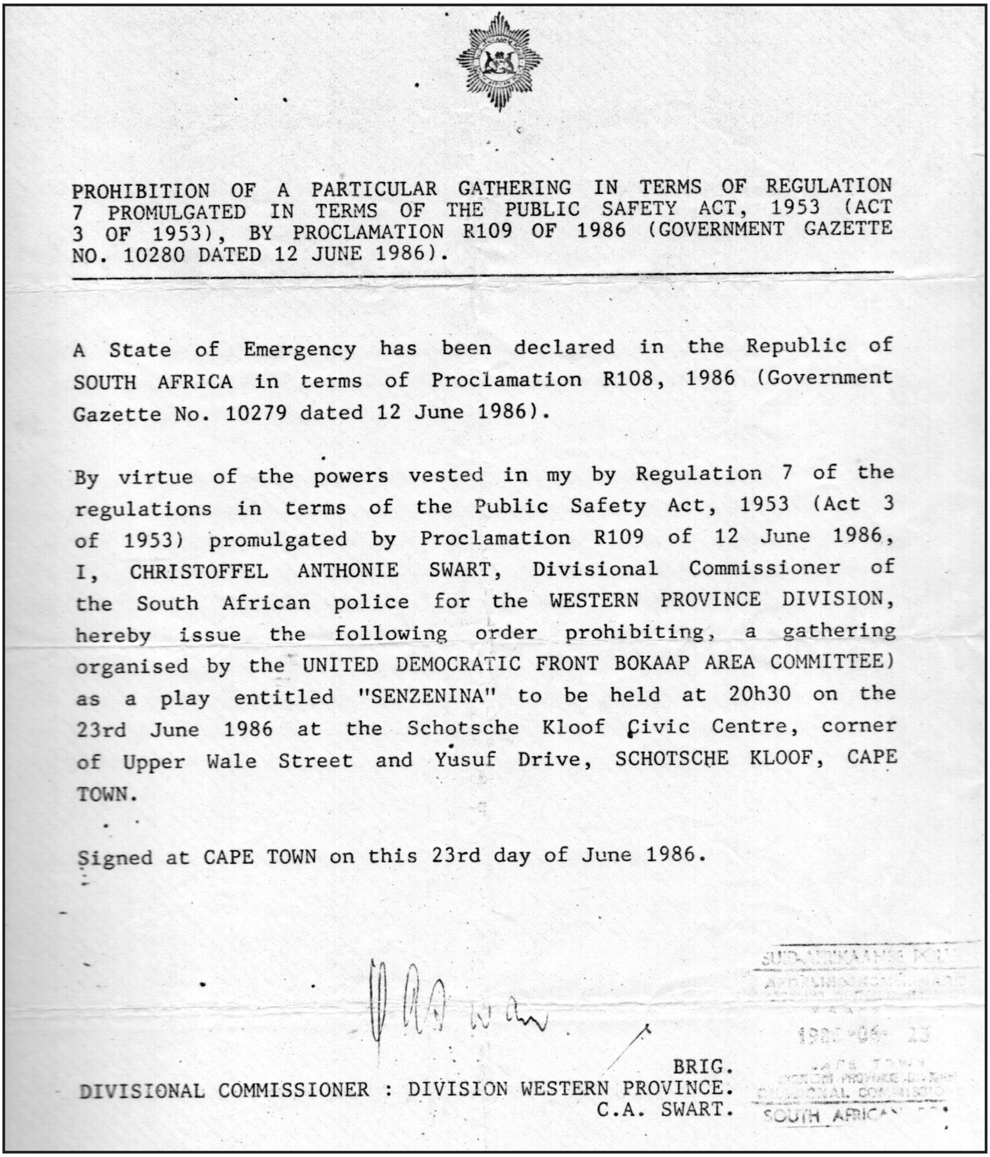
In die stad en omringende dorpe, het hulle deurgaans tydens hul bestaan meestal voor Afrikaanssprekende gehore in sale in bruin townships opgetree. In die breër Skiereiland was hul gehore in die noordelike voorstede hoofsaaklik bruin, Afrikaanssprekend, lae-inkomste of laer middelklas. Wat die bruin Engelse middelklas in die suidelike voorstede betref, blyk dit uit koerantberigte en resensies dat hulle daar minder getrek het. Dit is 'n ironiese feit dat die Players nie gereeld daar opgetree het nie, omdat Adam Small, hul oprigter, in dié gebied woonagtig was.

Op kleiner plattelandse dorpe langs die suidelike en westelike kusstreke, asook in dorpe in die sentrale Karoo en Klein-Karoo het die Players as reisgeselskap 'n merkbare invloed gehad. Reeds onder Small se leiding is *Kanna hy kô hystoe* in 1972 op verskeie Bolandse dorpe opgevoer (James, 2011). Ook die première van *Joanie Galant*, die eerste produksie van die Players, het in Desember 1973 op Malmesbury in die Swartland plaasgevind (Ons Korrespondent, 1973). As reisgeselskap moes hul stelle lig en maklik vervoer- en draagbaar wees en kon hulle slegs oor naweke in die spelers se vrye tyd optree (Braaf, 1986:91; Willemse, 2017:894).

Uiteraard het dié verskillende ruimtes en gemeenskappe 'n invloed gehad op die aard van die stukke en die opkoms en samestelling van gehore. Van die Players se groot suksesse is dat hulle teater as 'n ervaring na nie-tradisionele groeperings en omgewings geneem het. Onregstreeks het die wetgewing op aparte geriewe ook daartoe gelei dat die Players protesteater kon neem na plekke wat andersins nie bereik sou word nie. Uiteenlopende ruimtes (bv. stede en dorpe) is met mekaar verbind en nuwe netwerke (nuwe skakelpersone, nuwe anti-apartheidsaktiviste en die polisie) is gevestig (vgl. Foucault, 1986:25; Lefebvre, 1991: 38-39).

In die dorpie Touwsrivier het 'n groep blykbaar voor 'n vertoning van *Senzeni na? – What have we done?* met die polisie slaags geraak en na afloop het "300 jeugdiges" die groep al "dansende en singende begelei" (Anon., 1987; January, 1997:21). 'n Opvoering ter stywing van fondse vir 'n tak van die UDF is in 1986 onder die Wet op Openbare Veiligheid, 1953, Wet 3 van 1953 verbied in 'n gebied wat gewoonweg nie op die Players se radar was nie (Swart, 1986). Die bewegings van die Players is in dié tyd skynbaar deurlopend gemoniteer (January, 1997:21). In 1987 het die veiligheidspolisie op Oudtshoorn selfs 'n video- en klankopname gemaak van *Inkululeko ngoku! – Freedom now!* wat hulle as 'n opruiende stuk beskou het (Seale, 1989; January, 1997:21). Weer eens, 'n dorp wat in die apartheidstyd erg verdeeld was en destyds nie bekend was vir omarmende kultuurbeoefening nie.

doi.10.17159/2224-7912/2021/v61n4-1a12



PROHIBITION OF A PARTICULAR GATHERING IN TERMS OF REGULATION 7 PROMULGATED IN TERMS OF THE PUBLIC SAFETY ACT, 1953 (ACT 3 OF 1953), BY PROCLAMATION R109 OF 1986 (GOVERNMENT GAZETTE NO. 10280 DATED 12 JUNE 1986).

A State of Emergency has been declared in the Republic of SOUTH AFRICA in terms of Proclamation R108, 1986 (Government Gazette No. 10279 dated 12 June 1986).

By virtue of the powers vested in my by Regulation 7 of the regulations in terms of the Public Safety Act, 1953 (Act 3 of 1953) promulgated by Proclamation R109 of 12 June 1986, I, CHRISTOFFEL ANTHONIE SWART, Divisional Commissioner of the South African police for the WESTERN PROVINCE DIVISION, hereby issue the following order prohibiting, a gathering organised by the UNITED DEMOCRATIC FRONT BOKAAP AREA COMMITTEE) as a play entitled "SENZENINA" to be held at 20h30 on the 23rd June 1986 at the Schotsche Kloof Civic Centre, corner of Upper Wale Street and Yusuf Drive, SCHOTSCHE KLOOF, CAPE TOWN.

Signed at CAPE TOWN on this 23rd day of June 1986.

BRIG.
DIVISIONAL COMMISSIONER : DIVISION WESTERN PROVINCE.
C.A. SWART.

Figuur 2: *Opvoerverbod, Kaapstad, 1986.*

Nieteenstaande hul sukses as 'n reisende toneelgeselskap het die Players 'n brandende begeerte gehad om hul eie teatergebou te bekom wat as basis kon dien, en blykbaar het hulle selfs grond bekom om die projek te begin (Short, 1987; Thamm, 1989b). Die gebied wat hulle daarvoor geoormerk het, was Elsiesrivier, 'n keuse bepaal deur die Groepsgebiedewet. Die omvang en bedryfskoste van dié soort ondernemings is egter duur, en sou uiteraard onvoorsiene gevolge gehad het. Die Players het uiteindelik nie die projek onderneem nie, en geen nuwe teater is sedertdien in dié gebied opgerig nie. Die lae van betekenis wat die ruimte as heterotopie suggereer, is hier duidelik. 'n Permanente plek sou 'n sin van identiteit en pleksin aan die

doi.10.17159/2224-7912/2021/v61n4-1a12

Players bied, wat 'n simbool van onafhanklikheid kon word. Dit sou egter ook die aard van die groep fundamenteel verander. Die geskiedenis van die Joseph Stone-ouditorium hier onder toon aan wat die slaggate en onbeplande gevolge van so 'n onderneming sou wees.

Alhoewel die Players nooit hul eie teater sou bekom nie, het mettertyd ander moontlikhede oopgegaan. Vanaf die gespanne middel-1980's het hulle gereeld in die People's Space-teater, die Kleinteater en die Baxter-teaterkompleks van die Universiteit van Kaapstad voor geïntegreerde gehore optree (Short, 1987). John Slemon, die artistieke bestuurder van die Baxter, het 'n besliste standpunt teen aparte geriewe ingeneem en aktief geleenthede geskep om niewit toneelgangers en amateurgeselskappe na sy kompleks te bring. Die Players het reeds daar in 1981 'n suksesvolle speelvak met *Joanie Galant* en *What abou' de lô?* beleef (Cruywagen, 1983). In 1988 is die speelvak van die suksesvolle *Dit sal die blêrrie dag wies!* in die Baxter-teater verleng.[7] Elders, in Johannesburg waar Mannie Manim en Barney Simon die Markteater in 1976 tot stand gebring het, het die Players ook 'n oop ruimte gekry om voor geïntegreerde gehore te speel. Elk van dié uiteenlopende ruimtes gaan gepaard met die skepping van nuwe netwerke en lei tot nuwe, ondersteunende of kontrasterende ideevorming.

Die Groepsgebiedewet, Wet 41 van 1950

'n Ander apartheidstatuut het ook die bywoning van teaters en ander ontspanningsgeriewe beïnvloed. Die inwerkingstelling van die Groepsgebiedewet, Wet 41 van 1950 met latere wysigings gekonsolideer as Wet 77 van 1957 het verreikende gevolge gehad, omdat dit een van die hoekstene vir die skepping van die apartheidstaat was. 'n Geskiedskrywer beskryf die uitwerking van dié wetgewing op veral bruin gemeenskappe in emosionele terme:

> As daar een wet is wat uitgesonder moet word as die een wat die meeste lyding veroorsaak het, die meeste vernedering en die meeste ontbering tot gevolg gehad het, en waaroor bruin mense vandag nog met wrokkigheid en bitterheid praat, dan is dit die Groepsgebiedewet [. . .] Die wet was niks anders as gewettigde diefstal nie [. . .] Die Groepsgebiedewet het bruin mense verarm; die Groepsgebiedewet het hulle ekonomies doodgemaak; die Groepsgebiedewet het talle fisies doodgemaak. Hierdie wet sal, in soverre dit bruin mense aangaan, in die geskiedenis bekend staan as die mees verfoeilike en vernietigende. (Du Pré, 1994:82)

Die skeiding van gemeenskappe op grond van 'n ander apartheidshoeksteen, hul bevolkingsklassifikasie (Wet 30 van 1950), het sedert die 1960's en latere dekades 'n regstreekse uitwerking gehad op mense se werk-, leef-, kultuur- en ontspanningsruimtes. Gevestigde gemeenskappe is ontwortel en verstrooi. Die apartheidsbestel wou 'n alternatiewe sosiale orde skep waarvan ruimtelike herkonsepsie, herorganisasie en hertoewysing 'n sentrale uitgangspunt was. Dié ingrypende herrangskikking het tot uitgebreide konflik gelei, oor wat Harvey (1990:421) "die sosiale omskrywing van ruimte" noem.

Ruimte het 'n terrein van kontestasie geword in sowel praktiese as konseptuele terme: wat is die gebruik van ruimte, wie domineer en organiseer die ruimte? Watter netwerke word vernietig, wat word herbou? (kyk Harvey, 1990:421). In Kaapstad het Distrik Ses die simbool

---

7 In 1983 word *Dit sal die blêrrie dag wies!* die eerste toneelstuk in die bestaan van die Baxter waarvan die hele seisoen totaal uitverkoop is. In 1988 begin dit weer in 'n klein teater in die kompleks voordat die speelvak op openbare aandrang verleng en na een van die groot teaters verskuif is (Nänny, 2006).

doi.10.17159/2224-7912/2021/v61n4-1a12

van hierdie ontworteling en verstrooiing geword, maar haas elke dorp en stad in die land het soortgelyke geskiedenisse van gedwonge verskuiwing en ontheemding (Du Pré, 1994:82-93). Hier is dit ter sake om aan te toon hoe die wet gevestigde kultuurnetwerke vernietig of ten minste verbreek het, en dat geriewe wat later daargestel is, geboikot is vanweë assosiasie met die apartheidregime.

Ten opsigte van die verbreking van kultuurnetwerke, kan ter illustrasie die situasie van die Eoan-groep (die "Daeraad") en die Joseph Stone-ouditorium, opgeroep word. Die groep, die oudste operageselskap in Suid-Afrika, het in Westerse klassieke musiek, opera en ballet gespesialiseer (Kaganof, 2014). Die geselskap het veral in die Kaapstadse stadsaal opgetree, en met spesiale vergunning in bestaande teaters in Kaapstad en elders in die land (Kaganof, 2014; Eoan History Project, 2013:175, 181). Nie net het spelers van sentrale buurte soos Distrik Ses gekom nie, maar so ook hul ondersteuners en toeskouers. Nadat Distrik Ses wit verklaar is, is sy veelrassige maar veral bruin gemeenskap oor die Kaapse Vlakte verstrooi (Eoan History Project, 2013:176, 209).

Vir ontwortelde stadsgemeenskappe was daar in die jare sewentig, vroeë tagtigs beperkte ontspanningsgeriewe. Talle skole het nie sale gehad nie. Kerkgenootskappe moes noodgedwonge ten duurste nuwe kerkgeboue en sale bou (Rabie, 1977:8; Theron & Du Toit, 1977:81). In die nuwe townships of op plattelandse dorpe was openbare geriewe van watter aard ook al ontoereikend, en waar dit wel opgerig is, het stadsrade en munisipaliteite dit dikwels volgens apartheidsriglyne voorsien en ingerig, en het skeidingsregulasies by die gebruik daarvan gegeld (Theron & Du Toit, 1977:50, 77; kyk Eoan History Project, 2013:181).

Die gevolge van die wetgewing, in die geval van die Eoan-groep, het beteken dat hulle hul verbintenis met 'n betekenisvolle deel van hul voedergemeenskap verloor het (Eoan History Project, 2013:181-182). Vir hul ondersteuners het dit in 'n stad met 'n gebrekkige vervoerinfrastruktuur gaandeweg moeiliker geraak om hulle in die stadsaal te ondersteun (Eoan History Project, 2013:209). Ná hul verskuiwing uit die stadsaal na Athlone het die geselskap se wit ondersteuners nie meer hul opvoerings bygewoon nie wat 'n regstreekse uitwerking op hul bywoningsyfers en inkomste gehad het (Eoan History Project, 2013:210-214; Roos, 2018:158-159; Rabie, 1977:7).

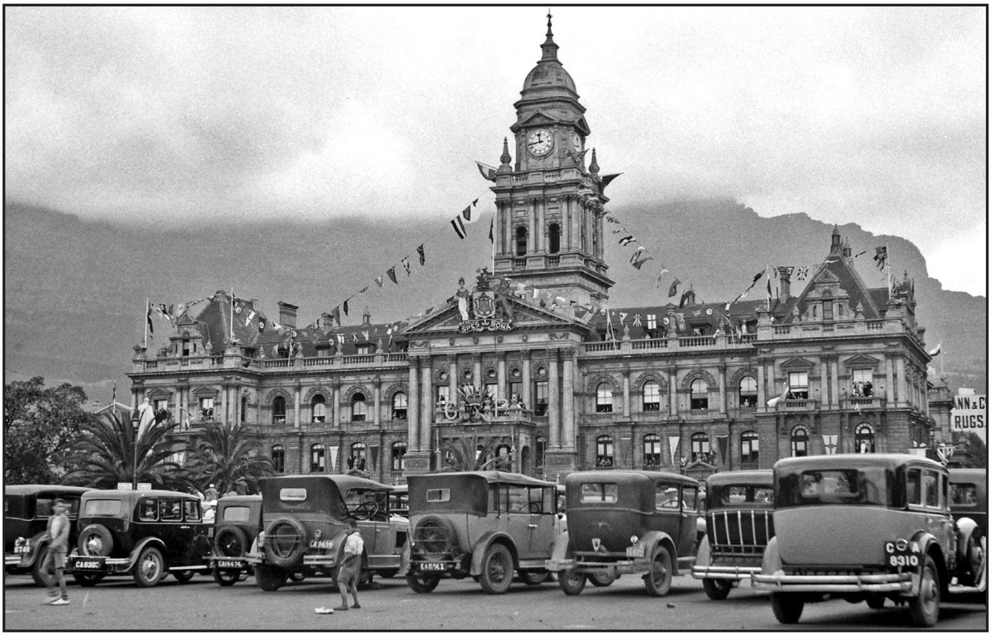
Ná die verlies aan hul primêre opvoerruimte, die stadsaal, het die Eoan-groep op eie inisiatief die Joseph Stone-ouditorium in Athlone opgerig (Fox, 2020). Die gebou in die tipiese sobere idioom van die Nuwe Brutalisme stel funksionaliteit, hoekige struktuur en onafgewerkte materiaal voorop. Dit is in alle opsigte totaal anders as die Kaapstadse stadsaal, 'n gebou wat met sy Edwardiaanse neo-barokstyl met die klem op oordaad, ronding en elegansie die 19de eeuse Britse imperium oproep.

Vir van die lede was die Joseph Stone 'n professionele plek van hul eie, 'n nuwe begin, 'n gebou wat aan die gemeenskap behoort het en waar hulle allerlei funksies kon hou. In Lefebvre (1991:39) se terme het die sentrum as gerepresenteerde ruimte vir ander 'n simbool van vervreemding, 'n plek van hul gevangenskap geword en in vergelyking met die Nico Malan Skouburg 'n toonbeeld van ongelykheid (Eoan History Project, 2013:181-182).[8] Die verskuiwing vanaf die stadsaal na die Joseph Stone was vir sommige emosioneel: "Ek dink

8 Die ouditorium is deel van die Eoan-kultuursentrum wat bestaan uit ateljees, oefenkamers en kantore. Met onder meer die steun van die weldoener, Joseph Stone, kon hulle in 1969 nagenoeg 58% van die totale boukoste R287 000 (2021: R24,7 milj) byeenbring (kyk Eoan History Project, 2013:181, 249). Vergelyk noot 4 hierbo vir die befondsing en boukoste van onder meer die Skouburg.

doi.10.17159/2224-7912/2021/v61n4-1a12

Figuur 3: *Joseph Stone ouditorium, 1969 © Revel Fox & Genote.*



Figuur 4: *Kaapstadse stadsaal, 1934.*

doi.10.17159/2224-7912/2021/v61n4-1a12

dis 'n afskuwelike gebou, ek het glad nie daarvan gehou nie. Dit is so aaklig, en saai en verskriklik" (aangehaal in Eoan History Project, 2013:182).

Ruimte is relasioneel, word geproduseer deur menslike handeling en speel 'n betekenisvolle rol in die identifisering en posisionering van die self (Lefebvre, 1991: 38-39). Toeskouers, toneelspelers en andere se gevoel jeens die plek en groep is ook op ander maniere beïnvloed, byvoorbeeld die aard van die groep. Wat voorheen hoofsaaklik 'n vrywillige organisasie was, het nou aansienlike volgehoue geldelike steun en administrasie vereis, omdat teaters duur ondernemings is wat selde sonder staatsteun of institusionele bystand staande kan bly (Anon., 1979a). Die befondsing van die apartheidsregering was juis die achilleshiel wat 'n nadelige uitwerking op die Joseph Stone en die geselskap gehad het.[9] Wat andersins as 'n merkwaardige simbool en onderneming van selfhandhawing beskou kan word, het erge teenstand van linkse politieke organisasies, anti-apartheidsdenkers en -aktiviste ontlok.

Harvey (1990:421 e.v.) se insig rondom die kontestasie van die betekenis en aard van ruimte is hier ter sake. Die Joseph Stone word heterochronies tegelyk 'n plek met 'n verskeidenheid geskiedenisse en tydvakke van selfhandhawing en apartheidverskuiwing, van ingenomenheid en verwerping, van kulturele selfstandigheid en die kulturele mimiek van Europese kunsmusiek- en operatradisies, van aanvaarding deur die kunstenaars en samewerking *(collaboration)* met die apartheidsregering.

Die gemeenskapsboikot van apartheidsinstellngs

"Die boikot" gepropageer vanuit linkse politieke kringe word veral geassosieer met die Non-European Unity Movement (NEUM) en hul meelopers wat sedert die middel-1940's 'n onversetlike veldtog teen enigiets wat na samewerking met die apartheidsregering of rassisme ruik, gevoer het.[10] As 'n Trotski-geïnspireerde, sosialistiese groepering het hul politieke teoretiese standpunt plaaslik gewentel om twee sentrale vertrekpunte, naamlik "nie-samewerking" *(non-collaboration)* en "nierassigheid" (Adhikari, 2005:99-100, 114, Lodge & Nasson, 1991:211; Soudien, 2019:169).

Die nie-samewerkingsingesteldheid het veral gegeld ten opsigte van die apartheidsregering, en terreine soos sport, onderwys, ontspanningsaktiwiteite en kultuurbeoefening. Die uitgangspunt was dat onderdruktes nie moes meewerk aan hul eie verdrukking nie. In feite sou dit beteken om nie die regering se apartheidsbeleid, hul kategorisering van etniese affiliasie of geldelike steun te aanvaar nie. Van die ergste kritiek is in die openbaar uitgespreek teen mense wat as "kollaborateurs", "uitverkopers" of "verraaiers" *(quislings)* verguis is (Eoan

9 Die groep het naas 'n bydrae van R120 000 (2021:R10,3 milj) tot die boukoste van die Joseph Stone-ouditorium ook deurlopende geldelike steun van die Departement Kleurlingsake ontvang. Hulle het ook deelgeneem aan openbare aktiwiteite soos die 1971-republiekfees wat hul kritici as ondersteunend van die apartheidsbeleid vertolk het. Anti-apartheidsaktiviste het gevolglik die hele onderneming as verdag beskou en 'n gemeenskapsboikot van stapel gestuur wat die reputasie van die Eoan-groep en hul sentrum geskaad het (kyk Eoan History Project, 2013:181, 214-225).

10 Alhoewel die kulturele boikot inderdaad op die Nico Malan Skouburg en ander soortgelyke instellings in Suid-Afrika van toepassing was, behoort hierdie gemeenskapsboikotaksie daarvan onderskei te word. Die internasionale kultuur- en akademiese boikot wat in Desember 1968 en in 1980 deur die Verenigde Nasies aanvaar is, was hoofsaaklik op buitelandse verkeer na en van Suid-Afrika gemik. Die tersaaklike resolusie in 1968 lui dat lidlande onderneem om "kulturele, opvoedkundige en sportbande met die rassistiese regime, en organisasies en instellings in Suid-Afrika wat apartheid steun, te verbreek" (Willemse, 1991:24).

doi.10.17159/2224-7912/2021/v61n4-1a12

History Project, 2013:222-223, Kaganof, 2014).[11] Veral in stede soos Kaapstad, Port Elizabeth, Kimberley en Durban het dié vorme van *ad hominem* kritiek besondere en durende neerslag gevind.

Die boodskap van niesamewerking en nierassigheid van die NEUM en sy bondgenoot, die Teachers' League of South Africa (TLSA) het veral aanklank by bruin onderwysers gevind (Lodge & Nasson, 1991:211; Adhikari, 2005:100). Al het dié organisasies algaande gekwyn, het hul boodskap verreikende invloed en nagevolge gehad (kyk ook Eoan History Project, 2013:36; 221; Adhikari, 2005:214).

Nierassigheid, antirassigheid sou waarskynlik 'n korrekter term wees, veronderstel in die NEUM-denkraam dat "ras" 'n skepping is en dat "raskategorieë" in Suid-Afrika moet verdwyn. In praktyk sou dié uitgangspunt daarop neerkom dat mense moes weier om mee te werk aan die skep van etniese "eiesoortigheid" soos 'n onderskeibare "kleurlingskap" of "kleurlingkultuur" en enige, ander vorm van etniese stamidentiteite hetsy "Bantoe-", "Indiër-" of "Wit-" identiteite (Hugo, 1978:428; Adhikari, 2005:134). Dié politiek van weiering moes lei tot die ineenstorting van die stelsel.

Die gemeenskapsboikot het sowel die Joseph Stone as die Nico Malan Skouburg getref. In die geval van die Joseph Stone het die bestuur geldelike steun van die D.K. (en sy opvolgerinstellings) ontvang en is individuele lede as pro-apartheid beskou (Anon., 1979a; Anon., 1980:10).[12] In die geval van die Skouburg was die "slegs vir blankes-" etiket die groot hindernis. In 1975 is dié fasiliteit onder bepaalde voorwaardes oopgestel, maar die boikot het voortgeduur (Steyn, 1978).

Die Eoan-groep en die lotgevalle van "samewerking" met die apartheidsregime

Vir anti-apartheidsaktiviste was die Joseph Stone dié simbool van die verdoemende skeldwoord: *collaborators*. In die jare tagtig, het die SA Council on Sport (SACOS) die Eoan-groep tot 'n "verbode organisasie" verklaar. Die redes daarvoor was dat die groep aan geleenthede deelgeneem het wat as ondersteunend van apartheid vertolk is en omdat hulle geldelike steun van die regering ontvang het (Eoan History Project, 2013:224). Van die leidende figure is as gekompromitteerd beskou en die Eoan-groep moes liefs vermy word (Roos, 2018:179).

Waar "die boikot" teen die Joseph Stone voorheen lukraak was en toneelgroepe soos die Players in uitsonderlike omstandighede, soos die jaarlikse dramakompetisies van die Departement Kleurlingsake, daar opgetree het, het die toepassing van die boikot byna die ondergang van die fasiliteit beteken (Eoan History Project, 2013:214, 216-225; Roos, 2018:180; Van der Walt, 2001). Die "boikot het beteken dat die gehore verdwyn het en net bestaan het uit familie en vriende van die Eoan-groep op die verhoog" (Davis, 1991a). Teen 1980 was dit duidelik dat die Eoan-groep nie meer as operageselskap kon voortbestaan nie (Eoan History Project, 2013:252).

---

11 Reeds in die veertigerjare is dié nie-samewerkingsaktivisme só verwoord: "Moenie enige sosiale of persoonlike omgang met hulle hê nie. Moet hulle nie groet nie. Moenie met hulle praatjies maak nie. Moet hulle besoek nie, en moenie hulle na jou huis nooi nie. Moenie hulle ontmoet nie, selfs al beteken dit dat jy die pad moet kruis. Moenie hulle raaksien nie, selfs al kom jy hulle van aangesig tot aangesig teë" (aangehaal in Lewis, 1987:214).

12 'n Leidende lid van die Eoan-groep, mev. Alathea Jansen was byvoorbeeld die regeringsgenomineerde voorsitter van die uitvoerende raad van die Verteenwoordigende Kleurlingraad wat anti-apartheidsgroeperings antagonisties gestem het (Anon., 1980:10).

doi.10.17159/2224-7912/2021/v61n4-1a12

Op 3 Maart 1979 het die sopraan May Abrahamse en die répétiteur Gordon Jephtas, beide Eoan-lede, die eerste niewit artieste geword om op ’n Nico Malan-verhoog op te tree (Anon., 1979b; Eoan History Project, 2013:192). In plaas van ’n teken van geopenheid, het dié optrede liewer die indruk versterk dat dié kunstenaars en die Eoan-groep met apartheidsinstellings saamwerk. Die gevolge was die gebruiklike skeldterme en sosiale argwaan (Kaganof, 2014). Selfs nadat verskeie Eoan-lede in Kruik-Opera opgeneem is, het die boikot bly voortbestaan (Botha, 1991; Cillie, 1998).

In 1989 het die Eoan-groep uitdruklik “besluit om homself vry te maak van afhanklikheid van Regeringshulp” en nie meer fondse van die afsonderlike Huis van Verteenwoordigers (in wese die D.K. in ’n nuwe gedaante) te aanvaar nie (Whitebooi, 1989; Eoan History Project 2013:225). Dié opsie het die weg gebaan vir groter gemeenskapsaanvaarding, maar dié soeke het nie tot verhoogde borgskappe of geldelike steun gelei nie (Durkan, 1990).

In 1991 het die sopraan Virginia Davids en die tenoor Sidwell Hartmann, beide verbonde aan die Eoan-groep, in *Aïda* van Verdi in die Nico Malan opgetree sonder enige noemenswaardige reaksie van die aktiviste (Botha, 1991). Dit mag wees dat diegene hulle nie verwerdig het om kommentaar te lewer nie, omdat opera ’n minderheidsbelangstelling is of omdat die Eoan-groep en sy (voormalige) lede reeds as gekompromitteerd beskou is, en derhalwe geïgnoreer kon word. Sodanige redes vir die stilswye is spekulatief, omdat daar geen openbare rekord bestaan nie. Alhoewel die groep tot die Eoan-akademie omvorm is, was dit moeilik om selfs ná 1991 van die stigma van “samewerking” ontslae te raak (Davis, 1991a).

Die Cape Flats Players en die Nico Malan Skouburg

Op 2 Februarie 1990 maak die staatspresident, mnr. FW de Klerk sy stroomverleggende aankondiging wat Suid-Afrika op ’n trajek wég van apartheid plaas. Die verslapping van beperkings op politieke organisasies en die vrystelling van politieke gevangenes skep ’n gees van afwagting vir ’n nuwe samelewing. Die eerste oorgangsamesprekings was besig om beslag te kry. Die afwagting op ’n demokratiese bestel was aanvoelbaar aanwesig. Ook op nasionale kultuurgebied en selfs op plaaslike vlak is hindernisse in die pad van ’n oop samelewing afgebreek. Die Players beleef hul eie proses van normalisering wanneer hulle met die Kruik-bestuur onderhandel om *Love, Lust or Guilt* (1991) in die Nico Malan Skouburg op te voer. Hul opvoering in 1991 moet beskou word teen die agtergrond van die lotgevalle van die Eoan-groep.

Ruim nege weke voor die speelvak publiseer *Die Burger* op 6 April 1991 ’n konteksstellende berig met ’n foto van die onderhandelaars, die bestuurders van Kruik en die leiers van die Players, Peter Braaf en Ivan Sylvester (Jacobs, 1991). In wat as ’n offensief teen moontlike kritiek bestempel kan word, verseker hulle die lesers dat die stap nie “sonder die goedkeuring van hul gemeenskap” geneem is nie; dat hulle verbonde bly tot die “afbreek van apartheid”; dat hulle “bewus is van veranderinge in die bedryf” en dat hulle mee gaan werk aan ’n “*showcase season* [. . .] wat later die jaar in die Nico Malan-Arena” gehou sou word (Jacobs, 1991). In sy verklaring verwelkom die hoofdirekteur van Kruik die verwikkeling en hoop hy “dat dié nuwe gees onder ander groepe sal posvat” (Jacobs, 1991).

Luidens ’n berig in die *Weekly Mail,* gepubliseer tydens die speelvak (13 tot 29 Junie 1991) is die Players se besluit as omstrede bestempel en word hulle “erg as uitverkopers veroordeel *(slammed as sellouts)*” (Davis, 1991b). Sylvester reken dat Kruik nie verantwoordelik gehou kan word vir die landswette nie, en dat die Players veranderinge aanmoedig: “As

doi.10.17159/2224-7912/2021/v61n4-1a12

Figuur 5: *Peter Braaf en Ivan Sylvester (staande) van die Cape Flats Players in die middel met Fritz Morley (links) en George Loopuyt, die hoofdirekteur van Kruik,* Die Burger*, April 1991.*

dit nie vir die veranderinge was nie, sou ons in die eerste plek nie eens in die Nico gewees het nie" (Davis, 1991b). As deel van hul ooreenkoms onderneem die kunsteraad om "'n subsidie" aan die Players beskikbaar te stel om "hul opvoerings na die gemeenskap te neem en om kaartjiepryse te verlaag" (Davis, 1991b). Volgens hierdie koerantberig trek Kruik voordeel uit die Players se deelname omdat hulle hul kan verdedig teen die kritiek van TAG (Theatre Action Group) wat bepaalde eise aan die bestuur gestel het.

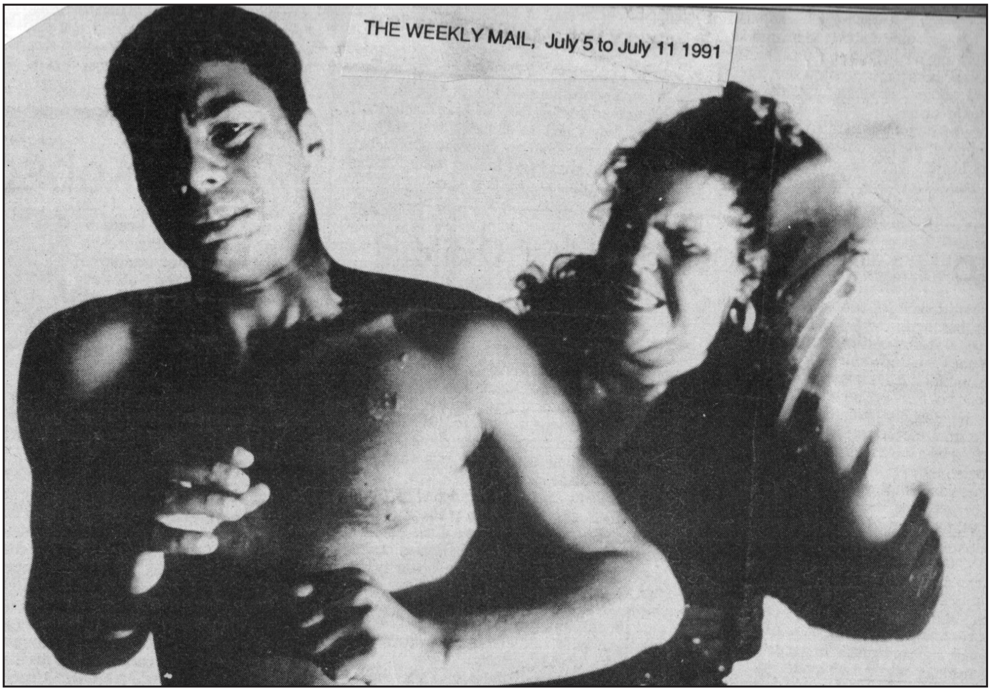
Dit blyk dat die Players op 'n stadium deel was van TAG, 'n "koördinerende liggaam" en "onverbonde groep van individue en organisasies," wat in die loop van die vorige jaar tot stand gekom het. Die Players het ten spyte van dié losse groepering se teenkanting besluit om voort te gaan met hulle besluit: "TAG het gesê ons moenie gaan nie, maar ons voel dat ons nie deur enige groep onder druk geplaas moet word nie," verklaar Sylvester (Davis, 1991b). Dit blyk dat TAG vroeër in 1991 hul eie samesprekings met Kruik gevoer het om "'n nuwe benadering tot teater in die Wes-Kaap" te bespreek. Die gesprekke het egter skipbreuk gely (Davis, 1991a). Die mees basiese eis was dat Kruik hul bydrae tot die "beperkinge van die verlede moes erken en alle gemeenskappe in die Kaap" sal dien (Davis, 1991a).

Die Kruik-bestuur het geweier om die sondes van die verlede te bely en volgehou dat "ons net so 'n slagoffer van apartheid was soos enige ander" (Davis, 1991b). Een van die lede van TAG wat voorheen 'n werknemer van Kruik was, het aangedui dat "die Nico nog altyd 'n monument vir apartheid was" (Davis, 1991a). Sy ervaring was dat Kruik nie protesteater geduld het nie, maar daarop uit was om "die Christelik Nasionale etos te beskerm," en "die uiterste vorme van interne sensuur" toegepas het "met kommissars wat politieke teater uit die organisasie geweer het" (Davis, 1991a). Die verweer van die Kruik-bestuur was dat hulle nie bereid is om die "optredes van vorige administrateurs" te verdedig nie, en dat hulle hul verbind tot "teater vir almal," 'n verbintenis wat bewys word met die speelvak van die "gemeenskapsgroep, die Cape Flats Players" (Davis, 1991a).

Dit lei geen twyfel dat aktiviste en maatskaplik-besorgde individue krities teenoor Kruik en sy administrasie gestaan het nie. Daarvan is die langdurende gemeenskapsboikot die duidelikste manifestasie. Waar die openbare mening ten opsigte van die Eoan-groep dié van stille afkeer was, was die situasie ten opsigte van die Players aantoonbaar verskillend, juis

doi.10.17159/2224-7912/2021/v61n4-1a12

omdat daar openbare teenkanting vanuit bepaalde oorde was. Die dekking van die fel stemme uit die TAG-kring wat die Players as "uitverkopers" bestempel het, was beduidend. Met die publikasie van 'n kritiese artikel in die Engelse weekblad *Weekly Mail* is 'n breë stratum van linkse meningsvormers, aktiviste in Kaapstad en landwyd bereik. Daar is egter geen opgetekende opvolgkritiek uit hierdie oorde nie. Die hele affêre het ook weinig aan die Players se gewildheid as reisende geselskap gedoen.



Figuur 6: *Tyrone Jenecke en Sandra Braaf in 'n toneel uit Love,* Lust or Guilt *tydens die Nasionale Kunstefees, Grahamstad,* Weekly Mail*, Julie 1991.*

Minder as twee maande later het die Players by die Nasionale Kunstefees in Grahamstad opgetree, sonder dat 'n woord oor die gebeure gerep is. In 'n verslag oor die fees plaas dieselfde koerant as 'n begeleidende foto van 'n toneel uit *Love, Lust or Guilt* (Meintjies, 1991). Die episode dui op 'n verskuiwing van politieke sentiment. Hul opvoering van *Love, Lust or Guilt* kan, anders as in die geval van die optredes van die Eoan-groep of individuele operasangers, beskou word as die voorspel tot die totale opheffing van die gemeenskapsboikot teen die Nico Malan (Davis, 1991b; Jacobs, 1991). In terme van die ruimtelike aspek wat hier voorgehou is, het hul optrede tot gevolg gehad dat begin is om nuwe betekenis en simboliek aan die Nico Malan toe te ken (vgl. Harvey, 1990:423).

doi.10.17159/2224-7912/2021/v61n4-1a12

Waarom het die Players se optrede so min openbare teenkanting uitgelok?

In vergelyking met die bekende bakens van stryd om toegang tot die Nico Malan soos die sagas rondom die opvoering van *Kanna hy kô hystoe* in 1975 en 1980 en die opera-optredes van die Eoan-lede in 1991, het hul opvoering in drasties veranderde omstandighede plaasgevind. Die opkoms van ’n alternatiewe dominante politiek-filosofiese tradisie in die Wes-Kaap het in dié opsig ’n groot rol gespeel. Waar die NEUM-tradisie ’n buitengewone uitwerking op die politieke en intellektuele debatte vanaf die 1940’s tot die 1970’s in die Wes-Kaap gehad het, het die Kongresbeweging (met name die UDF en die ANC) ’n sterker teenwoordigheid sedert die middel-1980’s begin toon (Adhikari, 2005:135). Die NEUM/NUM se invloed het gaandeweg getaan sodat dit prakties-gesproke as ’n verlinkse randbeweging beskou is (Adhikari, 2005:114). Die nierassige sentrumlinkse Kongresbeweging onder die invloed van charismatiese leiers soos dr. Allan Boesak en gesiene slagofferfigure soos Mandela het toenemend populêre steun onder studente- en onderwyser-, sport- en kultuurliggame begin verkry.

’n Volgende rede mag wees dat lede van die Players politiek-filosofies tydens die Swartbewustheidstradisie ontwaak het. Selfs al was hulle formeel polities onverbonde, het hulle gaandeweg aansluiting by van die Kongresbeweging gevind (Jacobs, 1991; Braaf, 1986:92). Anders as lede van die Eoan-groep is die Players in die openbaar ten nouste verbind met ’n uitgesproke anti-apartheidstradisie: “Ons het nie vergeet dat mense opgesluit, gedood en uit hul huise gegooi is weens apartheidswetgewing nie. Deur ons produksies die afgelope 18 jaar het ons altyd geprobeer om die grense van apartheid af te breek” (Jacobs, 1991). Hul politieke revues het groot aftrek onder jong gehore gekry en soos hier bo aangetoon is, het selfs die UDF van hul dienste gebruik gemaak.

Derdens, blyk dit dat die Players kennis van die langdurende gemeenskapsboikot geneem het, en enkele maande voor hul speelvak hul ondersteuners deur mediaplasings op die stap voorberei het. Daarvan spreek die konsultasies met “verteenwoordigers van progressiewe organisasies” oor die gewenstheid van hul opvoerings in die Nico Malan (Jacobs, 1991). Die verwysing na “progressiewe organisasies” verwys klaarblyklik hier na gesprekke met leidende figure uit die breë Kongresbeweging. Die reaksie van “ons gemeenskap,” volgens Sylvester, was “dat ons met die besluit moet voortgaan ter wille van verandering” (Jacobs, 1991; Davis, 1991b).

In teenstelling met die politiek-filosofiese onderbou van die boikot soos geformuleer deur ondersteuners van die NEUM/TLSA-tradisie blyk dit dat die TAG as “onverbonde groep van individue en organisasies” geen onderliggende sentraal-rigtende politieke filosofie gehad het nie, al het hulle die skeldnaam “uitverkopers” *(sell-outs)* gebruik wat herinner aan die *ad hominem* kritiek van die 1950’s. Die groep wat minder as ’n jaar oud was, het geen gevestigde gemeenskapsverbintenisse, erkende leiersfigure of politieke platform gehad nie.

Love, Lust or Guilt, ’n stuk met kindermishandeling as oorhoofse tema, was nie een van die Players se gewilde opvoerings nie. Die stuk was ten opsigte van vorm, toonaard en aanslag totaal anders as die politieke protesteater waarvoor die geselskap die voorafgaande vyf jaar bekendheid verwerf het. In dié sin sou die stuk heeltemal inpas by die verwagtinge van die Nico Malan-bestuur wat nie ’n protestradisie aangemoedig het nie. Die bywoningsyfers vir *Love, Lust or Guilt* is as “middelmatig” bestempel (Davis, 1991b). Dit is enersyds ’n aanduiding dat die gehore wat tradisioneel die Nico Malan besoek het, nie ingestel was op dié vorm van gemeenskapsteater nie, en andersyds dat die Players nie daarin kon slaag om hul eie ondersteuners mee te bring op hul tog na verandering en versoening nie.

In die 1990's het die Players werk begin lewer wat die maatskaplik-politieke proses van verandering ondersteun. Hieronder tel veral die toneelstukke van Sylvester soos *Die invisibles* (1993), *Die invisibles II (*1998) en *Dêm . . . die intolerance (*1994). Alhoewel hul gewildheid nooit weer die hoogtes van Braaf se *Asseblief Miesies*, (1982) of Melvin Whitebooi se *Dit sal die blêrrie dag wies!* (1983–1986) sou bereik nie, het hul toenemend deelgeneem aan die ontwikkelende toneel- en kultuurfeesindustrie. Op die platteland, in plaaslike gemeenskaps-, kerk- en skoolsale het hul produksies steeds "staande toejuiging" ontvang (Anon., 1993). Dit sou eers rondom die einde van die dekade van neëntig wees dat die geselskap hul toerprogram ingekort en later beëindig het.

Ten slotte

Hier is ondersoek ingestel na die beskikbaarheid van teaters met verwysing na die Cape Flats Players in die 1980's en 1990's. Na aanleiding van Hauptfleisch (1983) se opmerking dat "die ou skoolsaal nie meer goed genoeg is" vir gesofistikeerde gehore nie, is die uitwerking van twee grondliggende apartheidswette op die werksaamhede van die Players en dié van die Eoan-groep van nader bekyk aan die hand van Foucault, Harvey en Lefebvre met verwysing na hul beskouings oor ruimte en die produksie van ruimte. Veral die aard van heterotopie, naamlik dat volgens Foucault een plek 'n verskeidenheid ruimtes, dikwels in sigself onversoenbaar kan oproep en heterotopieë soms 'n toegangsrite vereis, is hier uitgelig. Die basiese vertrekpunt van Lefebvre dat drie vorme van ruimte onderskei kan word naamlik dit wat "waargeneem", "bedink" en/of "beleef" kan word, het deurlopend aan bod gekom. Ten opsigte van Harvey is die insig dat elke sosiale formasie sy eie konsepsies van ruimte konstrueer van belang.

Met verwysing na die Wet op Aanwysing van die Aparte Geriewe is bevind dat gehore vir die Players beperk is, omdat toegang nie geredelik vir almal moontlik was nie, dat hulle aanvanklik nie toegang tot beskikbare teaters gehad het nie en nietradisionele ruimtes moes gebruik, dat die gebrek aan 'n permanente opvoerruimte hulle in staat gestel het om uiteenlopende ruimtes met mekaar te verbind wat daartoe gelei het dat hulle hul politieke opvoerings op ongekende plekke aangebied is.

Ten opsigte van die Groepsgebiedewet is in hoofsaak klem gelê op die ontworteling en verstrooiing van gemeenskappe en die verbreking van hul kultuurnetwerke. Met verwysing na die Eoan-groep is aangetoon hoe die persepsie dat hulle politiek-gekompromitteerd is hul lofwaardige poging om selfhandhawend op te tree en 'n eie teater op te rig, nadelige gevolge gehad, en tot 'n jarelange gemeenskapsboikot gelei het. In die laaste afdeling word die boikot teen Eoan-groep bespreek, asook die Players se speelvak van hul werkswinkelproduksie in die Skouburg in die veranderde politieke omstandighede van die 1990's. Deurlopend is aangetoon dat ruimte, die plek van opvoering relasioneel is en 'n verskeidenheid van ruimtes, geskiedenisse en simboliese konsepsies bevat. Die keuse tussen 'n ou skoolsaal en 'n teater mag eenvoudig klink, maar is ingebed in verwikkelde vrae oor ruimte, plek, toegang en uitsluiting.

BIBLIOGRAFIE

Adhikari, Mohamed. 2005. *Not white enough, not black enough: racial identity in the South African Coloured community.* Athens: Ohio University Press.

Anon. 1979a. R30 000 for Eoan. *The Cape Times,* 7 Februarie.

Anon. 1979b. Eoan Group is deur die drif en nou paleis toe. *Rapport-Ekstra,* 18 Februarie.

Anon. 1980. Last CRC Executive. *Alpha,* 18(4):10-12.
Anon 1981. Teater kos miljoene. *Beeld,* 13 Augustus.
Anon. 1982. Top Nat sings Nkosi sikelel' iAfrika. *Deurbraak.* 28 Februarie.
Anon. 1985. LUK antwoord op kritiek teen Sand. *Die Volksblad,* 15 Mei.
Anon. 1987. The struggle continues. *New Nation*, 5-11 March.
Anon. 1993. Bergielewe uitgebeeld by Kunstefees. *Die Burger*, 16 Junie.
Anon. 1994a. Bekende dramagroep mondig. *Die Burger*, 9 Junie.
Anon. 1994b. Afrikaans op horings. *Die Burger*, 8 Oktober.
Anon. 1994c. Cape Flats op toer met hul drama. *Die Burger*, 21 Augustus.
Anon. 2016. Drama productions during the seventies. KM_C224e- 20160627150951 - University of Western Cape. www.uwc.ac.za. [10 April 2017]. Anon. 2020. St. George's Cathedral, *ESAT*, https://esat.sun.ac.za/index.php/St_George's_Cathedral. [23 Maart 2021].
Blumer, A. 1990. Mix Masala, of jy speel nie saam nie. *Vrye Weekblad,* 31 Augustus.
Braaf, Peter. 1986. Swart Afrikaanse dramaturge en hulle ambag. Julian F Smith, Alwyn van Gensen en Hein Willemse (reds.). *Swart Afrikaanse Skrywers. Verslag van 'n simposium gehou by die Universiteit van Wes-Kaapland, Bellville op 26-27 April 1985.* Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland, pp. 91-92.
Breytenbach, K. 1984. Kragsentrale – só maak Londen 'n plan. Van alles en nog wat. *Die Burger*, 21 Julie.
Botha, Amanda. 1991. Uiteindelike erkenning vir miskende Eoan Group. *Rapport,* 28 April.
Cillié, Piet. 1998. Die ou Nic is nou oepe! *Die Burger,* 6 November.
Cohen, Robyn. 2008. New dawn for ailing theatre. *Saturday Weekend Argus,* 19 Julie.
Cruywagen, Colin. 1982. Miesies in Bellville. *Metro-Burger*, 17 November.
Cruywagen, Dennis. 1983. Cape Flats Players back at the Baxter. *The Cape Times*, 8 Desember.
Cupido, Johnny. Whitebooi-stuk na Baxter. *Die Burger,* 18 Julie 1984.
Davis, Gaye. 1991a. Curtain goes up again at the Joseph Stone. *Weekly Mail*, 28 Junie tot 4 Julie.
Davis, Gaye. 1991b. We'll still work with Capab says "sell-outs." *Weekly Mail*, 15 tot 21 Maart.
Du Pré, Roy H. *Separate but unequal: the "Coloured" people of South Africa – A political history.* Johannesburg: Jonathan Ball.
Durkan, Andrew. 1990. Controversial arts group free of state subsidy – now seeks funds. *Weekly Mail,* 22 tot 29 Junie.
Eoan History Project. 2013. *Eoan Our Story.* Johannesburg: Fourth Wall Books.
Foucault, Michel. 1986. Of other spaces. vertaal deur Jay Miskowiec. *Diacritics,* 16(1):22-27.
Fransman, Neville. 1982. Some of the lawmakers did not like "de Lô." *The Cape Times*, 15 Februarie.
Fox, Revel. 2020. Joseph Stone Auditorium. *Revel Fox and Partners.* https://www.revelfox.co.za/joseph-stone-auditorium#0 [30 Maart 2021].
Govender, Pregs. 2021. Storyteller who raised hopes – and laughs. *Sunday Times,* 9 Mei.
Gwala, Pascal M. (ed.). 1973. Arts and Entertainment. *Black Review, 1973*:104-115.
Harvey, David. 1990. Between space and time. *Annals of the Association of American Geographers,* 80(3):418-434.
Hauptfleisch, Temple. 1983. Serious decline of amateur theatre. *Pretoria News,* 23 Junie.
Hugo, Pierre. 1978. *Quislings or Realists? A Documentary Study of "Coloured" Politics in South Africa.* Johannesburg: Ravan, 1978.
Jacobs, Sean. 1991. Flats Players bring stuk in Nico op die planke. *Die Burger*, 6 April.
James, Wilmot. 2011. Issel, whose politics merged with the performing arts, was far from uni-dimensional. *Cape Argus,* 1 Februarie.
January, Cornelius. 1997. 'n Vergelykende studie t.o.v. die aktiwiteite van stedelike en plattelandse swart amateur gemeenskapsteatergroepe in die apartheidsera. Ongepubliseerde M.A. Universiteit van Wes-Kaapland.
Kaganof, Aryan. 2014. *A inconsolable memory.* African Noise foundation. Vimeo. https://vimeo.com/111217435? [30 Maart 2021].
Lefebvre, Henri. 1991. The production of space. Vertaal deur Donald Nicholson-Smith. Maiden, MA, Oxford, Charlton: Blackwell.
Lewis, Gavin. 1987. *Between the Wire and the Wall: A History of South African "Coloured" Politics.* Cape Town: David Philip.

Lodge, Tom & Bill Nasson. 1991. *All, here, and Now: Black politics in South Africa in the 1980s.* Kaapstad: David Philip/ Ford Stigting.
Meintjies, Frank. 2021. An explosion of worker creativity in Natal: The catalytic role of the Culture and Working Life Project. *Asai. Africa South Art Initiative.* www.asai.co.za
https://asai.co.za/an-explosion-of-worker-creativity-in-natal-cwlp/#more-21859. [7 Mei 2021].
Meintjies, Frank. 1991. Festival vibe is absent from the black side of G'town. *Weekly Mail*, 5 tot 11 Julie.
Nänny, Pia. 2006. St. Markus ná jare steeds 'n baken. *Die Burger*, 16 September.
Ons Korrespondent. 1973. Joanie Galant laat dorp gons – L.K.R. loop uit. *Die Burger,* 14 Desember.
Oosthuizen, Kobus. 1998. The truth does hurt. *Tonight, The Argus,* 23 September.
Overbeek, R. 1984. Braaf – die akteur met 'n roeping. Kaapse draai. *Die Burger*, 3 Augustus.
Rabie, Jac. 1977. Die kultuurlewe van die Kleurling. *Buurman,* November, 5-10.
Rabie, Jan. 1976. Troebadoers van 1976 se opstandskinders. *Rapport*, 14 November.
Reservation of Separate Amenities Amendment Act, No. 10 of 1960, *Wikisource*. https://en.wikisource.org/wiki/Reservation_of_Separate_Amenities_Act,_1953/1960-03-25 [23 Maart 2021].
Roos, Hilde. 2018. *The La Traviata Affair: Opera in the Age of Apartheid.* Oakland: University of California Press.
Seale, Tyrone. 1989. 'The video a city playwright will never see." *Weekend Argus,* 13 May.
Short, Florence. 1984. New indigenous drama about the dilemma of a man forced to choose. *Tonight, The Argus,* 20 Julie.
Short, Florence. 1987. Touring theatre for the love of it. Tonight, *The Argus,* 4 Augustus.
Solberg, Rolf. 2011. *Bra Gib: Father of South Africa's Township Theatre.* Scottsville: University of KwaZulu-Natal Press.
Soudien, Crain. *The Cape Radicals: intellectual and political thought of the New Era Fellowship, 1930s – 1960s.* Johannesburg: Wits University Press.
Steyn, Alfie. 1978. The lesson of the Nico Malan affair. *Pretoria News,* 22 Februarie.
Swart, CA. 1986. Prohibition of a particular gathering in terms of regulation 7 promulgated in terms of the Public Safety Act, 1953 (Act 3 of 1953), by proclamation R109 of 1986. *Government Gazette* no. 10280, 12 Junie.
Terreblanche, Sampie. 2002. *A history of inequality in South Africa – 1652-2002*. Scottsville: Universiteit van Natal; Sandton: KMM.
Thamm, Marianne. 1989a. "Agit prop" old hat with Flats Players. *The Cape Times*, 17 Mei.
Thamm, Marianne. 1989b. 16 years on a new look . . . want freedom. *Weekly Mail,* 18 Mei.
Theron, Erika & JB du Toit. 1977. *Kortbegrip van die Theron-verslag.* Kaapstad: Tafelberg.
Van der Walt, Judy. 2001. New dawn for the Stone. *Sunday Independent,* 23 December.
Vosloo, Johan. 2001. Apartheid klink nou soos storie uit Koekoekland. *Rapport*, 29 April.
Whitebooi, Melvin. 1984. Bruin drama sorg self dat hy gehoor word. *Rapport,* 17 Junie.
Whitebooi, Melvin. 1989. Eoan Group los die Regering. *Rapport,* 19 Maart.
Willemse, Hein. 1991. Censorship or strategy? Smuts, Dene en Shauna Wescott (reds.). *The purple sal govern! A South Afrian A to Z of nonviolent action.* Kaapstad: Oxford University Press, Centre for Intergroup Studies, pp. 24-25.
Willemse, Hein. 2017. In jarelange verbondenheid: Adam Small en die Cape Flats Players. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 57(4):879-896. DOI.10.17159/2224-7912/2017/v57n4a2.