

1994026 294-01



UOVS - SASOL-BIBLIOTEEK



199402629401220000019

HIERDIE EKSEMPLAAR MAG ONDER
 GEEN OMSTANDIGHED E UIT DIE
 BIBLIOTEK VERWYDER WORD NIE

**BEGINSELS VAN DEKORBEPLANNING
EN DEKORONTWERP IN TEATERS MET BEPERKTE
VERHOOGFASILITEITE**

deur

CHRISTOFFEL JOHANNES FOURIE

Verhandeling voorgelê om te voldoen aan die vereistes vir die graad

MAGISTER ARTIUM

in die

**FAKULTEIT LETTERE EN WYSBEGEERTE
(DEPARTEMENT DRAMA- EN TONEELKUNDE)**

aan die

UNIVERSITEIT VAN DIE ORANJE-VRYSTAAT

Studieleier: Mnr. N.J. Luwes

Bloemfontein
Junie 1993

Voorwoord

**My opregte dank teenoor die volgende persone
sonder wie se hulp hierdie navorsing
nie afgehandel sou kon word nie:**

- My Studieleier, mnr. Nico Luwes, hoof van die Departement Drama- en Toneelkunde aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat, vir sy kundige en noulettende terugvoering en belangstelling in die ondersoek
- Aan my Kollega, mnr. Anton Welman, vir sy vriendelike en kundige hulp met fotografie
- Aan my vrou en kinders, aan wie ek hierdie werk opdra, vir hulle geduld, begrip en liefde

**Bo alles dank ek God vir die talente
wat ek van Hom ontvang het**

CHRIS FOURIE

BLOEMFONTEIN

2 Mei 1993

Verklaring

1. Hiermee verklaar ek die ondergetekende, dat die proefskrif getiteld: *Beginsels van dekorbeplanning en dekorontwerp in teaters met beperkte verhoogfasiliteite*, my eie selfstandige werk is en nog nooit voorheen by enige ander universiteit/fakulteit/ departement ingehandig is vir eksaminering nie.
2. Ek doen hiermee ook afstand van outeursreg ten gunste van die Universiteit van die Oranje-Vrystaat.

Chris Fourie

CHRIS FOURIE

BLOEMFONTEIN
Mei 1993

INHOUDSOPGAWE

INLEIDING

Beginsels van dekorbepanning en dekorontwerp in teaters met beperkte verhoogfasiliteite

	1
1. Motivering	1
2. Doelstelling	2
2.1 Algemene doelstelling	2
2.2 Spesifieke doelstelling	2
3. Begripsverklaring	2
4. Strukturering	4

HOOFSTUK 1

Die doel en funksie van dekor in 'n toneelopvoering met verwysing na die bevordering van visuele begrip en die projeksie van estetiese kwaliteite

	5
1.1 Die bevordering van visuele begrip	7
1.2 Die projeksie van estetiese kwaliteite	8

HOOFSTUK 2

'n Breedvoerige oorsig van die oorsprong en ontwikkeling van westerse teaterdekor

	10
1. Primitiewe oorsprong	10

2. Vanaf die oorsprong tot die einde van die Middeleeue	10
2.1 Die antieke Griekse en Hellenistiese teaters	10
2.2 Die Romeinse teaters	16
2.3 Die Middeleeuse teaters	19
3. Vanaf die Renaissance tot 1700	25
3.1 Die teaters van die Italiaanse Renaissance	25
3.2 Die Engelse teaters	30
3.3 Die Spaanse teaters	36
3.4 Die Franse teaters	38
4. Die agtiende eeu	42
4.1 Die Engelse teaters	42
4.2 Die Italiaanse teaters	43
4.3 Die Franse teaters	46
4.4 Die Noord- en Oos-Europese teaters	47
4.5 Die Amerikaanse teaters	47
5. Die eerste helfte van die negentiende eeu	48
5.1 Die Italiaanse en Spaanse teaters	49
5.2 Die Engelse teaters	49
5.3 Die Franse teaters	51
5.4 Die Russiese teaters	53
5.5 Die Amerikaanse teaters	53
6. Die tweede helfte van die negentiende eeu	55
6.1 Die Engelse teaters	56
6.2 Die Franse teaters	59
6.3 Die Russiese teaters	61
6.4 Die Duitse en Oostenrykse teaters	62
6.5 Richard Wagner en die Sakse-Meiningengeselskap	63
6.6 Die Amerikaanse teaters	64
7. Die begin van die moderne teater, 1875-1915	65
7.1 Algemene tegniese vernuwings	65
7.2 Adolphe Appia en Gordon Craig	66
7.3 Die bereiking van tegniese vaardigheid teenoor die voortgang van stilistiese vernuwing	68

HOOFSTUK 3

Dekorstyle

'n Ondersoek na die representatiewe en presentatiewe teater- en dekorstyle van die twintigste eeu, met besondere verwysing na die realisme, naturalisme, simbolisme, impressionisme, ekspressionisme, teatralisme, konstruktivisme en formalisme
70

1.	Teater- en dekorstyle van die twintigste eeu	72
1.1	Representatiewe en presentatiewe teaterstyle	73
1.2	Die representatiewe teaterstyl	73
1.3	Die presentatiewe teaterstyl	73
2.	Realisme	74
3.	Naturalisme	75
4.	Simbolisme	76
5.	Impressionisme	76
6.	Ekspressionisme	78
7.	Teatralisme, konstruktivisme en formalisme	80
7.1	Teatralisme	81
7.2	Konstruktivisme	82
7.3	Formalisme	82
8.	Gevolgtrekking	84

HOOFSTUK 4

'n Beskouing oor teaterdekor as 'n gesamentlike kunsskepping en die kenmerke van 'n goeie dekorontwerper
85

1.	Dekor as gesamentlike kunsskepping	85
1.1	Die dramaturg se gegewe	86
1.2	Die regisseur se besondere siening	87
1.3	Die ontwerper se funksionele en estetiese realisering	87
2.	Die kenmerke van 'n goeie dekorontwerper	89
3.	Die dekorontwerper se werkprosedure	90

HOOFSTUK 5

Statistiese en fisiese gegewens oor spesifieke beperkende fasiliteite in twee teaters, naamlik die Scaena-teater en die Sterrewagteater 94

1. Die Scaena-teater (vgl. planne nrs. 1, 2, 3 en 4) 94
2. Die Sterrewagteater (vgl. planne nrs. 5 en 6) 97

Hoofstuk 6

Teoretiese dekorvereistes en praktiese beplanningsoplossings vir veertien toneelopvoerings 106

1. Die besonderhede ten opsigte van die indeling van die besprekings-
punte is as volg: 106
 - 1.1 Die gewone geslote stel wat net een lokaliteit voorstel, sonder
enige dekorveranderings 106
 - 1.2 Die stel wat verskillende lokaliteite of ruimtes gelyktydig voorstel,
sonder enige dekorveranderings 106
 - 1.3 'n Dekorverandering na 'n ander lokaliteit vir 'n beperkte tydsverloop 106
 - 1.4 Die gebruik van skuifpaneel vir konstante toneelwisselings tussen
die buite- en binnetoneel van dieselfde lokaliteit 106
 - 1.5 Die volledige omskakeling na 'n tweede lokaliteit deur middel
van rolwaens 106
 - 1.6 Veelvuldige omskakelings na 'n groot verskeidenheid van lokaliteite
deur middel van rolwaens en deur middel van uitbouings voor die
verhoog 107
 - 1.7 Die volledige omskakeling na 'n tweede lokaliteit en terug deur
middel van die draaiverhoog en rolwaens 107
 - 1.8 Veelvuldige omskakelings na 'n verskeidenheid van lokaliteite
deur middel van 'n permanente speelruimte, 'n draaiverhoog, 'n
rolwa en die uitbouing van die verhoog 107
 - 1.9 Die tydelike funksionele vergroting van die verhoogarea deur middel
van 'n uitbouing 107
 - 1.10 Dekorbeplanning en -ontwerp vir eksperimentele
toneelaanbiedings 107
2. Volledige besprekings van elk van die veertien ontwerpprojekte 109

2.1	Die gewone geslote stel wat net een lokaliteit voorstel sonder enige dekorveranderings	109
2.1.1	<i>Die effek van gammastrale op man-in-die-maan gousblomme</i>	109
2.1.2	<i>The caretaker</i>	114
2.2	Die stel wat verskillende lokaliteite of ruimtes gelyktydig voorstel, sonder enige dekorveranderings	116
2.2.1	<i>Mattewis en Meraai</i>	118
2.2.2	<i>The spare room</i>	122
2.2.3	<i>Rashomon</i>	126
2.3	'n Dekorverandering na 'n ander lokaliteit vir 'n beperkte tydsverloop	130
2.3.1	Die gebruik van die verhoog- of rolwa	130
2.3.2	<i>Die goue kring</i>	132
2.3.3	<i>Die wals van die toreadors</i>	137
2.4	Die gebruik van skuifpanele vir konstante toneelwisselings tussen die buite- en binnetonele van dieselfde lokaliteit	143
2.4.1	Die skuifpaneel	145
2.4.2	<i>Die paradysboot</i>	146
2.5	Die volledige omskakeling na 'n tweede lokaliteit deur middel van rolwaens	150
2.5.1	<i>The importance of being Earnest</i>	151
2.6	Veelvuldige omskakelings na 'n groot verskeidenheid van lokaliteite deur middel van rolwaens en deur middel van uitbouings voor die verhoog	156
2.6.1	Die Evasgeslag	157
2.7	Die volledige omskakeling na 'n tweede lokaliteit, en weer terug na die eerste, deur middel van die draaiverhoog en rolwaens	169
2.7.1	Die draaiverhoog	169
2.7.2	<i>The children's hour</i>	172
2.8	Veelvuldige omskakelings na 'n verskeidenheid van lokaliteite deur middel van 'n permanente speelruimte, 'n draaiverhoog, 'n rolwa en die uitbouing van die verhoog	180
2.8.1	<i>Die Pantoffelmoordenaars</i>	180
2.9	Die tydelike, funksionele vergroting van die verhoogruimte deur middel van 'n uitbouing	188
2.9.1	<i>August August, August</i>	188

2.10 Dekorbeplanning en -ontwerp vir eksperimentele
toneelaanbiedings 191

2.10.1 *Metamorphosis* 192

Fotografiese illustrasies 195

Slotbeskouing 226

Bronnelys 232

Opsomming/Abstract 238

Beginsels van dekorbeplanning en dekorontwerp in teaters met beperkte verhoogfasiliteite

Die voorliggende studie stel ondersoek in na die moontlike beginsels wat toegepas kan word ten opsigte van dekorbeplanning en dekorontwerp in teaters waarin sommige van die sogenaamde noodsaaklike verhoogfasiliteite ontbreek. Die doel is om oplossings aan te bied vir probleme wat kan opduik wanneer 'n gekose drama ten opsigte van sy funksionele dekorvereistes oënskynlik nie in 'n beskikbare teater-ruimte opgevoer kan word nie.

1. MOTIVERING

Die noodsaaklikheid van 'n wetenskaplike studie oor die beginsels van dekorbeplanning en dekorontwerp in teaters met beperkte verhoogfasiliteite, kan as volg gemotiveer word: By 'n groot aantal opvoedkundige inrigtings en gemeenskapsentra bestaan daar slegs multi-funksionele sale of aangepaste teaters met meestal 'n plat vloer in die gehoorsaal. Die meeste van hierdie sale besit egter 'n verhoog met 'n proscenium en 'n voorgordyn. Van voldoende ruimte op die verhoog en die sy- en agterverhoog is daar weinig sprake. In byna alle gevalle ontbreek 'n vliegtoring en -apparaat. Hierdie lokale word egter dikwels deur opvoedkundige inrigtings en amateurtoneelgroepe vir toneelaanbiedings as teaters benut. Na hierdie lokale kan dus met reg in sulke omstandighede as teaters met beperkte verhoogfasiliteite verwys word. Die eintlike probleem is egter daarin geleë dat voornemende regisseurs dikwels toelaat dat die beperkte verhoogfasiliteite hulle keuse van dramatekste vir opvoering beperk. Die tekste word dan volgens oorkombare maatstawwe as onopvoerbaar beoordeel. Omdat dit nie altyd moontlik is om die dramaturg se vereistes ten opsigte van die toneelskikking ten volle op die verhoog te realiseer nie, word die praktiese opvoerbaarheid daarvan gekortwiek.

Weinig navorsing in Suid-Afrika bied riglyne vir die oplossing van bogenoemde dilemma.

2. DOELSTELLING

Teen die agtergrond van die voorafgaande bespreking kan die doelstelling van die studie as volg uiteengesit word:

2.1 Algemene doelstelling

Die algemene doel van die studie is om aan die hand van beskikbare en toepaslike primêre en sekondêre bronnemateriaal, op 'n krities-waarderende wyse ondersoek in te stel na al die verskillende aspekte in verband met dekorbeplanning en dekorontwerp.

2.2 Spesifieke doelstelling

Die spesifieke doelstelling van hierdie studie is eerstens om die teoretiese grondbeginsels van dekorbeplanning en -ontwerp te formuleer. Tweedens het die studie ten doel om aan die hand van praktiese voorbeelde, teoretiese riglyne vir ontwerp voor te lê en om prakties toepasbare oplossings vir dekorbeplanning aan te bied. Derdens wil die studie toon dat byna alle dramatekste deur middel van innoverende en kreatiewe denke ten opsigte van dekorbeplanning en -ontwerp, wel opvoerbaar kan wees.

3. BEGRIPSVERKLARING

Die begrippe *dekorbeplanning* en *dekorontwerp* benodig 'n duideliker onderskeiding. Dekorbeplanning verwys hoofsaaklik na die praktiese, konkrete realisering van die vereistes wat 'n spesifieke drama aan die verhoogruimte stel, terwyl dekorontwerp hoofsaaklik betrekking het op die estetiese, abstrakte realisering van die idee, styl en atmosfeer van die drama.

Beplanning verwys na die seleksie en rangskikking van argitektoniese en/of natuurelemente om 'n funksionele dekorstel te verskaf, terwyl ontwerp verwys na die aanwending van die elemente en grondbeginsels van ontwerp om 'n esteties aanvaarbare verhoogbeeld te skep.

Hoewel die beplanning van 'n dekorstel die aanvanklike meet-en-pas-proses behels en daar eers op 'n later stadium oorgegaan word na die ontwerpproses, moet hierdie twee stadia nooit as twee onafhanklike prosesse beskou word nie. Gedurende die beplanningstadium moet daar voortdurend vooruitgekyk word na die uiteindelijke bereiking van aanvaarbare estetiese waardes, en gedurende die ontwerpstadium mag die reeds vasgestelde praktiese en funksionele aspekte van die dekorstel nooit geminag word nie. Dit is dus vanselfsprekend noodsaaklik dat slegs een persoon na albei hierdie aspekte sal omsien, omdat die twee saam 'n deurlopende proses uitmaak. Daar sal egter noodwendig 'n hegte samewerking tussen die beplanner-ontwerper en die regisseur moet wees.

Die begrip *beperkte verhoogfasiliteite* verwys na enige ontbrekende argitektoniese of meganiese middele wat die oprigting en verskuiwing van 'n dekorstel moontlik kan verhinder. Wanneer die moderne, konvensionele, maar meganies goed toegeruste teater as die norm aanvaar word, kan ons onder die term *ontbrekende fasiliteite* die afwesigheid van enigen van die volgende elemente verstaan, naamlik 'n verhoog, 'n prosceniumboog, 'n voorgordyn, voldoende verhoogruimte, syverhoogruimte en agterverhoogruimte, 'n vliegtoring met vliegapparaat en 'n siklorama.

'n Plat vloeroppervlak kan wel as 'n verhoogarea benut word, mits die sitplekke in die ouditorium op 'n skuinshelling of op terasse opgerig word. In die afwesigheid van 'n proscenium kan 'n vals proscenium opgerig word en 'n ontbrekende voorgordyn kan beteken dat dekorverskuiwing in dowwe lig op 'n oop verhoog uitgevoer sal moet word. 'n Onvoldoende verhoogruimte kan wel probleme skep maar gebrek aan sy- en agterverhoogruimte asook 'n vliegtoring en apparaat beteken dat dekorverandering slegs op die verhoog self uitgevoer sal moet word. In geval 'n siklorama ontbreek, is dit maklik om een op te rig.

Uit die studie sal blyk dat die innoverende en kundige dekorbeplanner selfs met uitermate beperkte verhoogfasiliteite tot sy beskikking, steeds in staat sal wees om doeltreffende resultate te kan lewer.

4. STRUKTURERING

In die eerste drie hoofstukke is 'n beskrywende navorsingsmetode aangewend. In hoofstuk 1 word 'n oorsigtelike inleiding verskaf ten opsigte van die doel en funksie van dekor in 'n toneelopvoering, met verwysing na die bevordering van visuele begrip en die projeksie van estetiese kwaliteite.

Hoofstuk 2 bevat 'n breedvoerige oorsig van die oorsprong en ontwikkeling van westerse teaterdekor vanaf die primitiewe tydperke tot die stadium voor die Eerste Wêreldoorlog, toe al die tegniese hulpmiddels soos ons dit vandag ken, alreeds in gebruik was.

Hoofstuk 3 behels 'n ondersoek na die representatiewe en presentatiewe teaterstyle van die twintigste eeu en die snelle opeenvolging van 'n groot aantal verskillende dekorstyle vanaf die laaste gedeelte van die negentiende eeu.

In hoofstuk 4 is eerstens 'n beskrywende navorsingsmetode aangewend om 'n beskouing weer te gee in verband met teaterdekor as 'n gesamentlike kunsskepping en tweedens is 'n verklarende navorsingsmetode aangewend om ondersoek in te stel na die kenmerke en die werkprosedure van die ideale dekorontwerper.

In die laaste twee hoofstukke is 'n verkennende navorsingsmetode aangewend. Hoofstuk 5 bevat die statistiese en fisiese gegewens oor spesifieke beperkende fasiliteite in twee teaters, naamlik die Scaena-teater en die Sterrewagteater.

Hoofstuk 6 bevat die verslag oor die beplanning en ontwerp van veertien dekorstelle waar die teorieë met behulp van modelle, planne, tekeninge en foto's verklaar word.

Die slotbeskouing bestaan uit 'n samevattende evaluering van die vereistes en oplossings insake dekorbeplanning en -ontwerp in die voorafgaande studie, met die doel om teoreties- en prakties-gefundeerde riglyne vir die toekomstige regisseur of dekorontwerper in teaters met beperkte verhoogfasiliteite daar te stel.

HOOFSTUK 1

Die doel en funksie van dekor in 'n toneelopvoering met verwysing na die bevordering van visuele begrip en die projeksie van estetiese kwaliteite

Die hoofdoel van 'n dekorstel is om in 'n gegewe speelruimte 'n ideale omgewing te skep waarin die dramatiese handeling van 'n spesifieke toneeltekst kan afspeel. Onder die term *dekorstel* verstaan ons die oprigting, in die speelruimte, van strukture wat van 'n groot verskeidenheid van materiale vervaardig kan word. Hierdie strukture sal byvoorbeeld in die geval van 'n realistiese dekorstel gebruik word om die illusie van 'n werklike binne- of buitetoneel te skep. Die gegewe speelruimte kan enige denkbare vorm aanneem. In plaas van 'n konvensionele prosceniumverhoog kan byvoorbeeld 'n tongverhoog of 'n arenaverhoog gebruik word. Die term *ideale* suggereer 'n dekorstel wat sal toelaat dat die regisseur dit in die beplanning van die spelers se posings en bewegings, maksimaal en voordelig sal kan benut. In plaas van die term *agtergrond*, wat slegs 'n twee-dimensionele kwaliteit suggereer, is hier sprake van 'n *omgewing* wat die vereiste drie-dimensionele karakter van 'n dekorstel beklemtoon. Die spelers word in werklikheid deur die dekorstel, wat ook die onsigbare vierde muur insluit, omring. Bykomend val die klem ook op die diepte van die dekorstel deur die suggestie van ander ruimtes wat verder na agter en na die kante van die speelruimte geleë is, en wat gewoonlik vir die gehoor onsigbaar is. Wilson (1976:234) rig die volgende belangrike waarskuwing: "Scene design is not a picture; it is an environment: a place for actors to move and have their being."

Om 'n geskikte omgewing op die verhoog te skep, moet die ontwerper dus begryp dat dramatiese handeling verryk word wanneer dit *in* die omgewing afspeel en nie slegs *voor* die agtergrond nie. "... the actor is helped to illuminate the dramatic action *in* an environment to which he can relate his character, rather than *in front of* a setting that merely furnishes a background for his performance" (Selden & Rezutto 1972:5).

Brockett (1964:439) onderskei twee basiese doelstellings van dekorontwerp, naamlik "... to aid understanding, and to project artistic qualities". Hy glo dat visuele begrip verseker kan word deurdat die dekorstel die tydperk en plek van handeling aandui en verder ook die verhouding tussen die sigbare ruimte op die verhoog en die gesuggereerde ruimtes daaragter duidelik uiteensit. Bykomend verwag hy van die dekorstel om uitdrukking te gee aan die drama se basiese artistieke kwaliteite ten opsigte van stemming en styl.

Vir Arnold (1985:4,5) het dekor vier onderskeidende funksies, naamlik "... scenery often conveys information vital for the understanding of the unfolding story ... The setting is also an important means of intensifying the mood of the production ... It is useful for scenery to reinforce the style of a production ... The contribution of a setting in aiding the performers".

Welker (1979) onderskei egter ook vier funksies van dekor in die teater. Eerstens dien dit as 'n middel waardeur die plasing en bewegings van die spelers beplan kan word. Tweedens behoort dit die atmosfeer van 'n toneelstuk te weer- spieël. Derdens kan dit inligting in verband met die lokaliteit en tyd van die drama- tiese handeling oordra, en vierdens is dit in staat om op sigself visueel interessant te wees. Hy voeg by dat: "Most scenery performs all these functions, although seldom with equal emphasis" (Welker 1979:22).

'n Lys van vyf belangrike funksies van dekor word deur Whiting (1961:259-262) opgestel, naamlik die ondersteuning van die akteur, die verberging van dit wat die gehoor se aandag kan aftrek, die skepping van atmosfeer en die suggestie van die tyd en plek van handeling.

Modercai Gorelik, 'n professionele dekorontwerper van 'n paar dekades gelede in Amerika, sien volgens Holtan (1976:86) ook vier funksies van dekor, naamlik die dokumentasie of die oordrag van inligting ten opsigte van plek en tydperk; die weer- gawe van 'n omgewing wat deur die inwoners geskep is en wat 'n invloed op hulle lewens uitoefen; 'n middel waardeur die fisiese beperkings van die verhoog opgelos word om in diens van die spelers te staan; en 'n toneelmetafoor wat poëties geskik is vir die betrokke aanbieding. Hoewel nie in dieselfde volgorde van belangrikheid nie, stem dit in 'n groot mate ooreen met Welker se siening.

Taubman (1967:366) beklemtoon die belangrikheid daarvan dat die dekorstel die gehoor se verbeelding moet vrystel en by die skeppingsproses moet betrek.

Vir die doeleindes van hierdie studie blyk dit egter voldoende te wees om volgens Brockett (1964:439) se siening, slegs tussen twee basiese doelstellings te onderskei, naamlik die bevordering van visuele begrip, en die projeksie van estetiese kwaliteite.

1.1 DIE BEVORDERING VAN VISUELE BEGRIP

Visuele begrip vir die milieu kan op verskeie maniere bevorder word deur die fisiese plasing van die dekorstel. Dis noodsaaklik dat die posisie van argitektoniese elemente soos deure, deurgange en vensters nie slegs die sigbare ruimte op die verhoog definieer nie, maar ook die denkbeeldige ruimtes af van die verhoog af. Dit is belangrik, aangesien die teks gewoonlik impliseer waarheen die karakters beweeg wanneer hulle die verhoog verlaat of waarvandaan hulle kom wanneer hulle hul verskyning maak. In die geval van 'n binnetoneel moet die logiese plasing van die aangrensende vertrekke, hoewel onsigbaar, nogtans in verhouding tot die sigbare ruimte duidelik blyk. Brockett (1964:440) beklemtoon die feit dat die onsigbare ruimte in sommige dramas ongespesifiseerd is, maar dat die oordeelkundige plasing van in- en uitgange nogtans belangrik is wanneer karakters van verskillende ingange gebruik moet maak.

Ommaney en Schanker (1972:394) is oortuig dat die dekorstel die lokaliteit in terme van die tydperk van handeling en die belangrike omgewingsfaktore moet definieer. Dit moet ook duidelik wees of die dekor 'n binne- of buitetoneel voorstel, of die omgewing landelik of stedelik is en of dit 'n werklike of 'n denkbeeldige omgewing voorstel. Ten opsigte van tyd kan 'n spesifieke era of tydperk in die geskiedenis asook die seisoen en tydsveranderinge in die handelingsverloop aangedui word. Die omgewingsfaktore sluit in die klimaats- en geografiese toestande, die sosio-ekonomiese toestand en kulturele agtergrond, en selfs ook die politiese stelsel van die omgewing. Die dekor kan ook aan die gehoor inligting verskaf ten opsigte van die karakters, veral wanneer dit kom by die invloed wat die omgewing op die karakters uitoefen, en die feit dat die karakters se persoonlikhede gewoonlik bepalend is ten opsigte van die voorkoms van hulle omgewing.

Karakterontleding voorsien die ontwerper, volgens Parker en Smith (1979:20) van interessante leidrade: "When the place is an interior, a study of the people living in the house gives the designer many important clues for details."

Volgens Zelanski en Fisher (1987:115) maak dekorontwerp in 'n groot mate van ruimtelike illusie gebruik, want die ontwerper moet dikwels die kleiner verhoogruimte gebruik om die indruk van 'n groter ruimte te skep.

In sy beplanning van die sigbare verhoogruimte moet die ontwerper voorsiening maak vir voldoende wisseling in die groepering en bewegings van die spelers. Deur van rostrums, trappe en skuinsvlakke of oplope gebruik te maak, kan die regisseur in staat gestel word om 'n groter verskeidenheid van groeperings en fokuspunte te skep. Dit bevorder, volgens Ommanney en Schanker (1972:394) ook 'n duideliker uitbeelding van interpersoonlike verhoudings, van 'n karakter se stand of rang, of sy posisie in die gesin en samelewing, of aan die koningshof. Die dekor moet dit vir die speler moontlik maak om die aandag op homself te vestig deurdat hy fisies 'n verhewe posisie op die verhoog inneem. Dat die dekorstel dus in diens van die speler staan, is 'n belangrike siening. Daarom beklemtoon Wilson (1976:234) dit dat "... a stage set, rather than being a complete picture in and of itself, is an environment with one element missing - the actor".

'n Verdere vereiste is dat die verhoogruimte so gerangskik moet word dat dit 'n groot verskeidenheid van vloerpatrone in die beplanning van die karakters se bewegings moontlik maak. Dit help ook om die handeling beter te laat vloei. Soms word dit vereis dat verskeie lokaliteite gelyktydig op verskillende dele van die verhoog voorgestel moet word. Dit is wenslik om die lokaliteite so te rangskik dat die wisseling van een toneel na 'n volgende, deur middel van die oordeelkundige gebruik van beligting, glad verloop. Dit kan verhoed dat die handelingslyn van die drama onderbreek word.

1.2 DIE PROJEKSIE VAN ESTETIESE KWALITEITE

Met die aanvang van die toneelopvoering moet die gehoor dadelik bewus word van die stemmingsaard van die verhoogomgewing waarmee hulle in aanraking gebring word. Dan het die dekorstel daarin geslaag om 'n gepaste atmosfeer te skep. Stemming of atmosfeer kan beskryf word as daardie kwaliteit van 'n drama wat, indien dit behoorlik oorgedra word, 'n geestestoestand en emosionele reaksie by die gehoor opwek.

Die belangrike rol wat beligting in die skepping van die verhoogbeeld en van die stemming speel, moet nooit onderskat word nie. Volgens Zelanski en Fisher (1987:160) is "... stage lighting ... as important as set design, costuming, makeup, sound and acting in creating the desired effects".

Rossotti (1983:210) se mening in verband met verhoogbeligting stem hiermee ooreen want sy sien dit as 'n "... highly technical craft in which both the colour and the intensity of the light serve to influence mood, while differences in brightness serve to direct the attention of the audience to selected parts of the stage".

Ommanney en Schanker (1972:396) glo dat enige stel ook esteties bevredigend moet wees, afgesien van wat die vereiste atmosfeer ookal mag wees. Dit moet beantwoord aan die algemene beginsels wat op kunsskeppings van toepassing is. Van die ontwerper word ook verwag om kennis te dra van die psigologiese uitwerking van artistieke beginsels om sodoende 'n onderbewuste emosionele reaksie by die gehoor op te wek. Wanneer 'n dekorstel in helder of ligte kleure geskilder is, verwag die gehoor gewoonlik 'n vrolike, opgewekte aanbieding, terwyl 'n tragedie gewoonlik 'n donkerder en somber omgewing vereis.

Die omgewing wat op die verhoog geskep word, kan realisties of fantasties of absurd wees. Die tipe drama, naamlik tragedie, komedie of melodrama behoort ook duidelik in die dekor weerspieël te word, asook die styl, naamlik naturalisties, ekspressionisties, simbolisties of formalisties. Net soos die speler die drama se kwaliteite deur middel van die gebruik van sy stem en liggaam projekteer, moet die dekorstel deur middel van die manipulasie van die elemente en grondbeginsels van ontwerp die essensiële kwaliteite van die drama weerspieël. Brockett (1964:441) vat dit as volg saam: "A good setting is a visual statement of the script's artistic characteristics."

Edward Gordon Craig (1968:22) wat bekend is vir sy veelbesproke en soms omstrede teorieë in verband met dekorontwerp, betrek ook die dramaturg by sy siening wanneer hy, met verwysing na Shakespeare-dramas, verklaar dat die ontwerper 'n omgewing moet skep wat harmonieer met die gedagtes van die digter.

HOOFSTUK 2

'n Breedvoerige oorsig van die oorsprong en ontwikkeling van westerse teaterdekor

1. PRIMITIEWE OORSPRONG

Volgens Cronjé (1971:83) het die drama nêrens buite die verband van die godsdiens ontstaan nie. Hy stel dit ook dat die dans, die musiek en die woord in alle vroeë dramabeoefening op geïntegreerde wyse 'n rol gespeel het (vgl. Hunninger 1969:11). Dit kan aanvaar word dat hierdie primitiewe godsdienstige rituele in 'n sentrale oop ruimte voor toeskouers plaasgevind het, dikwels saans by die lig van die kampvuur. Moontlik is daar heel dikwels gebruik gemaak van rekwisiete in die vorm van spiese en skilde, van kostumering in die vorm van karosse of grasrompe en van maskers of grimering in die vorm van verfstrepe oor die gesig. Dit is egter onwaarskynlik dat hierdie primitiewe volkere van die enigste oorblywende toneelelement, naamlik dekor, gebruik gemaak het.

2. VANAF DIE OORSPRONG TOT DIE EINDE VAN DIE MIDDELEEUE

2.1 Die antieke Griekse en Hellenistiese teaters

Dit word algemeen aanvaar dat die Griekse teater, soos Nicoll (1965:17) dit stel, die voorvader van al die teaters van moderne Europa is. Tussen die agtste en sesde eeue v.C. het die Griekse beskawing wat vir die eerste groot teaterera verantwoordelik was, 'n kulturele hoogtepunt bereik.

Brockett (1977:32) beweer dat die plekke waar dramas in Griekeland aangebied is, gewoonlik in verband gestaan het met die tradisionele heilige gebiede van die gode. Voordat dramakompetisies hulle beslag gevind het, was daar talle van hierdie plekke. In die Minoïse-paleise van Kreta het uitgrawings sogenaamde teaterareas

blootgelê wat bestaan het uit 'n reghoekige area van ongeveer 14 x 12 m in grootte, met klipsitplekke aan twee kante. Hierdie areas is heelwaarskynlik vir danse, seremonies en bulspronge gebruik. Opgrawings naby Korinthe ondersteun die teorie dat die teaterareas op die Griekse vasteland ook reghoekig of vierkantig was.

Teen die vyfde eeu v.C. was alle Griekse teaters egter sirkelvormig. Die belangrikste hiervan, uit 'n geskiedkundige oogpunt, was die Teater van Dionusos, aangesien alle oorblywende Griekse dramas vir die eerste keer daar opgevoer is. Die belangrikste kenmerk van hierdie teater was die orchestra of dansplek van die koor. Gedurende die sesde eeu is 'n terras aan die voet van 'n heuwel gevorm en daarop is 'n orchestra van ongeveer twintig meter in deursnee uitgelê.

Simon (1982:4) beklemtoon dit dat die bestaan van 'n heuwel onontbeerlik was vir die ontwerp van die Griekse teater. Die sitplekke teen die helling, wat tweederdes van die orchestra omring het, noem hy die *theatron*.

Fletcher (1963:143) gee 'n kernagtige beskrywing van die basiese vorm van die Griekse teater: "... an open-air structure, which consisted of orchestra, auditorium or cavea and scene-building, was generally hollowed out of the slope of a hillside, in or near a city. The orchestra was a complete circle, usually with an altar to Dionysos at the centre, where the chorus chanted and danced. The orchestra was slightly raised and edged by a kerb, outside of which was a paved ambulatory, allowing spectators to reach their seats from the lower level. The cavea rose in tiers of stone seats founded on natural rock, divided into wedge-shaped blocks ... by radiating flights of steps ... The outer ends of the horseshoe-shaped cavea were buttressed by retaining walls, and alongside them were passages to the orchestra which completely separated the cavea from the scene-building except for a slight link afforded by a lintelled entrance portal on either side."

Arnott (1989:133) beklemtoon dit dat die speelarea 'n uiters eenvoudige vorm aangeneem het, naamlik 'n oop ruimte - die sirkel van die orchestra, en 'n geslote ruimte - die skene.

In die teater van Dionusos is die toneelgebou of skene volgens Brockett (1977:32) heelwaarskynlik van 'n later oorsprong as die orchestra. Aangesien die Griekse woord *skene* letterlik "hut" of "tent" beteken, kan aanvaar word dat dit moontlik ontwikkel het uit 'n tydelike struktuur wat aanvanklik as 'n kledkamer bedoel was, maar later deur die een of ander verbeeldingryke dramaturg in die han-

deling van 'n drama geïnkorporeer is. Die Oresteia van Aischulos, wat in 458 v.C. hier opgevoer is, was die eerste drama wat duidelik 'n gebou as agtergrond benodig het. Aangesien feitlik alle dele van die vroeëre toneelhuis lank reeds verdwyn het, is dit moeilik om die voorkoms daarvan te bepaal. Nicoll (1965:22) glo dat dit 'n eenvoudige en onversierde fasade vertoon het, waarteen moontlik geskilderde panele opgerig is om die plek van handeling te simboliseer.

Ross (1940:3) maak melding van die taamlik ingewikkelde konstruksie van die toneelgebou of skene. Aan die agterkant het dit 'n suilegang gehad. Die middelste deel, wat twee verdiepings hoog was, het die kleedkamers bevat. Die voorkant van dié gebou het aan weerskante van die orchestra in twee vierkantige vleuels uitgeloop. Die area tussen die twee vleuels is met 'n toneelverhoog van hout gevul. Die hoogte van dié tydelike verhoog het volgens die eise van die jaarlikse opvoerings gewissel. Later is dit op dertien voet vasgestel.

Uitgebreide veranderinge is aan die Teater van Dionusos aangebring toe Perikles in ongeveer 440 v.C. die aangrensende Odeion of musieksaal gebou het. Die bestaande geboë stutmuur van die orchestra-terras is met 'n reguit muur vervang. Tien groewe is aan die binneste wand van hierdie muur in die rigting van die ouditorium aangebring. Daar word geglo dat hierdie groewe gedien het om die swaar houtpale te huisves waarop die toneelhuis of skene gestut is. Bykomend is 'n klipterras teen hierdie stutmuur in die rigting van die orchestra aangebring. Hierdie vlak kon moontlik as 'n fondament vir teatermasjinerie gedien het. Historici aanvaar dat daar gedurende die vyfde eeu 'n tydelike skene vir elke fees gebou is en dat die konstruksie uit swaar houtbalke en -pale bestaan het. Die toneelfasiliteite wat deur die nog bestaande Griekse dramas benodig is, was eenvoudig. Gewoonlik was dit voldoende om 'n fasade met drie deure te voorsien wat toegang tot die speelarea verleen, en 'n tweede vlak, hoër as die grondvlak, wat primêr gebruik is vir die verskyning van die gode of om hoogliggende plekke voor te stel (Brockett 1977:32-33).

Ten opsigte van die latere ontwikkelinge maak Welker (1979:22) daarvan melding dat 'n permanente argitektoniese agtergrond vir toneelopvoerings voorsien is, met deure en ander strukture vir gebruik deur die spelers. Hy glo ook dat hierdie agtergrond vanaf die vroegste tye min veranderinge ondergaan het.

Volgens Brockett (1977:33) glo sommige teoretici dat die permanente toneelhuis, uit klip gebou, alreeds gedurende die vyfde eeu v.C. sy verskyning gemaak het.

Dit word egter, meer algemeen aanvaar dat die permanente skene eers in die vierde eeu v.C. gebou is, dit wil sê nadat die groot era van die drama alreeds verby was.

Die vraag ontstaan of die konvensionele fasade van die toneelhuis as agtergrond vir alle opvoerings gedien het en of daar moontlik van bykomende dekor gebruik gemaak is om 'n meer spesifieke lokaal aan te dui. Daar bestaan wel verskeie teorieë wat slegs moontlike benaderings tot aanbiedingspraktyke kan aandui.

Dit word volgens Brockett (1977:34) algemeen aanvaar dat die skene na 458 v.C. as agtergrond vir alle opvoerings gebruik is. Dit kon maklik in die dekorvereistes van die meeste dramas voorsien aangesien die meerderheid daarvan voor 'n tempel, 'n paleis of 'n ander tipe gebou afspeel. Vir dramas wat egter in grotte, in woude of in leëkampe afspeel, kon daar moontlik van eenvoudige bykomende dekorstelle gebruik gemaak word. Dit is ook moontlik dat rekwisiete 'n belangrike rol gespeel het om die lokaal te suggereer, terwyl bykomende dekor nie gebruik is nie. Die toneelhuis is deurgaans as agtergrond gebruik en die gesproke woord was voldoende om die lokaliteit te suggereer.

Die versierings op Griekse vase uit die tydperk 550 - 300 v.C. bevat slegs beperkte inligting ten opsigte van teateraktiwiteite. Daar is wel uitbeeldings van akteurs wat besig is om in toneelaanbiedings op te tree (Richter 1974:324 en 364), maar afgesien van sekere rekwisiete wat uitgebeeld word, is daar weinig aanduidings van die gebruik van dekor.

Verder moet daar kennis geneem word van 'n geskrif uit die laat vierde eeu v.C. waarin Aristoteles die uitvinding van dekorskildering aan Sophokles toeskryf. Volgens Walton (1980:103-104) gebruik Aristoteles in dié geskrif die Griekse woord *skenographia* wat letterlik "denkbeeldig" beteken. Hy gee aan die hand dat Sophokles moontlik gebruik gemaak het van 'n reeks geskilderde panele wat tussen die pilare van die drie-dimensionele skene ingepas het. Allen (1983:26) is egter nie oortuig dat geskilderde skerms wel voor die skene opgerig is nie. Arnott (1962:93-94) stel dit dat daar geen bewyse is vir die gebruik van realistiese geskilderde dekor om gedurende die vyfde eeu v.C. landelike tonele uit te beeld nie. Hy wys ook daarop dat die begrip *toneelversiering* of die aanbring van verf op panele, verkeerdlik vertolk is as realistiese dekorskildering in die moderne sin van die woord. Walton (1984:49) vertolk die geskrif as volg: "So what Agatharchus [die skilder] contri-

buted to stage design, or perhaps Sophocles if we prefer to trust Aristotle's account, was to paint a part of the setting in order to identify the whole."

Aangesien teaterskildering en -versiering veronderstel was om van 'n afstand beskou te word, moes van 'n spesifieke tegniek gebruik gemaak word, met inagneming van perspektief. Dit is die rede waarom alle perspektiefskildering uiteindelik *skenographia* genoem is (Tatarkiewicz 1970:63).

In 'n ander geskrif uit die eerste eeu v.C. stel Vitruvius dit dat dekorskildering in die tyd van Aischulos ontstaan het. Dit is dus veilig om die ontstaan daarvan tussen die jare 468 en 456 v.C. te plaas, dit wil sê die tydperk toe die loopbane van Sophokles en Aischulos oorvleuel het. Volgens Vitruvius se beskrywing het dekorskildering bestaan uit die aanbring van 'n argitektoniese ontwerp op 'n plat vlak om die illusie van 'n argitektoniese detail te skep (Brockett 1977:34).

Volgens Tatarkiewicz was toneelskildering die eerste kunsvorm wat van illusie gebruik gemaak het (1970:75). Harsh (1976:45) maak melding van die feit dat 'n aanbieding van Aischulos se *Suppliants* in kleurvolle kostuums visueel treffend was, hoewel daar nie van enige dekor gebruik gemaak is nie. Verder is hy daarvan oortuig dat Aischulos se vroegste dramas met baie min of geen fisiese agtergrond aangebied is, maar dat hy in sy latere aanbiedings heelwaarskynlik van meganiese middele gebruik gemaak het om buitenele voor te stel (Harsh 1976:39).

Die ontstaan van dekorskildering het dus aanleiding gegee tot die ontstaan van twee verskillende tipes dekorkonstruksies. Eerstens is reeds genoemde plat geskilderde panele of *pinakes*, soos Ross (1940:4) dit noem, aan die skene se fasade vasgeheg en na gelang van omstandighede verwyder of omgeruil. Tweedens is daar van twee *periaktoi* gebruik gemaak. Ross (1940:11-12) beskryf dit as: "... driekantig-prismatiese pilare wat om 'n sentrale spil só gedraai kan word dat enigteen van die drie kante na die gehoor kyk. Die periaktoi het op die verhoog, links en regs gestaan, en is gebruik om 'n verandering van die toneel aan te dui. Op elke kant is 'n verskillende toneel geskilder - 'n soort opsomming of aanduiding van die omgewing waar die toneel afgespeel word. As albei die pilare gedraai is, het dit 'n algehele verandering van toneel aangedui; as net een gedraai is, moes die toeskouer verstaan dat die toneel alleen gedeeltelik verander het."

In die vyfde eeu v.C. is 'n beperkte aantal verhoogmasjiene vir spesiale effekte gebruik. Die belangrikste hiervan was die *ekkyklema* en die *machina*. Volgens

Brockett (1977:35) was die ekkyklema waarskynlik 'n platform wat deur die middelste deur van die skene op die speelruimte uitgerol is en gebruik is om tablo's te vertoon, gewoonlik die lyke van karakters wat af van die toneel af gedood is. Dit is ook moontlik dat hierdie platform deur middel van 'n wentelas uitgeswaai het. Die machina of hyskraan is gebruik om karakters in vlug of in 'n gesuspendeerde posisie bo die aarde te vertoon (vgl. Arnott 1962:73). Die machina is gewoonlik vir die verskyning van die gode gebruik en soms ook vir menslike karakters in tragedies. Alhoewel dit moontlik vroeër in gebruik was, word die verskyning van die hyskraan op die jaar 430 v.C. vasgestel. In die laaste gedeelte van die vyfde eeu v.C. het Euripides dit dikwels gebruik wanneer hy die gode ingespan het om die intriges van sy dramas te ontken - vandaar die uitdrukking *deus ex machina* (die god uit die masjien) om enige kunsmatige slot tot 'n drama te beskryf (vgl. Taylor 1978:32).

Allen (1983:26) betwyfel dit egter of daar wel voldoende bewyse is dat die periaktoi, die machina of die ekkyklema alreeds gedurende die klassieke tydperk in gebruik was.

Voor die middel van die vierde eeu v.C. was die speelarea nog op dieselfde vlak as die orchestra. Die belangrikste Hellenistiese nuwigheid was egter die hoë verhoog wat tussen twee en 'n half en vier meter hoog was, en soms tot sewe en veertig meter wyd. Dit was egter slegs twee tot drie en 'n half meter diep. Die voorste rand van die verhoog is ondersteun deur die proskenion of fasade van die onderste verdieping van die skene. Die episkenion of fasade van die tweede verdieping is verder agtertoe geplaas sodat die ruimte voor die fasade die nuwe speelarea of verhoog uitgemaak het. In die vroeë Hellenistiese teater is die proskenion saamgestel uit 'n ry suile wat soms gleuwe bevat het sodat pinakes of geskilderde panele daarteen opgestel kan word. In baie teaters wat dateer uit die eerste eeu v.C., bevat die suile geen gleuwe nie. Hieruit kan afgelei word dat 'n geskilderde agtergrond benodig is toe 'n gedeelte van die drama se handeling ook nog op die laer vlak, dit wil sê in die orchestra afgespeel het. Later, toe alle handeling op die verhoog afgespeel het, was die geskilderde panele op die laer vlak oorbodig en was die proskenium slegs 'n oop suilegang (Brockett 1977:42-43).

Met verloop van tyd het die fasade van die boonste verdieping of episkenion 'n aantal veranderinge ondergaan. Gedurende die tweede eeu v.C. is die fasade wat gewoonlik van een tot drie deure bevat het, verander in 'n reeks openinge of *thyromata* wat in getal gewissel het van een tot sewe. Hierdie thyromata was gemiddeld

drie meter wyd en so hoog soos wat die dak van die skene toegelaat het. Die openinge is deur middel van stutpilare van mekaar geskei. Op die hoër vlak was daar dus 'n nou voorverhoog wat by elke thyromata heelwat dieper na agter gestrek het. Dit is moontlik dat die thyromata juis geskep is om 'n groter mate van toneelillusie te bekom. Dit word ook deur sommige kenners aanvaar dat die openinge elkeen as 'n miniatuur proskenium gedien het, waaragter individuele geskilderde panele opgestel kon word. Geskrifte van Vitruvius oor die teater gedurende die eerste eeu v.C., beskryf 'n fasade met openinge waarin periaktoi of wentelende driehoekige prisma's opgestel is. Hy onderskei ook drie verskillende soorte geskilderde agtergronde vir tragedies, komedies en satires (vgl. Brockett 1977:43-44).

Alhoewel die Griekse teater tot na die jaar 500 n.C. voortgeduur het, het die lewenskragtigheid daarvan vinnig begin afneem na die eerste eeu v.C. Vanaf die tweede eeu v.C. het die Romeinse hulle mag stelselmatig oor die oostelike Mediterreense streek begin uitbrei, en alhoewel Griekse ideale nog 'n tyd lank van krag gebly het, het Romeinse standaarde uiteindelik die oorhand gekry.

Volgens Brockett (1977:44) is die meeste van die Griekse teaters na die jaar 100 v.C. verander in ooreenstemming met die Romeinse ideale ten opsigte van teaterargitektuur. Hierdie herontwerpte teaters staan gewoonlik bekend as Grieks-Romeins omdat hulle kenmerke van die style van albei tydperke bevat.

2.2 Die Romeinse teaters

Alhoewel Rome volgens tradisie in die agtste eeu v.C. gestig is, is Romeinse kultuur vir 'n paar eeue lank deur die Hellenistiese invloed van die oostelike Mediterreense streek oorheers (Russell 1973:256).

Volgens Hartnoll (1976:27) het Romeinse teaters grootliks verskil van dié van Griekeland. Dit is nie teen 'n heuwel gebou nie, maar op plat grond met 'n omringende muur van klipmesselwerk wat dikwels uitvoerig versier is. Die orchestra het verdwyn en die fokuspunt was die hoë verhoog met die uitvoerig versierde verhoogmuur of *frons scaenae* daaragter. Dit was dikwels twee verdiepings hoog.

Nicoll (1965:50) wys daarop dat die senatore aanvanklik vir 'n geruime tyd gekant was teen die oprigting van enige strukture vir toneelopvoerings of vermaaklikhede tensy hout gebruik is. 'n Klipteater wat in die jaar 154 v.C. gebou is, is on-

verwyld deur die senaat afgebreek. Die eerste permanente klipteater is eers teen ongeveer 55-52 v.C. onder leiding van Pompejus opgerig. Hierdie was die Romeinse teater by uitstek en het as model gedien vir latere argitekture.

Uit 'n argitektoniese oogpunt beskou, gee Fletcher (1963:209) die volgende uiteensetting van die fisiese teater: "Roman theatres were often adapted from the Greek to suit the Roman drama, and for this the auditorium, with its tiers of seats one above the other, was restricted to a semicircle. The central area at the ground level, which in Greek theatres was occupied by the chorus, became part of the auditorium and was assigned to senators and other dignitaries. The stage increased in importance and was raised and brought into immediate connection with the auditorium. Roman theatres were not only hollowed out of a hill-side, but they were also built up by means of concrete vaulting, supporting tiers of seats, under which were the connecting corridors used for retreat in case of sudden showers."

Brockett (1969:90) wys daarop dat die meeste van die oorblywende Romeinse teaters uit die eerste eeu n.C. of later dateer en nie noodwendig dien as 'n akkurate voorbeeld van die tydelike strukture van die dramaturge Plautus en Terentius se tyd nie.

In die tydelike teatergebou van die heel vroegste tydperk is daar volgens Brockett (1977:67) dikwels van 'n voorgordyn en 'n agtergordyn gebruik gemaak. Die voorgordyn was belangrik vir die aanbieding van skouspele, omdat dit nodig was om 'n treffende toneel of tablo vinnig ten toon te stel. Die voorgordyn is deur middel van pale en toue langs die kante gelig en laat sak. Die agtergordyn, wat aanvanklik klein was en slegs as agtergrond en maskeergordyn vir mimiekspele gebruik is, het later in grootte toegeneem en 'n agterdoek gevorm wat die scaenae frons bedek het. Daar bestaan egter geen inligting in verband met die tonele wat heelwaarskynlik op die agterdoek geskilder is nie.

Gedurende die eerste paar eeue n.C. is 'n groot aantal teaters in die huidige Italië, Spanje, Frankryk en in Noord-Afrika opgerig. Sommige van hulle het goed behoue gebly (Hartnoll 1976:28-29).

Die veranderinge wat ten opsigte van die aanbiedingswyse in die latere Romeinse teaters aangebring is, was almal ten gunste van die toename van die skouspel as 'n belangrike teaterelement. Verhoë is uitermate vergroot en massa-effekte was algemeen (Cheney 1958:97).

Gedurende die tyd van die dramaturge, Plautus en Terentius in die tweede eeu v.C. was die teaters tydelike konstruksies. Die permanente teaters van die Romeinse Ryk is dus opgerig nadat die grootste Romeinse dramas alreeds geskryf is.

Volgens Brockett (1969:98) was die verhoog ongeveer vyf voet bokant die vlak van die orchestra en die afmetings daarvan was tussen 100 en 300 voet wyd en tussen 20 en 40 voet diep. Die scaenae frons was twee of drie verdiepings hoog en versier met pilare, nisse, standbeelde en suilegange. In sommige gevalle was dit ook verguld en beskilder.

Dit wil voorkom of daar 'n mate van onsekerheid bestaan ten opsigte van die voorkoms van die scaenae frons as die basiese toneelagtergrond in die Romeinse teater. Sommige historici is van mening dat dit bestaan het uit 'n plat muur waarop pilare, standbeelde en ander argitektoniese elemente geskilder is (Brockett 1969:90).

In 'n ander bron meld Brockett (1977:65) dat drie-dimensionele konstruksies met geboë nisse, wat diep alkowe en portale gevorm het, algemene praktyk was. Die toneelmuur het waarskynlik drie deuropeninge gehad.

In die geval van 'n komedie het die fasade 'n aantal huise en 'n straat voorgestel en vir tragedies het dit gewoonlik 'n paleis of 'n tempel gesuggereer. Alhoewel die handeling van sommige dramas 'n oop ruimte sonder enige geboue vereis het, is geen poging aangewend om die fasade van die scaenae frons te bedek of te verbloem nie. Die gehoor het dus heelwaarskynlik op die gesproke woord staat gemaak om die plek van handeling aan te dui (Brockett 1977:66).

Volgens 'n geskrif van Vitruvius uit die jaar 15 v.C. is daar in die vroeëre Romeinse teaters ook van periaktoi gebruik gemaak. Die skilderwerk op elk van die drie vlakke van die prisma was slegs dekoratief en konvensioneel. Vir tragedie, komedie en satire is elkeen 'n afsonderlike paneel gereserveer en dienoreenkomsstig beskilder. Vir tragedie het die toneel bestaan uit pilare, pedimente, standbeelde en ander voorwerpe wat met die koningsamp verband gehou het. Die komiese paneel het woonhuise met balkonne en rye vensters uitgebeeld, terwyl die paneel vir satire versier is met bome, grotte, berge en landelike tonele. Hierdie periaktoi is waarskynlik aan albei kante van die verhoog geplaas, sodat die grootste gedeelte van die scaenae frons steeds vir die gehoor sigbaar was (Brockett 1977:67; Banham 1988:974).

Hoewel die Romeine geweet het hoe om meganiese toneelskouspele te bewerkstellig, word daar in antieke bronne weinig melding gemaak van ingewikkelde masjinerie wat gebruik is (vgl. Arnott 1971:105). Dit wil voorkom of meganiese toestelle beperk was tot gebruik in amfiteaters, soos byvoorbeeld in die Colosseum gedurende die eerste eeu n.C. (Brockett 1977:67; Wickham 1985:52).

Die immoraliteit en dekadensie van die Romeinse dramas het die vroeë Christene in Rome van die teater vervreem. Aanvanklik was die Christendom van weinig belang, maar nadat dit deur Keiser Konstantyn (312 tot 337 n.C.) tot die semi-offisiële geloof van Rome verklaar is, het die teater toenemende teenkants ondervind. Ten spyte van sekere beperkings, het toneelopvoerings steeds plaasgevind maar die uiteindelijke verdwyning daarvan is in 'n groter mate toe te skryf aan die invalle deur die noordelike stamme, as aan morele besware.

2.3 Die Middeleeuse teaters

Na die val van die Romeinse Ryk het alle georganiseerde teateraktiwiteite ook min of meer tot stilstand gekom. Alle ander vorms van vermaak wat nog daarin geslaag het om voort te bestaan, is uiteindelik deur die kerk verbied (Brockett 1977:89).

Ten opsigte van die oorgang vanaf die era van klassieke drama na die tydperk van die liturgiese drama in Wes-Europa, huldig Hartnoll (1976:32) die volgende beskouing: "Throughout the history of the theatre there is nowhere to be found a complete break in continuity of development. Between the decay of one form of theatrical presentation and the rise of another, however different, there must always have been some connection, some current flowing, however far underground, to convey the fundamentals of the art from one era to another."

Tydeman (1978:47) huldig dieselfde mening wanneer hy herinner aan die mimiekkunstenaar se buigsame aanbiedingstyl wat heelwaarskynlik tot in die Middeleeue voortgeduur het. Selfs voordat hierdie kunstenaars hulle verskynings in die permanente teaters van die Romeinse Ryk gemaak het, was hulle daaraan gewoond om hulle verskuifbare kraampie-verhoë, met die agtergordyn om uitgange of kostuumveranderings te maskeer, in sowel private wonings of op markpleine op te stel.

Alhoewel daar volgens Russell (1973:270) bewyse is dat akteurs en mimiekkunstenaars gedurende die vroeë Middeleeue rondgetrek het om toeskouers te ver-

maak, is die herlewing van die teater as 'n deel van Middeleeuse kultuur te danke aan die gebruik van dramatiese tussenspele gedurende eredienste in die kerk.

In hierdie opsig huldig Nicoll (1965:62) min of meer dieselfde mening: "The drama of modern Europe, however, did not ultimately spring from, although it may later have been deeply influenced by, the traditions passed on by wandering entertainers from imperial Rome. As is well known, the source of that modern drama is to be sought for in the heart of the Catholic Church."

Hartnoll (1976:35) beklemtoon die feit dat Middeleeuse liturgiese drama uit die Christelike liturgie ontwikkel het, op dieselfde wyse as wat die Griekse drama uit die aanbidding van Dionusos ontwikkel het.

Die heidense rites wat gedurende die vroeë Middeleeue gebruiklik was, het verband gehou met byvoorbeeld die winter-sonstilstand en die vrugbaarheidsrites in die lente. Baie van hierdie seremonies het die stryd tussen lewe en dood gesimboliseer. Ten einde die mense te kersten, het die kerk hierdie rites aanvaar en toegelaat, maar dit georiënteer om dit 'n Christelike betekenis te gee. Die feeste is in verband gebring met die geboorte van Christus, Sy kruisiging en Sy opstanding uit die dode. Met verloop van tyd het hierdie rites van die Christelike kerk 'n meer uitvoerige vorm aangeneem. Hieruit het die liturgiese drama gedurende die tiende eeu, binne die kerkgebou self, weer te voorskyn gekom (Brockett 1977:90).

Volgens Gascoigne (1968:67) was daar in die vroeë tiende eeu in Frankryk 'n proefneming om die Paasliturgie meer aanskoulik te maak deur dit te dramatiseer. Op Goeie Vrydag is die begrafnis van Christus gesimboliseer deur die plasing van 'n kruis, in doeke toegedraai, in 'n spesiale ruimte by die altaar wat die heilige grafkelder voorgestel het. By die vroeë oggenddiens op Paassondag het eers een en later nog drie ander priesters by die altaar posisie ingeneem. In die dramatisering het die eerste priester die rol van die engel by die grafkelder vertolk, terwyl die ander drie, met olies en kruie, 'n voorstelling gegee het van die vroue wat gekom het om Christus se liggaam te balsem.

Die kerkkalender het dus self as aansporing gedien tot die dramatisering van bybelverhale aangesien sekere gebeurtenisse uit die Skrif op spesifieke dae in die jaar herdenk is. Op hierdie stadium was die Bybel nog net in Latyn beskikbaar. In 'n poging om die bybelboodskap vir die gewone mens meer verstaanbaar te maak, is van sekere teatrale elemente gebruik gemaak.

Volgens Brockett (1977:94-95) het 'n aantal konvensies ten opsigte van die aanbiedingstyl van hierdie verhale gaandeweg ontstaan en dwarsdeur die Middeleeue bly voortbestaan. Die speelruimte in die kerk het twee basiese komponente bevat. Eerstens was daar die algemene speelruimte of *platea* en tweedens 'n aantal klein toneelstrukture in miniatuurvorm wat woonhuise of ander geboue of selfs net plekke voorgestel het. Hierdie is *sedes, loci* of *domi* genoem. Aangesien die handeling nie in die beperkte ruimte van hierdie strukture kon afspeel nie, is die algemene speelruimte voor die strukture gebruik. Die geboue het slegs die lokaal voorgestel waar die handeling afspeel en is ook gebruik om enige rekwisiete wat vir elke toneel benodig was, te berg. Die strukture is rondom die sentrale speelarea geplaas en die spelers het slegs van een ruimte na 'n volgende beweeg soos wat die handeling dit vereis het. Sommige van hierdie strukture het gordyne voor die openinge gehad sodat tablo's wat daarbinne opgestel was op die regte oomblik ten toon gestel kon word. Die koorgalery is soms gebruik om die hemel voor te stel, terwyl die grafkelder onder die kerkvloer as die hel gebruik is. Eenvoudige masjinerie is soms gebruik om voorwerpe te laat opstyg of neerdaal (vgl. Banham 1988:974).

Wickham (1987:90-91) verwys na die illustrasie van Hubert Cailleau se tekening vir die dekorstel vir die Valenciennes Passiespel van 1547 en verduidelik dat dit minstens ses afsonderlike *loca* as agtergrond tot die verhooghandeling uitbeeld. Die hemel of paradys is aan die spelers se regterkant geplaas en die hel aan die linkerkant. Alhoewel hierdie inligting karig is, is dit voldoende om aan te dui dat die konsep van *teater van die wêreld* wat die verhoogkonvensies van die liturgiese musiekdramas in Christelike basilikas van die tiende en elfde eeu bepaal het, in onafgebroke tradisie na die religieuse dramas in die volkstaal van die vyftiende en sestiende eeue oorgedra is. Aangesien daar steeds van die verhoog verwag is om God se skepping as 'n geheel, en nie slegs die menslike wêreld voor te stel nie, moes die onsigbare wêreld van die hemel en die hel nie slegs in fisiese en verstaanbare terme geakkommodeer word nie, maar ook in hulle behoorlike verband tot die sigbare wêreld van alledaagse ervarings (p. 89-90).

Ten opsigte van die probleem van die toenemende getalle toeskouers by 'n opvoering, meld Tydeman (1978:57) dat die klein groepie staande toeskouers aanvanklik die spelers van een speelarea na die volgende te voet kon volg, indien nodig. Dit het nie lank geduur nie voordat daar te veel toeskouers was om hierdie metode toe te pas. Aangesien baie van die toeskouers persone van aansien was, moes sit-

plekke voorsien word, sonder om die uitsig van die toeskouers te beperk. Daarom is bankies voorsien wat op platforms gemonteer is. Hy glo ook dat die stelsel van binnenshuise- en opelugaanbiedings ongetwyfeld uit hierdie metode van aanbieding ontwikkel het. Hy noem dit *mansion-staging*, en definieer die essensiële kenmerke daarvan as "... the simultaneous appearance on the playing-site of a number of juxtaposed scenic locations grouped around or across an open playing-area frequently but not invariably on its periphery, and remaining in view throughout the action, during which several locations may be in use concurrently".

Dit was volgens Brockett (1977:101) eers gedurende die later gedeelte van die Middeleeue (c. 1300-1500) dat aanbiedings van godsdienstige dramas deurgaans buite die kerk plaasgevind het.

Tydeman (1978:64-65) het die volgende verduideliking in hierdie verband: "The explanation chiefly favoured by scholars for the development of religious plays outside places of worship in the twelfth century is that outdoor performances offered far greater opportunities for accommodating a large audience comfortably and conveniently, without the restrictions created by church buildings."

Verder betwis hy ook die ongeldigheid van die beskouing dat aanbiedings, as gevolg van die infiltrasie van wêreldlike elemente, nie langer gepas was om in kerkgeboue op te voer nie (Tydeman 1978:65).

Hartnoll (1976:40) is van mening dat dit nie bekend is hoe gou die snelontwikkelende nuwe drama vanuit die kerk na buite verskuif het nie. Sy glo ook dat gebrek aan ruimte vir toeskouers as 'n belangrike rede beskou kan word, asook die bandeloosheid en vuil praatjies wat stadigaan toegeneem het.

Na hierdie oorgangstydperk verstryk het, het aanbiedings 'n buitengewone uitvoerige vorm begin aanneem. Daar is egter weinig inligting beskikbaar ten opsigte van die toneelinkleding, maar dit kan aanvaar word dat daar op die kerktrappe voor die kerkdeure moontlik ook van die gebouestrukture gebruik gemaak is om die plek van handeling aan te dui.

Volgens Brockett (1977:102) het die plek en styl van aanbieding mettertyd 'n groot verandering ondergaan, veral nadat die kort liturgiese dramas in Latyn plek gemaak het vir die langer dramas in die volkstaal. Vanaf die kerktrappe het die aanbieding oorgegaan in 'n optog op waens deur die strate van die dorp of stad. Veral

in Engeland was hierdie wyse van aanbieding gewild. Elkeen van die dramas in 'n siklus is op sy eie wa gemonteer en is dan telkens in volgorde op verskeie plekke in die dorp aangebied. Dikwels is ook gebruik gemaak van 'n statiese aanbieding op 'n verhoog wat op 'n plein of oop ruimte opgerig is. In die geval van die optogwaens of statiese verhoë is daar uitvoerig van dekor gebruik gemaak en die regisseur van so 'n aanbieding het gewoonlik spesiale persone aangestel wat vir die konstruksie en skildering van die dekorstelle verantwoordelik was. Net soos in die geval van die liturgiese dramas in die kerk, was daar hier ook twee basiese elemente, naamlik die struktuur wat 'n gebou, ruimte of lokaal voorgestel het en die aangrensende speelruimte waarvan net soveel gebruik is as wat die handeling vereis het (vgl. Banham 1988:975).

Gewoonlik is net een gebou op 'n wa of verhoog voorgestel, maar soms is soveel as drie verskillende lokale gesuggereer. Alhoewel die toneelvereistes op een wa nie buitengewoon groot was nie, het 'n hele siklus op 'n aantal waens 'n groot verskeidenheid van tonele vereis, aangesien daar soms meer as 'n honderd verskillende geboue of lokale uitgebeeld moes word. Vir die toeskouers moes die vaste verhoë visueel meer indrukwekkend gewees het as die beweegbare verhoë, aangesien eersgenoemde gelyktydig sigbaar was. Die twee lokale wat mees dikwels uitgebeeld is, was die hemel en die hel. Kenmerkend was dat die hemel aan die een punt en die hel op die ander punt van die platform voorgestel is. Die ruimte tussen hierdie twee uiterste pole is dan vir die aardse tonele gebruik (Brockett 1977:111).

Antieke bronne wat in die vorm van beskrywings en illustrasies beskikbaar is, stel navorsers nie altyd in staat om 'n duidelike beeld van dekorstelle of -eenhede te vorm nie. Van al die lokale wat uitgebeeld is, was die hemel volgens Brockett (1977:112) die moeilikste om te herkonstrueer. Hy glo dat toeskouers deur die prag en grootsheid daarvan beïndruk is. Gedurende die vyftiende en sestiende eeu is die hemel gewoonlik op 'n hoër vlak as die ander lokale geplaas. Dit is gewoonlik struktureel deur 'n aardse paradys, die Tuin van Eden ondersteun, of slegs deur 'n kamer daaronder. Die hemel het blykbaar 'n redelike groot ruimte benodig, aangesien dit 'n groot aantal spelers moes huisves. Hierdie lokaal het ook 'n reeks ingewikkelde draaiende sferes bevat, en die geheel was dikwels verguld en helder belig met behulp van versteekte fakkels om die effek te skep van 'n goue lig wat van binne af uitstraal. Soms kon die ingang na die hemel oop- en toemaak en dikwels is masjinerie gebruik om engele tussen die aarde en die hemel te laat neerdaal of opstyg. Sigbare of ver-

borge trappe is slegs in minder uitgebreide aanbiedings gebruik. Die hemel is in elk geval so aantreklik en ontsagwekkend as moontlik voorgestel. Aan die ander kant is die hel so skrikwekkend as moontlik voorgestel en was gewoonlik op 'n laer vlak as die werklike verhoog. Soms het dit die vorm van 'n versterkte stad aangeneem. Dit was heel gepas in aanbiedings waar Christus die hekke van die hel moes oopforseer om die gevange siele te bevry. Die ingang na die hel was soms in die vorm van 'n draak se bek waar daar skynbaar vuur en rook uitgeborrel het. Hier het die satans hulle verskyning gemaak om die sondaars na die ewige verdoemenis te stuur (vgl. Hartnoll 1976:46).

Volgens Brockett (1977:112) is die aardse geboue minder oordadig uitgebeeld, alhoewel die kompleksiteit daarvan deur die dramatiese vereistes bepaal is. Baie van die huise is aan die voorkant met gordyne toegerus om binnetonele na gelang van omstandighede ten toon te stel of te verberg. Die strukture was van 'n verskeidenheid groottes en vorms, sommige agthoekig, ander weer vierkantig of reghoekig. Soms het dit slegs uit 'n paar trappe bo die verhoogvlak bestaan. Dit is dikwels met moderne en alledaagse meubels of altare en trone toegerus, of met kosbare tapisserieë wat van ryk families of van kerke geleen is. 'n Gordyn wat die lug voorgestel het, soms met die son, maan en sterre daarop, is as agterdoek op die verhoog gebruik. Geskilderde doeke wat wolke voorgestel het, is bokant die verhoog gehang om die vliegtoerusting en ander masjinerie vir spesiale effekte te verberg.

Alhoewel 'n groot aantal persone volgens Brockett (1977:112-113) benodig was om die dekorstelle te bou en te skilder, het daar geen rekords in verband met hulle indiensneming behoue gebly nie. Vir sekere spesiale aanbiedings is meesterskilders en -bouers gehuur, soos in die geval van 'n aanbieding by Mons in 1501. By Romans in 1509, het skrynwerkers vier en 'n half maande voor die opvoering se openingsdatum begin werk. By Lucerne het die regisseur toesig gehou oor die arbeid van die werksmense wat die huise gebou het, en van ervare kunstenaars wat die skilderwerk gedoen het.

3. VANAF DIE RENAISSANCE TOT 1700

3.1 Die teaters van die Italiaanse Renaissance

Terwyl die res van Europa homself nog in die laat-Middeleeue bevind het, was die Renaissance in Italië alreeds 'n voldonge feit. Hier het die kunstenaars hul inspirasie uit die wêreld van die klassieke geput en gaandeweg ook die res van die vasteland in die belangstelling laat deel. Teen ongeveer 1300 was die eerste tekens van herlewing te bespeur in die skeppinge van Dante, Giotto, Petrarca en Boccaccio.

In die drama was die eerste tekens 'n hernude belangstelling in dramatiese vorm deur middel van 'n studie van Romeinse dramas. Gedurende die veertiende eeu het jong dramaturge na die voorbeeld van Seneca, Terentius en Plautus se dramas, nabootsings daarvan geskep. Afgesien van komedies en tragedies het die sogenaamde landelike dramas ook 'n bloeitydperk in Italië beleef. Brockett (1977:133) stel dit dat die Renaissance-drama in Italië dus gedurende die tweehonderdjaar-tydperk vanaf die laat veertiende tot die laat sestiende eeu ontwikkel het.

Ten spyte van die streng reëls ten opsigte van die skryf van dramas wat teen ongeveer 1570 as neo-klassieke ideaal geformuleer is, het skrywers hulle uiteindelik min daaraan gesteur. Een van die interessantste en gewildste ontwikkelings was die sogenaamde intermezzi of tussenspele met as hoofkenmerk die uitvoerige gebruik van dekor, kostuums, beligting, spesiale effekte, musiek en danse. Hierdie tussenspele is gewoonlik in die vier pouses tussen die vyf bedrywe van 'n gewone drama aangebied. Aangesien die intermezzi hoofsaaklik op skouspel staatgemaak het, het dit, volgens Brockett (1977:136), 'n menigte proefnemings met dekor tot gevolg gehad. Die behoefte om dekorstelle vinnig van een bedryf na 'n tussenspel en weer na 'n volgende bedryf te verander, het aanleiding gegee tot die ontwikkeling van nuwe tegnieke om dekor te verskuif. Dit was juis in hierdie tussenspele dat dekor-kunstenaars die stimulerendste uitdaging vir hulle verbeeldingskrag en tegniese bedrewendheid gevind het (Wickham 1985:106).

Hartnoll (1983:736) glo dat ware dekor in werklikheid vir die eerste keer aan die Italiaanse koninklike houe van die Renaissance gebruik is, waar vermaaklikhede met alle moontlike prag en praal aangebied is.

Die heel vroegste regisseurs het volgens Brockett (1977:137) teen ongeveer 1486 by die Romeinse geskiedskrywer, Vitruvius gaan kers opsteek om inligting in verband met die inkleding van die verhoog te verkry. Dit was trouens hulle wens om die antieke Romeinse gebruike streng na te boots. Onder die leierskap van Pomponius Laetus (1424-1498) is deeglike navorsing gedoen en in 1493 is 'n versameling van Terentius se dramas met illustrasies van die verhooginkleding gepubliseer. Die illustrasies toon 'n deurlopende fasade, reguit of hoekig, agter op die verhoog en verdeel in 'n reeks openinge, met gordyne daaragter, wat elk die huis van verskillende karakters voorstel. Hierdie illustrasies het dwarsdeur Europa 'n invloed op dekorontwerpe gehad.

Die Renaissance-tydperk staan in argitektoniese terme ook bekend as die Hoog-Baroktydperk. Baur-Heinhold (1967:7) stel dit dat die Baroktydperk in teatrale terme begin het met die oprigting van die Teatro Olimpico in Vicenza in ongeveer 1580. Hierdie teater het nog steeds 'n permanente dekorstel op die verhoog. Op daardie stadium was daar nog geen apparaat op of onder die verhoog waarmee dekor verskuif kon word nie.

Die *Commedia dell'arte* het aanvanklik van baie eenvoudige dekor gebruik gemaak. Dit het slegs bestaan uit 'n geskilderde agterdoek of twee huise teenoor mekaar aan weerskante van die verhoog. Later was die dekorstelle uiters uitvoerig en toneleffekte wat deur opgeleide meganici uitgevoer is, was indrukwekkend (vgl. Oreglia 1968:12; Smith 1964:116, 211-212).

Cheney (1958:199-200) beskou dit as belangrik om ondersoek in te stel na die oorsprong van die dekorskilder. Hoewel 'n moontlike invloed vanuit die Middeleeue nie uitgesluit is nie, is dit veiliger om te glo dat dekorskildering voortgespruit het uit optogwaens en tabloverhoë wat alreeds vir 'n baie lang tydperk 'n kenmerk was aan die koninklike hof en veral in die balsaal.

Vir Allen (1983:92) is die ontdekking van perspektiefskildering een van die grootste prestasies van die Renaissance-kuns en van besondere belang vir dekorontwerp. Hewitt (1958:9) sien dit as die mees fundamentele beginsel van hierdie tydperk.

Volgens Hartnoll (1983:736) het perspektiefskildering in die middel van die vyftiende eeu ontwikkel en is dit gebruik om geslote ruimtes groter te laat vertoon.

As gevolg van die ontdekking van perspektiefskildering, wat volgens Brockett (1977:139) reeds in ongeveer 1425 deur die argitek Brunelleschi en die skilder Masaccio in die vorm van beginsels neergelê is, moes Laetus se idees egter gou aangepas word.

Aanvanklik was dit uiters moeilik om voorwerpe wat in perspektief waargeneem is, op die verskillende plat panele op die verhoog weer te gee. Baie van die daaropvolgende ontwikkelinge in dekorontwerp was die gevolg van 'n menigte proefnemings.

Perspektiefskildering het vir die gewone mens 'n buitengewone bekoring ingehou, aangesien dit op 'n byna magiese wyse die illusies op die verhoog kon manipuleer. Hoewel perspektiefskildering moontlik reeds in 1480 in dekorontwerp gebruik is, dateer die eerste werklike voorbeeld uit 1508. Vir die aanbieding van Aristo se drama, *The casket*, is individuele huise voor 'n geskilderde agterdoek geplaas (Brockett 1977:139).

Hartnoll (1983:736) noem dit dat die beginsels van perspektiefskildering deur die Italiaanse dekorontwerper, Baldassare Peruzzi (1481-1537), op teaterillusie toegepas is en dat hy ook beïnvloed is deur die pas-ontdekte argitektoniese publikasies van Vitruvius (70-15 v.C.). Peruzzi se leerling, Sebastiano Serlio (1475-1554), het in 1545 beskrywings van perspektiefinkledings vir tragedies, komedies en satires gepubliseer. Dit het bestaan uit 'n paar sytonele wat simmetries en loodreg na die voorkant van die verhoog gestrek het.

Hewitt beskou Serlio as die eerste belangrike skrywer oor argitektuur wat die kennis van Vitruviaanse en Renaissance argitektoniese beginsels gekombineer het met 'n gedetailleerde studie en opmetings van die oorblyfsels van antieke argitektuur (Hewitt 1958:18).

Volgens Brockett (1977:140) het Serlio drie basiese dekorstelle ontwerp en dit as voldoende beskou vir die vereistes van alle dramas. Elkeen van die drie stelle het dieselfde grondplan gehad, aangesien elkeen vier stelle syskerms en 'n agterdoek benodig het. Die voorste drie stelle syskerms was hoekig en die agterste stel plat. Die voorste stelle het ook meer drie-dimensionele besonderhede, soos byvoorbeeld arkades en galerye bevat. Dit is moontlik dat die voorste stel syskerms in die afwesigheid van 'n prosceniumboog, na die kante toe by die mure van die gehoorsaal aangesluit het. Om die illusie te behou, het 'n gordynvalletjie of friesgordyn die

oorhoofse uitsig beperk. Molinari (1975:133) beklemtoon die feit dat perspektief-skildering nie slegs uit 'n geskilderde agterdoek bestaan het nie. Hierdie tipe dekor het nie slegs 'n agtergrond vir die dramatiese handeling gevorm nie, maar wel 'n omgewing geskep. Die dekor het bestaan uit 'n reeks dekorpanele wat almal in perspektief geskilder is. Die deure, vensters en ander argitektoniese besonderhede is slegs geskilder, maar as 'n geheel het al die panele saam 'n oortuigende drie-dimensionele struktuur gevorm (vgl. Wickham 1985:103-104).

Wickham (1985:104-105) noem 'n interessante feit in verband met die horison of vlugpunt in Serlio se perspektiefskildering. Hierdie vlugpunt is op die akteur se ooghoogte geplaas wanneer hy op die voorverhoog, met sy rug na die ouditorium, in die rigting van die agterverhoog kyk. Om perspektiefskildering te vergemaklik, het Serlio daarop aangedring dat die vlugpunt agter die agterste muur van die teater geplaas moet word, op 'n afstand daaragter wat gelykstaande is aan die diepte van die verhoog.

Die voorste gedeelte van die verhoog was, volgens verskeie bronne (Wickham 1985:105, Nicoll 1965:87, Brockett 1977:140) gelyk, terwyl die agterste gedeelte teen 'n redelike skerp hoek skuins na bo geloop het om die illusie van afstand in die geheelperspektief te ondersteun. Wanneer tussenspele aangebied is, is optogwaens uit die syverhoog op die voorste gelyk gedeelte van die verhoog gestoot of andersins is slegs draagbare dekoreenhede daar geplaas.

Volgens Brockett (1977:141-143) het verskeie nuwe tegnieke gevolg namate die aanvraag vir meer en groter dekorveranderings toegeneem het. Die eerste stap was die gebruik van periaktoi of wentelende prisma's soos deur die Grieke gebruik is. Daar was ook verdere proefnemings met syskerms wat in groewe heen en weer kon gly of verskeie panele agtermekaar wat soos die bladsye van 'n boek omgeblaai kon word. Die gevolg was dat die konstruksie van die syskerms vereenvoudig moes word en dat drie-dimensionele besonderhede deur geskilderde detail vervang is. Alle hoekige skerms het ook uiteindelik plek gemaak vir reguit skerms. Dit het op sy beurt egter weer probleme ten opsigte van perspektiefskildering meegebring. 'n Ander interessante ontwikkeling was dat die agterdoeke wat vir toneelveranderings op- en afgerol moes word, grootliks vervang is deur twee breë skerms wat van die sykante af ingestoot is om in die middel bymekaar te kom. 'n Hele reeks sulke skerms in groewe agtermekaar, het die wisseling van die agterdoektoneel baie vergemaklik. Tot ongeveer 1650 het die meeste stelle buitetonale voorgestel.

Oorhoofse maskering het gewoonlik bestaan uit 'n geskilderde doek wat die lug voorgestel het en wat van voor na agter skuins af oor die verhoog gestrek het. Namate vliegmasjinerie meer algemeen gebruik is, moes dit groot doek plek maak vir kleiner doeke of friesgordyne wat direk in lyn met elke stel syskerms gehang is. Wanneer binnetonele vereis is, is die friesgordyne geskilder om plafonne, houtbalke, koepels of ander gepaste besonderhede voor te stel. Die friesgordyne kon ook vir toneelveranderings verwissel word. Uiteindelik het die vinnige verwisseling van tonele probleme geskep, aangesien dit moeilik was om die take van so 'n groot aantal verhoogassistentente te sinkroniseer. Dit het gelei tot Giacomo Torelli se uitvinding van meganiese metodes van toneelveranderings. Deur middel van gleuwe in die verhoogvloer kon die verskuiwing van panele met behulp van toue, katrolle en windasse van onder die verhoogvloer deur 'n paar meganici beheer word. Hierdie metode van dekorverskuiwing het dwarsoor Europa gewildheid verkry en is tot laat in die negentiende eeu gebruik (vgl. Banham 1988:977).

Russell (1973:318-319) gee 'n uitvoerige beskrywing van die bostaande standaardmetode wat gedurende die sewentiende eeu gebruik is om dekor van een toneel na 'n volgende te verander en wat nog steeds in die agtiende-eeuse Royal Theatre in Drottingholm in Swede te sien is.

Baie van Italië se bekendste skilders het gedurende die Renaissance ook dekorstelle ontwerp. Sebastiano Serlio wat in 1545 'n geskrif oor argitektuur die lig laat sien het, beskryf 'n stelsel vir die onmiddellike transformasie van die verhoogbeeld deur gebruik te maak van driekantige dekoreenhede wat in die rondte kon draai (Arnott 1977:116). Die ontwerp van pragdekorstelle het sy hoogtepunt bereik in die werk van Bernardo Buontalenti (1536-1608). Volgens Hartnoll (1983:736) het hierdie skilder, dekorontwerper en verhoogmeganikus gedurende die tweede helfte van die sestiende eeu 'n geskilderde agterdoek gebruik, saam met *telari*, of driekantige prisma's, in nabootsing van die klassieke periaktoi, wat die sypanele gevorm het. Sy vernuwings en dié van sy leerlinge, Giulio (1590-1636) en Alfonso Parigi (?-1656), vader en seun, is uiteindelik oor die hele Europa bekendgestel. Van Giulio het die Engelse argitek en toneelontwerper, Inigo Jones, gedurende sy reise na Italië heelwat geleer.

Die dekorstelle van die Italiaanse maskerspele kan as die oorsprong van moderne dekortegnieke beskou word. Hoewel hierdie tydperk geen groot dramaturge opgelewer het nie, verdien Italië haar reputasie as die wieg van moderne teater,

bloot op grond van die skoonheid van teaterargitektuur en dekorontwerp (Hartnoll 1976:60).

Russell (1973:286-287) wys daarop dat die Renaissance-teater sy finale stadium bereik het met die aanbreek van die Baroktydperk toe 'n permanente omraming van die verhoog, naamlik die proscenium, in 1618 in die Teatro Farnese in Parma ingebou is.

Volgens Brockett (1969:163) het al die elemente van die sogenaamde prenteraamverhoog alreeds teen die middel van die sewentiende eeu ten volle ontwikkel. Hierdie elemente is naamlik die perspektiefskildering, die prosceniumboog, metodes van toneelverskuiwing en masjinerie vir uitvoerige spesiale effekte.

Al die prag van die Renaissance-verhoog was aanvanklik slegs bedoel vir die regeerder, edellui en howelinge, aangesien aanbiedings hoofsaaklik aan die koninklike hof plaasgevind het. Met die opening van die Venesiese openbare operahuse vanaf 1637, is hierdie skouspele vir die eerste keer sedert die afname van die Middeleeuse godsdienstige spele, vir die algemene publiek bedoel.

Volgens Hartnoll (1983:736-737) het die wydverspreide liefde vir opera in sewentiende-eeuse Italië, die werk van toneelontwerpers gestimuleer, veral dié van die Bibienas, 'n familie van dekorontwerpers en argitekte, wie se argitektoniese ontwerpe in die barokstyl in byna elke hoofstad van die tyd gevind kon word. Die diagonale perspektief, wat eerste deur die Bibienas gebruik is en die toenemende gewildheid van landskapskildering, het stelselmatig die hele karakter van teaterdekor verander.

3.2 Die Engelse teaters

Alhoewel historici aanvaar dat die verhoogfasade in die openbare teaters as agtergrond vir alle toneelaanbiedings in hierdie tydperk gedien het, heers daar nogtans groot onduidelikheid oor die gebruik van dekor al dan nie. Die belangrikste inligtingsbronne is die ou toneeltekste, die rekeninge van die *Master of Revels* en ook Henslowe se geskrifte (Brockett 1977:180).

Volgens Molinari (1975:210) het daar ongelukkig nie 'n enkele voorbeeld van 'n Elizabethaanse teatergebou behoue gebly nie. Die bestaande teaters is afgebreek,

eerstens as 'n gevolg van die Puriteinse sluiting van alle teaters in 1642 en tweedens omdat daar 'n neiging was om Italiaanse en Franse teaters na te boots.

Twee soorte teaters was aan die begin van die sewentiende eeu in Engeland in gebruik, naamlik opelugstrukture wat gewoonlik Shakespeariaanse teaters genoem word, en binnenshuise sale. Na eersgenoemde is verwys as openbare teaters en na laasgenoemde as privaatteaters (Brockett 1969:125).

Die eerste permanente teater, *The Theatre*, is in 1576 heel gepas deur 'n skryfwerker, James Burbage, opgerig. Hy was ook 'n deeltydse akteur. As gevolg van die teenstand van die Lord Mayor van Londen, is dit buite die stadsgrense opgerig. Ander teaters wat volgens Hartnoll (1976:74) opgerig is, was onder andere *The Curtain*, *The Rose*, *The Swan*, *The Globe*, *The Fortune* en *The Hope*. Die meeste van Shakespeare se dramas is in *The Globe* opgevoer. In die openbare teater was daar 'n verhoog van vier tot ses voet hoog wat tot halfpad oor die vloer van die gehooraal gestrek het. Hierdie groot verhoog, wat die voorverhoog of hoofverhoog genoem is, was die belangrikste speelarea. Gehoorlede kon aan drie kante staan of sit en die gallerye aan die kante het ook 'n uitsig vanaf drie kante vereis. Die privaatteater het slegs in twee belangrike opsigte van die openbare teater verskil, naamlik dat die hele teater deur 'n dak bedek was en dat dit slegs 'n kwart tot 'n helfte van die getal gehoorlede van die openbare teater kon huisves (Brockett 1969:130).

Volgens Hartnoll (1976:84) het al die belangrikste dramaturge soos Shakespeare, Johnson, Kyd en Marlowe hoofsaaklik vir die openbare opelugteaters geskryf. Aan die begin van die sewentiende eeu het hulle al meer vir die binnenshuise private teaters dramas gelewer. Die belangrikste van hierdie teaters was die *Blackfriars Theatre* wat in 1597 ook deur James Burbage opgerig is. Hierdie teater was heeltemal onderdak en kerse is vir beligting gebruik.

Een groep navorsers wat toneeltekste ontleed het, het bevind dat spelers geheel en al op die gesproke woord staat gemaak het om 'n aanduiding van die plek van handeling te gee. Volgens Brockett (1977:181) glo 'n ander groep navorsers dat die gehoor wel sou verwag om voorwerpe waarvan daar in die teks sprake was, visueel op die verhoog waar te neem. 'n Derde beskouing is dat toneelgroepe geen vaste gebruike gehad het nie en dat hulle na gelang van omstandighede en die beskikbaarheid van middele wel by tye dekor gebruik het.

Dit is Molinari (1975:212) se beskouing dat dekor in die Elizabethaanse teater nie representatief was nie, dat dit nie die spesifieke milieu van die drama direk weergegee het nie of dit deur middel van geskilderde tonele probeer uitbeeld het nie. Hy noem verder dat dit die speler was wat deur middel van die gesproke woord en gebare, realiteit aan die veronderstelde milieu verleen het. Dit was nie van die gehoor verwag om deurgaans op dié milieu te fokus nie, maar slegs wanneer dit nodig was vir die ontwikkeling van die intrige. Verhoogrekwisiete is gebruik om die akteur se bydrae te ondersteun en uit te bou. Veral die akteur se mimiek het 'n besondere invloed uitgeoefen. Dit het nie slegs die karakter se 'psigologiese reaksies uitgebeeld nie, maar ook sy fisieke omgewing (Molinari 1975:213-214).

'n Studie wat in die twintigste eeu van alle opvoerings in openbare teaters tussen 1599 en 1642 gemaak is, bewys dat daar, afgesien van die gewone meubels, behangsels en gordyne ook van ander dekor-onderdele gebruik gemaak is, naamlik trone, tente, baldakyne, altare, preekstoele, rivieroewers, grotte, priële, bome, bosse en blomme (Brockett 1977:181).

Russell (1973:290) maak melding van die dekorlyste van die teater-sakeman, Philip Henslowe, waarin hy die minimale dekor beskryf wat op die Elizabethaanse verhoog gebruik is, naamlik rotse, bome, meubels, helopeninge en 'n agterdoek wat Rome voorstel. Geen grootskaalse toneleffekte word egter aangedui nie.

'n Ander inventaris van Henslowe wat in 1598 in sy geskifte opgeneem is, maak melding van drie bome, drie rotse waarvan twee mosbegroei is, twee grafkelders, twee kerktorings met klokke, 'n stel trappe, 'n hok, 'n stal en 'n houtbaldakyn. In die *Master of Revels* se rekeningboeke van die laat sestiende eeu is onder andere die volgende artikels opgeteken, naamlik berge, kantele, bome en huise (Brockett 1977:181).

Uit die beskikbare inligting blyk dit moontlik te wees dat Elizabethaanse dekor-gebruike baie nou aansluit by die Middeleeuse konvensies. Volgens Brockett (1977:181) was die groot platform of verhoog basies 'n platea wat op verskillende maniere aangepas kon word om 'n verskeidenheid lokale voor te stel. Dikwels is dit as 'n neutrale ruimte gebruik en kon dan deur middel van die gesproke woord of deur losstaande dekoreenhede gelokaliseer word. Sommige van die groter en swaarder eenhede is net so op die verhoog gelaat en geïgnoreer, behalwe waar dit op 'n sekere toneel betrekking gehad het. Kleiner eenhede is deur verhoogassistentie op

die verhoog geplaas wanneer dit benodig word. Die aantal eenhede wat vir 'n spesifieke aanbieding gebruik is, is bepaal deur die beskikbare voorraad en die volgorde van die tonele.

Dit is moontlik dat 'n aantal dekoreenhede gebruik is of dat strukture soortgelyk aan die Middeleeuse huisies soms opgestel is. Dit is egter baie onwaarskynlik dat verskuifbare dekor dikwels gebruik is, aangesien dit die handelingsverloop van een toneel tot 'n volgende nadelig sou beïnvloed het. Masjinerie is bo-op en onder die verhoog gebruik. Valdeure in die verhoogvloer is gebruik vir graftonele en vir die verskyning van geeste, die duiwel, vir vuur en rook, en vir ander spesiale effekte. Vanaf die geboustruktuur agter die verhoog het 'n plafon of dak bo-oor die verhoog gestrek. Hieraan was hyskrane, toue en katrolle vasgeheg om voorwerpe vanaf die verhoog op te hys of daarop te laat sak. Hoewel min dekor gebruik is, was die Elizabethaanse verhoog tog redelik kleurvol. Baniere en ander middele is gebruik om tussen opponerende leërmagte of faksies te onderskei (Brockett 1969:129-131; Wickham 1985:124-125).

Na 1603 het die klem sterker op die visuele begin val, namate daar kennis geneem is van ontwikkelinge op die vasteland en veral in Italië. In die maskerspele wat deur professionele toneelgroepe slegs aan die koninklike hof aangebied is, was die opvoering alreeds vir 'n geruime tyd meer skouspelagtig as in die openbare teaters. In Engeland net soos elders in Europa, is groot bedrae geld aan hierdie skouspele bestee.

Brockett (1977:185-187) vermeld dat James I van Engeland in 1618 4 000 pond aan 'n enkele aanbieding bestee het en dat die duurste van al die maskerspele in 1634 tydens die regering van Charles I aangebied is. Die hele opvoering met dekorstelle wat deur Inigo Jones ontwerp is, het 21 000 pond gekos. Volgens hom is die meerderheid van die maskerspele wat gedurende die tydperk van die Stuartregeerders aangebied is, deur Ben Johnson geskryf, terwyl die dekorontwerpe die skeppinge van Inigo Jones was. Jones is in Londen gebore maar het in ongeveer 1600 dekorontwerp in Italië gaan bestudeer en vanaf 1604 in Engeland begin werk. Daarna het hy weer twee keer na Italië gereis. In 1643 is hy na die sluiting van die Engelse teaters deur die Puriteine, van sy pos onthef. Op sy sterfbed het hy sy amp aan sy voormalige leerling en assistent, John Webb, bemaak wat later die leidende argitek en dekorontwerper van die Restourasie-tydperk sou word (vgl. Banham 1988:979).

Volgens Hartnoll (1983:445) was dit Jones wat die idee van die omraamde verhoogbeeld in die prosceniumboog na Engeland gebring het.

In Jones se vroeë ontwerpe was daar nie 'n groot aantal nuwighede nie. Die belangrikste het eers teen 1640 hulle verskyning gemaak. Vir die vroeëre maskerspele is losstaande dekoreenhede gebruik. In 1605 het hy gebruik gemaak van hoekige syskermpanele en 'n agterdoek en vir die eerste keer ook van perspektiefskildering. In die daaropvolgende jaar het hy van periaktoi gebruik gemaak en ook daarin geslaag om agt dansers in 'n wolkmasjien te suspendeer wat van die agterverhoog na die voorverhoog beweeg het. In 1608 het Jones heelwaarskynlik vir die eerste keer gebruik gemaak van 'n prosceniumboog en van dekorpanele wat vanaf die middel na die kante toe oopgeskuif kon word om ander tonele verder na agter te vertoon. Vanaf 1630 het sy belangrikste proefnemings begin. Hoekige syskerms is deur plat panele vervang. Vier stelle plat syskerms en verskeie agterpanele is in groewe in die vloer en oorhoofs opgestel, sodat die stelle vinnig verander kon word. Behalwe vir die meganiese stelsel deur middel waarvan die stelverskuiwing van onder die verhoog beheer kon word, het Jones teen 1642 al die Italiaanse gebruike in Engeland ingevoer (Brockett 1977:187-188; Hartnoll 1976:87).

Wickham (1985:126) maak daarvan melding dat die regisseurs, spelers en dramaturge, in hulle pogings om dekor op die verhoog te verskaf, boonop rekening moes hou met die stoele van hooggeplaasde toeskouers wat toegelaat is om op die twee sykante van die verhoog te sit. Hierdie probleem is finaal opgelos toe Charles I in 1630/1 met die opening van Salisbury Court, die toeskouers vir goed van die verhoog verban het. Die dekorstelle van hierdie tydperk moes beslis aan die estetiese vereistes van fynproewers voldoen het, want Nicoll (1965:131) maak melding van 'n drama, *The royal slave*, deur die dramaturg, Cartwright, wat in 1636 in Christ Church, Oxford opgevoer is. Die dekor was blykbaar so mooi dat die koningin die kanselier versoek het om die dekor en kostuums na Hampton Court te stuur sodat sy haar eie spelers die stuk kon sien opvoer.

Die volledige ontwikkeling van die dekortegniese volgens kontinentale riglyne is verhoed deur die burgeroorlog in 1642 en die sluiting van die teaters tot na die restourasie van die monargie in 1660 (Hartnoll 1983:736).

Na 1660 het die koningshof, wat homself vir meer as 'n dekade in ballingskap in Parys bevind het, met sy terugkeer gepoog om sy vroeëre beheer oor teaters, spelers en dramas terug te win (Wickham 1985:162).

Binne die bestek van twintig jaar het nie net die meeste van die teaters verdwyn nie, maar ook die tradisies van die Elizabethaanse verhoog (Molinari 1975:220).

Kort nadat die teaters heropen is, is dit onder staatsbeheer geplaas. Aanvanklik is die beheer hoofsaaklik uitgeoefen deur middel van patente of monopolieë wat Charles II uitgegee het aan William D'Avenant (1606-1668), die leier van die Duke's Men en Thomas Killigrew (1612-1683), die leier van die King's Men (Brockett 1969:187).

Terwyl Charles II in ballingskap in Frankryk vertoef het, het hy en sy howelinge opvoerings bygewoon wat onder andere gebruik gemaak het van masjinerie wat uit Italië ingevoer is, van 'n prosceniumboog en van 'n voorgordyn. Hartnoll (1976:113) glo dat dit dus nie verbasend is nie dat Charles, met sy terugkeer na Engeland in 1660, die gebruik van die nuwe Italiaanse tegnieke aangemoedig het.

Na 1661 het die dekorpraktyke van die Engelse verhoog weinig verskil van dié in Italië en Frankryk. Die standardeenhede was syskerms, friesgordyne en skuifpanele, hoewel roldoeke na 1690 soms in plaas van skuifpanele gebruik is. Die dekorpanele is deur middel van oorhoofse groewe en groewe op die verhoogvloer verskuif. Aangesien die voorgordyn na die proloog opgegaan het en eers weer aan die einde van die aanbieding gesak het, is alle dekorverskuiwings ten aanskoue van die gehoor uitgevoer (Brockett 1977:287).

Allen (1983:160) gee die volgende beskrywing van die tipiese Restourasie-teater: Daar was 'n permanente prosceniumboog met 'n opening van ongeveer 15 voet diep. Langs elke kant was daar drie of vier onbeweegbare, geskilderde syskerms en op die agterverhoog 'n aantal skuifbare skerms in vloergroewe, wat geskilder is om die verskillende tonele vir die opvoering te voorsien. Voor die proscenium het die voorverhoog 'n skuinsvloer met 'n geringe helling gehad.

3.3 Die Spaanse teaters

Net soos in die geval van Engeland, het die toneel in Spanje gedurende die ses-tiende en sewentiende eeue ook 'n bloeitydperk beleef. Die eeu tussen 1580 en 1680 was so prodùktief dat dit dikwels die Goue Tydperk van die Spaanse drama genoem word.

Volgens Brockett (1969:149) het sowel Engeland as Spanje sterk teatertradisies ontwikkel nog voordat die nuwe Italiaanse idees in verband met die skryf en aanbieding van dramas in engeen van die twee lande wyd bekend was. Die Engelse en Spaanse teaters was skynbaar logiese en geleidelike uitvloeisels van voorafgaande praktyke.

Russell (1973:292) sien teaterontwikkeling in Engeland en Spanje ook as 'n logiese en relatief gemaklike uitvloeisel van Middeleeuse tradisies, en hy voeg by dat daar nooit 'n opmerkbare verskil tussen die vermaaklikheid vir die howelinge en dié vir die man in die straat was nie.

In Middeleeuse Spanje was die Spaanse godsdienstige spele tot ongeveer 1550 gelykstaande aan dié wat oor die res van Europa aangebied is. Die spele is ook aanvanklik op twee waens aangebied wat bestaan het uit 'n houtraamwerk wat met seil-doek oorgetrek en beskilder is. 'n Wa het twee verdiepings gehad. Die fasade van die boonste vlak kon op skarniere oopgemaak word om binnetonele te vertoon. Toneelapparaat kon ook vanaf die onderste vlak opgehys word en die meeste van die waens het ingeboude masjinerie bevat om voorwerpe en spelers te laat vlieg. Die onderste vlak het ook gedien as 'n verhoogingang en as kleedkamers vir die spelers. Na 1647 is vier waens gelyktydig gebruik en is daar ook vooraf vaste platforms by elke plek van optrede opgerig aangesien 'n groter beweegruimte benodig is. Twee van die waens is dan agter die platform getrek en ook een aan elke punt. Laasgenoemde twee waens het geen dekor bevat nie maar wel valluik vir spesiale effekte. In 1692 is altesaam agt waens gelyktydig om die platform gebruik. Teen ongeveer 1500 het sekulêre dramas ook hul verskyning begin maak en is op dieselfde wyse as die godsdienstige spele aangebied. Vanaf 1548 is Italiaanse dramas met tipiese Italiaanse dekor aan die Spaanse koninklike hof aangebied (Brockett 1977:194-196; Hartnoll 1976:96).

Vir die Hofteater in die paleis van Buen Retiro, wat in 1640 geopen is, het die dramaturg skouspele geskryf wat ten volle gebruik wou maak van die nuutste Ita-

liaanse idees ten opsigte van perspektiefskildering en versteekte beligting waarmee die teater toegerus was (Hartnoll 1976:95).

Volgens Brockett (1977:197-204) het die gewildheid van die professionele teater na 1570 begin toeneem en gelyktydig het permanente teaters in stede soos Madrid, Sevilla, Barcelona, Valencia en Granada ontstaan. Hierdie openbare teaters is *corrales* genoem omdat hulle oorspronklik in bestaande binnepleine ontstaan het. Aanvanklik was die *corrales* tydelike strukture, maar in 1579 is die eerste permanente teater in Madrid geopen. In hierdie teater was die verhoog 'n oop platform sonder 'n prosceniumboog of voorgordyn en is aan die agterkant begrens deur 'n permanente fasade met twee vlakke. Die afmetings van die verhoog was ongeveer 8 m wyd en 9 m diep. Twee pilare het die onderste vlak in drie openinge verdeel. Die twee openinge aan die kante het gedien as ingange na die verhoog en die een in die middel vir die onthulling van binnetonele, deur middel van 'n gordyn. Hierdie middelste ruimte was ongeveer 3 m diep. Die tweede vlak was basies 'n galery wat op 'n verskeidenheid van maniere gebruik kon word, maar wat gewoonlik torings, stadsmure of heuwels voorgestel het.

Die oopmaak van die gordyne voor die middelste opening op die onderste vlak simboliseer volgens Molinari (1975:200) die realiteit agter die idee van onthulling. Hy stel dit ook verder dat die verhoogstel nie 'n sekondêre plek beklee het nie. Dit was nie slegs 'n agtergrond vir die drama nie; dit vorm deel van die ontwikkeling van die intrige. Dit hou ook verband met die Fransiskaanse siening van die kosmos as 'n harmonieuse geheel waarin die mens sy broederskap en betrokkenheid by die natuurkragte ontdek.

Wickham (1985:142) se siening is dat dekor, selfs laat in die sewentiende eeu, eenvoudig en sinnebeeldig was. Brockett (1977:204) se siening stem hiermee ooreen wanneer hy dit stel dat verhooggebruik eenvoudig was en grotendeels ooreengestem het met dié van die Elizabethaanse verhoog. Soms was die uitgaan en herverkyning van 'n karakter voldoende om 'n verandering van lokaal aan te dui.

Cheney (1958:253) maak ook melding van die byna algehele veronagsaming van die verandering van plek in die handelingsverloop. Hy beskou dit as een van die besondere konvensies van die Spaanse teater van die Goue Tydperk. Volgens hom was dekor byna onbekend in die gewilde of openbare teater. Slegs in die dialoog

mag daar indikasies wees van die omgewing, of die toeskouers kon hulle eie afleidings maak na aanleiding van die karakters wat op die verhoog teenwoordig was.

Die agtergrond van die verhoog is op drie verskillende wyses as dekor gebruik. Die fasade het soms as die enigste agtergrond gedien. Soms is die gordyn wat die hele fasade kon bedek, geheel of gedeeltelik togetrek en soms is die huisstrukture soortgelyk aan die van die Middeleeuse teaters op die verhoog opgestel. Dit was losstaande dekoreenhede. Tekste wat behoue gebly het, lewer duidelike bewys dat dekorstukke gebruik is om byvoorbeeld tuine, fonteine, rotse, bome, forte en kastele voor te stel. Namate die aanbiedings na 1650 meer skouspelagtig geword het, is geskilderde panele en praktiese vensters en deure in plaas van gordyne aan die permanente agtergrond-fasade geheg. Behalwe in 'n paar uitsonderlike gevalle is perspektiefskildering nie gebruik nie. Die verhoog is van verskeie valluik voorsien, terwyl die dak wat net bo-oor die verhoog gestrek het, meganiese apparaat vir vliegdoeleindes bevat het (Brockett 1977:204).

3.4 Die Franse teaters

In Parys, waar Mahelot, die dekorontwerper, toneelskilder en regisseur begin het om die outydse, veelvoudige dekorstelle uit die Hôtel de Bourgogne te verban, het Giacomo Torelli (1608-1678), die Italiaanse verhoogmeganikus en toneelskilder, met sy uitvindings 'n mode vir masjiendramas geskep. Hierdie uitvindings was onder andere die wa-en-paalstelsel vir vinnige toneelveranderinge. Die Franse smaak het begin neig tot ligtheid en fantasie, wat oorgegaan het tot die neo-klassisisme, soos gesien kan word in die opvolging van die Italianer, Gaspare Vigrani (1586-1663), en die Fransmanne, Jean Bérain (1673-1711), en Jean-Nicholas Servandony (1695-1766), by die Franse teater, die Salle des Machines (Harnoll 1983:737).

Volgens Brockett (1977:211-212) het die invloed van die Renaissance in die laat vyftiende eeu in Frankryk merkbaar geword. Teen ongeveer 1540 het die neo-klassieke drama 'n invloed op skool en hof gehad. Net soos in ander lande het die neiging begin met die studie van Romeinse drama, en oorgegaan tot Latynse nabootsings van klassieke werke totdat Franse dramas uiteindelik daaruit voortgevloe het. In 1552 is die eerste neo-klassieke drama met 'n antieke inkleding, in Frans aan die hof opgevoer. Dit is egter onseker of hierdie inkleding volgens die styl van Terentius of in perspektiefskildering was. Hoewel die Franse kennis gedra het van Ita-

liaanse toneelgebruike, het die meeste van die skouspele aan die koninklike hof van losstaande dekoreenhede volgens die Middeleeuse styl gebruik gemaak (vgl. Hartnoll 1976:112).

Aan die begin van die sewentiende eeu vind ons dus 'n voortsetting van tradisionele Middeleeuse metodes vir die identifisering van die lokaliteit van die verhooghandeling. Vir die publiek en die howelinge was hierdie metodes steeds aanvaarbaar, soos blyk uit die sketsboeke van Laurent Mahelot, die hoofverhoogbestuurder en toneelkunstenaar by die Hôtel de Bourgogne voor 1636 (Wickham 1985:155).

Volgens Molinari (1975:181) bevat hierdie sketsboeke van Mahelot talle dekor-sketse wat 'n eienaardige naasmekaarstelling toon van huiseenhede, die kenmerkende gelyktydige toneelskikkings van die misteriespele. Hierdie eenhede is aan beide kante van en ook agterop die verhoog gerangskik, met 'n sentrale oop speelarea.

Die konstruksie van die eerste openbare teater, die Hôtel de Bourgogne, het in 1548 'n aanvang geneem. Vir inkleding op die verhoog is ook van losstaande dekoreenhede gebruik gemaak. Aangesien slegs rondreisende geselskappe van hierdie teater gebruik gemaak het, is waarskynlik nooit gepoog om uitvoerige dekorstelle te gebruik nie. Die benodighede is van die teaterbestuur gehuur en dus is min of meer dieselfde dekorstukke vir alle aanbiedings gebruik. 'n Ander gewilde plek van aanbidding was die destydse binnenshuise tennisbane waarvan daar in die sewentiende eeu enigiets van 250 tot 1 800 was. Die tennisbaan het gewoonlik 'n gallery vir toeskouers aan die een kant gehad en 'n ry vensters net onder die dak, wat genoeg lig ingelaat het. Om dit in 'n teater te omskep, was dit dus slegs nodig om 'n platform aan die een kant van die saal op te rig, al was dit net vir een opvoering. Van uitvoerige dekorstelle kon daar dus nie sprake wees nie. Die bekende Théâtre du Marais het ontstaan uit 'n tennisbaan wat permanent in 'n teater omskep is. Vanaf 1634 is dit as 'n belangrike mededinger van die Hôtel de Bourgogne beskou. Tussen 1625 en 1660 was hierdie die twee belangrikste teaters in Parys. In die Théâtre du Marais was daar, afgesien van die verhoog wat ongeveer 10 m diep was, 'n tweede verhoog verder na agter wat 4 m hoër as die voorste een was (Brockett 1977:213-221; Banham 1988:979).

Allen (1983:147) maak melding van die beperkende invloed wat die gebruik van die drie eenhede op die dramaturge se skryfwerk gehad het. Dit was veral die neoklassieke benadering wat daarop aangedring het dat die lokaliteit van handeling deurgaans konstant moet bly. Die permanente agterdoek van byvoorbeeld die Teatro Olimpico het dekorveranderings onmoontlik gemaak.

In dokumente uit die sewentiende eeu is daar heelwat inligting saamgevat in verband met die toneelgebruik van die tyd. Volgens hierdie geskrifte was die inleiding teen ongeveer 1635 nog redelik Middeleeus, aangesien die meeste dramas verskeie tonele bevat het wat in verskillende lokaliteite afspeel. Al die losstaande dekoreenhede was gelyktydig op die verhoog sigbaar en weinig dekorverskuiwing het plaasgevind. Die agterdoek het net een enkele toneel uitgebeeld. Die losstaande eenhede het onder andere die volgende plekke uitgebeeld: 'n huis, woud, paleis, grot, grafkelder, tronksel, tent of 'n seekus. Wanneer 'n drama meer lokale vereis het as wat gelyktydig op die verhoog ingepas kon word, is bestaande eenhede omskep deur slegs geskilderde doeke aan die voorkant te verwyder of deur gordyne oop te trek om 'n ander toneel daaragter ten toon te stel. Sommige van die visuele eienskappe het verband gehou met Italiaanse gebruik. In sekere gevalle is reeds van perspektiefskildering gebruik gemaak en dikwels is dieselfde versieringsmotiewe op al die losstaande eenhede herhaal om sodoende 'n groter gevoel van eenheid te skep (Brockett 1977:221-222; Banham 1988:979).

In 'n ander bron stel Brockett (1969:170) dit dat albei die openbare teaters, naamlik die Hôtel de Bourgogne en die Théâtre du Marais gedurende die 1630s nog steeds van gelyktydige toneelskikkings gebruik gemaak het. Hierdie dekorpraktyk het dus die klem eerder op Middeleeuse as op klassieke ideale laat val.

Italiaanse dekor is egter reeds in 1625 vir die eerste keer aan die Franse hof gebruik maar dit is eers na 1640 ten volle benut. Op bevel van Kardinaal Richelieu is opdrag gegee vir die oprigting van die Palais-Cardinal, die eerste teater in Frankryk met 'n permanente prosceniumboog. Dit is in Januarie 1641 geopen met 'n opvoering waarvan die dekor en spesiale effekte deur Georges Buffequin ontwerp is. Na Richelieu se dood is hierdie teater verdoop na die Palais-Royal. Giacomo Torelli wat teen 1645 die beroemdste dekorontwerper in Italië was, is deur die Franse koninklike hof ingevoer om die aantrekkingskrag van hulle aanbiedings te verseker. In die Petit Bourbon- en die Palais-Royalteaters het Torelli strukturele veranderinge aan die verhoë aangebring om sy wa-en-paalmetode van dekorverskuiwing te

huisves. Sy grootste bydrae was egter op die gebied van dekorontwerp, sodat die Italiaanse ideaal ten opsigte van ontwerp teen 1660 duidelik die oorhand verkry het (Brockett 1977:223-224; Banham 1988:979).

Hartnoll (1976:112) merk op dat Frankryk ook onder die invloed gekom het van die Italiaanse dekorontwerpers met hulle geskilderde dekorstelle en uitvoerige masjinerie wat ook deur Molière vir sommige van sy opvoerings gebruik is, en later ook deur Lully vir sy operas en ballette.

Tot na die dood van Molière in 1673 het die openbare teaters van Parys relatief onveranderd gebly. Die geskrifte van Michel Laurent, wat tussen 1678 en 1686 geskryf is, bevat gegewens van 'n groot aantal aanbiedings by twee Paryse teaters. Hieruit blyk duidelik dat daar gedurende hierdie tydperk 'n duidelike neiging tot groter eenvoud in dekorontwerp was. In Laurent se tyd het die meeste toneelinkledings 'n enkele lokaliteit voorgestel wat uit plat syskerms saamgestel is. Daar kon moontlik deure in die agterste skerm gewees het, want aangesien toeskouers op die sykante van die verhoog gesit het, kon daar nie ingange vanuit die syskerms gewees het nie. 'n Tipiese agtergrond vir tragedies was 'n neutrale dekorstel wat by die handeling gepas het, maar sonder spesifiserende besonderhede. Dit kon gevolglik dien as agtergrond vir alle tonele in dieselfde breë omgewing, sonder enige veranderinge. Dit was gewoonlik so ongespesifiseerd dat dit enigiets kon voorstel. 'n Variasie op hierdie tema was 'n toneel wat tente op 'n slagveld voorgestel het, met dikwels die see of 'n stad op die agtergrond (Brockett 1977:234-235; Banham 1988:979).

Vir komedie is gewoonlik 'n kamer met vier deure voorgestel. Dit het min verskil van die dekorstel vir tragedie, behalwe dat dit huishoudelike argitektuur voorgestel het, gewoonlik 'n interieur, terwyl dié vir tragedie meer formeel was. Die beginsel van die eenheid van plek is egter nooit ten volle aanvaar of toegepas nie, want in sommige dramas is die inkleding met elke bedryf verander. Soms is skuifpanele of 'n gordyn op die agterverhoog oopgemaak om 'n ander toneel agter die vorige te vertoon. Teen die einde van die 17de eeu het die tipiese dekorstel by die Comédie Française 'n gepaste, hoewel neutrale, agtergrond voorsien wat weinig klem op illusie geplaas het, alhoewel dit ook die Italiaanse dekorstyle en die neoklassieke ideaal ten opsigte van drama aanvaar het (Brockett 1977:234-235; Wickham 1985:157).

4. DIE AGTIENDE EEU

4.1 Die Engelse teaters

Tussen 1660 en 1800 het elke teater 'n groot voorraad dekorstukke vir hergebruik opgebou. Wanneer 'n nuwe teater opgerig is, is 'n reeks volledige dekorstelle ontwerp en uitgevoer alvorens die repertorium van toneelaanbiedings vasgestel is. Hierdie praktyk is moontlik gemaak deur die neo-klassieke benadering dat tyd en plek in drama nie ter sake is nie en dat pogings om gespesifiseerde lokale en tye voor te stel, die universele trefkrag van die aanbieding verminder. Die doelwit was eerder om die essensie van 'n tipe ruimte vas te vang in plaas van die besondere kenmerke van 'n spesifieke plek. Dekorstelle was dus so ongelokaliseerd dat hulle in verskillende opvoerings gebruik kon word (Brockett 1977:287-288; Banham 1988: 979).

Volgens Hartnoll (1983:737) was Robert Streater (1624-1680) die vroegste bekende dekorskilder in hierdie tydperk. Sy perspektiefskildering vir Dryden se *The conquest of Granada* (1670-1671) is op 9 Februarie 1671 in John Evelyn se dagboek opgeteken. Ervare dekorskilders wat by die Dorset Garden Theatre en by Drury Lane werksaam was, was Robert Aggas (c. 1619-1679), Isaac Fuller (1606-1672) en John Webb (1611-1672).

Die ontwikkeling van skouspele is vertraag deur die teenwoordigheid van toeskouers op die verhoog. Dit was eers vanaf 1762 nadat Garrick die toeskouers op die verhoog na die ouditorium laat verskuif het, dat skouspele toenemend aandag begin geniet het. Nadat Garrick in 1765 met nuwe idees van die vasteland af teruggekeer het, het skouspele 'n groter rol in gewone toneelaanbiedings begin speel. Daarna was dekorstelle meer gespesifiseerd en is daar meer dikwels van nuwe stelle gebruik gemaak (Brockett 1977:288; Banham 1988:980).

Die toenemende belangstelling in skouspele en nuwe dekorstelle het daartoe gelei dat die status van die toneelskilder verhoog is. Hartnoll (1983:737) is oortuig dat Engeland nie buitengewoon sterk deur die estetiese bewegings van Frankryk en Italië beïnvloed is nie. Dekorontwerp het volgens haar min ontwikkeling getoon totdat David Garrick (1717-1779) die Duitse skilder, Philip de Louthembourg, na Drury Lane laat kom het. Gaandeweg is die ou argitektoniese inkledings laat vaar om plek

te maak vir romantiese landskappe met deursigtige gaasdoeke en uitvoerige profiel-doeke wat gehelp het om 'n aantreklike verhoogbeeld te skep. 'n Honderd jaar later was dit egter nog steeds in gebruik.

Onder De Louthembourg se invloed is gewildheid verleen aan die reproduksie van werklike plekke op die verhoog. Om die verhoogillusie te versterk, het hy van vloerstukke en stelstukke gebruik gemaak om die strakheid van die verhoogbeeld te verbreek. Hierdeur is 'n groter mate van diepte en realiteit verkry en is die simmetriese komposisie vermy wat deur die parallelle syskerms en skuifpaneel gevorm is. Hy het ook van miniatuurfigure op die agterverhoog gebruik gemaak om veldslae, marsjerende troepe en seilskepe voor te stel. Sy belangrikste bydrae is geleë in die feit dat hy eenheid van ontwerp teweeg gebring het deur oor al die visuele elemente van die opvoering toesig te hou. Die standaard wat hy daargestel het, is eers diep in die negentiende eeu ten volle deur sy opvolgers bereik (Brockett 1977:289; Wickham 1985:171).

4.2 Die Italiaanse teaters

Teen 1700 is Italiaanse dekorpraktieke deur die hele Westelike Europa aanvaar. Prosceniumboë, perspektiefstelle saamgestel uit plat syskerms, friesgordyne en skuifpaneel, vinnige toneelveranderings en skouspelagtige spesiale effekte het algemeen voorgekom. Die visuele konvensies was nog steeds dié wat deur Torelli en Vigarani gewild gemaak is. Kenmerkend hiervan was die inkleding wat bestaan het uit simmetries gerangskikte perspektief-loopgange wat 'n reeks groot geboue uitgebeeld het en wat in die afgeleë vergesig op die agtergrond saamgehoop het (Brockett 1977:303).

Volgens Brockett (1969:210) was opera gedurende die agtiende eeu nog steeds die belangrikste uitvoerende kunsvorm in Italië. Namate dit na ander lande versprei het, is komponiste, sangers en ontwerpers uitgevoer om in die aanvraag te voorsien. Italiaanse teaterargitektuur en dekorontwerp het dus voortgegaan om 'n dominerende rol in Europa te speel (vgl. Banham 1988:980).

In die sewentiende eeu was daar deurgaans 'n merkbare neiging tot toenemende grootte en prag in toneelinkleding. Hierdie en ander veranderinge het eintlik eers gedurende die agtiende eeu ten volle uitdrukking gevind in die werk van die

Bibiena-familie wat die invloedrykste ontwerpers van hulle tyd was. Hulle is in die belangrikste stede soos Parys, Lissabon, Londen, Stockholm, Berlyn, Dresden en St. Petersburg deur teaterbesture in diens geneem. Een van die vele bydraes wat Ferdinando Bibiena gemaak het, was die bekendstelling van hoekperspektief. In plaas daarvan om net een vlugpunt agter die toneelinkleding te gebruik, is twee of meer vlugpunte aan die sykant van die verhoog gebruik. Hy het ook die skaal van die inkleding verander. Voor sy tyd is die verhoog as 'n verlenging van die ouditorium gesien en is die dekor in dieselfde verhouding beplan. In Torelli se toneelinkledings was die boonste gedeeltes van die geboue sigbaar. Verder is die reghoekige gerigtheid van die ouditorium voortgesit deur die sentrale perspektief van die loopgang wat deur die toneelinkleding geskep is. Bibiena het egter beide ten opsigte van gesigspunt en skaal, die verhooginkleding van die ouditorium afgeskei. Gevolglik kon 'n toneel vanuit enige gesigspunt uitgebeeld word en was die simmetriese rangskikking van dekor oorbodig. Die syskerms na aan die voorverhoog is geskilder om slegs die onderste gedeelte van 'n gebou wat te groot is om in die proscenium in te pas, voor te stel. Die vlugpunte is ook besonder laag op die agtergrond geplaas om sodoende die klaarblyklike grootte van die inkleding verder te vergroot. Bibiena se ontwerpe het dikwels so reusagtig daar uitgesien dat dit 'n stemming van onwerklikheid of fantasie geskep het. 'n Inkleding wat van hoekperspektief gebruik gemaak het, het ten spyte van die oënskynlike grootte, dikwels minder ruimte benodig as een met 'n sentrale loopgang (Brockett 1977:303-304; Banham 1988:980).

Byna al die praktyke waarvoor die Bibienas bekendheid verwerf het, was voortsettings van die barokstyl wat in die laat-sestiende eeu te voorskyn gekom het. Die barok was 'n nuwe rigting vanuit die heersende styl van die Renaissance, wat gekenmerk is deur orde, simmetriese balans en reghoekige ruimte. Barokkuns was oordadig en asimmetries, met 'n vermenging van reghoekige en kromlynige ruimtes. Terwyl die belangrikste argitektoniese elemente van die Renaissance, naamlik pilare, boë en pedimente, tydens die baroktydperk behoue gebly het, is hulle voorkoms verander deur die pilare met gevlegte sierkranses en ander byvoegings te verwing. S-vormige steunstukke is aan balke en pedimente bygevoeg en die hele struktuur is met snywerk, standbeelde en skilderye omkors. Dit het daaraan 'n gevoel van aktiwiteit en beweging verleen en die geheelindruk was een van monumentaliteit, prag en rykheid. Hierdie kwaliteite is deur die Babienas in hulle dekorontwerpe van die vroeë agtiende eeu benut (Brockett 1977:305; Banham 1988:980).

In Napels het Filippo Juvarra vanaf 1706 verder en onafhanklik van die Babilonas, met hoekperspektief geëksperimenteer. Sy ontwerpe was meer kromlynig as die van die Babilonas. Juvarra het dikwels van eenheidstelsel gebruik gemaak waar slegs die agtergrondelemente agter 'n vaste voorgrondelement verander is. Sommige inkledings het geheel en al uit behangsels en draperings bestaan, en party het eksotiese elemente soos byvoorbeeld tropiese plantegroei en Oosterse argitektoniese vorms ingesluit (Brockett 1977:305-306; Banham 1988:980).

Die visuele styl wat tussen 1700 en 1750 sy beslag gevind het, het in die laat-agtiende eeu baie veranderings ondergaan. Met die opkoms van komiese opera het huishoudelike en landelike toneelinkledings algemeen voorgekom. 'n Toenemende belangstelling in geskiedenis as vak het terselfdertyd ook 'n invloed op dekorontwerp gehad. Die herontdekking van Herkulaneum in 1709 en van Pompeii in 1748, het die verbeelding van Europeërs aangegryp en die aandag op die vergange klassieke beskawings gevestig. Dekorontwerpers het dikwels klassieke bouvalle, met klimplante begroei, in hulle inkledings uitgebeeld. Dieselfde geld ook vir die Gotiese style van die Middeleeue. Van die dekorontwerper is verwag om dít te skep wat die toeskouer nie langer in staat was om deur middel van sy verbeelding te skep nie (Baur-Heinhold 1967:121).

Teen die einde van die agtiende eeu het daar 'n opstand gekom teen barok-musiek en -kuns, met sy ornamentasie en onfunksionele besonderhede. Hierdie terugkeer na 'n neo-klassieke era in musiek, argitektuur en dekorontwerp, is gekenmerk deur die gebruik van suiwer klassieke vorms wat van alle uiterlike ornamentasie en besonderhede gestroop was. Die heel belangrikste ontwikkeling in die agtiende eeu was die skepping van stemming deur middel van dekorontwerp. Voorheen was toneelskildering daarop ingestel om alle besonderhede haarfyn uit te beeld. Aan die einde van die eeu het ontwerpers begin om slegs die atmosferiese waardes van lig en skadu te beklemtoon. Kleur het 'n ondergeskikte rol begin speel en slegs sepia of pastelskakerings van groen, geel en ligpers is gebruik. Hierdie belangrike ontwikkelings was onteenseglik die voorgangers van die romantisme wat kort daarna die oorheersende styl geword het (Brockett 1977:306-307).

Ten spyte van die belangrike bydrae in die vorming van Europese teater, kon Italië teen die einde van die agtiende eeu nie meer daarin slaag om nuwe idees te ontwikkel nie. Gedurende die negentiende eeu was Italië nog steeds die belangrik-

ste operasentrum in die wêreld, maar het weinig bygedra tot die ontwikkeling van teater en drama (Brockett 1969:215).

4.3 Die Franse teaters

Volgens Brockett (1969:204) het die Franse teater 'n oorheersende rol in Europa gespeel, alhoewel die Engelse teater gedurende die agtiende eeu weliswaar interessanter was as dié van ander lande. Regdeur die agtiende eeu was Frankryk die politieke en kulturele sentrum van die westerse wêreld.

Die belangrikste bydrae is gelever deur die ontwerper Servandoni, wat die hoekperspektief en monumentaliteit volgens die styl van die Babienas ingevoer het. In Frankryk het dekorontwerp egter nie dieselfde standaard bereik as in Italië nie, hoofsaaklik omdat hulle vir 'n langer tydperk aan die neo-klassieke ideale bly vaskleef het (Brockett 1977:323-324; Hartnoll 1976:161, 164).

Nadat toeskouers in 1759 van die verhoog van die Comédie Française verwyder is, was dit moontlik om van meer uitvoerige dekor gebruik te maak. As gevolg van die toenemende klem op die skouspel, is gevind dat die verhoogfasiliteite van baie van die ouer teatergeboue ontoereikend is. Nuwe teaters met beter toegeruste auditoriums en verhoë het hulle plekke ingeneem (Brockett 1969:209).

Russell (1973:344) glo dat daar gedurende die laaste gedeelte van die eeu 'n aanvraag was vir dekor met meer detail, 'n meer realistiese benadering in skilderkunst en 'n duideliker illusie van die tyd van die dag of van die besondere weerstoestande wat uitgebeeld word. Daar was dus 'n verbetering in verhoogbeligting en in die kwaliteit van dekorskildering om die vereiste stemming te skep. Nuwe asimmetriese verhoogplanne, die gebruik van deursigtige tussendoeke en die byvoeging van individuele stelstukke wat nie op die agterdoek geskilder is nie, is van die nuwighede van hierdie tyd.

Die nuwe rigtings waarvan daar reeds voor die Franse Revolusie in 1789 'n aanduiding was, was egter aanvanklik gering en is eers na 1800 ten volle benut (Brockett 1969:209).

4.4 Die Noord- en Oos-Europese teaters

Aangesien daar aanvanklik geen permanente teaters was nie, kon skouspel nie sy regmatige plek inneem nie. Die feit dat geselskappe in die eerste jare van die eeu lang toere moes onderneem, het bepaal dat hulle slegs op 'n paar stelle toneelinkledings moes staatmaak en wat dan vir byna enige drama aangepas kon word. Voor 1725 was drie stelle voldoende, naamlik 'n woudtoneel vir alle buitetonale, die interieur van 'n paleis en die interieur van 'n woonhuis. Na 1750 het die lys van verskillende inkledings as volg daaruit gesien: 'n pragsaal, 'n straat, dorpie, verskeie middelklas vertrekke, tronksel en verskeie heuwels met struik. Voordat permanente teaters opgerig is, was toneelveranderinge moeilik om uit te voer. Tot in die sewentigerjare het geselskappe 'n gordyn in die middel van die verhoog van kant tot kant gehang sodat veranderinge daaragter aangebring kon word. Vanaf 1770 het permanente teaters hulle verskyning gemaak en daarmee saam het die skouspel tot sy reg gekom. Teen 1790 het dramaturge stukke geskryf wat die gebruik van praktiese brûe, mure en ander ingewikkelde dekorstukke vereis het. Stelselmatig het deure en vensters hulle verskyning in die openinge tussen die syskerms gemaak. Dit was die eerste stap in die rigting van 'n geslote stel. Die neiging tot groter realisme en akkuraatheid van fyner besonderhede is egter eers in die 19de eeu ten volle ontgin (Brockett 1977:347-348; Hartnoll 1976:133).

4.5 Die Amerikaanse teaters

Die koloniale teater van die agtiende eeu in Noord-Amerika het min verskil van die Engelse plattelandse teater van dieselfde tyd. Aangesien geeneen van die stede of dorpe 'n vaste geselskap finansiëel kon ondersteun nie, was dit vir die professionele toneelgeselskappe nodig om toere te onderneem. Die onkoste en ongemak wat hierdie toere meegebring het, het vereis dat geselskappe klein moet wees en dat min dekor saamgeneem kon word. Hoewel die standaard van die aanbiedings nie hoog was nie, het hierdie groepe 'n stewige fondament gelê vir latere ontwikkelinge.

Gedurende die Amerikaanse revolusie was daar geen professionele groepe nie, maar vanaf 1782 het hulle weer stelselmatig hulle verskyning gemaak. Teen 1790 was teateraktiwiteite stewig gevestig in stede en dorpe langs die Atlantiese kus waar die meeste van Amerika se vier miljoen inwoners woonagtig was (Brockett 1977: 401-403).

5. DIE EERSTE HELFTE VAN DIE NEGENTIENDE EEU

Gedurende die eerste helfte van die negentiende eeu het die teaters baie veranderinge ondergaan en het die neo-klassisisme byna heeltemal verdwyn onder die aanslag van die romantisisme. Oral het die melodramatiese en pseudo-Shakespeareaanse styl in dramaturgie, die lokale kleur en historiese akkuraatheid in dekor en kostuums, en die emosionele en psigologiese realisme in toneelspel hulle merk gelaat en 'n teater geskep wat in 1850 baie anders was as aan die einde van die agtiende eeu. Teen 1850 het selfs die romantiese lewensbeskouing tot 'n einde gekom, terwyl nuwe kragte aan die werk was om die era van die realisme in te lui (Brockett 1977:420).

Die ontwikkelinge in dekor gedurende die negentiende eeu kan volgens Brockett (1969:244-245) primêr toegeskryf word aan 'n toenemende belangstelling in historiese akkuraatheid en illusionisme. Voor die laat-agtiende eeu was die neo-klassisisme byna geheel en al anti-histories in sy siening. Gedurende die agtiende eeu het daar egter 'n besorgdheid oor die omstandighede van tyd en plek ontstaan. Gevolglik is die opeenvolgende veranderinge en ontwikkelinge in die gemeenskap net so belangrik geag as dít wat konstant gebly het. Belangstelling het verskuif van die ideale en universele kwaliteite na die individualiserende besonderhede van die mens se bestaan. Nasionale en historiese verskille in argitektuur, letterkunde, klere-drag en sosiale gebruike is entoesiasies nagevors (vgl. Russell 1973:362-363; Wickham 1985:194-195).

Volgens Banham (1988:981) was die standaardontwerp vir historiese dramas aan die begin van die negentiende eeu geneig om te bestaan uit 'n toneel in die voorgrond wat as omraming gedien het vir 'n akkurate en gedetailleerde landskaptoneel van 'n vreemde of historiese lokaliteit wat op 'n agterdoek geskilder is.

Die romanties-historiese styl was oor die hele Europa gewild. Hierdie was die groot era van verhoogillusies, valluike, gaasdoeke en transformasietonele en ook van die sogenaamde *trompe-l'oeil*-toneelskildering. Alle besonderhede soos deure, vensters, draperings en selfs meubels en buitenele is op gestrekte seildoek geskilder en as agterdoeke en syskerms gebruik (Hartnoll 1983:737).

5.1 Die Italiaanse en Spaanse teaters

In Italië het dekorontwerp volgens dieselfde lyne ontwikkel as in Frankryk. In Spanje is teaterbedrywighede egter nadelig deur die heersende politieke omstandighede beïnvloed. In 1815 is Napoleon se broer, wat in 1808 as koning van Spanje gekroon is, deur een van die onderdrukkendste heerskappye in Europa vervang (Brockett 1977:385).

5.2 Die Engelse teaters

In Engeland is die toneel oorheers deur William Grieve (1800-1844) en sy familie, en deur die skildertalent van Clarkson Stanfield (1773-1867) was daar ook 'n entoesiasme vir neo-Gotiese ontwerp en 'n toenemende aandrag vir noukeurige argitektoniese besonderhede. Hierdie geesdrif vir outentisiteit het begin met William Capon (1757-1827) se ontwerpe vir John Kemble (1757-1823) se heropvoering van Shakespeare-aanbiedings by Drury Lane vanaf 1794 tot 1802, en by Covent Garden vanaf 1810 (Hartnoll 1983:737; Wickham 1985:195; Banham 1988:981).

Met die beroemde Londense aanbieding van Shakespeare se *King John* onder regie van Kemble in 1823 is al die visuele besonderhede met groot akkuraatheid deur die oudheidkundige en kostuumhistorikus, JR Planché (1796-1880), ontwerp (Russell 1973:363; Brockett 1969:245; Wickham 1985:195).

Teen die tyd dat Kemble afgetree het, was Engeland as gevolg van die Napoleontiese oorloë in 'n finansiële krisis gedompel wat tot 1840 voortgeduur het. Die toenemende uitvoerige skouspele van die tyd het ook bygedra tot die finansiële probleme wat in die teaterwese ondervind is. Kemble se houding tot dekor staan in die teken van die oorgang vanaf die algemeenheid of vaagheid wat deur die neoklassisisme voorgestaan is, na die individualiteit wat deur die romantici bepleit is. Hy het bowenal teatrale effektiwiteit bo historiese akkuraatheid verkies. Gedurende sy leeftyd het die gebruik van komplekse praktiese dekorstukke toegeneem. Richard B Sheridan (1751-1816) se drama *Pizarro* (1799), het byvoorbeeld 'n kloof vereis wat deur 'n brug oorspan moet word en wat losgesny kan word sodat die held kan ontsnap. Namate melodrama in gewildheid toegeneem het, het die gebruik van aparatuur van hierdie aard in dekor ook toegeneem. Robert Elliston (1774-1831), die bestuurder van Drury Lane vanaf 1819 tot 1826, het die klem steeds op skouspel laat

val. In die aanbieding van *King Lear* in 1820 kon die bome op die verhoog werklik in die windstorm buig. Hy het ook 'n waterstelsel laat installeer om 'n groter illusie van fonteine en watervalle te verkry. Een van sy hoofontwerpers het vir die eerste keer bewegende dioramas in opvoerings gebruik. In 1824 is historiese akkurate dekor gebruik vir Kemble se aanbieding van *Henry IV, Part 1*. Ten spyte van die sukses van hierdie opvoering, het hy die proefneming eers in 1827 weer herhaal. Eers vanaf 1837 is die outensiteit ten opsigte van tydperk en plek konsekwent deurgevoer (Brockett 1977:393-395).

Hierdie neiging tot outentisiteit is in die vyftigerjare deur Charles Kean (1811-1868) by die Princess's-teater voortgesit, waar een van die ontwerpers William Telbin (1813-1873) was. Hierdie neiging tot romantiese historisme is deur Hawes Craven (1837-1910) voorgesit, terwyl hy vir Henry Irving (1870-1919) by die Lyceum gewerk het. Dit het uiteindelik 'n hoogtepunt van versiering in Beerbohm Tree (1853-1917) se Shakespeare-aanbiedings bereik. Die gewilde kunsskilder Laurence Alma-Tadema (1836-1912) het stelle vir Irving en Tree ontwerp (Hartnoll 1983:737).

In die 1830s het twee Engelse teaterbestuurders, William Macready (1793-1873) en Mme Vestris (1797-1856), begin om orde te skep in die chaotiese toestand waarin die teaterwese homself vanaf 1815 bevind het. Mme Vestris was om verskeie redes 'n belangrike persoon. Eerstens het sy noukeurige aandag aan elke onderdeel van 'n aanbieding geskenk en al die aspekte tot 'n geïntegreerde geheel laat saamsmelt. Tweedens het sy besondere oorweging aan die sogenaamde skouspel geskenk. Die verskyning van die geslote stel in Engeland word gewoonlik aan haar toegeskryf. Sy was waarskynlik die eerste regisseur wat hierdie tipe dekorstel konsekwent gebruik het en ook die eerste persoon wat die speelarea geheel omsluit het. Die geslote stel is heelwaarskynlik in 1832 vir die eerste keer in die Olympic-teater gebruik. In 1834 en 1837 is dit vir die eerste keer onderskeidelik by Drury Lane en Covent Garden gebruik. Mme Vestris het haar geslote stelle noukeurig soos vertrekke in die werklike lewe ingeklee om die voorkoms van egtheid te skep (Banham 1988:982; Brockett 1977:398-400).

William Beverley (1814-1889) was een van die tydperk se suksesvolste toneel-skilders. Vir skouspelagtige aanbiedings soos pantomimes het profiel-doeke in so 'n mate ontwikkel dat die hele verhoogbeeld 'n kantagtige voorkoms gehad het (Hartnoll 1983:737). Volgens Brockett (1977:401) het die Theatre Regulation Act

van 1843 uiteindelik baie van die hindernisse in die pad van ondernemingsgees en vernuwing verwyder. Teen 1850 was die Engelse teater in 'n oorgangstadium.

5.3 Die Franse teaters

'n Volgehoue klem op die skouspel het eers tussen 1800 en 1830 in die boulevard-teaters van Parys merkbaar geword. Dit het 'n tweeledige doel gehad, naamlik as deel van die dramatiese handeling en ook as 'n nuwigheid om gehore te trek. Albei doelstellings het 'n toenemende gebruik van gedetailleerde dekorstelle en van spesiale effekte tot gevolg gehad. Vroeë negentiende-eeuse melodramas het dikwels natuurrampe as deel van die intrige vereis. In een so 'n drama moes 'n vloedgolf bome ontwortel, die verhoog oorstrom en die heldin op 'n plank wegvoer. In 'n ander moes 'n vulkaniese uitbarsting die verhoog vol lawa stoot en die skurk uitoorlê. In die Cirque Olympique is beroemde veldslae uitgebeeld wat meer as 'n 100 persone en 30 perde benodig het. Dramaturge het gepoog om soveel klem as moontlik op die nuwigheid van die skouspel te plaas. Gevolglik is die handeling in 'n verskeidenheid van tydperke, eksotiese omgewings en fantasie-inkledings geplaas (Brockett 1987:450-452).

Gedurende hierdie tydperk het twee ontwerpers, Louis-Jacques Daguerre (1789-1851) en Pierre-Luc Ciceri (1782-1862), die basis gelê vir baie van die latere ontwikkelings in dekorontwerp. Daguerre is bekend vir sy proefnemings met die panorama en die diorama wat illusie nog 'n stap nader aan die realisme gebring het. Daguerre se verbetering was geleë in die vermoë om die illusie van konstante wisseling in dekor te skep. Die gedeeltelik deursigtige dekor het staties gebly maar die voorkoms daarvan het gewissel deur middel van die manipulasie van die rigting, intensiteit en kleur van die natuurlike lig wat deur oorhoofse openinge ingeskyn het. Die manipulasie is met behulp van 'n stelsel van skerms en sluiters bewerkstellig. Deur die lig te kontroleer kon 'n stelselmatige verandering van byvoorbeeld mooi-weer tot onweer, van dag tot nag, en ook ander weerstoestande uitgebeeld word. Daguerre het later oorgegaan tot die ontwikkeling van die dubbele diorama. Skilderwerk is op die voor- en agterkant van 'n deursigtige doek aangebring en deur middel van ligveranderinge kon besonderhede op die inkleding verskyn of verdwyn (Banham 1988:982; Brockett 1987:452).



Die panorama was meer nuttig op die verhoog as die diorama, omdat dit nie van die manipulasie van lig afhanklik was nie. Die bewegende panorama het vroeg in die negentiende eeu sy verskyning in die teater gemaak. 'n Deurlopende toneel is op 'n baie lang doek geskilder, aan elke kant van 'n roller of spoel voorsien en aan die bokant aan 'n spoor geheg. Wanneer die spoel aan die een kant gedraai word, het die doek met die toneel daarop oor die verhoog beweeg. Op hierdie wyse is die illusie geskep dat mense, skepe, perde en rytuie wat staties bly, wel vorentoe beweeg, deurdat die agtergrond stadig in die teenoorgestelde rigting beweeg het. Voor die einde van die negentiende eeu is die trapmeul saam met die panorama gebruik so dat die voorwerpe, diere en mense op die voorgrond ook in werklikheid beweeg het, hoewel hulle steeds op die verhoog gebly het (Brockett 1987:453).

Die gebruik van die panorama en die diorama het tot gevolg gehad dat friesgordyne wat die lug voorgestel het, oorbodig geword het. Toneelskerms wat argitektoniese eenhede of natuurlike voorwerpe uitgebeeld het, is net agter die prosceniumboog gebruik om 'n tipe boog te vorm waaragter die geskilderde agterdoek sigbaar was op 'n panorama wat in 'n kurwe oor die agterverhoog en langs albei kante van die verhoog gestrek het. Hierdie gebruik het uiteindelik gelei tot die ontwikkeling van die neutrale siklorama soos ons dit vandag ken (Brockett 1977:383).

Pierre-Luc Ciceri was die invloedrykste ontwerper van hierdie tydperk, hoofsaaklik omrede sy vermoë om die gewilde visuele temas van die tyd uit te beeld, naamlik besondere kleurskakerings, nostalgiese ruïnes en skilderagtige historiese milieus. Hy het die heel eerste onafhanklike dekoratellej gestig wat nie aan 'n teater verbonde was nie. Na 1820 het die belangstelling in skouspel vinnig toegeneem. Die nuutste ontwikkelinge was gasbeligting en waterstelsels om realistiese fonteine en watervalle te skep. Na 1830 het die besorgdheid oor historiese akkuraatheid ook toegeneem omdat die romantiese dramaturge bekommerd was oor die teenstrydighede wat dikwels in die aanbiedings van melodramas merkbaar was. Die realisme van die daaglikse kontemporêre lewe het ook onder die soeklig gekom en aanleiding gegee tot die gebruik van die geslote stel, volledig met 'n plafon vir binnetonele. Gaandeweg is die stel ook met algehele realisme ingeklee en gemeubileer, in teenstelling met geskilderde profielstukke wat voorheen vir rekwisiete en meubels gebruik is (Brockett 1987:453-454).

5.4 Die Russiese teaters

Die Russiese teater was in die algemeen baie konserwatief in sy dekorpraktyke. Daar is grootliks staatgemaak op 'n beperkte verskeidenheid basiese standaard dekorstelle wat uit syskerms en agterdoeke bestaan het. Die geslote stel het in die dertigerjare sy verskyning gemaak maar dit het eers heelwat later in die eeu algemene gewildheid verkry (Brockett 1977:388).

Die romanties-historiese styl is volgens Hartnoll (1983:737) in die Rusland van die tsaars deur Andrei Koller (1805-1891) verteenwoordig.

5.5 Die Amerikaanse teaters

Die eerste groot stap om 'n professionele teater in die weste van Amerika te vestig, is in 1815 geneem toe Samuel Drake (1768-1854) sy groep na Kentucky geneem het. Sy dekorbenodigdhede is ontwerp om aan alle vereistes te voldoen. 'n Verstelbare profieldoek wat in enige groot vertrek opgerig kon word, het as proscenium gedien. 'n Roldoek is as 'n voorgordyn gebruik. Verder het hy drie stelle syskerms gebruik, een vir buitenele, een vir luukse binnetonele en een vir gewone binnetonele. Die ses agterdoeke wat onderskeidelik 'n tuin, 'n straat, woud, paleis, sitkamer en 'n kombuis uitgebeeld het, moes aan alle verdere vereistes voldoen (Brockett 1977:405).

Volgens Wilson (1973:224-226) het daar in die loop van die negentiende eeu 'n belangstelling in en 'n soeke na toepaslikheid en waarheid in die teater ontstaan. Daar was 'n aanvraag vir alledaagse inkledings in plaas van eksotiese dekorstelle. Gedurende dieselfde tyd dat die regisseur as 'n aparte amp begin ontwikkel het, is 'n nuwe soort realistiese verhoogkuns stelselmatig aanvaar. Die ou, veralgemeende en maklik hanteerbare dekorstelle wat uit sypanele en agterdoeke bestaan het, was voldoende toe die klem in die dramakuns slegs op universele beginsels in plaas van op spesifieke probleme geval het. Gaandeweg moes dit egter plek maak vir geslote stelle met outentieke meubels en rekwisiete. Terselfdertyd was daar 'n toenemende aanvraag vir dekor en kostuums wat die historiese of moderne inkleding van 'n drama getrou kon weergee.

Tussen 1815 en 1850 is daar 'n sterker klem op die skouspel geplaas, hoewel die meeste stukke nog steeds in standaarddekor opgevoer is. Dikwels is daar gepoog om

'n meer spesifieke en uitvoerige dekorstel te voorsien. Reeds in 1809 was daar 'n poging om die verhoog histories akkuraat in te klee. Dit was egter eers nadat Charles Kean Shakespeare se *Richard III* in 1845 en *King John* in 1846 in die Park Theatre aangebied het, dat historiese akkuraatheid as 'n ideaal aanvaar is. Panoramas en dioramas is gebruik in 'n poging om groter realisme te verseker. Gedurende haar toer in Amerika in 1838 het die Engelse Mme Vestris glo die aandag op gedetailleerde dekorstelle en rekwisiete gevestig en moontlik ook die geslote stel aan die Amerikaners bekendgestel. In 1816 was die Chestnut Street Theatre in Philadelphia die eerste teater in die wêreld om sy verhoog met gas te belig. Twee belangrike beligtingsapparate het ook vroeg in die eeu hulle verskyning gemaak, naamlik die koolspits of booglamp (*carbon arc*) in 1808 en die kalklig (*limelight*) in 1816. Hierdie belangrike ontwikkelinge op die gebied van beligting het noodwendig die sigbaarheid van die dekorstel verbeter en ook 'n sterk invloed op die ontwikkeling van dekor gehad (Brockett 1977:413).

In 1833 is die skouspelagtige extravaganza, *Mazeppa*, by die Bowery-teater in New York aangebied. Hierdie stuk, wat gebaseer is op 'n romantiese gedig van Lord Byron, illustreer die vindingrykheid van die toneelkuns van hierdie tydperk. Volgens Wilson (1973:71) was die belangrikste dekorelement die ryklik en realisties geskilderde seildoeke. Verder was daar die tradisionele sypanele en agterdoeke, en ook 'n bewegende panorama met spesiale tonele wat deur die program beskryf is as "... a grand Moving Panorama of the Banks of the Dnieper, the Confines of Tartary, Wolf's Hollow, a Mountain Torrent, and the Desert".

Die panorama is ook uiters effektief gebruik, want "... when the hero, on the back of a wild horse - and a real horse was used - was supposedly swimming through the water, the panorama was revolved to show painted images of ferocious wolves in pursuit of the hero" (Wilson 1973:71).

'n Ander spesiale effek is verkry deur middel van die gebruik van soliede oploep wat aan die voorkante geskilder is om kranse en afgronde voor te stel. "In a climactic scene the horse bearing Mazeppa, the hero, charged up the ramps as though climbing the crags. At one point in the ascent, a fierce bird (stuffed and with wings outstretched) was lowered on a wire and appeared to attack the hero" (1973:71). Ander spesiale effekte het bestaan uit donderweer, weerlig en vallende bome. "The illusion of lightning came from manipulating the gas jets located backstage, and the

falling trees were the result of invisible wires which, when pulled, caused the stage trees to crash to the floor" (1973:71).

Wilson (1973:73) wys verder daarop dat die paar beroemde pioniers op die gebied van die teater, met die weswaartse beweging in Amerika, nie slegs bestuurders nie, maar ook akteurs, dekorskilders, teaterbouers, teksverwerkers, publisiteits-towenaars en diplomate was. Twee van hulle was Noah Ludlow (1795-1886) en Sol Smith (1801-1869). "... these companies carried a scanty supply of scenery, costumes and properties and performed in taverns, barns, warehouses, and any other place - including flatboats - which they could devise or improvise".

Die groep waaraan die agtienjarige Noah Ludlow behoort het, "... toured the wilds of Kentucky, carried stage adjuncts for six scenes, depicting a wood, a street, a parlor, a kitchen, a palace and a garden. There was a backdrop for each of the six scenes plus wings or side-scenes ingeniously arranged with flaps which could be adjusted, without moving the wing itself, to represent any one of three different settings. The proscenium was a painted drapery, made so as to be expanded or contracted to suit the dimensions of the places occupied by our performances, and there were also a neat drop curtain and a green baize carpet" (Wilson 1973:73).

Volgens Wilson (1973:244-245) het die Engelsman, Charles Kean, New Yorkse gehore betower met sy aanbieding van *King John*. Hiervoor het hy groot oppervlaktes seildoek sorgvuldig laat skilder om die Shakespeare-inkleding met absolute historiese akkuraatheid weer te gee. 'n Landgenoot van hom, William Charles Macready, wat ook in Amerika opgetree het, was ook 'n groot voorstander van realistiese dekor.

6. DIE TWEDE HELFTE VAN DIE NEGENTIENDE EEU

Die teatrale konvensies van die romantiese tydperk het onaanvaarbaar begin word namate die dramaturgie die opkoms van realisme in die letterkunde en skilderkuns begin volg het. Die geslote stel wat vanaf 1830 in gebruik was, was die normale metode om binnetonele uit te beeld. Die mure van hierdie tipe stel het steeds uit toneelskerms bestaan, maar vir die inkleding is regte meubels en toebehore en praktiese deure en vensters gebruik (Hartnoll 1983:737).

Gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu was daar selfs 'n groter poging as tevore om historiese realiteite op die verhoog te verkry, met meer dekorstukke wat drie-dimensioneel gebou is en perspektief-agterdoeke wat só geskilder, gemaskeer en belig is dat soveel illusie as moontlik van die werklikheid geskep kon word. Vir dramas wat meer as een dekorstel vir die verskillende tonele vereis het, is die gebruiklike agterdoek en sypaneel laat vaar en in plaas daarvan is die soliede geslote stel gebruik. Aan die begin van hierdie tydperk was die nuwe dramas basies steeds romantiese melodramas wat as realisme aanvaar is. Dit was egter dramaturge soos Ibsen, Dumas fils en Augier wat dramas geskep het waarin die lokaliteit en die algehele visuele omgewing van die handeling 'n integrale deel van die drama uitmaak het (Russell 1973:381).

6.1 Die Engelse teaters

In Engeland het drama gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu 'n laagtepunt bereik. Teen 1850 was die gewildste van al die dramatiese vorms 'n tipe *burlesk-extravaganza* waarvoor uitvoerige skouspelagtige dekorstelle gebruik is. Na 1843 het Drury Lane en Covent Garden vinnig hulle posisies van heerskappy verloor. Laasgenoemde het die tuiste van opera geword, terwyl Drury Lane toenemend skouspele en musiekdramas aangebied het. Samuel Phelps (1804-1878) het in 1844 die ou Sadler's Wells gekies om sy proefnemings in teaterbestuur met ernstige dramas te begin. Alhoewel hy sy aanbiedings met groot sorg hanteer het, het 'n tekort aan geld verhoed dat hy uitvoerige kostuums en dekorstelle kon gebruik. Terwyl hy historiese akkuraatheid nagestreef het, het hy dit nooit ten koste van dramatiese standaarde gedoen nie. In sy bekendste aanbieding, naamlik dié van *A midsummer night's dream* van Shakespeare, het hy 'n bewegende diorama gebruik om die toneel van een deel van die woud na 'n ander te verskuif. Die meeste van die tonele het agter 'n gaasgordyn afgespeel om 'n mistige atmosfeer te skep. Charles Kean (1811-1868) se belangrikste bydrae tot die teater was sy vervolmaking van pikturale realisme. Hy het antikwarianisme verder gevoer as enigeen van sy voorgangers. Sy eerste belangrike poging om akkuraatheid tot in die fynste besonderhede te verseker, was in 1852 met die aanbieding van Shakespeare se *King John*. In 1853 het hy met die aanbieding van *Macbeth* vir die eerste keer die gehoor voorsien van 'n gedrukte lys outoriteite wat hy in sy soeke na die egtheid van die tydperk geraadpleeg het. Hy is dikwels die "illustreerder" van Shakespeare se tekste genoem, aan-

gesien hy van die pragtige beskrywende gedeeltes met skouspel en pantomime verwang het. Hy het ook dikwels die teks verwerk om toneelveranderings uit te skakel. Ongeveer 400 waterverfsketse van Kean se aanbiedings het behoue gebly en dien as een van die volledige rekords van die werk van enige van die regisseurs van die negentiende eeu (Brockett 1977:425-431; Russell 1973:362-365).

Teen 1860 is daar vir die eerste keer sedert 1843 weer nuwe teaters gebou en in 1870 was daar 30 teenoor die 21 van 1860. Die bevolking van Londen het ook toegeneem van net oor die drie miljoen in 1864 tot meer as vier en 'n half miljoen in 1881. Hierdie groei het belangrike veranderings in teateraanbiedings tot gevolg gehad. Charles Fechter (1824-1879) het in 1861 groot opspraak verwek met sy aanbieding van *Hamlet* in die Princess's Theatre. Sy vertolking van *Hamlet* het breed verskil van enige vorige aanbieding daarvan. Sy speelstyl was dié van die bekende fatsoenlike melodrama en die dekorstel was soos 'n gewone kamer ingeklee. Dit het aan die aanbieding 'n uiters kontemporêre kleur gegee. Hy het belangstelling laat herleef in die geslote stel wat hy in aanbieding vir die meeste van sy binnetonele gebruik het (Brockett 1987:508-509).

Marie Bancroft (1839-1921) en haar man, Squire Bancroft (1841-1926), het ook 'n besondere bydrae tot die teaterpraktyke van die tyd gelewer, veral ten opsigte van die skouspel en die teaterargitektuur. Hulle het in 'n groter mate as enige van hulle voorgangers, aanvaarding van die geslote stel bewerkstellig. Na hulle voorbeeld het die meeste teaters in 1875 net soveel aandag aan akkuraatheid in moderne as in historiese drama gegee. Hulle het ook die verhooghandeling tot agter die prosceniumboog verskuif. Toe hulle in 1880 na die Haymarket getrek het, het hulle die vergulde prosceniumboog ook onderlangs oor die verhoogvloer verleng om die idee van die prenteraam te beklemtoon (Banham 1988:982).

Tussen 1880 en 1900 was die akteur-bestuurder, Henry Irving (1838-1905), die leidende figuur in die Engelse teaterwêreld. In Irving se werk het die Engelse neiging tot pikturale realisme 'n hoogtepunt bereik. Soms het hy argeoloë aangestel om hom te help en dikwels het hy beroemde kunsskilders as ontwerpers aangestel. Baie van die nuwighede by die Lyceum Theatre het hulle oorsprong gehad in die veranderinge ten opsigte van die metodes wat gebruik is om dekor te verskuif. In 1881 het Irving die praktyk wat 200 jaar lank in gebruik was om dekor deur middel van groewe op die verhoogvloer te verskuif, laat vaar. Hy het die metode van vrye posisionering aanvaar en kon daarmee volkome rekbaarheid verkry deur die dekoreen-

hede te plaas waar dit benodig is. Irving se oplossing was 'n kulminasie van baie vroeëre neigings. Vanaf die begin van die eeu het die aantal swaar dekoreenhede toegeneem en baie daarvan is deur middel van groot luik met hysers op die agterverhoog verskuif. Op hierdie manier kon daar, terwyl 'n kort toneel op die voorverhoog afspeel, 'n volgende toneel met meer dekor, agter 'n tussenhangsel, op die agterverhoog opgestel word. Irving was die eerste Engelse regisseur wat konsekwent die voorgordyn gebruik het om grootskaalse dekorverskuiwings te maskeer, alhoewel hy ook die praktyk voortgesit het om lang en kort tonele met mekaar af te wissel om 'n onderbreking in die handeling te vermy (Brockett 1977:436-437; Wickham 1985:204-206).

Gedurende die negentiende eeu het die beplanning van die verhoogvloer meer ingewikkeld geword, namate die vereistes vir skouspele toegeneem het. Na 1850 is die vloerbalke wat parallel met die voetligte loop, in groepe van drie of vier bymekaar onder die verhoog gerangskik met nou openinge tussen mekaar. Deur hierdie splete kon dekorstukke, soos byvoorbeeld vloerstukke, opgehys of laat sak word. Soms is 'n vertikale bewegende panorama op dieselfde wyse op die agtergrond gebruik om die illusie van beweging te skep wanneer 'n persoon byvoorbeeld teen 'n rotswand opklim of van 'n gebou afval. Die groepe vloerbalke is ongeveer 1,5 m van mekaar geplaas met vloerplanke bo-oor en dus kon luik in hierdie gedeeltes ingesit word. Soms kon hierdie vloerplanke vir die wydte van die prosceniumopening verwyder word om groot dekorstukke op te hys tot op die verhoog, of ook vir ander spesiale visuele effekte. In die dramas van die negentiende eeu is luik dikwels benodig. Die valluik is van twee vere voorsien sodat die luik dadelik weer toegegaan het nadat 'n speler of voorwerp daardeur verdwyn het. Dieselfde tegniek is in 'n vertikale toneelskerm gebruik wanneer die illusie geskep moes word dat 'n speler deur 'n soliede muur loop. Namate die aanvraag vir illusie toegeneem het, het dit nodig geword om drie-dimensionele dekorstukke te gebruik. Voorheen is slegs van twee-dimensionele, geskilderde stukke gebruik gemaak. Vanaf 1870 was trappe en rostrums algemeen in gebruik. Edward Godwin (1833-1886), Gordon Craig se vader, het baie tot hierdie neiging bygedra toe hy die kunsadviseur was vir die Bancrofts se aanbieding van *The merchant of Venice* in 1875. Toe Irving die gebruik van groewe op die verhoogvloer vir dekorverskuiwing gestaak het, het hy heelwaarskynlik die gebruik van drie-dimensionele dekorstukke afgewag, aangesien die groewe slegs vir plat dekorstukke gebruik kon word. Hierdie vernuwing het ook gelei tot die verdwyning van die skuins verhoogvloer, aangesien dit slegs plat

dekorpaneel kon huisves wat parallel met die voorverhoog geloop het (Brockett 1987:514-517).

'n Ander belangrike ontdekking in hierdie tydperk was die gloeilamp deur Edison in 1879. In 1881 was die Savoy-teater die eerste in Londen wat deurgaans van elektriese beligting gebruik gemaak het. Die koolspits en die kalklig het egter vir 'n geruime tyd onmisbare hulpmiddels gebly in die beligting van die visuele verhoogbeeld (Brockett 1977:439).

6.2 Die Franse teaters

Toe die Fransman, André Antoine (1858-1943), die Théâtre Libre in 1887 in Parys gestig het, het hy aangedring op volkome waarskynlikheid vir sy aanbieding van naturalistiese kontemporêre dramas. Hy het die dekor en rekwisiete gebruik om die stemming van die aanbieding op 'n besondere nuwe wyse te versterk. Die Franse simboliste, onder leiding van Paul Fort (1872-1960) het die metodes van die Théâtre Libre teengestaan omdat hulle in die soeke na noukeurigheid van inkleding die gebruik van verbeelding en fantasie geïgnoreer het. Fort was die stigter van die Théâtre Mixte wat na twee aanbiedings daarin herdoop is tot die Théâtre d'Art. In sy manifest het hy baie van die beginsels verkondig wat later deur die modernistiese skool aanvaar is. Dekor moes vereenvoudig word en eerder stemmingsvol as beskrywend wees. Die mikpunt was openhartige stilering, volkome harmonie tussen dekor en kostuums, en die algehele prysgewing van die perspektief-geskilderde agterdoek. Die kunstenaars wat dekor vir die Théâtre d'Art geskilder het, was onder andere Edouard Vuillard (1868-1940), Pierre Bonnard (1867-1941) en Odilon Redon (1840-1916). Die werke van die nuwe dramaturge, veral dié van die Belg, Maurice Maeterlinck (1862-1949), was voldoende verbeeldingryk om aan hierdie nuwe simbolistiese styl 'n geleentheid tot uitdrukking te bied. In 1892 is die naam van die Théâtre d'Art verander na die Théâtre l'Oeuvre. Die Franse regisseur, Aurélien-François Lugné-Poë (1869-1940), het met die skilder, Edouard Vuillard, saamgewerk vir die aanbieding van *Pelléas et Mélisande* by die Bouffes-Parisiens (Hartnoll 1983:737).

Adolphe Montigny (1805-1880) word beskou as die eerste regisseur in Frankryk wat regie as 'n kunsvorm benader het. Hy het sy dekorstelle soos werklike vertrekke ingeklee en verskeie rekwisiete so geplaas dat hy die spelers se bewegings van een

posisie na 'n volgende kon motiveer. Op hierdie wyse het hy gaandeweg 'n illusie van die werklike lewe bereik. Die dramaturg, Victorien Sardou (1831-1908), het oor die aanbieding van sy eie stukke toesig gehou en gewerk vir die vervolmaking van die historiese skouspel. Hy het daarop aangedring dat dit absoluut getrou aan die feitlike moes wees. Teen die einde van die eeu het byna alle toneelgroepe regisseurs in diens geneem en elkeen van twee of drie assistente voorsien om oor die verskillende aspekte van die aanbieding toesig te hou. Die neiging tot realisme was baie duidelik merkbaar in die dekor en kostumering. In terme van historiese akkuraatheid het dit 'n hoogtepunt in Sardou se skouspele bereik. Sy *Theodora* (1884) wat in Bisantium af speel, is op 'n uiters uitvoerige wyse ingeklee. In hulle resensies van hierdie aanbieding het die kritici van byna niks anders nie as net van die skouspel melding gemaak. Realistiese besonderhede uit die alledaagse lewe het oorvloedig voorgekom. In een aanbieding het 'n plaaswerf 'n pomp met regte water bevat en bome waarvan regte kersies afgepluk is. In 'n ander toneel is werklike voedsel en drank op die verhoog bedien en geëet (Brockett 1977:421).

Volgens Banham (1888:982) het die opkoms van die realisme in die negentiende eeu saamgeval met die geboorte van die naturalisme, onder leiding van Emile Zola (1840-1902), in ongeveer 1870. In terme van dekorpraktyke was dit André Antoine van Parys se Théâtre Libre wat naturalisme tot sy logiese einde deurgevoer het. Antoine was een van die teaterpraktisyns van hierdie era wat die Meininger-groep sien optree het, en wat ook sterk deur hierdie groep beïnvloed is. Gedurende repetisies het Antoine die meubels en rekwisiete gerangskik soos vir 'n gewone vertrek met vier mure en eers later besluit watter muur vir die gehoor se onthalwe verwyder gaan word.

Teen die einde van die negentiende eeu was daar 'n redelike standaardmetode waarvolgens dekor bekom is. Die regisseur het gewoonlik na oorlegpleging met die dramaturg, 'n opsomming van benodighede aan die dekorontwerpers gegee. Die ontwerpers het op hulle beurt kartonmodelle van die dekorstelle gebou en wanneer hulle goedgekeur is, het hulle skaaltekeninge gemaak as voorskrifte aan die teater se dekorbouers. Na voltooiing is die stel vir die skilderwerk na een van Parys se vyf of ses dekorateljees geneem. Elke teater het 'n redelike klein groepie verhoogassistentente gehuur, want aangesien toneelveranderings nooit binne bedrywe gedoen is nie, was daar genoeg tyd vir verskuiwings tussen bedrywe wanneer daar pouses was (Brockett 1987:497-498).

Ten spyte van al die vooruitgang, was daar egter nog vele groepe wat op die ou trant voortgegaan het. Dieselfde onveranderde dekorstel is dikwels vir 'n hele paar verskillende aanbiedings gebruik. Terwyl 'n toneelgroep moontlik reeds meer dekorstelle as in die agtiende eeu besit het, het hulle dit nie nodig geag om 'n nuwe dekorstel vir elke nuwe opvoering te ontwerp nie. Verder het dit ook dikwels gebeur dat die dekorstelle vir die verskillende tonele van dieselfde aanbieding deur verskillende kunstenaars ontwerp is. Die gevolg was 'n totale gebrek aan eenheid in ontwerp. In hierdie tyd was die wa-en-paalstelsel nog steeds die mees algemene wyse waarop dekor verskuif is. Dit is nogtans aangevul deur van vliegapparaat gebruik te maak of deur die los dekoreenhede met die hand te verskuif. Die ruimtes bo en onder die verhoog is vergroot om meer effektiewe hantering van die toenevende aantal gedetailleerde stelle moontlik te maak. In sommige teaters is trapluike met hysers daarin, vir hierdie doel geïnstalleer. In die laat-negentiende eeu in Frankryk is die aandag dus toenemend by alle aspekte van teaterondernemings bepaal, maar daar was terselfdertyd ook 'n ongemaklike spanning tussen vernuwing en die tradisionele. Daar was nog 'n redelike gebrek aan 'n teorie van teaterproduksie wat in staat sou wees om die onderskeie elemente tot 'n hegte eenheid saam te bind.

6.3 Die Russiese teaters

Hoewel Rusland redelik geïsoleerd van die res van Europa gebly het, het realisme in die Russiese drama sy verskyning vroeër gemaak as in die Franse drama. Die neiging tot akkuraatheid in dekorontwerp wat in Wes-Europa die ontwikkeling van realisme in karakter en situasie voorafgegaan het, het in Rusland 'n stadige ontwikkelingspatroon gehad. Vanaf 1853 het realistiese besonderhede in inkleding stadig toegeneem, veral by die Maly-teater waar Alexander Ostrovsky (1823-1886) Rusland se eerste professionele dramaturg, 'n sterk invloed uitgeoefen het. Dit was egter eers gedurende die tagtigerjare dat teaters begin het om voldoende aandag aan realistiese presiesheid in inkleding te gee. Voor die tyd het die meeste teaters konvensionele dekorstelle gebruik, sonder enige aanduiding van nasionaliteit of tydperk. Andreas Roller (1805-1891), 'n Duitse ontwerper, het tot 1880 die Russiese dekorpraktyke oorheers, aangesien hy en sy studente of volgelinge die belangrikste poste in die staatsteaters bekleed het. Inkledings wat histories korrek was, het vanaf 1870 sporadies hulle verskyning gemaak. In 1865 het die Alexandrinsky-teater 'n ar-

geoloog aangestel om behulpsaam te wees met histories-akkurate dekorstelle en kostuums vir die aanbieding van Alexei Tolstoy (1817-1875) se *The death of Ivan the Terrible*. Teen 1890 was 'n aantal vooraanstaande skilders aan private teaters verbonde (Brockett 1977:441-443).

Konstantin Stanislavsky (1863-1938), die Russiese regisseur, akteur en leermeester, was in Parys teenwoordig by die aanbieding van Maeterlinck se *Pelléas et Mélisande* in die Bouffes-Parisiens. Hy het later erken dat hy in sy eie werk veel te danke gehad het aan die eksperimentele werk wat aan die einde van die eeu in Parys uitgevoer is. Die Moskouse Kunsteteater is in 1898 deur Stanislavsky gestig, met Victor Simov (1858-1935) as permanente dekorontwerper. Stanislavsky het Antoine se naturalisme en die realistiese effekte van die Meininger-geselskap wat Moskou in 1885 en 1890 besoek het, met graagte aanvaar. Hierdie gedempte styl was in ooreenstemming met Stanislavsky se doelstelling om die werklike lewensomstandighede deur middel van die toneelopvoering aan te bied (Hartnoll 1983:738).

6.4 Die Duitse en Oostenrykse teaters

Die belangrikste bydrae is gelewer deur Heinrich Laube (1806-1884), 'n bekende dramaturg wat later aangestel is as direkteur van die Weense Burgtheater. Laube was gekant teen uitvoerige historiese dekorstelle wat volgens hom verwarrend en opera-agtig was. Hy was die eerste Duitse regisseur wat konsekwent die geslote stel gebruik het. Hy het geglo dat dit die gevoel van onmiddellikheid en intimiteit verhoog het. Hy het nietemin nie meer meubels op die verhoog toegelaat as wat die handeling vereis het nie. Syne was 'n sobere realisme wat daarop ingestel was om die aandag by die akteur in plaas van by die skouspel te bepaal. In 1870 het Franz Dinglestedt (1814-1881) direkteur van die Burgtheater geword. Hy was verantwoordelik vir sommige van die oordadigste skouspele van die tydperk (Brockett 1977: 445-446).

Die Oostenryker, Max Reinhardt (1873-1943), het redelik volledig voldoen aan die vereistes wat deur Gordon Craig gestel is. Reinhardt se ontwerpers, naamlik Karl Walser (1877-1943) en Ernst Stern (1876-1954), het dekorstelle voorsien wat ooreengestem het met sy eklektiese keuse van stukke. Hy het gebruik gemaak van semi-permanente of saamgestelde dekorstelle op 'n verskeidenheid van verhoogvorme soos proscenium- of arenaverhoë. Sy stukke is in teaters, sirkusse, uitstalsale

of balsale aangebied. In sy historiese aanbieding van Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), se *Jedermann* in 1911, was die strate van Salzburg sy verhoog en die fasade van die katedraal sy agterdoek (Hartnoll 1983:738).

6.5 Richard Wagner en die Sakse-Meiningengeselskap

Richard Wagner (1813-1883), die beroemde komponis van die sogenaamde musiek-dramas, het die kontemporêre neiging tot realisme in die drama verwerp omdat hy geglo het dat die dramaturg eerder 'n miteskrywer as 'n optekenaar van huishoudelike sake moet wees. Hy het geglo dat die outeur-komponis oor alle aspekte van 'n aanbieding toesig moet hou om sodoende al die onderdele in 'n Gesamtkunstwerk te laat saamsmelt. Afgesien van sy talle teorieë, het Wagner in die praktyk 'n geweldige sterk invloed op teaterargitektuur gehad. Om sy geïdealiseerde musiek-dramas te huisves, het hy 'n nuwe tipe teater geskep. In die teater wat in 1876 in Bayreuth geopen het, was die verhoog redelik konserwatief ontwerp. Die verhoogvloer het met 'n helling opwaarts na agter geloop en die wa-en-paalstelsel van dekorverskuiwing is behou. Die belangrikste nuwigheid was 'n stelsel van stoomkleppe om realistiese effekte van mistigheid te skep en ook vir 'n stoomgordyn om dekorveranderinge te maskeer. Hy het doelbewus daarna gestreef om historiese akkuraatheid in dekor en kostuums te verkry, en het ook van bewegende panoramas gebruik gemaak. Sy teorieë en praktyke het as aansporing vir baie baanbrekers van die moderne teater gedien (Brockett 1977:447-448; Wickham 1985:182).

Toe Georg II die troon van die Hertogdom van Sakse-Meiningen in 1866 opgevolg het, het hy onmiddellik die repertorium van die hofteater gewysig. Met sy intense belangstelling in die teater en sy omvattende kunsopleiding, het hy 'n waardige leier van die Meininger-spelers geword. Een van sy belangrikste mikpunte was om deur middel van akkurate skouspel en ook lewensgetroue toneelspel die illusie van werklikheid te skep. Die klem het sterk op pikturale illusie geval. Hy het elke historiese eeu in derdes verdeel en verder ook tussen nasionale verskille binne elke tydperk onderskei. Sy aanbiedings het gevolglik ongeëwenaarde outentisiteit behaal. Hy het self al die dekorstelle vir die Meininger-spelers se aanbiedings ontwerp. Vir die eerste keer is sterk kleure in die dekor gebruik, in teenstelling met die pastelkleure van die voorafgaande tydperk. Hy was gekant teen die gebruik van friesgordyne en het in plaas daarvan 'n blaredak, balke, baniere of ander middele as

oorhoofse maskering gebruik. Hy het simmetriese balans in ontwerp vermy omdat hy dit as onnatuurlik beskou het en hy was versigtig om elke detail in die korrekte verhouding te hou en om geskilderde en drie-dimensionele elemente oortuigend te laat saamsmelt. Hy was ook een van die eerste ontwerpers wat die verhoogvloer konsekwent as deel van die verhoogbeeld gesien het deur die platheid daarvan met omgevalle bome, rotse, heuwels, trappe en rostrums op te breek. Die trefkrag van die Meeningen-spelers se aanbieding was egter geleë in die volkome illusie wat in elke afsonderlike aspek van die opvoering behaal is (Brockett 1977:448-449; Wickham 1985:199).

6.6 Die Amerikaanse teaters

Saam met die weswaartse migrasie van die bevolking en die uitbreiding van die land, het die teater gedurende hierdie tydperk voortgegaan om uit te brei. In die stede het die geselskappe 'n ooreenkoms getoon met hulle Europese teenhangers. Op die platteland het hulle egter hulle baanbrekerskwaliteit behou. Gedurende die laat-negentiende eeu was Amerika betrokke by dieselfde bewegings wat in Europa ervaar is. Tussen die jare 1870 en 1895 het die Amerikaanse teaters ontsaglike veranderinge ondergaan, toe die resident-geselskappe se voortbestaan deur toergroepe bedreig en ondermyn is, en toe New York die enigste groot sentrum vir aanbiedings geword het. In 1869 het Edwin Booth (1833-1893) in sy teater, wat volgens sy eie spesifikasies gebou is, verskeie nuwighede ingebring. Die verhoogvloer was gelyk en sonder groewe. Verskeie hysbakke is gebruik om dekorstukke vanaf die ruimte onder die verhoog op te hys en vliegapparaat kon gebruik word om ander stukke op te hys na die oorhoofse kapruimte. In werklikheid het Booth baie jare voor Irving in Engeland die vrye plasing van dekor gebruik. Booth se teater het geen voorverhoog gehad nie en die geslote stel is ekstensief gebruik om die illusie van realiteit te verhoog (Brockett 1977:451-457).

Volgens Wilson was Booth se aanbiedings bekend vir die gekombineerde gebruik van outentiek geskilderde doeke en van swaar drie-dimensionele dekorstukke. Effektiewe beligting het die twee met mekaar laat saamsmelt. Terselfdertyd het die nuwe drama van die gewone lewenssituasies die belangstelling in 'n nuwe tipe realisme laat ontwikkel, naamlik die intieme, fotografiese en naturalistiese inkleding.

Dit het tot gevolg gehad dat teaterverhoë en die ouditoriums en ook die verhoogmasjinerie aangepas moes word (Wilson 1973:245).

Steele MacKaye (1842-1894), akteur, dramaturg, regisseur, ontwerper en leermeester, was ook een van die vrugbaarste uitvindings in die laat-negentiende eeu. Sy Madison Square Theatre wat in 1879 geopen is, het twee hysverhoë bokant mekaar gehad, elk ongeveer 8 m hoog, 7 m wyd en 10 m diep, wat 'n volledige toneelverandering binne 40 sekondes kon uitvoer. Terwyl 'n toneel op een vlak afspeel, kon die dekor vir 'n volgende toneel op die boonste vlak opgestel word. Hierdie stelsel het die gebruik van drie-dimensionele dekorstelle bevorder. Nogtans is hierdie duur stelsel nie deur ander teaters aangeneem nie. MacKaye se Lyceum-teater was in 1885 een van die eerstes om elektriese beligting te gebruik (Brockett 1977:458-459).

7. DIE BEGIN VAN DIE MODERNE TEATER, 1875-1915

Die teater gedurende die laaste kwart van die negentiende eeu was eintlik 'n logiese uitvloeisel van die aktiwiteite van die voorafgaande tydperk. Na 1875 het verskeie dramaturge en regisseurs 'n nuwe rigting ingeslaan en die tydperk van die moderne teater ingelei. Aanvanklik was die veranderinge slegs intensifiserings van die realistiese visie. Henrik Ibsen (1828-1906), die vader van die moderne drama, was die eerste dramaturg wat die doelstellings van die realiste ten volle bereik het. Hy het egter ook die publiek daarvan bewus gemaak dat 'n nuwe era in die teater begin het.

7.1 Algemene tegniese vernuwings

Tussen 1875 en 1915 het verskeie belangrike tegniese vernuwings hulle verskyning gemaak, veral in Duitsland. Baie hiervan is gemotiveer deur die noodsaaklikheid om swaar, drie-dimensionele dekorstelle te verskuif wat in die plek gekom het van die syskerms en agterdoeke wat deur middel van die wa-en-paalsistiem verskuif is. Een van die belangrikste ontwikkelings was die draaiverhoog. Die eerste een is in 1896 in die Residenz Theater in München geïnstalleer. Die vermoë van die draaiverhoog om verskeie stelle te bevat en die gevolglike maklike en vinnige toneelwisseling het die algemene gebruik daarvan na 1900 tot gevolg gehad. 'n Ander oplossing was die rollende platform-verhoog of die sogenaamde rolwa. Hiermee kon 'n stel op 'n groot platform op die syverhoog opgerig word en dan deur middel van

rollers wat in spore geloop het, op die verhoog geskuif word. Die hyserverhoog is ook algemeen gebruik. Soms is die verhoog in segmente verdeel sodat elke segment afsonderlik beweeg kon word om 'n groot verskeidenheid vlakke op die speelarea te skep. 'n Meer komplekse tegniek het bestaan uit 'n kombinasie van die rolwa en die hyserverhoog. Hierdie meganiese middels is aangevul deur vliegapparaat, verskuivings met die hand en kleiner waens op swaaiwiele (Brockett 1977:501-502).

Een van die belangrikste vernuwings was die siklorama wat uit Mariano Fortuny (1871-1949) se *Kuppelhorizont* of lugkoepel ontwikkel het. Die soliede, geboë agtermuur wat die siklorama gevorm het, kon met behulp van skadulose beligting 'n onbeperkte oop ruimte voorstel. Dit is later ook vir wolkprojeksies en ander beligtingseffekte gebruik. Die siklorama het in 'n baie groot mate die geskilderde agterdoek in onbruik laat verval. Nogtans is toneelskildering steeds beoefen en het dit selfs 'n laat bloeitydperk beleef in die ontwerpe wat Léon Bakst (1866-1924) vir die Diaghilev Ballet uitgevoer het, en ook in die werke van die Franse kubiste, insluitend Pablo Picasso (1881-1973) en André Derain (1880-1954) (Hartnoll 1983:738).

7.2 Adolphe Appia en Gordon Craig

Net voor die einde van die negentiende eeu was twee belangrike persone onafhanklik van mekaar besig om die teoretiese fundamente vir die moderne teaterpraktyke van die twintigste eeu te lê. Hulle was Adolphe Appia (1862-1928) en Gordon Craig (1872-1966).

In 1899 het die Switserse kunstenaar, Appia, sy epogmakende werk oor die hervorming van verhoogaanbiedings gepubliseer. Hy het die klem laat val op die onlogiese plasing van die drie-dimensionele akteurs voor plat verhoogdekor. Appia se uitgangspunt was dat artistieke eenheid die basiese doelstelling van teateraanbiedings is en tot die gevolgtrekking gekom dat die verhoogaanbieding drie teenstrydige visuele elemente behels, naamlik die bewegende, drie-dimensionele akteur, die vertikale dekor en die horisontale vloer. Hy het gevind dat geskilderde tweedimensionele dekorpaneel die grootste oorsaak van verdeeldheid is, en het aanbeveel dat baie eenvoudige maar soliede, drie-dimensionele dekoreenhede saam met trappe, oplope en rostrums gebruik word, en so belig moet word dat dit die menslike liggaam kan beklemtoon in plaas van afplat. Dit sou boonop die akteur se bewegings versterk en die horisontale vloer met die loodregte dekor laat saamsmelt.

Hierdie beskouing het 'n betekenisvolle invloed op die dekorpraktjke van die twintigste eeu gehad. Elektriese beligting, wat vanaf die negentigerjare in die teater gebruik is, het Appia se idees prakties uitvoerbaar gemaak en ook die weg gebaan vir ander ontwikkelings op die gebied van verhoogdekor. Bowenal het hy die rol van beligting, in die sintese van al die visuele elemente tot 'n hegte eenheid, beklemtoon. Vroeg in die twintigste eeu het hy die eerste teater van die moderne tyd sonder 'n proscenium en met 'n algehele oop verhoog ontwerp (vgl. Simonson in Bentley 1968:32; Hartnoll 1983:738; Brockett 1977:482).

Gordon Craig, die seun van die bekende dekorontwerper, Edward Godwin, het sy loopbaan as akteur in Irving se geselskap begin. Sy eerste belangrike ondervinding het hy in sy moeder, die beroemde Ellen Terry, se geselskap in Londen opgedoen. 'n Uitstalling van sy ontwerpe in 1902 het soveel opspraak verwek dat hy binne 'n paar jaar oor die hele Europa bekend was en in verskillende stede dekorontwerpe vir opvoerings by bekende teaters gedoen het. Craig het die teater as 'n onafhanklike kunsvorm beskou en geglo dat die teaterkunstenaar elemente soos handeling, woorde, lyn, kleur en ritme moet laat saamsmelt om net so 'n suiwer produk soos 'n skilder, beeldhouer of komponis te lewer. Sy invloed is die heel sterkste op die gebied van dekorontwerp gevoel, miskien omdat hy die teater primêr in visuele terme benader het. Sy ontwerpe toon 'n voorliefde vir reghoeke en byna 'n obsessie met parallelisme. Die belangrikste kenmerk van sy dekorstelle was egter die buitengewone hoogte wat 'n gevoel van grootsheid geskep het. Craig was eerder 'n teoretikus as 'n praktisyn, hoewel hy die invloedrykste opvolger van Appia was. Hy het 'n stelsel ontwikkel van groot skerms met 'n paar beweegbare onderdele, soos byvoorbeeld trappe, om sodoende 'n verbeeldingryke verhoogbeeld op te bou sonder om enige toegewings aan die realisme te maak. Sy aanbieding van Shakespeare se *Hamlet* in die Moskouse Kunsteater in 1912 was lank daarna nog uiters omstrede. Hy was verder ook ten gunste van 'n teater wat deur 'n enkele persoon, in die rol van outeur, regisseur, ontwerper en kostuumeerder geskep moet word en met die akteurs onder sy diktatoriale beheer. Alhoewel hierdie teorie 'n redelike ektrimistiese beskouing was, het dit nogtans verband gehou met die toenemende belangrikheid van die teaterregisseur gedurende die twintigste eeu (vgl. Brockett 1977:482-483; Hartnoll 1983:738).

Hoewel Appia en Craig uiteindelik dieselfde beskouings gehandhaaf het, was daar tog belangrike verskille. Appia se kunstenaar moes basies slegs 'n vertolker van

die komponis-dramaturg se werk wees, terwyl Craig s'n 'n kunstenaar in eie reg moes wees. Appia het 'n volgorde van belangrikheid vir die verskillende teatrale elemente beskryf, terwyl Craig geweier het om dit te doen. Appia het geglo aan 'n opeenvolging van verskillende inkledings vir die verskillende lokaliteite in een drama, terwyl Craig gesoek het na 'n enkele inkleding wat in staat sou wees om die atmosfeer van die stuk as 'n geheel te vertolk of om deur middel van bewegende dekorelemente veranderings teweeg te bring. Saam het hulle die neiging tot vereenvoudigde dekor, drie-dimensionele inkleding, plastisiteit en gerigte verhoogbeligting sterk beïnvloed. Hoewel hulle beskouings aanvanklik uiters opspraakwekkend was, het dit tot na die Eerste Wêreldoorlog hulle geldigheid behou (Brockett 1977:483-484).

7.3 Die bereiking van tegniese vaardigheid teenoor die voortgang van stilistiese vernuwing

Dit blyk duidelik dat die Europese en Amerikaanse teaters voor die Eerste Wêreldoorlog 'n besliste stadium van tegniese vaardigheid bereik het. Vanaf 1907 het David Belasco (1859-1931) in sy eie teater in New York gestreef na 'n soort skouspelagtige naturalisme vir die romantiese dramas wat hy aangebied het. Hy was ondernemend in sy gebruik van beligting en het gebruik gemaak van die destydse ontwikkelinge ten opsigte van verhoogmasjinerie, insluitend die draaiverhoog. Net soos die verhoogwaens en die verskillende hidrouliese stelsels het die draaiverhoog ook verdere verfynings gedurende die eerste dertig jaar van die twintigste eeu ondergaan. Hartnoll (1983:738) is daarvan oortuig dat hierdie ingewikkelde masjinerie, wat ten doel gehad het om herhaaldelike toneelveranderings te bespoedig, egter in stryd was met artistieke vooruitgang en later tot skouspelagtige musiekspele beperk is.

Hoewel die toenemende gebruik van die areateater, die tongverhoog en van aanpasbare en ander konvensionele ruimtes nuwe eise aan ontwerpers gestel het, het die ontwikkeling op nywerheidsgebied ten opsigte van materiale wat vir dekor-konstruksie en -skildering gebruik word, nuwe moontlikhede in ontwerp tot gevolg gehad. Die gebruik van tradisionele materiale soos hout, seildoek en papierpap is aangevul deur liggewig materiale soos plastiek, metaal-allooi, glasvesel, veselbord, laaghout, polistireen, ensovoorts, wat terselfdertyd 'n indruk van massiwiteit kon skep en wat interessante tekstuuroppervlakte vertoon het (Hartnoll 1983:738).

Geprojekteerde dekor is alreeds in 1924 vir die eerste keer deur Erwin Piscator (1893-1966) gebruik. Dit is waarskynlik in 1937 vir die eerste keer in Engeland gebruik in die Stage Society se aanbieding van Strindberg se *The road to Damascus* (1898-1904) in die Westminster-teater. Hoewel die realistiese geslote stel vandag nog steeds gebruik word, veral vir aanbiedings wat geen dekorveranderings vereis nie, word die groot verskeidenheid van tegniese hulpmiddels toenemend aangewend tot 'n doelbewuste teen-illusionisme, terwyl verhoogmasjinerie en beligtingsapparaat in volle sig van die gehoor gebruik word (Hartnoll 1983:738).

Vroeg in die twintigste eeu was al die tegniese hulpmiddels soos ons dit vandag op die teaterverhoog ken, alreeds oor die hele westerse wêreld in gebruik, hoewel die verfyning van hierdie tegnieke nog 'n hele paar dekades in beslag sou neem. Die verdere vernuwings het dus nie op die gebied van die dekor- en verhoogtegniek gelê nie, maar wel op die gebied van teater- en dekorstyle.

Die snelle opeenvolging van dekorstyle was kenmerkend van die begin van die twintigste eeu. Hierdie verskynsel word in die volgende hoofstuk breedvoerig bespreek.

HOOFSTUK 3

Dekorstyle

'n Ondersoek na die representatiewe en presentatiewe teater- en dekorstyle van die twintigste eeu, met besondere verwysing na die realisme, naturalisme, simbolisme, impressionisme, ekspressionisme, teatralisme, konstruktivisme en formalisme

Volgens Russell (1980) is die woord *styl* dikwels 'n struikelblok wanneer periopedramas bespreek word, omdat teaterbelangstellendes styl sien as 'n oppervlakkige samestelling van gewoontes, bewegings en maniere wat deel moet uitmaak van 'n produksie. Aangesien dit nodig is om al die skeppings gedurende die leeftyd van 'n kunstenaar te ondersoek, om sy globale styl te ontdek, is dit ook nodig om ondersoek in te stel na "... all the major artistic works of a period to gain a complete sense of that period's style" (Russell 1980:xv).

In hierdie bespreking verwys die term *dekorstyle* in 'n wye sin na die besondere wyses waarop die ontwerper die onderskeie sienings van die dramaturg en die regisseur visueel op die verhoog of in 'n gegewe speelruimte beliggaam. Behalwe in uitsonderlike gevalle hou die styl van die dekorstel direk verband met die styl waarin die drama geskryf is. Uitsonderings kom wel voor wanneer regisseur en ontwerper apart of gesamentlik besluit om as 'n proefneming doelbewus 'n kontrasterende styl te gebruik. Dit bly egter 'n gevaarlike terrein, aangesien die uiteindelijke weersprekende style van teks en dekor vir die toeskouer verwarrend kan wees en die eenheid van die aanbieding in gedrang kan bring. Brockett (1969:51) se siening van dié afwyking is as volg: "... plays are sometimes presented in a manner at variance with the

script. Such departures, however, are usually made deliberately and for the sake of some effect considered more significant than that which could be achieved by the typical approach."

Volgens Grové (1963:93) kan die term *styl* "... in absolute sin opgevat word as die wesentliche essensie van die kuns. Dan is dit 'n waarde-oordeel: sonder styl bestaan die kunswerk nie [Platonies]. Daarteenoor 'n minder absolute beskouing [en woordgebruik] wat styl sien as 'n karakteriserende kenmerk [Aristoteles]".

Die siening van styl as karakteriserende of onderskeidende kenmerk word ook by Cassady en Cassady (1982:113) gevind: "Besides structure, a distinguishing characteristic of drama is style." Volgens hulle is dit dikwels moeilik om styl en struktuur in die drama en die teater van mekaar te skei, omdat styl nou verwant is aan die lewensbeskouing van die dramaturg of van enige ander kunstenaar (Cassady & Cassady 1982:113).

Ook Brockett (1969:48) laat in sy definisie die klem op die karakteristieke eienskap val wanneer hy dit stel dat "... style is a quality which results from a characteristic mode of expression or method of presentation".

Die term *styl* verwys dus na die unieke, persoonlike aanslag wat die kunstenaar, hetsy skilder, komponis of dramaturg, gebruik om sy eie besondere siening van 'n saak te verbeeld. Op dieselfde wyse as wat kunsskilders in verskillende stadia deur die eeue, as individu of as lede van 'n skool of beweging, 'n besondere styl gebruik het om hulle unieke weergawe van die realiteit te skep, het dramaturge in verskillende tydperke telkens 'n spesifieke styl nagestreef om op hulle beurt ook 'n beeld van die lewenswerklikheid weer te gee. Binne die breë raamwerk van elk van die moderne kunsskilderstyle net voor en na die wisseling van die vorige eeu, soos byvoorbeeld die impressionisme, ekspressionisme, kubisme en surrealisme, is dit moontlik om die unieke, persoonlike style van byvoorbeeld Monet, Van Gogh, Picasso en Dali te onderskei. Insgelyks is dit moontlik om binne die kader van die moderne drama sedert ongeveer 1850, met sy strewes na onder andere realisme, naturalisme, simbolisme en ekspressionisme, ook die persoonlike en uiters eiesoortige style van byvoorbeeld die dramaturge soos Ibsen, Tsjechow en Strindberg te onderskei.

Elke tydperk in die geskiedenis het sy eie kenmerkende en gewilde dramaturgiese en teaterstyle gehad. Vanaf die klassisisme van die Griekse en Romeinse

teater was daar 'n lang pad van ontwikkeling via die liturgiese en Middeleeuse dramas, die *commedia dell'arte* en die neo-klassisisme van die Renaissance tot by die romantisisme van die eerste helfte van die negentiende eeu. Met die koms van die strewe na realisme in ongeveer 1850 is die weg gebaan vir al die dramaturgiese -ismes van die twintigste eeu.

Volgens Brockett (1969:50-51) is styl in die teater die gevolg van drie basiese invloede. Eerstens is dit gegrond op veronderstellings in verband met waarheid en realiteit. Hoewel alle dramaturge poog om waarheid uit te beeld soos hulle dit sien, word elkeen se opvatting daarvan grotendeels bepaal deur sy basiese temperament en talente en die godsdienstige, filosofiese, sosiale en psigologiese invloede waardeur hulle gevorm is. Tweedens is styl geleë in die wyse waarop die dramaturg sy metode van uitdrukking manipuleer. Derdens kan styl bepaal word deur die wyse waarop die drama in 'n teater aangebied word. Die regie, spel, dekor, kostumering, beligting en klank wat gebruik word om die drama vanaf die geskrewe teks na die verhoog oor te plaas, mag elkeen gemanipuleer word om stylkwaliteite te skep.

1. TEATER- EN DEKORSTYLE VAN DIE TWINTIGSTE EEU

Cronjé (1971:118) lê veral klem op dekorontwerp as 'n kunsvorm wanneer hy dié stelling maak: "In die toneelenscenering, speel die toepassing van die ontwerp-kuns 'n groot rol en word buitendien verband gelê met ander beeldende kunste en eweneens met die argitektuur."

Parker en Smith (1979:76) se standpunt is dat dekorstyle as 'n visuele kunsvorm eerstens in terme van die graad van voorstelling van die realiteit gedefinieer kan word. As die een uiterste sien hulle 'n streng representatiewe styl as blote nabootsing. Die doel is om 'n lewensgetroue weergawe van die werklikheid te skep in dié mate wat die vaardigheid van die kunstenaar dit toelaat. Volgens hulle is die ander uiterste die nierepresentatiewe styl, ornamenteel en met sensasie as die belangrikste doelstelling. In hierdie geval is daar geen poging om vorme te skep wat enige ooreenkoms met die werklikheid toon nie. Tussen die twee uiterstes is daar 'n groot aantal grade van realisme, abstraksie of volslae nie-objektiwiteit geleë. Die meeste van hierdie style het egter hulle oorsprong in realisme. Tweedens is dekorstyle dikwels onderworpe aan tydperk- of nasionale style. Die dekorontwerper mag die graad van realisme varieer en die outentieke detail vereenvoudig, en nogtans die at-

mosfeer van die tydperk en plek, omgewing of land behou. In die teatergeskiedenis was daar ook van een tydperk tot 'n volgende, gewilde en kenmerkende dekorstyle wat gebruik is en wat vandag 'n invloed op die ontwerp van dekor vir klassieke werke mag uitoefen. Die derde invloed op dekorstyle is dié van die individu. Namate die ontwerper ontwikkel, verkry hy 'n persoonlike of individuele styl, wat in al sy ontwerpe bespeur kan word. Dit mag mettertyd veranderinge ondergaan, of sekere fases beleef, maar dit bly 'n persoonlike karaktertrek in alles wat hy skep.

1.1 Representatiewe en presentatiewe teaterstyle

Volgens Cassady en Cassady (1982:115) ressorteer al die verskillende teaterstyle onder een van twee hoofkategorieë, naamlik representatief of weergewend, wat meer neig na die realisme, en presentatief of aanbiedend, wat gewoonlik nie-realisties is.

1.2 Die representatiewe teaterstyl

In die representatiewe teaterstyl word die dialoog, dekor, karakters en handeling as lewenswaar voorgestel. Die aanbieding is hoofsaaklik verhooggerig aangesien die spelers geen openlike erkenning aan die gehoor gee nie, hoewel hulle deeglik van die gehoor se teenwoordigheid bewus is (vgl. Cassady & Cassady 1982:115).

1.3 Die presentatiewe teaterstyl

In die presentatiewe teaterstyl is die aanbieding hoofsaaklik gehoorgerig. Die spelers gee openlik erkenning aan die gehoor deurdat hulle soms direk met die gehoor kommunikeer. Die verhoog is dikwels 'n leë ruimte, terwyl dekorelemente ekonomies gebruik word om 'n lokaliteit eerder te suggereer as om dit volledig en realisties uit te beeld. Thornton Wilder (1897-1975) se drama, *Our town* (1938), is in die geheel beskou 'n goeie voorbeeld van hierdie styl, aangesien die Verhoogbestuurder, as 'n karakter in die drama, direk met die gehoor praat. Ook word verskillende lokaliteite telkens slegs deur middel van 'n minimum aantal dekorelemente gesuggereer (vgl. Cassady & Cassady 1982:115).

Dit is egter nie altyd moontlik om 'n drama as suiwer representatief of presentatief te klassifiseer nie, aangesien vermengings van dié twee hoofkategorieë wel in die styl van 'n enkele drama kan voorkom. Alle ander teater- of dekorstyle, soos byvoorbeeld realisme, naturalisme, simbolisme, impressionisme, ekspressionisme, teatralisme, konstruktivisme en formalisme is volgens Cassady en Cassady (1982:118) onderafdelings wat onder elk of albei van hierdie twee hoofkategorieë geklassifiseer kan word.

2. REALISME

Wilson (1976:327) se opvatting van *realisme* is dat dit eenvoudig 'n poging is "... to portray truthfully and directly the facts of contemporary life". Hy waarsku egter dat die dramaturg se siening van die realiteit nooit volkome objektief kan wees nie.

As 'n teaterstyl poog realisme om 'n ware en direkte voorstelling van die kontemporêre werklikheid te gee. In die dekor en inkleding, net soos in die dramaturg se skepping, word egter selektief te werk gegaan en slegs dié besonderhede word aangedui wat noodsaaklik is om die gehoor se begrip van die aanbieding te bevorder en om die gepaste atmosfeer te skep: "The point is to make the room resemble, but not duplicate, its counterpart from real life" (Wilson 1976:237).

Selden en Rezzuto (1972:6-7) glo dat die realistiese dekorstel poog om 'n lewensgetroue uitbeelding te gee van die lokaliteit waarin die dramatiese handeling afspeel. "Such a setting attempts to make the spectator feel he is gazing into a real place that actual people, not the characters in the play, might use. The designer, through the careful selection and arrangement of details, builds the environment out of seemingly real walls, real doors, real mouldings."

Realisme bly egter steeds 'n wye begrip want Cassady en Cassady (1982:114) stel dit dat daar binne die wye kategorie van die realisme nog steeds verskille van een kunstenaar tot 'n volgende sigbaar is. Die Noorweegse dramaturg, Henrik Ibsen (1828-1906), word allerweë as die vader van die realistiese drama beskou, hoewel sy vroeëre werke nog redelik romanties gekleur was. In sy latere dramas, soos byvoorbeeld 'n *Poppehuis* (1879), *Spoke* (1882) en *Helda Gabler* (1890) is daar benewens die sterk realistiese styl ook trekke van die naturalisme en simbolisme te bespeur.

3. NATURALISME

Kernodle en Kernodle (1971:8) definieer naturalisme as "... a deeper wave of realism" wat verder gegaan het as slegs die verkenning van die alledaagse lewe deur ondersoek in te stel na die gewelddadige onderliggende magte.

Hartnoll (1983:682) sien dit egter slegs as 'n logiese uitvloeisel van realisme, terwyl Wilson (1976:327) die volgende beskouing huldig: "On another level, naturalism is simply a more exact and detailed form of realism."

In teenstelling hiermee sien Cronjé (1971:162) naturalisme in 'n meer ekstreme lig: "Naturalisme is per slot van rekening op die spits gedrewe realisme - eintlik realisme wat te ver gevoer word."

Naturalisme was basies 'n beweging in die teater van die laat negentiende eeu wat die opstand teen die oppervlakkigheid van die kontemporêre dramaturgie 'n stap verder as die realisme gevoer het. Hartnoll (1983:584) beskou August Strindberg (1849-1912) se *Miss Julie* (1888) as die eerste meesterstuk van die naturalisme, en stel dit dat Stanislavsky se aanbieding van Maxim Gorky (1868-1936) se *Lower Depths* (1902) aan die beweging van die naturalisme wêreldwye erkenning besorg het.

As 'n dekorstyl poog naturalisme om die werklike lewe op die verhoog te dupliseer of om dit tot in die fynste besonderhede daarheen te verplaas. Dit kan ook as die uiterste vorm van die representatiewe style beskou word.

Die belangrikste spreekbuis van die naturalistiese skool was Émile Zola (1840-1902). Volgens Brockett (1969:300) het Zola geglo dat die spelers nie voor die gehoor moet speel nie, maar eerder moet lewe. Die verhoog is sover moontlik soos 'n vertrek in 'n werklike woning ingerig. As gevolg van die klem wat naturalistiese beweging op die omgewing as 'n bepalende faktor ten opsigte van karakter en handeling geplaas het, was die dekorstel vir die naturaliste van groter belang as vir enige van die ander stylbewegings. Elke detail is akkuraat op die verhoog gedupliseer om sodoende die handeling met die milieu in verband te bring. Brockett (1969:300) beskou André Antoine (1858-1943), die Franse regisseur, se ontwerp vir *The butchers* (1888) as die heel beroemdste dekorstel in die naturalistiese styl. Werklike beeskarkasse is op die verhoog opgehang om die interieur van 'n slaghuys te herskep.

4. SIMBOLISME

Die beweging van die simbolisme het sy ontstaan te danke gehad aan die opstand teen die rasonale, wetenskaplike en naturalistiese denkwysse van die tyd. Daar is gevoel dat objektiewe en materialistiese kuns die belangrike aspekte van die menslike gees oor die hoof gesien het. Volgens Kernodle en Kernodle (1971:174): "... they attempted to evoke the eternal beyond the visible by creating suggestive symbols", of soos Wilson (1976:328) dit stel: "... to replace realistic representation of life with the expression of an inner truth". Hy beskou die werke van die Belgiese dramaturg, Maurice Maeterlinck (1862-1949), onder andere *The blue bird* (1909), as van die bekendste simbolistiese dramas.

In 'n poging om die godsdienstige en geestelike betekenis van die teater in ere te herstel, het simbolisme van mites, legendes en simbole gebruik gemaak om verby die alledaagse werklikheid te probeer uitreik.

Cassady en Cassady (1982:118) noem simbolisme "... a style that presents life in terms of allegory; it depicts subjective or internal reality ...".

In die teater is simbole egter reeds vanaf die vroegste tye gebruik. Op die Elizabethaanse verhoog was 'n troon dikwels die simbool vir die koningshof, 'n tent vir die slagveld, en 'n boom vir 'n woud. In Ommanney en Schanker (1972:406) se siening is simbolisme in dekorontwerp "... the visualization of a play's idea or atmosphere through a visible sign of an idea or object. A symbol is a token of meaning; that is, it is one thing that stands for something else".

So kan 'n enkele verwronge boom 'n woestynland voorstel, maar terselfdertyd ook simbolies wees van die geestelike dorheid van die karakters in die drama.

Wilson (1976:236) is oortuig dat die ontwerper in nierealistiese teater sy verbeelding vrye teuels kan gee, en dat die gebruik van simbole 'n besonder belangrike plek kan inneem.

5. IMPRESSIONISME

Die woord *impressionisme* is ontleen aan die Engelse woord wat letterlik beteken "om 'n indruk te skep". Dié term is aanvanklik gebruik vir 'n kunsskilderstyl wat in die laaste gedeelte van die negentiende eeu ontwikkel het. Die klem het geval op

die onmiddellike indruk wat deur voorwerpe geskep is - veral dié indrukke wat deur 'n werking van lig ontstaan het - en wat geneig was om fyner besonderhede te ignoreer. Die Fransman, Claude M^onet (1840-1926), was een van die eerste kunsskilders wat in hierdie styl begin werk het.

Kernodle en Kernodle (1971:181) sien 'n duidelike ooreenkoms tussen die skilderkuns en 'n toneelaanbieding ten opsigte van die tegnieke van impressionisme: "... in painting, the tiny dots of color, the bold brush strokes, the blurred lines that blend gardens, bridges, trees, and people into soft-focus images ... in the theatre, the details of setting and properties, the overlapping bits of dialogue and background sounds, the tentative gestures and movements that blend the characters and the locality into rich moods".

Hy glo ook dat dié tegnieke uitdrukking gee aan die siening dat die mens nie bevry kan word van die omgewing waarvan hy 'n produk, asook 'n hulpelose prooi is nie. Verla in die dramas van die Russiese dramaturg, Anton Tsjechow (1860-1904), word duidelik geillustreer hoe impressionistiese patrone in die teater uitgewerk is. Sy werke is almal grotendeels stemmingstudies van groepe mense wat in situasies vasgevang is waaruit hulle nie kan ontsnap nie.

Impressionisme se primêre invloed in die teater is egter op die gebied van dekorontwerp. As 'n ontwerpstyl staan dit apart van die voorwaardes of vereistes van die dramateks in dié sin dat die regisseur en die ontwerper onafhanklik besluit watter aspek hulle die sterkste in die dekorstel wil beklemtoon, en dan hierdie element in die fisiese aanbieding toepas.

Ommanney en Schanker (1972:407) sien die doel van impressionisme as 'n poging om die gehoor te laat reageer en sien soos 'n karakter dit doen wanneer hy deur sulke intense emosies soos woede, afgryse en vrees geroer word. Volgens dié outeurs word ongewone ritmes, die oorbeklemtoning van onbeduidende besonderhede en hewige kontraste in beligting en ontwerp gebruik om hierdie doel te bereik. Dit stel die teaterganger in staat om deur die karakter se oë te sien en in werklikheid die indrukke te begryp wat hy ontvang.

6. EKSPRESSIONISME

Die woord *ekspressionisme* is ontleen aan die Engelse woord wat letterlik beteken "om uitdrukking te gee aan". Gedurende die tydperk direk voor die Eerste Wêreldoorlog het ekspressionisme in die kunste as 'n beweging in Duitsland ontstaan. Dié term is volgens Hartnoll (1983:267) vir die eerste keer in 1901 deur ene Auguste Hervé gebruik om sekere van sy skilderye te beskryf wat as teenreaksie op impressionisme in die kuns geskep is.

Ekspressionisme in die drama is gekenmerk deur die basiese doelstelling om deur middel van die gebruik van verwringing, van treffende en groteske beelde, en van liriese, onrealistiese dialoog, eksterne uitdrukking te gee aan innerlike menslike toestande, emosies en idees. Dit handel oor die interne realiteit van die menslike gees, en die dekorstel is veronderstel om aan die hoofkarakter se lewensbeskouing uitdrukking te gee. In beide inhoud en vorm was hierdie dramatiese styl dus uiters revolusionêr.

Oor die nierealistiese kwaliteit van die ekspressionistiese aanbieding, lewer Wilson (1976:323) as volg kommentaar: "The movement had great influence because it forcefully demonstrated that dramatic imagination need not be limited to either theatrical conventions or the faithful reproduction of reality."

Cassady en Cassady (1982:120) sien ekspressionisme as 'n styl wat meer gehoor- gesentreerd is, alhoewel dit ook elemente van die representatiewe teater bevat. Ekspressionisme in die teater was volgens Kernodle en Kernodle (1971) in ooreenstemming met dit wat in al die ander kunsvorme gebeur het. Skilders soos Cézanne (1839-1906) en Van Gogh (1853-1890) het kubistiese vorms of vlakke in rou kleure op hulle doeke aangesmeer. Musici soos Debussy (1862-1918) en Ravel (1875-1937) het weggebreek van die gedempte stemminge van die impressionisme en die multi-tonaliteite en twaalftoonskale van die postimpressionisme ondersoek (vgl. Fleming 1974:341-342, 350). 'n Danseres soos Isadora Duncan (1878-1927) het die geritualiseerde danspassies in ballet vervang deur 'n vryer gebruik van liggaamlike beweging in die danskuns. Kernodle en Kernodle (1971:178) stel dan die volgende baie belangrike vraag: "Why should the theatre disregard the excitement of vivid colors, strange shapes, loud sounds, strong climaxes, and machine rhythms, at once fascinating and terrifying?"

Twee bekende dramaturge wat as voorlopers van die ekspressionistiese drama beskou word, was die Sweed, August Strindberg (1849-1912), met sy werke 'n *Droomstuk* (1902) en *Die spooksonata* (1907) en die Duitser, Frank Wedekind (1864-1918). Een van die weinige dramaturge buite Duitsland wat ook dramas in die ekspressionistiese styl gelewer het, was die Amerikaner, Eugene O'Neill (1888-1953), met werke soos *The emperor Jones* (1925) en *The hairy ape* (1922).

Ommanney en Schanker (1972:406) definieer ekspressionisme in dekorontwerp as "... exaggerated symbolism which strives to intensify the emotional impact of a play by distorting a major scenic element ..."

Die term *stilering* word volgens Brockett (1969:51) gebruik om enige afwyking van die realisme aan te dui. Kernodle en Kernodle (1971:181) sien stilering, een van die belangrikste tegnieke van ekspressionisme, eerder as 'n doelbewuste breuk met realisme: "Stylization in stage design immediately indicates unreality by omitting some details and distorting others. Since the emphasis in expressionistic plays is on the insane or abnormal state of the modern world, the distortion is a direct expression of the subjective."

Hierdie siening stem grotendeels ooreen met Ommanney en Schanker (1972:408) se definisie van *stilisme* as 'n nie-realistiese benadering tot ontwerp wat poog om 'n stemmingspatroon vir 'n toneelaanbieding te skep. Die ontwerper onthul dikwels sy eie artistieke styl deur middel van verwronge vorms en kleure, of 'n motief in die dekor wat ook in die kostuums en grimering herhaal word.

In 'n ekspressionistiese dekorstyl vind 'n mens in die argitektoniese elemente, mure wat skuins na binne of buite leun, skewe pilare, dakke wat sonder 'n steunpunt hang, en die reghoeke in die normale lewe wat deur skerphoeke vervang is. Lewelose voorwerpe bedreig die mense met monde, oë en wysende vingers, of 'n boom verkry die voorkoms van 'n menslike geraamte: "Scenery, usually so static a background, moves before the eyes, falling, leaning in, swinging around, taking an active part in creating the nightmare" (Kernodle & Kernodle 1971:181).

Hoewel die term *surrealisme* gewoonlik nie in verband met dramatiese style gebruik kan word nie, kan dit wel na 'n sekere kwaliteit in dekorstyle verwys. As kunsskilderstyl het surrealisme sy verskyning volgens Hattingh (1964:289) in 1932 in Parys gemaak, in opvolging van die irrasionele idees van die Dadaïste. Gombrich (1958:442) beskou die Spanjaard, Salvador Dali (1905-1989), as een van die voor-

aanstaande surrealistiese skilders. By hulle het die drang ontstaan om iets te skep wat nog meer reëel is as die werklikheid self. In 'n sekere sin het hulle die onderbewussyn betrek deur proefnemings met droomskilderye te maak. Hierdie idee sluit nou aan by die basiese idees in Strindberg se ekspressionistiese dramas. Wanneer die term *surrealisme* dan in verband met dekorontwerp gebruik word, verwys dit eintlik na die gebruik van 'n ontwerpstyl wat ekspressionisme ondersteun. Parker en Smith (1979:80) gebruik die term *surrealisme* wanneer hulle verwys na die styl van ontwerpe vir Strindberg se 'n *Droomstuk*, en Luigi Pirandello (1967-1936) se *Right you are if you think you are* (1917).

Met die koms van fotografie is verdere ontwikkelinge ten opsigte van dekorontwerp moontlik gemaak. In die meeste nierealistiese style kon daar van skyfie- of rolprentprojeksies teen 'n siklorama of 'n spesiale skerm gebruik gemaak word om nie net op 'n onkonvensionele wyse die omgewing of lokaliteit aan te dui nie, maar ook om die tema van die drama op 'n visuele wyse te ondersteun. Hierdie tegniek is veral op die ekspressionistiese verhoog effektief benut. 'n Goeie voorbeeld hiervan is die aanbidding van Strindberg se *The road to Damascus*.

7. TEATRALISME, KONSTRUKTIVISME EN FORMALISME

Teatralisme, konstruktivisme en formalisme is volgens Cassady en Cassady (1982:121) se siening eerder verskillende benaderingswyses tot ander style as wat hulle op sigself style is.

Die Russiese akteur en regisseur, Vsevolod Meyerhold (1874-1942), wat sy loopbaan in Konstantin Stanislawski (1863-1938) se toneelgeskelskap begin het, word veral onthou vir sy idees aangaande teatralisme en konstruktivisme. Volgens Slonim (1963:183) was Meyerhold vas oortuig van die futiliteit van teatrale naturalisme en was hy uiters oneerbiedig teenoor realisme. Een van sy belangrikste oortuigings was dat: "Theatre should not mirror reality but should transcend the commonplace of everyday life by deliberately exaggerating and distorting reality through stylized theatrical techniques" (Roose-Evans 1984:24).

Brockett (1969:333) glo dat Meyerhold se gebruik van nierealistiese tegnieke om op aktuele sosiale probleme kommentaar te lewer, 'n voortgesette invloed op die teater uitoefen. Gassner (1954:539) se ongunstige kommentaar hierop is as volg:

"First he ran riot with 'constructivism' adopting the sensational, frequently puerile use of bare scaffoldings recalling the skeletons of skyscrapers and factories as acting areas ..."

Die sterkste kritiek op Meyerhold se konstruktivisme word deur Braun (1969:184) as volg saamgevat: "In the theatre, whose allure depends on the associative power of the imagination, every venture by the Constructivists led to an unavoidable compromise of their utilitarian dogma and each time demonstrated the inherent contradiction of the term 'Theatrical Constructivism'."

7.1 Teatralisme

In teatralisme vermy die ontwerper enige suggestie van die konvensionele vierde muur op die verhoog en doen 'n beroep op die gehoor se verbeelding ten opsigte van die dekor en inkleding. Hulle word ook konstant daaraan herinner dat hulle hulself in 'n teater bevind. Enkele kenmerke van 'n teatralistiese aanbieding is byvoorbeeld dat beligtingsapparaat en agterverhoogruimtes nie gemaskeer word nie, en dat spelers by 'n binnekoms of 'n uitgang soms deur die gehoorsaal na die verhoog beweeg.

Vir Ommanney en Schanker (1972:408) is teatralisme 'n dekorstyl wat geensins poog om realisties te wees nie, maar eerder die feit beklemtoon dat dit slegs 'n dekorstel is. Teatralisme kan elemente of tegnieke van ander dekorstyle inkorporeer, maar dit beklemtoon die denkbeeldige aard van die teater en die funksionele waarde van die dekor.

Die term *anti-illusionêre styl* wat Parker en Smith (1979:79) gebruik om te verwys na die dekorstyl wat die Duitse dramaturg, Bertolt Brecht (1898-1956), byvoorbeeld in sy aanbieding van *Die heer Puntila en sy kneg Matti* (1948) gebruik het, kan met veiligheid onder die afdeling van teatralisme geklassifiseer word. Brecht se afkeer van realistiese, illusionêre of voorgewende dekor hou verband met sy sogenaamde vervreemdingstegniek en die feit dat hy wou beklemtoon dat die gehore hulle slegs in 'n teater bevind. In sy verhoogdekor was daar geen poging om die gehore te laat glo in die werklikheid van die visuele beeld op die verhoog nie. Hoewel hy grotendeels van realistiese dekorelemente gebruik gemaak het om sekere lokaliteite te suggereer, was die totale verhoogbeeld nie realisties nie, maar in afwerking en voor-

koms wel stilisties. Terwyl dit illusie ontken het, was dit volgens Parker en Smith (1979:79) nog steeds teatraal.

7.2 Konstruktivisme

Vir die begrip *konstruktivisme* is daar enkele uiteenlopende definisies of verklarings. Cassady en Cassady (1982:122) stel dit kort en saaklik as volg: "Constructivism uses only those elements of setting that are necessary to the action of the play." In teenstelling hiermee gee Ommanney en Schanker (1972:407) 'n duideliker uiteensetting. Hulle noem dit "A technique which uses an architectural or mechanical skeleton as a background ..." en verduidelik voorts dat so 'n dekorstel dikwels bestaan uit 'n aantal rostra of platforms wat deur middel van trappe, lere, oploope en boë met mekaar verbind is, en die handeling toelaat om op verskillende vlakke af te speel. Alhoewel dit oorspronklik gebruik is as agtergrond vir dramas wat oor ekonomiese en sosiale probleme handel, is konstruktivisme as styl ook effektief in ander tipes dramas aangewend. Soms is dit ook suksesvol saam met ander style gebruik.

Die term *konstruktivisme* is vir die eerste keer teen ongeveer 1912 gebruik in 'n verwysing na Russiese beeldhouwerke wat slegs bestaan het uit konstruksies saamgestel uit snydende vlakke en massas. Uit hierdie kunstenaars se werke het Meyerhold baie idees aangeneem, veral vir sy dekorontwerpe. Hierdie ontwerpe het bestaan uit algehele nierepresentatiewe strukture waarop die spelers effektief kon optree. Sy uiteindelijke beskouing was dat die verhoog, die akteur en al die ander teatrale elemente een enkele komplekse masjien vorm wat deur die regisseur so effektief as moontlik aangewend moes word om sy doel te bereik (vgl. Hartnoll 1976:738).

Dit wil voorkom of konstruktivisme in sy oorspronklike vorm lank reeds uitgesteef het, hoewel die invloed daarvan steeds in die meer ekspressionistiese aanbiedings te bespeur is.

7.3 Formalisme

Ommanney en Schanker (1972:408) sien formalisme as 'n ontwerpstyl wat al vir ongeveer 2 500 jaar lank gebruik word. Dit bestaan hoofsaaklik uit 'n onveranderlike

agtergrond wat enige milieu kan voorstel na gelang van die lokaliteit wat deur die spelers en handeling gesuggereer word. Formalisme maak gebruik van platforms, oplope, pilare en trappe voor 'n vaste fasade of 'n siklorama-agtergrond. Dit voorsien die akteur van 'n dramatiese speelruimte, maar sonder die uitvoerige dekor en verwarrende versierings van 'n realistiese stel.

Vir Selden en Rezutto (1972:9) is die belangrikste voordeel van hierdie styl die volgende: "The audience, asked to accept the environment as a theatrical structure in which the dramatic action takes place, is freed to focus its attention on the play rather than being distracted by elaborate scenery." Cassady en Cassady (1982:122) se siening is dat formalisme gedeeltelik ooreenstem met teatralisme en impressio-nisme.

Die term *formalisties* kan ook vervang word met die begrip *argitektonies*. Formalisme wend geen poging aan om 'n spesifieke lokaliteit voor te stel nie. Hoewel die agtergrond vas en onveranderlik is, is geringe veranderings deur middel van die ver-skuiving van byvoorbeeld meubels, draperings en behangsels moontlik. Die vaste argitektoniese elemente kan moontlik die tydperk en atmosfeer van die drama aandui. Aangesien 'n gegewe ruimte op die verhoog gebruik mag word om verskeie lokaliteite in die handelingsverloop te suggereer, word ontwerpselemente soos lyn, kleur en versiering dikwels neutraal of beskeie aangewend (Selden & Rezutto 1972:9).

Die vernaamste hulpmiddel wat aangewend kan word om in die formalistiese styl lokaliteitsveranderinge aan te dui, is natuurlik beligting. Deur die kruisdoof van beligting vanaf een kant van die verhoog na 'n ander, kan 'n duidelike stelling gemaak word, en word daar in die proses kosbare tyd bespaar en weinig of geen onderbreking in die handelingsverloop veroorsaak nie.

Die klassieke Griekse, Romeinse en Elizabethaanse drama is oorspronklik in hierdie aanbiedingstyl opgevoer omdat hulle teaters nie vir uitvoerige dekorver-anderings voorsiening gemaak het nie. Selfs vandag nog kan hierdie klassieke werke en ook 'n groot aantal moderne dramas wat 'n meer formele aanslag vereis, effektief in hierdie dekorstyl aangebied word.

Parker en Smith (1979:81-82) gebruik in hulle klassifisering twee ander terme, naamlik *fragmentariese dekor* en *gesuggereerde dekor*, wat by nadere ondersoek duidelik as formalistiese dekorstyle beskou kan word. In albei gevalle toon die foto-

grafiese illustrasies wat hy gebruik 'n oop verhoogruimte met moontlik 'n siklorama-agtergrond. Verder word daar slegs fragmentaries van enkele trappe, rostra, platforms en pilare gebruik gemaak, asook van meubelstukke en simboliese embleme om lokaliteit en tydperk te suggereer.

8. GEVOLGTREKKING

Hoewel die voorafgaande teoretiese klassifisering ten opsigte van dekorstyle moontlik is, is absolute kategorisering in die praktyk nie altyd wenslik nie. Daar is beslis 'n groot mate van oorvleueling van dekorstyle in die moderne teater. 'n Aantal realistiese dramas soos byvoorbeeld Tennessee Williams (1911-1983) se *The glass menagerie* (1945), bevat volgens Cassady en Cassady (1982) elemente van simbolisme en ekspressionisme. Selfs Arthur Miller (1915-) se *Death of a salesman* (1949) bevat nierealistiese of ekspressionistiese terugflitse. Hulle stel dit verder dat: "Modern theatre has become eclectic in its approach. It selects any combination of styles on the basis of how well they create the theatre artists' view of life" (Cassady & Cassady 1982:123).

'n Beskouing oor teaterdekor as 'n gesamentlike kunsskepping en die kenmerke van 'n goeie dekorontwerper

1. DEKOR AS GESAMENTLIKE KUNSSKEPPING

Die skepping van die sogenaamde ideale omgewing word gesamentlik deur die standpunte van drie verskillende skeppende kunstenaars bepaal, te wete die dramaturg se gegewe, die regisseur se besondere siening daarvan, en die ontwerper se funksionele en estetiese realisering van die dramaturg en regisseur se standpunte. Cronjé (1971:113) sien die toneelontwerper as 'n sogenaamde aanvullende kollaborator, maar wys daarop dat die term aanvullend "... nie as minder belangrik en selfs as onbelangrik opgevat moet word nie".

Uit 'n semiotiese oogpunt identifiseer Elam (1980:37) die volgende bronne van teatrale inligting, naamlik eerstens die dramaturg, met sy dramatiese teks en tweedens die regisseur wie se besluite en opdragte tot 'n groot mate bepalend is ten opsigte van die keuse van die sender, die vorm wat die seine aanneem en die kodering van die boodskappe. In die derde plek plaas hy die ondersteunende invloed op die aanbieding, naamlik die ontwerpers van dekor, beligting en kostuums, die komponis, die verhoogbestuurder, die tegnisi en die akteurs.

Adolphe Appia wat 'n groot bydrae tot die ensenering van operas en van die musiekdramas van Wagner gelewer het, onderskei slegs twee belangrike persone in die span van kollaborateurs, naamlik die komponis-dramaturg wat volgens hom die belangrikste posisie beklee en in die tweede plek die ontwerper-regisseur, in wie se taak die insette van die ander twee skeppende kunstenaars saamgevat is (Beacham 1987:22-23).

1.1 Die dramaturg se gegewe

Die dramaturg se toneelaanwysings in die teks, hetsy breedvoerig of karig, dien as 'n belangrike basis of uitgangspunt, en word aangevul deur die vereistes wat deur die dramatiese handeling in die intrige van die drama geïmpliseer word. Hierdie vereistes sal byvoorbeeld bepaal of dit 'n binne- of buitetoneel of 'n kombinasie van die twee sal wees; of daar van een bedryf na 'n volgende 'n dekorwisseling moet plaasvind; of daar 'n aantal kort tonele is wat elk in 'n ander lokaliteit moet afspeel, en of slegs een vertrek of lokaliteit, of meer as een gelyktydig in die speelruimte voorgestel moet word. Bykomend kan die vereiste fyner detail van binneversiering asook argitektoniese besonderhede soos deure, deurgange, poorte, vensters, trappe, bordesse, balkonne en stoepe deur die teks aangedui of gesuggereer word. Die dramaturg gee gewoonlik 'n aanduiding van die algemene indruk wat die voorkoms van die dekorstel moet skep, van die tydperk waarin die handeling afspeel, en van die oorheersende stemming wat die dekorstel veronderstel is om te skep.

Brockett (1964:440) maak tereg daarvan melding dat "The amount of emphasis placed on period and place varies considerably from one work to another".

Sommige dramaturge soos byvoorbeeld Henrik Ibsen, GB Shaw, WA de Klerk en Gerhard Beukes, spesifiseer 'n groot aantal besonderhede wat in 'n gegewe tydperk of plek tuishoort (vgl. Fishman 1965:42). Dit sal dan van die ontwerper verwag word om deur middel van argitektoniese besonderhede, meubels, behangsels en ander voorwerpe, 'n omgewing te skep wat haarfyn ooreenstem met die binneversiering uit die werklike lewe van 'n spesifieke tydperk. Ander dramaturge, soos byvoorbeeld Moliere en Shakespeare, dui wel die tyd en plek van handeling aan, maar plaas nie so 'n swaar klem op die fyner besonderhede van die inkleding nie. In baie gevalle is die plek van handeling redelik ongespesifiseerd (vgl. Dean & Carra 1974:138). In sulke gevalle sal die ontwerper volgens Brockett (1964:440) slegs van geskilderde motiewe op plat toneelskerms gebruik maak en nie daarna streef om die tydperk in fyn besonderhede aan te dui nie. Hy noem ook dat die tydperk en plek van handeling in die geval van die meeste Shakespeare-dramas van sekondêre belang is en dat die toneelvoorstelling dus redelik ongedefinieerd kan wees. Gewoonlik is daar slegs 'n geringe aanduiding van boustyle in die toneelskerms en in die geskilderde motiewe daarop, en word verdere inligting ten opsigte van die tydperk en plek van handeling deur middel van die kostuums en rekwisiete oorgedra. Uit praktiese oorwegings kan die dekorstelle vir 'n Shakespeare-aanbieding nie te

uitvoerig wees nie, aangesien daar gewoonlik 'n groot aantal verskillende lokaliteite op die verhoog voorgestel moet word, soms in uiters kort tonele wat mekaar vinnig opvolg.

1.2 Die regisseur se besondere siening

As vertolker van die dramaturg se bloudruk, maar ook as die belangrikste skakel in die span van skeppende kunstenaars, staan dit die regisseur vry om die drama se toneelaanwysings uit praktiese oorwegings na willekeur te wysig of aan te pas, op voorwaarde dat hy sodanige wysigings of aanpassings uit 'n regie-oogpunt volledig kan motiveer en verantwoord. Die goeie regisseur sal egter voortdurend daarteen waak dat die verandering wat hy aanbring, nie die betekenis van die drama sal verander, of die stemming wat dit veronderstel is om te skep, sal skaad nie. Die vernamste praktiese oorwegings waaraan die regisseur aandag moet skenk, is die beskikbare verhoogruimte en die bykomende fasiliteite, soos byvoorbeeld syverhoë, 'n vliegtoring en dekorlatte, verhoogwaens, 'n siklorama, 'n voorgordyn, tablogordyne, syskerms en 'n voorverhoog. Die beskikbaarheid en toereikendheid hiervan sal die graad van wysigings of aanpassings bepaal.

'n Ander belangrike taak vir die regisseur is om te bepaal watter algemene aanbiedingstyl die drama die beste tot sy reg sal laat kom. In alle geval mag hy vooraf, onafhanklik of in konsultasie met die ontwerper, oor moontlike wysigings en op 'n besondere styl besluit.

Johan Engels, wat as een van Suid-Afrika se beste stelontwerpers beskou word, sien die samewerking tussen ontwerper en regisseur as volg: "Balans in 'n stuk word net verkry wanneer die regisseur en die verhoogontwerper baie nou saamwerk. Die verhoogontwerper moet weet wat die stuk van hom vereis. Hy moet ook weet wat die regisseur van hom verwag. Wanneer daar nou saamgewerk word, is die eindprodukt 'n definitiewe, sterk integrale konsep ..." (in Holleman 1987:41).

1.3 Die ontwerper se funksionele en estetiese realisering

Dekorontwerp *per se*, en as vertoonstuk om die ontwerper se ego te streel, dien geen dramatiese doel as ondersteunende kunsvorm in die toneelaanbieding as 'n geheel

nie. Dit kan maklik gebeur dat 'n stel van hierdie aard die aandag van die dramatiese handeling kan aftrek. "Scene design is at its best when it underlines and emphasizes the primary values of the play, not competing with the play or overpowering it, but enhancing and supporting it" (Wilson 1976:236).

Rice (1960:266) waarsku dat dekor soms meer van 'n hindernis as 'n hulpmiddel kan wees en stel dit dat: "Many a play has been seriously damaged by settings that were overelaborate or that were designed to please the eye of the spectator rather than to make adequate provision for the exigencies of the drama."

Ommanney en Schanker (1972:396) waarsku ook dat die dekorstel funksioneel moet wees en die handeling in die drama moet ondersteun en voeg by dat "it must fit all the needs of the play yet maintain an essential simplicity - simplicity in design, construction and shifting".

Parker en Smith (1979:19) huldig 'n interessante mening ten opsigte van die wisselwerking tussen handeling en dekor: "Sometimes the scene or elements of the scene may become a part of the action ... The scene on the other hand, may recede into the background and become a witness to the action, to be more felt than seen."

Die dekorontwerper is dus in 'n sekere sin 'n sekondêre skakel in die span met betrekking tot die algemene realisering van die verhoogbeeld. Sy visualisering is ondergeskik aan die besondere aanwysings en sienings van onderskeidelik die dramaturg en die regisseur, mits laasgenoemde wel oor die nodige aanvoeling vir die ontwerp-kuns en oor 'n redelike tegniese kennis van dekorkonstruksie beskik om met gesag aanbevelings te kan maak.

Wilson (1976:233-234) stel dit dat: "The designer has an obligation to provide scenery consistent with the intent of the play and the director's concept." Die hoof-taak van die dekorontwerper is dus om die onderskeie aanwysings en siening van die dramaturg en die regisseur in 'n drie-dimensionele verhoogbeeld te verwesenlik. Hierdie finale produk moet egter eerstens prakties en funksioneel wees, en tweedens ook esteties verantwoord kan word. Johan Engels stel dit as volg: "Dekor ... is nie 'n versiering nie - dekor is funksioneel. Dit moet gebruik word. Dit mag nie soos 'n groot 'wit olifant' op die verhoog staan nie" (in Holleman 1987:41).

Grondige kennis van die toneeltekst is vir die ontwerper 'n vereiste om hom in staat te stel om 'n bruikbare stel met voldoende beweegruimte en interessante

plasing van argitektoniese elemente soos deure en vensters, daar te stel. Hy moet die regisseur in staat stel om in die beplanning van die spelers se bewegings en groeperings, die dekorstel maksimaal te kan benut. Voldoende en volledige samesprekings met die regisseur gedurende die beplanningsfase sal help om enige onsekerheid en misverstande ten opsigte van laasgenoemde se siening en vereistes uit die weg te ruim.

Die estetiese aspekte van die dekorontwerp hou direk verband met die regisseur se algemene siening ten opsigte van die besondere styl van die aanbieding. In hierdie verband benader die ontwerper sy projek as 'n kunsskepping deur gebruik te maak van die elemente van ontwerp, naamlik lyn, vorm, kleur, tekstuur en versiering. Hierdie elemente word gebruik om 'n komposisie te skep wat in ooreenstemming is met die grondbeginsels van ontwerp, naamlik eenheid, balans, verhouding, klem en ritme. Brockett (1964:446) som dit as volg op: "The ways in which the elements and principles of design can be utilized are inexhaustible. The scene designer should be aware of many possibilities so that he may vary his means to create the effects he wishes. A mastery of the elements and principles of design is part of the scene designer's education and is assumed when he begins to work on a show."

Volgens Brockett (1964:439) is die dekorontwerper hoofsaaklik gemoeid met die definiëring en karakterisering van die verhoogruimte. Deur middel van die plasing van dekorelemente, omskryf hy die speelvlakke wat deur die spelers gebruik moet word en verder beperk hy die gehoor se uitsig tot daardie gedeelte van die verhoog wat vir die aanbieding gebruik gaan word. Hy bepaal die gewenste visuele eienskappe van elke toneel en van die drama as 'n geheel en klee die dekorstel in met die gepaste meubels, draperings, prente en ander voorwerpe. Hy moet ook toesien dat sy ontwerp deeglik en korrek deur die dekorbouers en -skilders en die stelkleiders uitgevoer word.

2. DIE KENMERKE VAN 'N GOEIE DEKORONTWERPER

Uit die voorafgaande bespreking kan daar opsommend 'n aantal kenmerke van die goeie dekorontwerper onderskei word.

'n Suiwer estetiese aanvoeling sou beslis nie voldoende wees om die ontwerper in staat te stel om sy opdrag uit te voer nie. 'n Basiese opleiding in beeldende kuns en veral in die grafiese aspekte daarvan, is 'n noodsaaklike bykomende vereiste. Die ontwerper moet dus nie slegs kennis dra van die elemente en beginsels van ontwerp nie, maar moet ook instinktief weet hoe om dit deur middel van sy estetiese aanvoeling in die praktyk toe te pas. Wanneer die ontwerper die dekormodel bou en die grondplan en ander werkstekeninge voorberei, is 'n deeglike kennis van meetkunde en tegniese tekene 'n onontbeerlike vaardigheid.

'n Ontwerper met teaterervaring, hetsy as regisseur of speler, sal waardering hê vir die taak en bydrae van die regisseur en spelers en ook 'n beter begrip openbaar vir die probleme waarmee hulle te kampe het (vgl. Elson 1974:52). Dit is 'n belangrike bykomende kwalifikasie indien hy 'n deeglike kennis dra van die funksie en praktiese implikasies van die ander tegniese aspekte in die teater, naamlik beligting, meganika en dekorkonstruksie. Hoe wyer sy belangstelling in alle aspekte van die teater en in dramaturgie, beeldende kuns, argitektuur, binneversiering en kultuurgeskiedenis is, hoe vollediger sal hy toegerus wees om sy taak suksesvol te kan verrig.

Van die goeie ontwerper word verwag dat hy gewillig sal wees om in sy realisering van die verhoogbeeld onderdanig te wees aan die siening van die regisseur, en sy bydrae ondergeskik te stel aan die geheelbeeld van die aanbieding.

Een van die belangrikste eienskappe van 'n toegewyde ontwerper is voortgesette sensitiewe visuele persepsie om sodoende 'n onuitputbare voorraad van idees vir latere gebruik op te bou. Dit sal verseker dat hy met elke nuwe ontwerp oorspronklikheid aan die dag sal lê, homself nie voortdurend sal herhaal nie en veral nie in die versoeking sal kom om plagiaat te pleeg nie.

Die ontwerper wat die vermoë besit om die verhoogbeeld eers te visualiseer voordat hy poog om op 'n twee- of driedimensionele wyse daaraan uitdrukking te gee, slaag daarin om een van die moeilikste struikelblokke in die ontwerpproses te bowe te kom.

3. DIE DEKORONTWERPER SE WERKPROSEDURE

'n Dekorontwerper ontvang op 'n sekere stadium 'n opdrag van die toneeldirekteur of regisseur om 'n dekorstel vir 'n betrokke opvoering te ontwerp. Gewoonlik sluit

die opdrag die keuse of ontwerp van rekwisiete, meubels en ander inkledingselemente ook in. Dikwels, en veral in die geval van periode-dramas, ontvang die ontwerper opdrag om ook die kostuums vir die opvoering te ontwerp. Dit kan 'n hegte eenheid in die ontwerp van die aanbieding as 'n geheel verseker. Hy word voorsien van die datum vir die inhandiging van sy ontwerpe, die datum waarop die dekorstel op die teaterverhoog opgestel sal word, en ook die openingsdatum. Dit is ook belangrik dat hy van 'n begroting voorsien sal word, wat hom in staat sal stel om vooraf te bepaal hoe uitvoerig sy benadering tot die projek sal wees.

Op hierdie stadium behoort hy verkieslik geen verdere aanwysings ten opsigte van die styl van die aanbieding, die fisiese vereistes of die algemene voorkoms van die verhoogbeeld van die regisseur te ontvang nie. Dit sal hom in staat stel om met die eerste deurlees van die drama, uit die teaterganger se oogpunt, 'n onafhanklike visualisering van die verhoogbeeld te maak. By die eerste deurlees is die enigste doel om met 'n vrye verbeelding en met inagneming van die vereiste fisiese milieu, in die geestesoog 'n projeksie van die dramatiese handeling te maak. Dit sal hom ook in staat stel om 'n subjektiewe begrip vir die betekenis, styl en atmosfeer van die drama te vorm (vgl. Yves-Bonnat 1973:11).

Dit gebeur soms dat 'n aanvanklike produksievergadering gehou word waarby die regisseur al die verskillende ontwerpers van byvoorbeeld dekor en kostuums, en die tegnisi van die verskillende afdelings ontmoet om 'n duidelike geheelbeeld van sy benadering tot die aanbieding aan hulle oor te dra. Dis egter belangrik dat die dekorontwerper daarna afsonderlik met die regisseur samesprekings voer om eers tens gedagtes te wissel oor die regisseur se siening van die styl, atmosfeer en betekenis van die drama, maar ook om die praktiese implikasies ten opsigte van die vereiste speelruimte en die plasing van dekorelemente tot in die fynste besonderhede uit te pluus. Op hierdie stadium kan daar ook tentatief op kleurskemas besluit word.

Vervolgens is dit vir die ontwerper noodsaaklik om die drama vir 'n tweede of selfs 'n derde keer deur te lees. By hierdie geleentheid maak hy eerstens 'n studie van die handeling, karakters, temas en dialoog om 'n deeglike begrip van die drama te verseker. Tweedens maak hy 'n analise van die fisiese toneelvereistes wat deur die drama gestel word. Op hierdie stadium sal die potloodwerk slegs uit breedvoerige aantekeninge bestaan. Geen poging word nog tot dusver aangewend om enige sketse of tekeninge te maak nie. Hierna volg die fase wat gewoonlik 'n soeke na inspirasie behels. Met die analitiese aantekeninge en die aanvanklike geprojek-

teerde beeld in sy geestesoog, begin die ontwerper met die proses van visualisering. Aanvullend begin hy om, veral in die geval van periode-dramas, navorsing te doen deur bronne in verband met argitektuur, kuns, binneversiering, meubels en gewontes en gebruike te raadpleeg. Waar van toepassing, kan besoeke aan geboue of museums in 'n stad of op die platteland ook interessante en bruikbare inligting oplewer.

Wanneer die inspirasie dan uiteindelik sy opwagting maak, betree die ontwerper die volgende fase van die ontwerpproses. Hy begin deur eers vir die aanbidding, of vir elke toneel in die geval van dekorveranderinge, 'n grondplan te teken met moontlik 'n paar alternatiewe plasinge van die dekorelemente. Bykomend maak hy ook rowwe perspektiefsketse van die vooraansig van die verhoogbeeld.

Tydens die tweede samespreking met die regisseur is dit wys om met die toneeltekste byderhand, die fisiese verhooghandeling kronologies, stap vir stap, op die tentatiewe sketsgrondplan te volg. Teen hierdie tyd het die regisseur gewoonlik 'n duidelike beeld in gedagte ten opsigte van die benaderde plasinge en breë bewegings van die spelers op die verhoog. Hierdie prosedure sal die ontwerper in staat stel om enige foute of probleme in die tentatiewe grondplan raak te sien en uit te stryk. Terselfdertyd sal die regisseur ook die algemene voorkoms op die voorgestelde perspektief-tekeninge goedkeur of veranderinge aanbeveel.

Op hierdie stadium is die ontwerper gereed om die finale fase van beplanning en ontwerp binne te gaan. Indien daar na die tweede samespreking redelike omvangryke verbeterings of veranderinge deur die regisseur aanbeveel word, sal dit wys wees om hom 'n derde keer te ontmoet om sy finale goedkeuring te verkry.

'n Tegnies veeleisende fase volg nou. Noukeurige aandag moet eerstens geskenk word aan die gedetailleerde teken van die finale grondplan vir elke toneel, waarop die presiese plasing van al die verskillende dekorelemente, die afmetings van areas, en die hoogtes van vlakke aangedui word. Tweedens moet die werkstekeninge vir die konstruksie-afdeling voorberei word. Dit bestaan uit voor-, agter- en syaansig-tekeninge, met byskrifte en afmetings van elke afsonderlike dekorelement soos byvoorbeeld panele, deure, vensters, deurgange, trappe, kaggels, oplope en rostra. Verder word gedetailleerde tekeninge, op 'n groter skaal, vereis van die fyner besonderhede om byvoorbeeld die vorms van lyswerk, die motiewe op geskilderde

muurpapier, die ontwerp van gebrandskilderde vensters, en die voorkoms van ingeboude kaste, boekrakke en deurknoppe aan te dui.

Om 'n duidelike driedimensionele beeld van die dekorontwerp te gee, word 'n model van die stel op dieselfde skaal as die van die grondplan gebou. Vir die teaterverhoog gebruik ontwerpers gewoonlik die skaal 1 : 25. Op hierdie model word sover moontlik al die fyner besonderhede aangebring, insluitend die inkledingselemente soos byvoorbeeld meubels, behangsels en gordyne. Die model word ook by benadering in die korrekte kleurskema geskilder.

Met al die bogenoemde artikels netjies afgerond, is die ontwerper gereed om op die inhandigingsdatum die finale produksievergadering by te woon. By hierdie geleentheid is die regisseur, ontwerpers, tegnisi, verhoogpersoneel, hoofde van werksinkels en sekere administratiewe personelede almal teenwoordig. Die ontwerpe, lyste van rekwisiete en ander benodigdhede, en alle tegniese aspekte ten opsigte van die aanbieding, word haarfyn bespreek en finaal goedgekeur.

Hiermee is die taak van die ontwerper nog geensins afgehandel nie. Soms word dit van hom verwag om self, of met die hulp van die regisseur en die verhoogbestuurder, die rekwisiete, meubels en ander benodigdhede vir inkleding uit die bestaande voorraad te trek. Wanneer rekwisiete vervaardig moet word, voorsien hy die nodige tekeninge en ontwerpe aan die hoof van die betrokke werkswinkel. Wanneer artikels aangekoop moet word, word dit soms van hom verwag om die rekwisiteur te vergesel om sodoende die aankope goed te keur.

Sodra die konstruksiewerk aan die dekorstel begin het, moet die ontwerper deur middel van gereelde besoeke toesig hou oor die vordering wat gemaak word. Dieselfde geld ook vir die skildering van die dekor. Wanneer die stel uiteindelik op die verhoog opgestel word, moet hy gereeld in die teater aanwesig wees om oor die afronding toesig te hou en saam met die regisseur sy goedkeuring aan die finale produk te gee (vgl. Bay 1974:90-125; Kernodle 1985:373-383).

HOOFSTUK 5

Statistiese en fisiese gegewens oor spesifieke beperkende fasiliteite in twee teaters, naamlik die Scaena-teater en die Sterrewagteater

Die hieropvolgende beskrywing van die bogenoemde twee teaters gee 'n uiteensetting van die vloerareas en ruimtes van die verhoë, ouditoriums en aangrensende ruimtes, waar van toepassing. Die bespreking word toegelig deur middel van skaal-tekeninge van die grondplanne, en lengte- en dwarsnitte van die betrokke ruimtes. Verder word daar ook 'n bespreking gewy aan die beperkende eienskappe van elk van die twee verhoë se fasiliteite.

1. DIE SCAENA-TEATER (VGL. PLANNE NRS. 1, 2, 3 EN 4)

Die Scaena-teater vorm deel van die sogenaamde Dramagebou op die kampus van die Universiteit van die Oranje-Vrystaat. In 1972 is dit as tydelike tuiste vir die Departement Drama- en Toneelkunde betrek en ingewy met die aanbieding van Euripedes se drama, *Die vroue van Troje*. Hierdie gebou bevat ook kantore, lesing-lokale, 'n klank- en televisie-ateljee, toilette en 'n kombuis. Die sentrale gedeelte bevat die teater met twee kleedkamers en ook 'n voorportaal wat in 1974 aangebou is (vgl. plan nr. 1).

Die ouditorium het 'n reghoekige vloerarea van 17,2 x 13,5 m terwyl die twee lang mure 5,3 m hoog is. Die afstand vanaf die vloer tot by die hoogste vlak van die plafon in die middel van die ouditorium is 6,4 m (vgl. plan nr. 3). 'n Area van $\pm 14,8$ x 9,2 m word beslaan deur 76 verskuifbare rostrums, almal van dieselfde wydte en lengte, naamlik 1,8 x 0,9 m, wat van voor na agter trapsgewys telkens 16 cm hoër styg. Hierop is 'n totaal van ± 220 los stoele in 10 rye gerangskik. Langs die kante van, en agter die rostrums is paadjies van 1,2 m wyd wat vanaf die voorportaal toegang tot die sitplekke verleen. Tussen die voorste ry rostrums en die voorkant van

die verhoog is daar 'n afstand van 3,2 m. Wanneer die voorste ry stoele in posisie geplaas is, is die afstand 2,7 m.

Die twee deure vanuit die voorportaal en die twee deure vanuit die sy gange, wat al vier toegang tot die ouditorium verleen, is 1,5 m wyd en 2,4 m hoog. Vanaf die syverhoog lei twee deure agter die prosceniumboog na die kleedkamer aan albei kante van die verhoog. In die agterste muur van die verhoog lei twee deure na 'n breë gang agter die verhoog. Al vier hierdie deure is 1,8 x 2 m. Vanuit elke kleedkamer lei een deur van 0,8 x 2 m ook na die breë gang agter die verhoog. Dit is dus moontlik om vanaf die verhoog, deur die kleedkamers, gange en voorportaal, die ouditorium deur enige van die vier deure te bereik.

Die beligtingshok, vanwaar die klank ook beheer kan word, is teen die agterste muur van die ouditorium geleë. Dit is 0,9 m hoër as die vloervlak van die ouditorium, sodat 'n onbelemmerde uitsig op die verhoog verseker word.

Die beligtingsbalke, waaraan lampe van verskillende groottes geheg is, hang vanaf die plafon bokant die ouditorium en die verhoog.

Die verhoog is 0,5 m hoër as die vloervlak van die ouditorium en beslaan 'n reghoekige totale vloerarea van 17,2 x 7,2 m, insluitend die area van die syverhoog van 7,2 x 3,3 m wat aan albei kante agter die proscenium geleë is. Die eintlike sigbare vloer ruimte is dus 'n reghoek van $\pm 10,6 \times 7,2$ m.

Die proscenium het 'n reghoekige opening van 10,6 x 3,5 m. Die ruimte bokant die verhoog, vanaf die bokant van die proscenium tot by die nok van die skuinsplafon, is slegs 2,4 m. Na die kante toe neem die hoogte dus geleidelik af.

Die agterste muur van die verhoog, waarin die twee deure geleë is, vorm 'n plat siklorama van $\pm 10,2 \times 3,5$ m.

Afgesien van die voorgordyn wat ongeveer 0,2 m agter die proscenium hang, is daar drie tablogordyne wat ook horisontaal oopmaak. Die agterste een hang ongeveer 1 m vanaf die agterste muur. Die voorste tablogordyn hang 1,6 m en die middelste een hang 3 m vanaf die proscenium. Aan albei kante is daar twee syskerms, 2,5 m wyd, wat onderskeidelik 1,7 m en 2,8 m vanaf die proscenium hang. Drie friesgordyne hang onderskeidelik 2,1 m, 2,7 m en 5 m vanaf die proscenium.

Verder hang daar drie beligtingsbalke vanaf die plafon bokant die verhoog, terwyl dié lugversorgingsapparaat ook nog 'n gedeelte van die ruimte in beslag neem.

Aangesien die eerste sitplek aan albei kante van elke ry in die ouditorium, loodreg binne die wydte van die prosceniumopening geleë is, het alle sitplekke 'n uitstekende uitsig op die verhoog. Met die syskerms verwyder, vermeerder die wydte tussen die twee siglyne van 7,8 m tot 10,5 m (vgl. plan nr. 4).

Die twee kleedkamers het dieselfde grootte, naamlik 7,2 m x 2 m en kan elk ongeveer 10 spelers huisves. Die twee lesinglokale (nrs. 9 en 12) wat direk oorkant die kleedkamers in die agterste gang geleë is, kan egter ook as kleedkamers benut word (vgl. plan nr. 1).

Die Scaena-teater het baie voordele. Dit word hoofsaaklik beskou as 'n baie intieme teatertjie met goeie akoestiek. As gevolg daarvan dat die rye sitplekke trapsgewyse hoër na agter loop en ook as gevolg van die feit dat die rye nie langer is as die wydte van die prosceniumopening nie, het alle sitplekke in die teater 'n goeie uitsig op die verhoog. Die voorste ry is maar ongeveer 3 m vanaf die voorverhoog en die agterste ry is op 'n afstand van 11 m nog relatief naby aan die verhoog. Die wydte van die prosceniumopening, naamlik 10,6 m, is redelik wyd en vergelyk goed met ander teaters soos byvoorbeeld die Wynand Moutontheater (11 m) en die Stadskouburg in Bloemfontein (10,6 m). Die Scaena-teater het ook dié voordeel dat die sitplekke tydens kindertoneelopvoerings verwyder kan word, sodat meer kinders op die trappe ingepas kan word. Ook die los rostrums waardeur die terrasse gevorm word, kan in 'n redelike mate verskuif en anders gerangskik word wanneer 'n meer eksperimentele teater ruimte geskep moet word.

Die grootste nadele is op die verhoog self geleë. Die verhoog is relatief vlak van voor na agter, naamlik slegs 7,2 m. Dit is dus nie moontlik om 'n redelike diepte agter die dekorstel te skep nie, in gevalle waar 'n buiteruimte, soos byvoorbeeld 'n tuintoneel vereis word nie.

'n Tweede nadeel is die onvoldoende ruimte in die coulisse. Vanaf die prosceniumboog tot by die mure aan die sykante van die verhoog is die afstand slegs 3,3 m. Hoewel kleiner rolwaens wel in hierdie ruimte inpas wanneer dekor verskuif word, is grootskaalse dekorveranderings uitgesluit.

Die laaste groot nadeel is die totale afwesigheid van 'n vliegruimte bokant die verhoog. Die ruimte van 2,4 m op die hoogste punt en 1,6 m op die laagste punt bokant die prosceniumboog word deur die balke vir beligting en vir gordyne, en ook deur die lugversorgingsapparaat in beslag geneem. Enige uitvoerige dekorveranderinge kan dus slegs op die verhoog self, of in die beperkte ruimte van die coulisse plaasvind.

'n Ander belangrike voordeel ten opsigte van die verhoog is dat dit na vorentoe in die ouditorium in, deur middel van rostra uitgebou kan word om 'n breë voorverhoog te skep. Dit bring nie slegs die spel nog nader aan die gehoor nie, maar skep ook 'n dieper verhoog.

2. DIE STERREWAGTEATER (VGL. PLANNE NRS. 5 EN 6)

Die Sterrewagteater, geleë op Naval Hill in Bloemfontein, is in 1976 deur SUKOVŠ ingerig in die destydse Lamont-Hussey Sterrewag wat toe alreeds vir 'n aantal jare lank onbenut was. Die teater is in Maart 1977 ingewy met die aanbiedeing van Molière se drama, *Die huigelaar*.

Die ouditorium en verhoog is in die waarnemingsaal van die Sterrewag ingerig en beslaan elk ongeveer 50 % van die sirkelvormige vloerarea met 'n straal van 9 m. In die ouditorium is die 119 sitplekke trapsgewyse in 7 reguit rye gerangskik. Die verhoog is slegs 0,45 m hoër as die vloervlak van die saal. Daar is geen skeiding in die vorm van 'n permanente prosceniumboog of voorgordyn tussen die verhoog en die ouditorium nie. By geleentheid is daar wel van 'n tydelike voorgordyn gebruik gemaak om 'n grootskaalse dekorverandering gedurende die pouse te maskeer. Die gordyn het egter nie doeltreffend gefunksioneer nie en moes met die hand oop- en togetrek word.

Die verhoog wat byna 'n volle halfsirkelsegment beslaan, het 'n diepte van 6,7 m en 'n wydte van 14,8 m aan die voorkant. Bykomend is daar 'n tongvormige voorverhoog van 2,2 m diep, 4,4 m wyd waar dit by die ouditorium se rostra aansluit, en 7,6 m wyd waar dit by die verhoog aansluit. Verder kan die twee ruimtes aan weerskante van die voorverhoog ook gedeeltelik met rostra opgevol word om die speelruimte op die voorverhoog te vergroot. Die twee kort voorste rye sitplekke is op dieselfde vlak as die verhoog geleë.

Die verhoogruimte word agter en langs die kante omring deur twee swart gordyne, 4,8 m lank, wat mekaar agter in die middel gedeeltelik oordek om 'n deurgang te vorm na die gang wat na die kleedkamers toe lei. Tussen die gordyne wat verwyderbaar is, en die geboë muur, is daar 'n ruimte van slegs 0,6 m wyd. Vanaf die verhoog verleen twee deurgange in die muur toegang tot 'n rekwisietekamer en 'n wye buitedeur vir die inbring van dekor, en ook na die kleedkamers wat in die destydse kantore van die Sterrewag ingerig is. Vanuit die voorportaal verleen slegs een deur toegang tot die ouditorium.

Die beligtingsbalke wat in konsentriese sirkels gerangskik is, is ongeveer 5,1 m bokant die verhoogvloer en neem ongeveer 90 % van die hele oorhoofse oppervlakte bokant die ouditorium en die verhoog in beslag. Hoewel daar 'n beperkte ruimte onder die koepel bokant die verhoog beskikbaar is, kon daar nie vir enige vliegruimte voorsiening gemaak word nie.

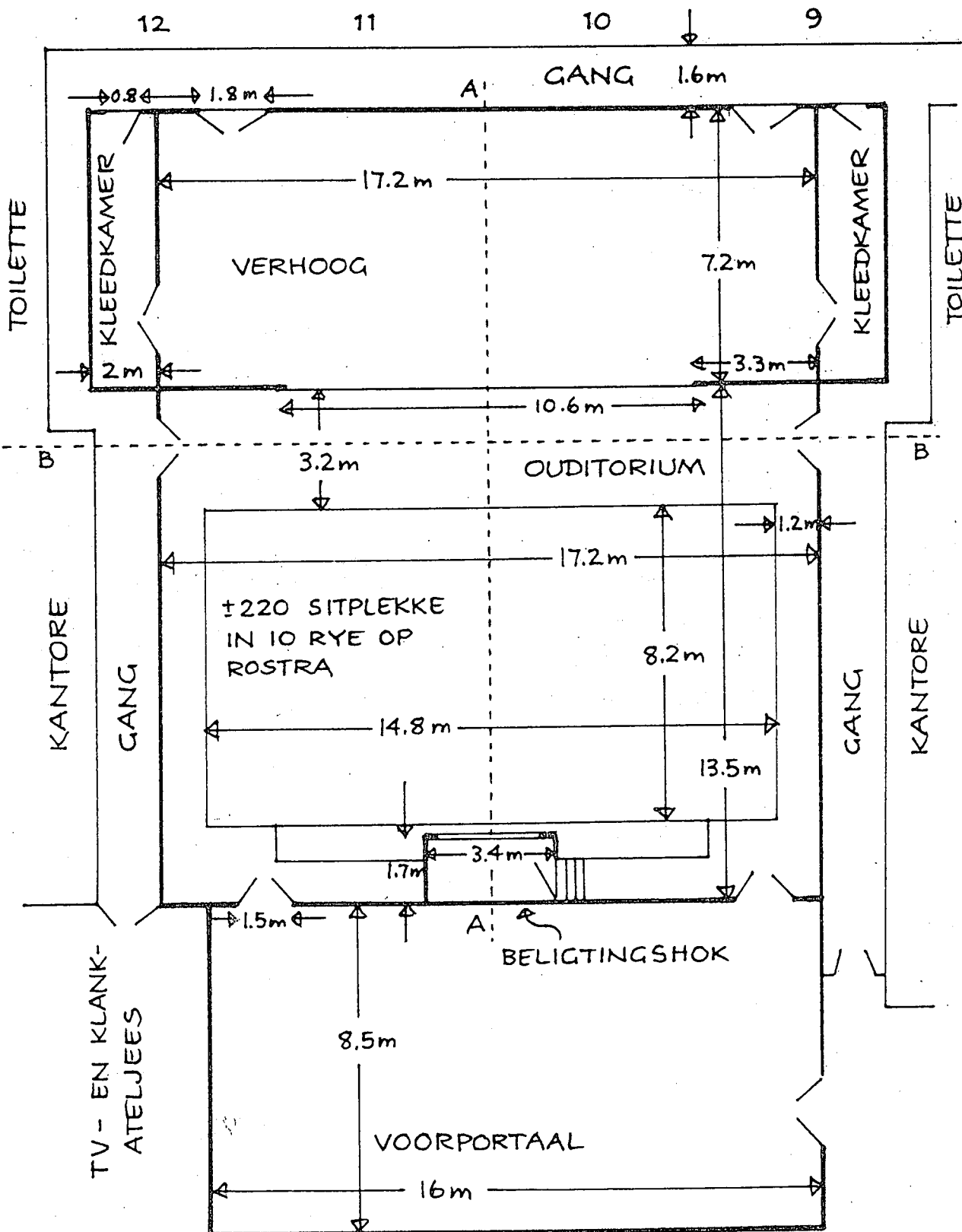
Die hok vir beligting- en klankkontrole is agter in die teater geleë, op 'n platform bokant die gang wat vanuit die voorportaal toegang tot die ouditorium verleen. Vanuit hierdie hok is daar 'n onbelemmerde uitsig op die verhoog.

Die Sterrewagteater is 'n uiters intieme teater met goeie akoestiek en uitstekende siglyne, as gevolg van die afwesigheid van 'n proscenium, en die besonder wye voorkant van die verhoog. Die agterste ry sitplekke is slegs ongeveer 6 m vanaf die voorverhoog geleë. Weens die nabyheid van die voorste ry sitplekke aan die verhoog en die feit dat die helling van die rostra waarop die sitplekke gerangskik is, nie steil genoeg is nie, ontstaan daar soms probleme met die sigbaarheid van die spelers op die voorverhoog, veral in 'n sittende posisie.

Die nadele ten opsigte van die verhoog is die afwesigheid van enige vliegruimte, syverhoë en 'n voorgordyn. Hierdie beperkings skakel die gebruik van grootskaalse dekorveranderings uit, ook omdat daar slegs een deurgang in die agterste muur is waarlangs toneelskerms verwyder en ingebring kan word. Wanneer kleiner dekorveranderings wel benodig word, moet dit in gedempte lig en in volle sig van die gehoor uitgevoer word.

SCAENA-TEATER GRONDPLAN

LESINGLOKALE

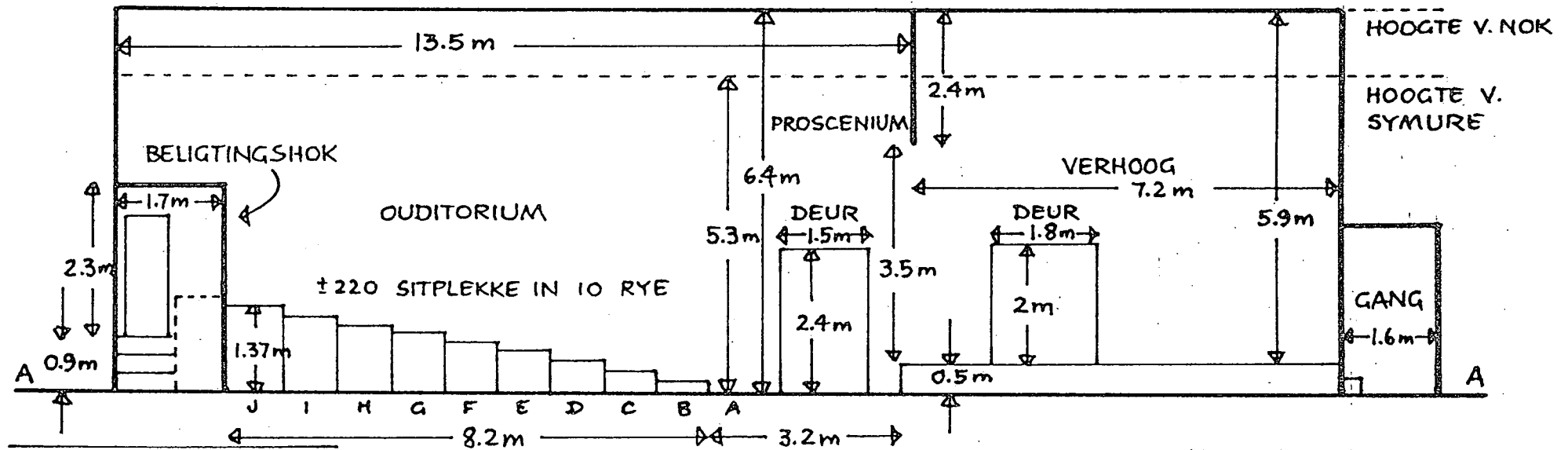


SKAAL 1:150
 99. C. J. Touwre PLAN NR. 1

SCAENA-TEATER

LENGTESNIT VAN OUDITORIUM EN VERHOOG (BINNERUIMTE)
(SNIT A-A OP PLAN NR. 1)

100.



SKAAL 1:100

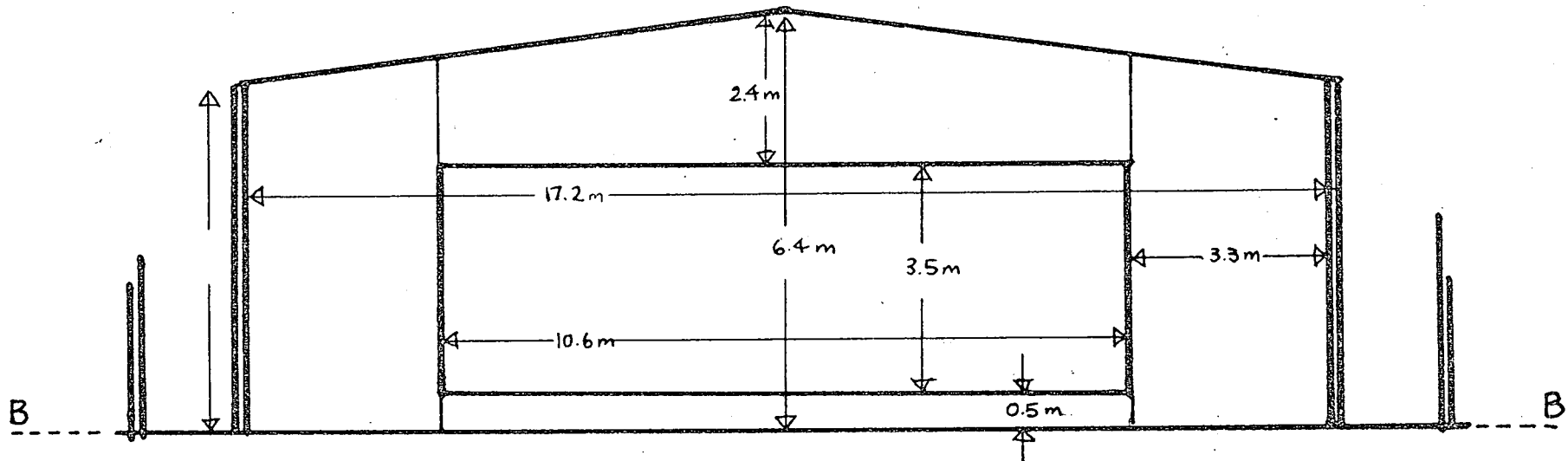
C. J. Houwé

PLAN NR. 2

SCAENA-TEATER

DWARSSNIT VAN OUDITORIUM (BINNERUIMTE) SNIT B-B OP PLAN NR. 1

101.

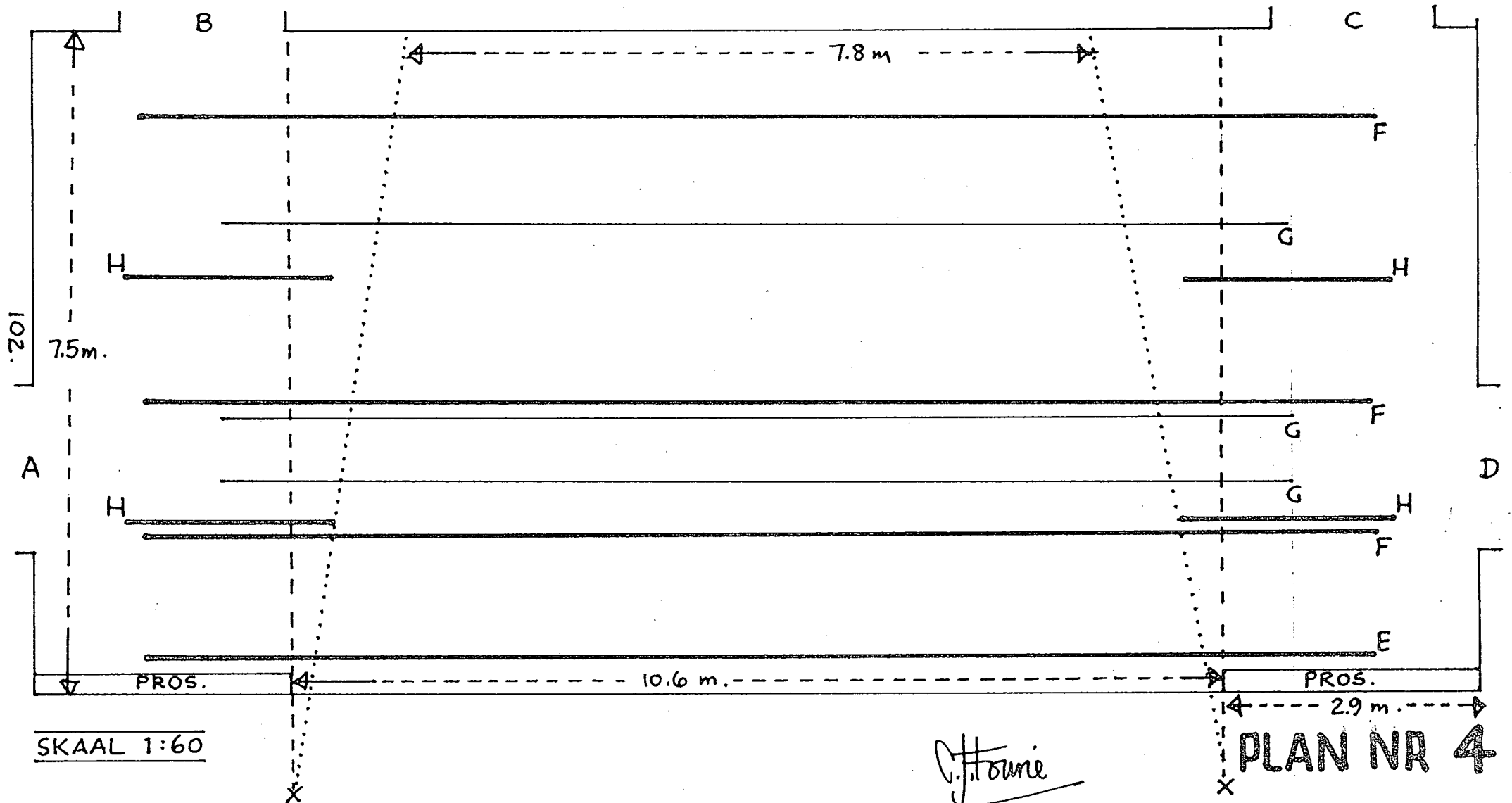


SKAAL 1:100

C. J. Tomie

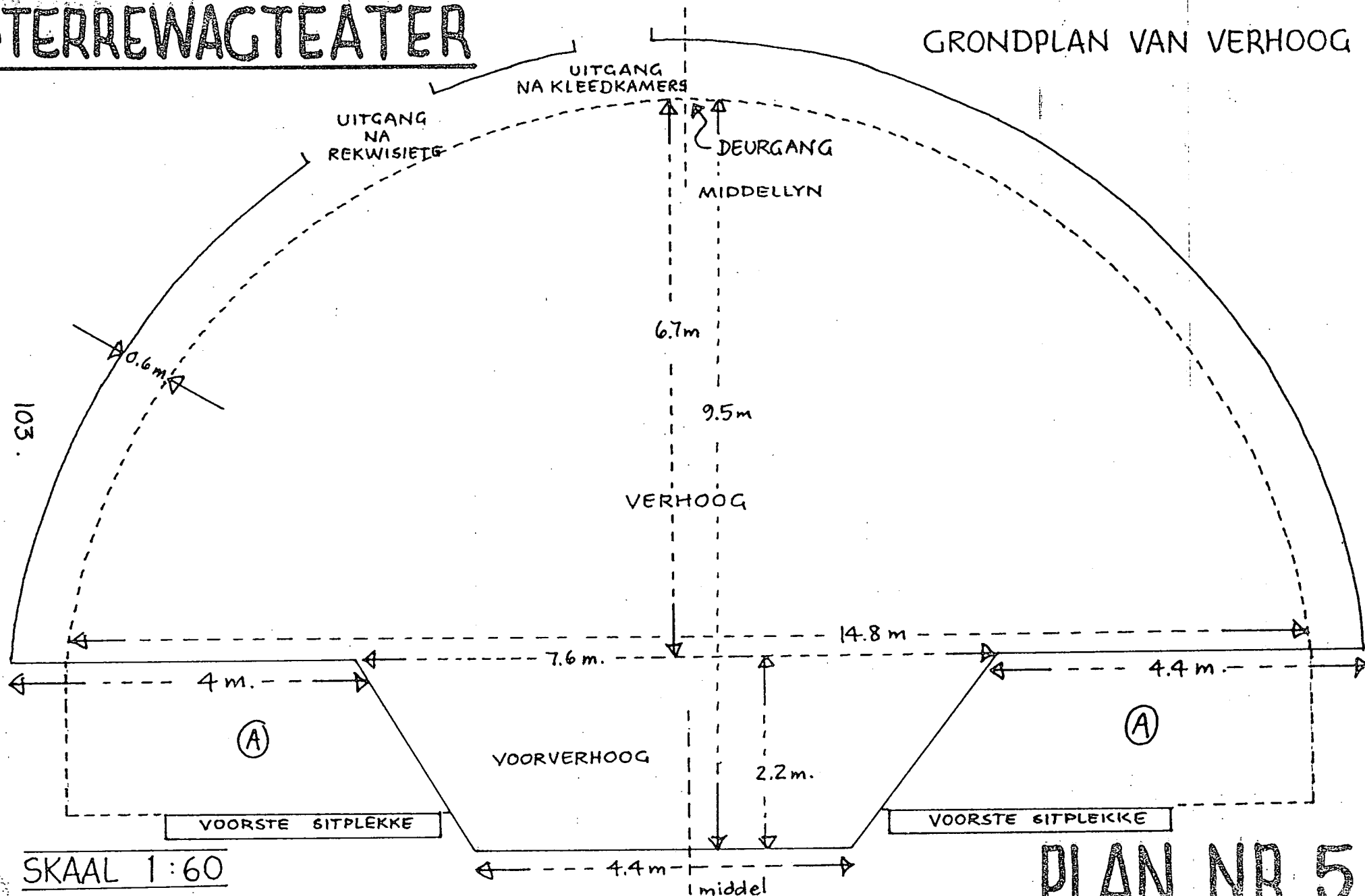
PLAN NR. 3

SCAENA-TEATER GRONDPLAN VAN DIE VERHOOG, MET 'N AANDUIDING VAN DIE POSISIES VAN
 UITGANGE (A EN D) NA KLEEDKAMERS, EN (B EN C) NA GANG, VOORGORDYDYN (E), TABLOGORDYNE (F),
 FRIESGORDYNE (G), SYSKERMS (H), EN SIGLYNE VANAF DIE EERSTE SITPLEKKE LINKS EN REGS (X),
 VIR 'N KAAL VERHOOG (-----), EN MET SYSKERMS IN POSISIE (.....).



STERREWAGTEATER

GRONDPLAN VAN VERHOOG

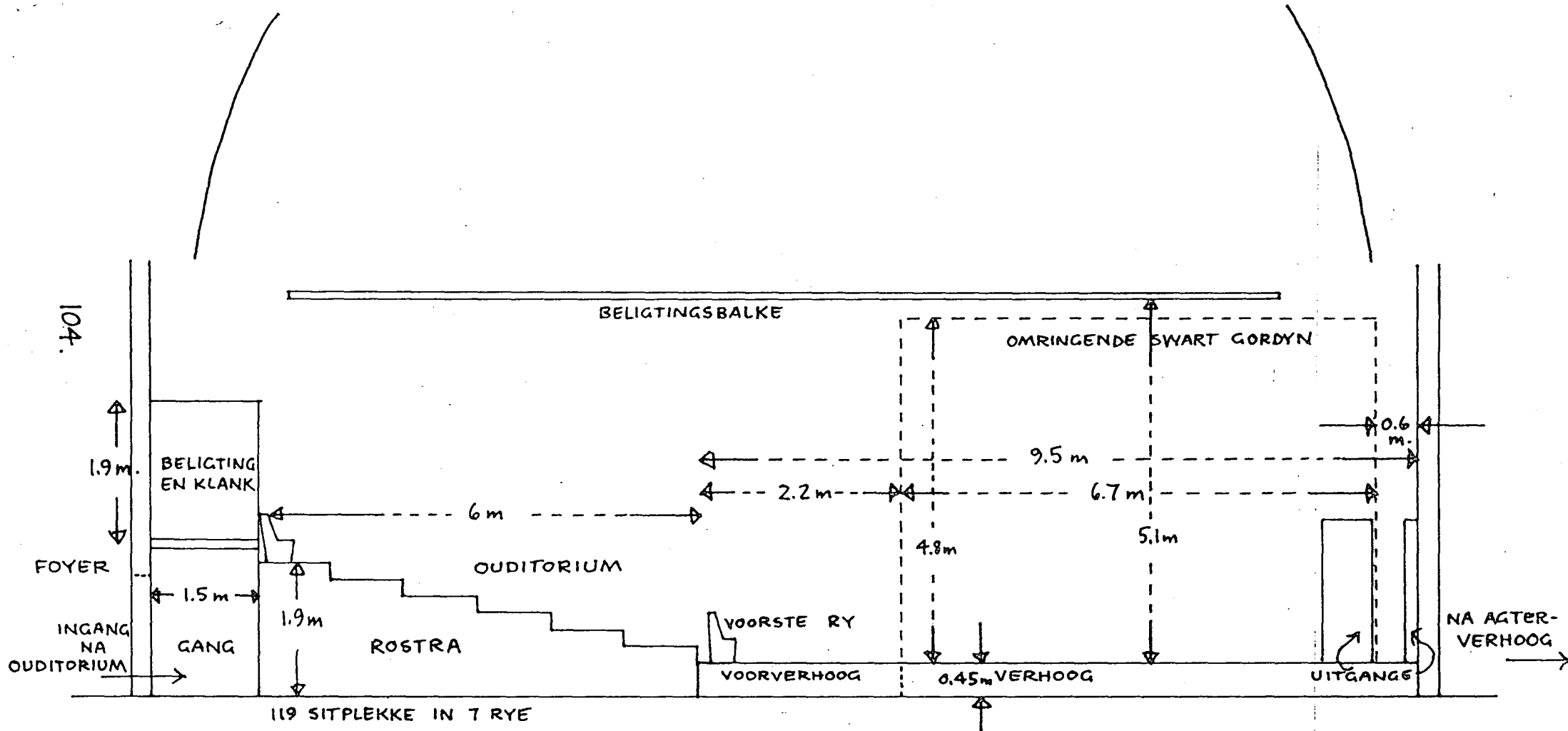


SKAAL 1:60

PLAN NR 5

STERREWAGTEATER

SYAANSIG VAN BINNERRUIMTE -
OUDITORIUM EN VERHOOG



SKAAL 1:75

PLAN NR 6

Teoretiese dekorvereistes en praktiese beplanningsoplossings vir veertien toneelopvoerings

Hierdie studie behels 'n verslag oor 'n kwalitatiewe ondersoek na die benutting van die beperkende fasiliteite van die verhoë van die Scaena-teater en die Sterrewag-teater. Die ondersoek het oor 'n tydperk van ses jaar gestrek, waartydens dekorbeplannings en -ontwerpe vir 14 opvoerings onderneem is; 10 aanbiedings in die Scaena-teater en 4 in die Sterrewagteater.

Die doel van die reeks projekte was tweërlei. Eerstens is daar gepoog om te voorsien in die aanvraag na geskikte dekorstelle vir die dramas wat elk 'n werklike speelvak in een van die betrokke teaters beleef het. Hierdie ontwerpe moes telkens nie slegs voldoen aan die fisiese vereistes wat onderskeidelik deur die dramaturg en die regisseur gestel is nie, maar moes ook volgens die algemeen aanvaarde estetiese norme verantwoord word. Tweedens was die doelwit om bewys te lewer dat dramas wat in 'n mindere of 'n meerdere mate sekere probleme ten opsigte van die aanbieding daarvan op die verhoog skep, wel opvoerbaar is, ten spyte van die beperkende invloed van die verhoogfasiliteite van die twee teaters.

Die volgorde waarin die verskillende projekte bespreek word, is nie kronologies nie. Dit volg eerder 'n patroon wat gebaseer is op die moeilikheidsgraad van die uitdaging wat elke betrokke stuk aan die ontwerper gestel het. Om hierdie rede begin die bespreking met die vereistes van 'n eenvoudige geslote stel en word dit gevolg deur die projekte waarin die gelyktydige uitbeelding van verskillende lokaliteite en die gedeeltelike, volledige of veelvuldige omskakelings na verskillende lokaliteite bespreek word. Ten slotte word daar ook besin oor die tydelike, funksionele vergroting van die verhoogruimte, en oor die beplanning en ontwerp van dekor vir eksperimentele toneel.

1. DIE BESONDERHEDE TEN OPSIGTE VAN DIE INDELING VAN DIE BESPREKINGSPUNTE IS AS VOLG:

1.1 Die gewone geslote stel wat net een lokaliteit voorstel, sonder enige dekorveranderings:

- *Die effek van gammastrale op man-in-die-maan gousblomme*
- *The caretaker*

1.2 Die stel wat verskillende lokaliteite of ruimtes gelyktydig voorstel, sonder enige dekorveranderings:

- *Mattewis en Meraai* (aparte speelareas)
- *The spare room* (aparte speelareas)
- *Rashomon* (aparte en gemeenskaplike speelareas)

1.3 'n Dekorverandering na 'n ander lokaliteit vir 'n beperkte tydsverloop

- Die gebruik van die verhoog- of rolwa
- *Die goue kring* (verandering na 'n ander, afgeleë lokaliteit)
- *Wals van die Toreadors* (verandering na 'n ander vertrek in dieselfde gebou)

1.4 Die gebruik van skuifpaneel vir konstante toneelwisselings tussen die buite- en binnetonele van dieselfde lokaliteit

- Die skuifpaneel
- *Die paradysboot*

1.5 Die volledige omskakeling na 'n tweede lokaliteit deur middel van rolwaens

- *The importance of being Earnest*

- 1.6 **Veelvuldige omskakelings na 'n groot verskeidenheid van lokaliteite deur middel van rolwaens en deur middel van uitbouings voor die verhoog**
- *Die Evasgeslag*
- 1.7 **Die volledige omskakeling na 'n tweede lokaliteit en terug deur middel van die draaiverhoog en rolwaens**
- Die draaiverhoog
 - *The children's hour*
- 1.8 **Veelvuldige omskakelings na 'n verskeidenheid van lokaliteite deur middel van 'n permanente speelruimte, 'n draaiverhoog, 'n rolwa en die uitbouing van die verhoog**
- *Die Pantoffelmoordenaars*
- 1.9 **Die tydelike funksionele vergroting van die verhoogarea deur middel van 'n uitbouing**
- *August August, August*
- 1.10 **Dekorbeplanning en -ontwerp vir eksperimentele toneelaanbiedings**
- *Metamorphosis*

Voordat daar tot die beplanning van 'n dekorstel oorgegaan is, moes daar deeglik kennis geneem word van die beperkings wat die fasiliteite van die betrokke verhoog behels, naamlik die afwesigheid van 'n vliegrymte bokant die verhoog, die onvoldoende diepte van die verhoog en ruimte in die coulisse, en die afwesigheid van 'n prosceniumboog en voorgordyn.

In die beplanningstadium van elk van bogenoemde projekte is daar ten nouste met die regisseur van elke aanbieding saamgewerk om te verseker dat hy van 'n funksionele dekorstel voorsien word. So 'n dekorstel moes, met inagneming van die dramaturg se aanwysings en die vereistes gestel deur die handeling in die drama, die

regisseur van 'n ruimte voorsien wat maksimale bewegingsvloei, asook interessante groeperings en 'n groot verskeidenheid van vloerpatrone in die beplanning van bewegings toelaat.

In gevalle waar die drama dit as 'n vereiste stel dat 'n dekorverandering moet plaasvind, is al die moontlike oplossings vir die probleem ondersoek om te verseker dat daar wel aan hierdie vereiste voldoen kon word. Oorweging is geskenk aan die gebruik van spesifieke tegnieke soos byvoorbeeld skuifpanele, rolwaens, 'n draaiverhoog of uitbouing van die verhoog om te verseker dat sodanige dekorveranderinge so vinnig en effektief moontlik uitgevoer kan word. In gevalle waar veelvuldige dekorveranderinge te veel tyd in beslag sou neem, is oorweging geskenk aan die moontlikheid om opeenvolgende bedrywe of tonele in dieselfde lokaliteit te laat afspeel, sonder om afbreuk te doen aan die betekenis van die handeling. Op hierdie wyse is die getal verskillende lokaliteite verminder en het dit ook 'n gladder handelingsverloop en korter onderbrekings verseker.

In enkele van die speelt tekste het die uitgewers voorgestelde grondplanne vir dekorstelle ingesluit. Hoewel hierdie grondplanne in die meeste gevalle nie die probleem van wisselende siglyne van een teater tot 'n ander akkommodeer nie, was daar tog enkele briljante aanbevelings ten opsigte van die oplossing van tegniese probleme. In die meeste gevalle was daar egter weinig aanwysings en leidrade en moes die dekorbeplanner sy weg deur 'n doolhof van moontlike ontsnaproetes baan.

Gedurende die ontwerp stadium van elke projek moes die ontwerper weer eens ten nouste met die regisseur saamwerk om te verseker dat die vooraansig van elke betrokke dekorstel in al sy elemente van lyn, vorm, kleur, tekstuur en versiering, asook in die finale inkleding, ten volle ooreenstem met die styl waarin die drama aangebied word. Die doelwit was deurgaans om 'n agtergrond te skep vir die handeling as primêre faktor, om 'n gepaste atmosfeer te skep en om die tema van die drama te ondersteun. Die verskillende teatervorms soos byvoorbeeld komedie, tragedie en melodrama en die verskillende style waarin opvoerings aangebied word, naamlik onder andere realisties, naturalisties of ekspressionisties, vereis uiteenlopende benaderings in die ontwerp van dekorstelle. Die verdere soektog in elke projek was dus na 'n gepaste styl.

2. VOLLEDIGE BESPREKINGS VAN ELK VAN DIE VEERTIEN ONTWERP-PROJEKTE

2.1 Die gewone geslote stel wat net een lokaliteit voorstel sonder enige dekorveranderings

Die gewone geslote stel gee gewoonlik 'n voorstelling van een of meer vertrekke in 'n gebou. Die dekorpaneel vorm die muur van die vertrek en dien dus om 'n beperkte speelarea op die verhoog af te baken. Geslote dekorstelle is vir die aanbieding van die volgende twee dramas gebruik, naamlik *Die effek van gammastrale op man-in-die-maan gousblomme* en *The caretaker*.

2.1.1 DIE EFFEK VAN GAMMASTRALE OP MAN-IN-DIE-MAAN GOUSBLOMME

Dramaturg:	Paul Zindel
Vertaler:	Ernst Eloff
Teater:	Scaena-teater
Opvoerdatum:	September 1981
Regisseur:	Nico Luwes

Van die vyf karakters in hierdie drama, verskyn slegs vier gelyktydig saam op die verhoog.

Die vereistes vir 'n dekorstel word as volg in die toneelaanwysing gestel:

"A room of wood which was once a vegetable store - and a point of debarkation for a horse-drawn wagon to bring its wares to a small town.

"But the store is gone, and a widow of confusion has placed her touch on everything.

"The objects which respectable people, bless them, put away - remain in unsightly profusion about the main room.

"Stage right - is a room that has been added. The walls are thin wall board, and faded curtains cover the door opening.

"Up stage right - is the front door.

"Up stage center - is the window which was formerly the front of the vegetable store and is now covered with translucent paper so that passers-by cannot see in. A bit of the clear glass remains at the top. On the window ledge ... are boxes, and a large pillow.

"Up stage left - are shelves filled to overflowing.

"Stage left - is the kitchen area ...

"Up stage ... is a counter.

"There is a heavy wood staircase which leads up to a landing with a balustrade.

"Extreme stage left - a platform for the Science Fair in Act II" (Zindel 1970:5, 6).

In die speelteks is daar op p. 46 'n voorgestelde grondplan vir die dekorstel (vgl. plan nr. 7). Dit is oorspronklik beplan vir die eerste aanbieding van hierdie drama in 1970 in die Mercer-O'Casey teater in New York. Hierdie teater is skynbaar 'n eksperimentele tipe teater met 'n oop verhoog wat nie 'n reghoekige vloerarea beslaan nie. Aangesien hierdie grondplan dus vir 'n spesifieke teater met sy eie beperkende fasiliteite ontwerp is, is besluit om nie daarvan gebruik te maak nie.

Die belangrikste kenmerke van die dekorstel soos dit uit die aanwysings blyk, is die feit dat dié woonplek voorheen 'n groentewinkel was, dat die winkelvenster behoue gebly het, maar gedeeltelik bedek is, en dat daar aan die een kant 'n vertrek aangebou is. In die beplanning stadium is besluit om die verhoog in twee dele te verdeel. Van die volle verhoogwydte van 10,6 m is ongeveer 6,4 m op verhoogregs

gebruik vir die area wat deur die oorspronklike groentewinkel beslaan is. Die diepte van hierdie area was ongeveer 4,7 m. Die winkelvenster, in die vorm van 'n komvenster met 'n breë vensterbank, is in die skuinsmuur op verhoogregs geplaas. Om die idee van 'n ou winkel verder te voer, is 'n dubbele houtdeur met 'n bolig links op die agterverhoog geplaas. Hierdie deur is die een wat gebruik is om toegang tot die woning te verkry. Die deur is ongeveer 40 cm bokant die verhoogvlak geplaas, om beter sigbaarheid te verseker wanneer persone die vertrek binnekom of verlaat. Dit het terselfdertyd die illusie geskep dat die vertrek laer as die straatvlak buite geleë is. Teen die mure van hierdie gedeelte van die verhoog is rakke aangebring wat tesame met die gedeelte van 'n toonbank wat oorgebly het, die suggestie van die herskepte winkel versterk het.

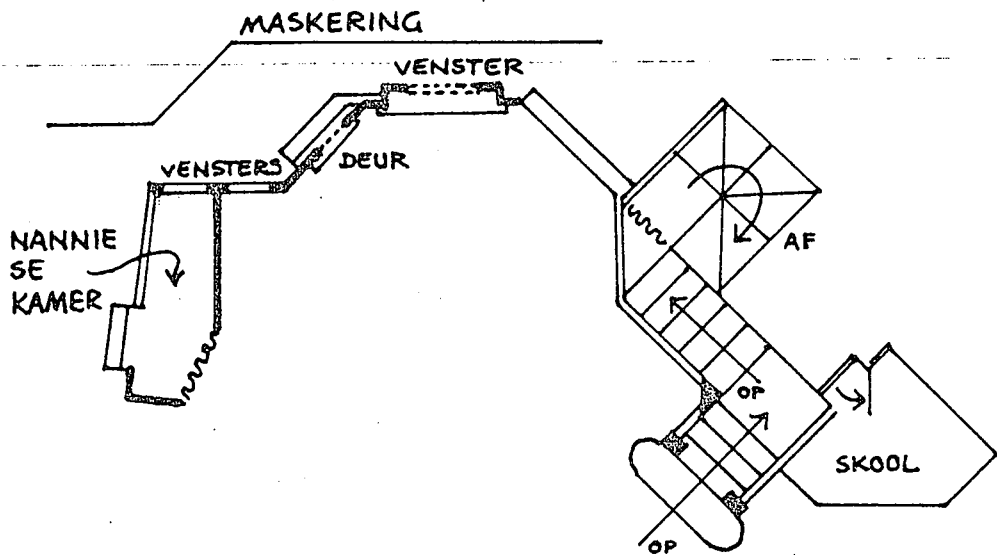
Die aangeboude gedeelte van dié woning was op verhooglinks en die speelarea van ongeveer 4,2 m wyd en 5,7 m diep, was 20 cm hoër as die verhoogvloer. Vanuit hierdie gedeelte het 'n trap met 'n leuning na die slaapvertreke op die boonste vloer gelei. In die skuinsmuur op verhooglinks het twee deure na onderskeidelik die badkamer en na Nanny se kamer gelei. Dit was noodsaaklik dat haar kamer op die onderste vloer moet wees, aangesien sy in 'n rolstoel rondbeweeg het. Hierdie speelarea het as 'n gesamentlike kombuis en eetvertrek gedien, met die kombuis op die agterverhoog, voor 'n venster wat op 'n baksteen-ommuurde binneplaas uitgekyk het.

Die siklorama en die wit maskeerskerm agter die groot venster het beligtingseffekte vir dag- en naglig moontlik gemaak. Dit was sigbaar wanneer die deur oopgemaak is en ook deur die deur se bolig, die boonste gedeelte van die komvenster wat nie met koerantpapier toegeplak is nie en die kleiner vensters in die kombuis en op die trapbordes (vgl. plan nr. 9).

Nadat die meubels in posisie geplaas is, was daar nog 'n voldoende speelarea oor vir die vier karakters wat in hierdie ruimte geleef het.

Hierdie tragedie, wat 'n sterk naturalistiese aanslag openbaar, vereis dat daar ook noukeurige aandag aan die fyn visuele besonderhede geskenk moet word. Volgens die aanwysings moet dié woonplek 'n baie vuil, verwaarloosde en armoedige indruk skep. Die dekorskildering, inkleding en keuse van meubels het die dekorstel ten volle tot sy reg laat kom. Atmosferiese beligting het ook hiertoe bygedra (vgl. foto's nrs. 1 en 2).

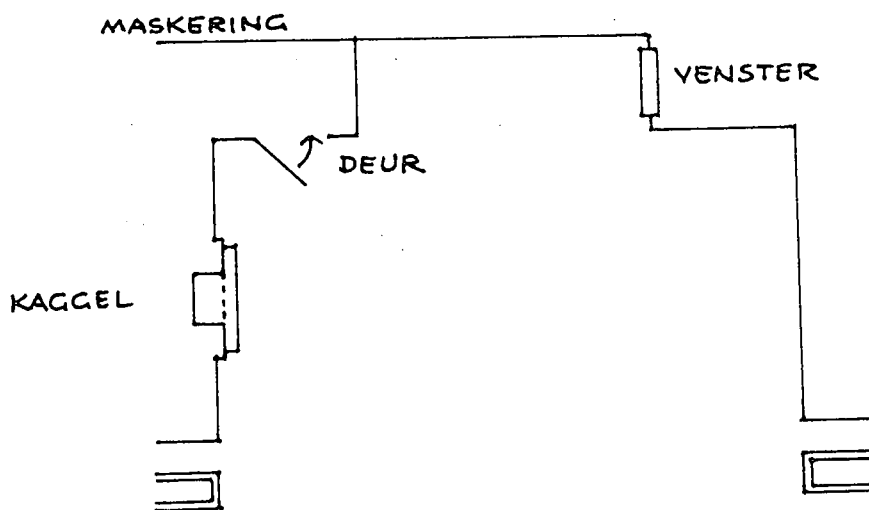
VOORGESTELDE DEKORONTWERP VIR
DIE EFFEK VAN GAMMASTRALE OP MAN-IN-DIE-
MAAN GOUSBLOMME



BRON: ZINDEL, PAUL. 1970. THE EFFECT OF GAMMA
RAYS ON MAN-IN-THE-MOON MARIGOLDS.
NEW YORK: DRAMATISTS PLAY SERVICE, INC. P. 46.

PLAN NR 7

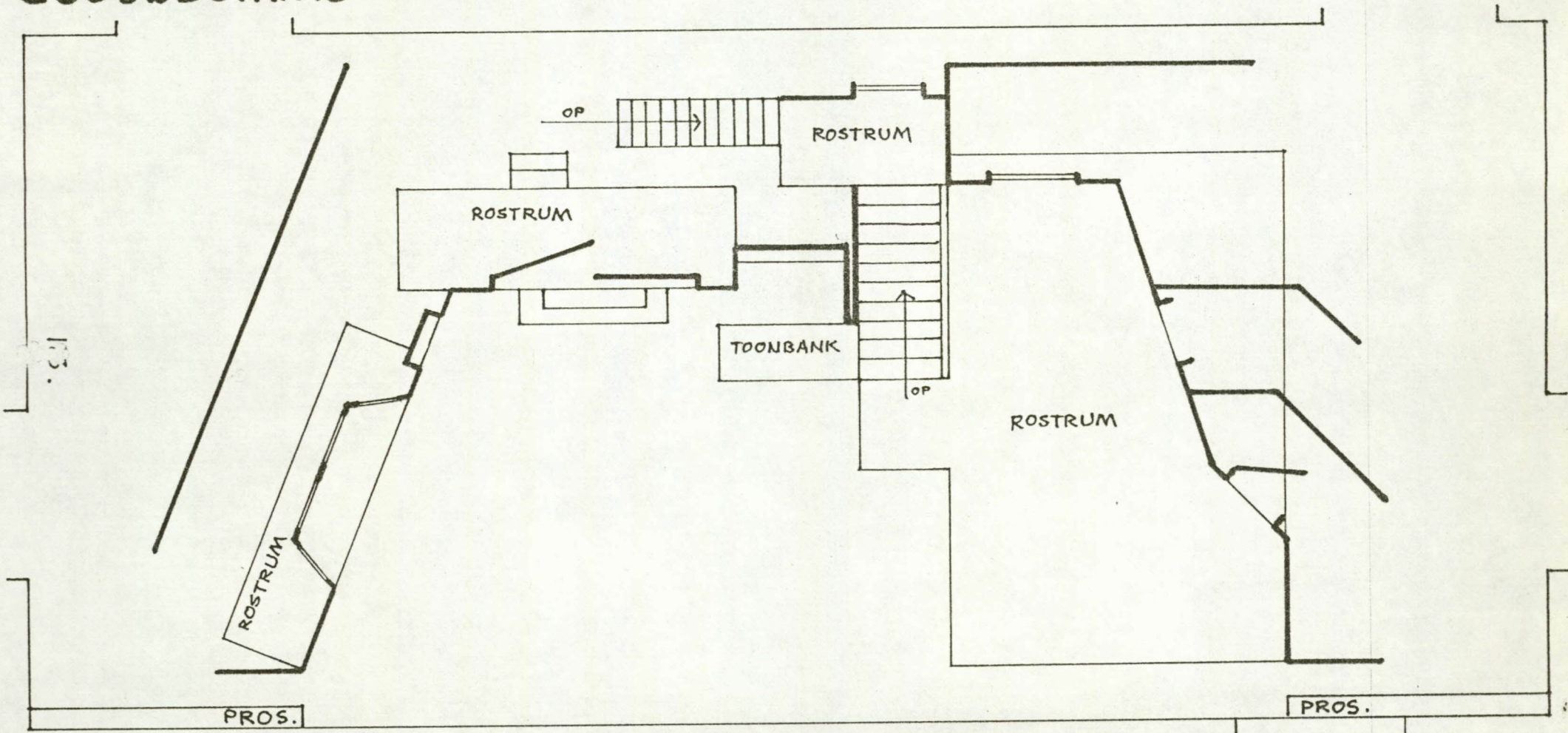
VOORGESTELDE DEKORONTWERP VIR
THE CARETAKER



BRON: PINTER, HAROLD. 1960. THE CARETAKER.
LONDON: SAMUEL FRENCH LTD. P. 47.

PLAN NR 8

DIE EFFEK VAN GAMMASTRALE OP MAN-IN-DIE-MAAN GOUSBLOMME (PAUL ZINDEL) GRONDPLAN VIR DEKORSTEL



SKAAL 1:60

SCAENA-TEATER SEPTEMBER 1981
REGIE: NICO LUWES ONTWERPER:

G.J. Louwé

ROSTRUM

PLAN NR 9

Die beplanning en ontwerp van hierdie dekorstel het geen noemenswaardige probleme opgelewer nie, aangesien geen dekorveranderings vereis word nie. Die enigste oplossing wat gevind moes word, was vir die plasing van die verhoog vir die wetenskaptentoonstelling in die skool. Die tweede en vierde tonele in die tweede bedryf is twee kort toneeltjies waartydens onderskeidelik Janice en Tillie hulle toesprake voor 'n gehoor van leerlinge, onderwysers en ouers moet hou en hulle proefnemings moet uitstal. Vir hierdie doel is 'n rostrum ongeveer 60 cm hoog skuins links voor die verhoog, teen die prosceniummuur geplaas. Tydens 'n verdonkering het die spelers vanaf verhooglinks agter die proscenium uitgekrom om hulle toneeltjies in 'n kollig en voor 'n toe voorgordyn te speel.

2.1.2 THE CARETAKER

Dramaturg:	Harold Pinter
Teater:	Sterrewagteater
Opvoerdatum:	Februarie 1981
Regisseur:	Desmond Hughes

Die drie karakters wat in hierdie drama hulle verskyning maak, verskyn slegs in 'n paar tonele gelyktydig op die verhoog. Die volgende aanhaling uit die teks stel die vereistes vir die dekorstel:

"A room in a house in West London. A night in winter.

"The room has an alcove back centre with a window in the left wall of it. The bottom half of the window is covered by a sack. The door is right of the back wall and there is a fireplace right. An iron bedstead, with the head up stage, stands against the wall left, and another bed is in the alcove back centre, with the head left, under the window. A gas stove stands up right centre, near the foot of the bed ... A bucket hangs from the ceiling left centre. The room is lit by a single pendant electric light bulb with a cardboard shade hanging over the bed left. The switch is left of the door" (Pinter 1960:1).

Op p. 47 van die speelteks is daar ook 'n voorgestelde dekorstel vir die drama (vgl. plan nr 8). Die dekorontwerp vir hierdie aanbieding in die Sterrewagteater is op dié voorgestelde ontwerp gebaseer (vgl. plan nr. 10).

Hierdie ontwerpprojek dien as voorbeeld van die inisiatief wat die ontwerper aan die dag moet lê om 'n voorgestelde grondplan by die beskikbare fasiliteite van 'n betrokke verhoog aan te pas.

Die grootste besware wat teen die voorgestelde grondplan ingebring kan word, is dat die twee symure van die vertrek, vanaf die proscenium, loodreg na die agterverhoog loop. Hierdie opset is geensins bevorderlik vir goeie siglyne nie. Dit skep 'n reghoekige vertrek waarin die kaggel en die venster ook loodreg in verhouding tot die gehoor geplaas is en dus grotendeels onsigbaar is. Vir 'n teater met 'n klein verhogie sou hierdie grondplan moontlik die enigste oplossing gewees het.

Op die Sterrewagteater se verhoog met sy wye voorverhoog was dit moontlik om die twee symure op dié voorverhoog oop te swaai en in diagonale posisies te plaas. Dit het onmiddellik beter siglyne en ook 'n beter sigbaarheid van die kaggel en venster meegebring. Die feit dat nie alle hoeke in 'n kamer, soos in 'n normale vertrek in die werklike lewe, noodwendig 90° moet wees nie, is een van die aanvaarde konvensies van die teaterverhoog.

Daar is nie van die volle wydte van die voorverhoog gebruik gemaak nie, aangesien die vertrek dan te wyd sou vertoon het. Die uitgangspunt was juis om die illusie te skep van 'n kleinerige vertrek wat oorvol is met allerlei rommel. Verder is daar slegs drie karakters in die drama, en vir die grootste gedeelte van die handelingsverloop is slegs twee van hulle op die verhoog teenwoordig. Om die voorverhoog te verklein, is 'n vals proscenium geskep deur 'n maskeerskerm van ongeveer 2,7 m aan elke kant aan te bring. Die prosceniumopening is dus verklein tot 'n wydte van 10,5 m. Hierdie wydte, tesame met 'n totale diepte van 7,8 m, het 'n voldoende speelarea geskep, hoewel daar ook nog ruimte aan twee beddens, 'n stoof en verskeie hope rommel afgestaan is.

Op verhooglinks is daar 'n skuinsplatform aangebring waaronder daar 'n emmer gehang is om die druppels reënwater wat deur die dak lek, op te vang. In die dialoog word die aandag telkens gevestig op die aanhoudende reën wat buite val. Om hierdie suggestie verder te voer en visueel sigbaar te maak, is 'n wye venster, driemaal die wydte van die klein venstertjie, in die muur aan die linkerkant van die deur

bygevoeg. Deur middel van 'n stelsel van toevoer- en afleipype, en 'n sprinkel- en opvangtrog, was dit moontlik om die illusie van reën buitekant en teen die venster-ruite te skep.

Hierdie dekorstel is ook 'n goeie voorbeeld van die gewone geslote stel wat geen dekorveranderings vereis nie. In hierdie sogenaamde bedreigingskomedie (comedy of menace) is daar 'n sterk naturalistiese aanslag teenwoordig. Dit was dus 'n vereiste dat besondere aandag aan die fyner detail van die visuele aspekte gegee moes word. Met die finale afwerking, skildering en veral met die inkleding, het die stel ten volle tot sy reg gekom (vgl. foto's nrs. 3, 4 en 5).

2.2 Die stel wat verskillende lokaliteite of ruimtes gelyktydig voorstel, sonder enige dekorveranderings

Soms vereis die intrige van 'n drama dat die handeling in verskillende lokaliteite afspeel en dat die handeling voortdurend van een speelarea na 'n ander oorgaan en telkens weer na 'n vorige area terugkeer. In sulke gevalle is dit nie moontlik of wenslik om telkens 'n dekorverandering uit te voer nie, aangesien dit te veel tyd in beslag sou neem. Dit sou in elk geval 'n onpraktiese oplossing vir die probleem wees. Indien daar nie 'n groot verskeidenheid van vertrekke of ruimtes benodig word nie, en mits daar geen dekorveranderings uitgevoer moet word nie, is dit moontlik om hierdie verskillende ruimtes gelyktydig op die verhoog voor te stel, op voorwaarde dat daar nie 'n groot aantal spelers gelyktydig in elk van die betrokke ruimtes moet verskyn nie.

Wanneer 'n aangrensende binne- en buiteruimte van dieselfde gebou voorgestel moet word, is dit aan te beveel om die binneruimte op 'n effens hoër vlak as die buiteruimte te plaas om sodoende die verskillende speelareas duideliker te omlin. Hierdie benadering is in die geval van die dekorstel vir *Matthew en Meraai* gebruik. In hierdie geval is die derde muur van die woonvertrek ook verwyder om beter siglyne op die buiteruimte te verseker. Soms is dit moontlik om die derde muur slegs gedeeltelik weg te sny en om deure en vensters in hierdie muur te behou.

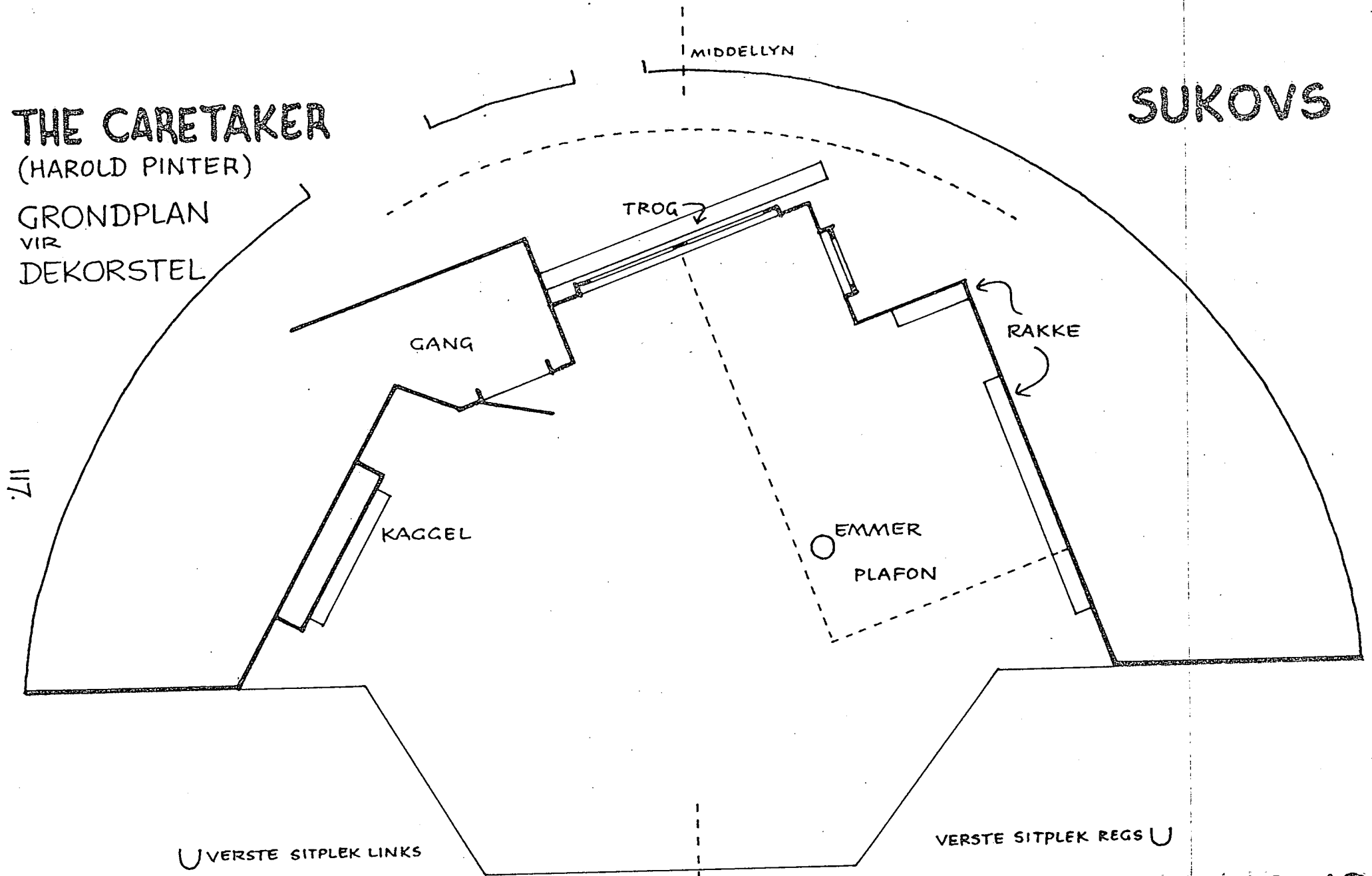
Dieselfde geld vir gevalle waar twee of meer vertrekke in dieselfde gebou voorgestel moet word en waar die intrige vereis dat die handeling voortdurend van een vertrek na 'n ander moet oorgaan en telkens weer na 'n vorige vertrek moet terugkeer. In die geval van die dekorstel vir *The spare room* is die woonkamer, die

THE CARETAKER

(HAROLD PINTER)

GRONDPLAN
VIR
DEKORSTEL

SUKOV'S



117.

VERSTE SITPLEK LINKS

VERSTE SITPLEK REGS

SKAAL 1:60

STERREWAGTEATER FEBRUARIE 1981
REGIE: DESMOND HUGHES

ONTWERPER: *C.J. Louw*

PLAN NR 10

middelste vertrek op die verhoogvlak geplaas, terwyl die twee slaapkamers aan weerskante albei op 'n effens hoër vlak geplaas is. Dis is om te vergoed vir die verlies aan definisie as gevolg van die afwesigheid van die grootste gedeelte van die derde muur by albei vertrekke. Die enigste gedeeltes van die derde muur wat behoue gebly het, was die deure aan albei kante aangesien die handeling vereis het dat hierdie deure toegemaak moet word.

Indien die intrige van 'n drama vereis dat die handeling deurgaans afwisselend op verskeie nie-aangrensende of afgeleë speelareas afspeel, kan dit meebring dat die areas gedeeltelik afsonderlik en gedeeltelik gemeenskaplik gebruik word. In die geval van die dekorstel vir *Rashomon* is die fragmentariese dekoreenhede onderskeidelik op die middel-agterverhoog, verhooglinks voor en op die verhoogregs voor geplaas, terwyl die middel-voorverhoog as gemeenskaplike speelarea vir hierdie drie lokaliteite gedien het.

2.2.1 MATTEWIS EN MERAAI (APARTE SPEELAREAS)

Skrywer:	Mikro
Toneelverwerker:	PG du Plessis
Teater:	Scaena-teater
Opvoerdatum:	September 1978
Regisseur:	Anton Welman

In hierdie drama maak elf karakters hulle verskyning. Die grootste aantal karakters wat op elk van die onderskeie speelareas gelyktydig op die verhoog verskyn, is as volg: op die stoep van die Barnards se huis, twee; in Mattewis en Meraai se woonkamer, vyf; en in die oop ruimte tussen die twee huise, ses. In die speeltteks van hierdie drama word geen toneelaanwysings gegee nie. Die enigste leidrade tot die dekorbepanning word gevind in die spraakgedeeltes van die verteller, Mikro, en in enkele kort aanwysings waar die handeling beskryf word.

"Nou hierdie huis (*hy wys*) behoort aan oom Sep Botes ... én aan tant Betjie Botes natuurlik. So bietjie aangebou deur die jare ...

"En dié huis is waar Suffie en Selons Barnard bly ...

"Sien vir Suffie wat by haar voordeur uitgekóm het en op haar stoep sit.

"Sy stap stoepreetjie af en stap oor na Meraai se huis.

"Meraai loer of sy werklik weg is ... dan af ... na slaapkamer.

"Prosessie kom buite op straat ... bure en ander kom nader ...

"Swart Levinsky staan op stoep voor winkel" (Du Plessis s.a.:1, 4, 7, 11, 21).

Uit die voorafgaande en na 'n noukeurige studie van die teks, blyk dit dat die handeling hoofsaaklik in drie lokale afspeel, naamlik in die voorkamer van Meraai se huis, buite die huis, en op die stoep van Selons Barnard se huis. In die dialoog word verskeie kere verwys na Levinsky se winkel êrens in die nabye omgewing. Die voorkamer van Meraai se huis word as die belangrikste van die lokale beskou aangesien die oorgrote gedeelte van die drama daar afspeel. Die stoep van Selons Barnard se huis word net vir enkele tonele binne die bestek van die eerste veertien bladsye van die teks benodig. Die ruimte buite die huis word dikwels in die handelingsverloop benut.

In die beplanningstadium van die dekorontwerp, is besluit dat die woonkamer op verhoogregs minstens die helfte van die verhoogwydte sal beslaan terwyl ongeveer 'n kwart van die wydte vir elk van die stoep voor Selons se huis op verhooglinks en vir die straat tussen die twee huise toegelaat is. Aangesien die stoep links voor nie 'n groot ruimte benodig het nie, is besluit om die ruimte links agter op die verhoog vir 'n gedeelte van die buitemuur op die hoek van Levinsky se winkel te benut. Omdat die handeling in verskillende ruimtes afspeel, was dit nodig om die onderskeie speelareas duideliker te omlin. Sodoende is besluit om die vloer van die voorkamer, waarvan twee van die vier mure gesuggereer is, op 'n vlak 16 cm hoër as die verhoogvloer wat dan die straatvlak sou wees, te plaas. Om 'n interessante wisseling in vlakke te verkry, is die stoep van Selons se huis twee maal hoër as die voorkamervlak gebou. Dit het ook gehelp om in 'n mate 'n vals perspektief te skep met die winkel agter Selons se huis, wat op verhoogvlak gestaan het en waarvan die mure 'n korter lengte gehad het. Dié perspektief is verder versterk deur die straat

tussen die twee huise na die agterverhoog toe nouer te laat voorkom. Die perspektief is afgerond deur 'n agterdoek met 'n toneel van 'n windpomp in die oop veld, teen die siklorama te hang. 'n Lamppaal is op die agterverhoog tussen die twee huise geplaas om die illusie van 'n straattoneel te versterk. Vir die handeling op die stoep van Selons se huis is slegs 'n voordeur en een venster vereis.

Daar is aanvaar dat Meraai se huis op 'n hoekerf staan, en daarom is 'n strook van ongeveer 1 m van die verhoog tussen die voorverhoog en die voorkamer oopgelaat om die ander straat te suggereer.

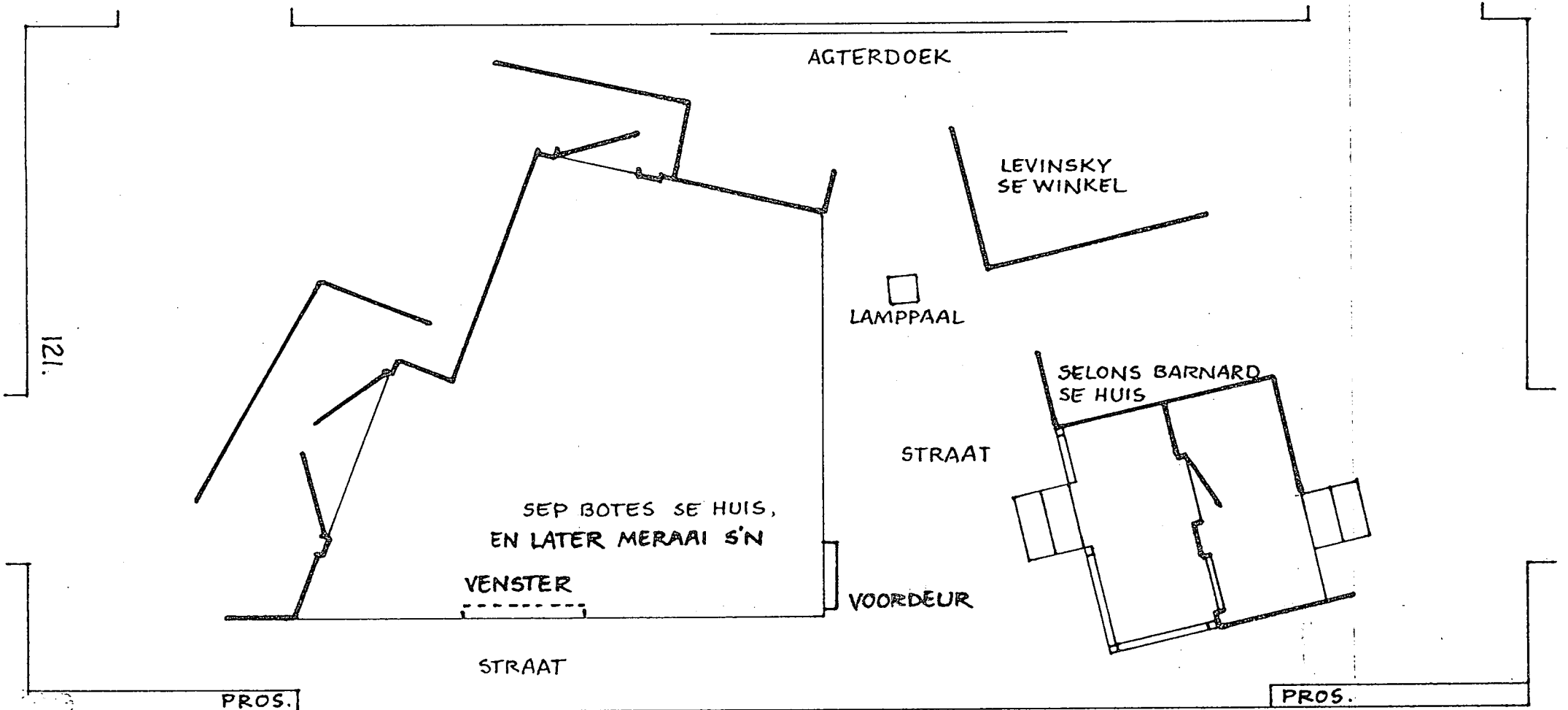
Die handeling in die voorkamer vereis dat daar minstens twee deure na ander vertrekke lei, naamlik een na die egpaar se slaapkamer en een na die eetkamer, kombuis en die res van die huis. Die voordeur van die huis wat vanuit die voorkamer na die straat tussen die twee huise lei, is deur middel van die mimiekspel van die spelers gesuggereer. Indien slegs 'n deurkosyn gebruik is om die voordeur se posisie aan te dui, sou dit afbreuk gedoen het aan die spel, aangesien enige konstruksie op daardie punt belangrike handeling sou maskeer het. Dieselfde geld ook vir die venster wat vanuit die voorkamer oor die ander straat, dit wil sê in die rigting van die gehoor, uitkyk (vgl. plan nr. 11 en foto's nrs. 6 en 7).

Aangesien die eerste toneel van die drama in c. 1930 afspeel, en daar aanvaar kan word dat al die geboue alreeds vir die hele aantal jare daar staan, is besluit om die argitektoniese styl van c. 1900 tot 1910 op die Karoo-platteland as basis te gebruik. In hierdie opsig het ou fotomateriaal in familie-albums handig te pas gekom.

Hierdie dekorontwerp dien as voorbeeld van die beplanningsmetode wat gevolg word wanneer 'n permanente dekorstel gebou moet word wat verskeie lokaliteite gelyktydig voorstel. Dit bied verder ook 'n besondere uitdaging in dié sin dat die ontwerper weinig inligting uit die toneelaanwysings verkry en dus soveel meer in die dialoog moet naspeur.

Vir hierdie uiters realistiese, menslike drama met eweveel komiese en ernstige momente, is gepoog om 'n getroue, realistiese weergawe van die argitektoniese en inkledingstyle van 'n spesifieke tydperk en milieu te skep.

MATTEWIS EN MERAAI (MIKRO - P.G. DU PLESSIS) GRONDPLAN VIR DEKORSTEL



SKAAL 1:60

SCAENA-TEATER SEPTEMBER 1978
REGIE: ANTON WELMAN ONTWERPER:

C.J. Fourie

PLAN NR 11

2.2.2 THE SPARE ROOM (APARTE SPEELAREAS)

Dramaturg:	Geraldine Aron
Teater:	Sterrewagteater
Opvoerdatum:	September 1983
Regisseur:	Desmond Hughes

In hierdie drama vertolk slegs vier spelers die rolle van die nege karakters. Die grootste aantal wat op 'n stadium gelyktydig saam op die verhoog verskyn, is vier. In die speelteks vir hierdie ligte, moderne komedie, gee die dramaturg 'n kort uiteensetting van die dekorstel, as volg:

"*The set* - a three roomed flat in Mouille Point, Cape Town.

The stage is divided into three, with 'walls' and practical doors between each section. The central area is the living room, with a passage leading to the bathroom, kitchen and front door (unseen).

"There is a serving hatch between the kitchen and the living room.

"Left is the spare room, and the bedroom is on the right.

"If a front cloth is used before the play begins and between scenes, it would be interesting if it depicted the 'missing' wall of the set, with a section of the block of flats and the cafe below" (Aron s.a.:3).

Die beplanning van die dekorstel vir *The spare room* het geen besondere probleme opgelewer nie. Dit is hoofsaaklik te danke aan die ongewone wydte van die Sterrewagteater se verhoog, naamlik 14,8 m, wat in staat is om drie vertrekke van min of meer normale grootte langs mekaar te huisves. Voorgaande toneelaanwysings gee 'n baie duidelike uiteensetting van die aantal sowel as die plasing van die vertrekke op die verhoog. Die drie vertrekke wat volledig sigbaar moet wees is die woonkamer, die slaapkamer en die vrykamer. Die gang is slegs gedeeltelik sigbaar en so ook die kombuis deur middel van 'n bedieningsluik in die agterste muur van die woonkamer. Wat die badkamer betref, is dit slegs nodig om een of ander suggestie van die plasing van hierdie vertrek te gee. Dieselfde geld ook vir die plasing

van die voordeur. Indien hierdie dekorstel ontwerp moes word om op 'n verhoog met 'n prosceniumwydte van ongeveer 10 m in te pas, sou die vertrekke beswaarlik langs mekaar kon inpas. 'n Moontlike oplossing sou dan wees om die woonstel in 'n dupleks te verander met die twee slaapkamers en die badkamer op die boonste vloer en die woonkamer en kombuis op die onderste vloer. Die vertrekke op die boonste vlak sal dan verder na agter op die verhoog geplaas moet word om goeie beligting vir die onderste vlak te verseker.

Die grootste gedeelte van die handeling speel in die woonkamer af en daarom beslaan hierdie vertrek die grootste area, naamlik ongeveer 6 m diep by 6,6 m wyd. Die tongverhoog is hierby ingesluit. Nie meer as vier spelers het gelyktydig op hierdie area verskyn nie, dus was die beweegruimte voldoende.

Die slaapkamer se vloerarea is ongeveer 3,9 m wyd by 2,8 m diep. Die beweegruimte in hierdie vertrek was beperk, aangesien 'n groot gedeelte van die ruimte deur 'n dubbelbed in beslag geneem is. Hierdie vertrek is egter deur slegs twee persone gelyktydig gebruik en 'n betreklik klein gedeelte van die handeling het hier afgespeel.

In die vrykamer het 'n groter gedeelte van die handeling afgespeel as in die ander slaapkamer. Aangesien hier ook ruimte vir 'n dubbelbed moes wees en ook omdat vier persone gelyktydig in hierdie vertrek aanwesig was, is 'n groter ruimte benodig, naamlik ongeveer 3,6 m diep en wyd.

In die verloop van die verskillende tonele het die handeling deurgaans sonder onderbreking vanuit een vertrek na 'n ander of meer vertrekke beweeg. Aangesien al die tonele in die laatmiddag of aand afspeel, kon die fokus telkens deur middel van beligtingseffekte op 'n betrokke vertrek geplaas word deur aan te dui of die ligte in die vertrekke aan- of afgeskakel is.

Aangesien geen volledige mure tussen die woonkamer en die slaapkamer en vrykamer gebruik is nie, was dit nodig om dié drie ruimtes duideliker af te baken. Om hierdie rede is die slaapkamer en vrykamer op 'n vlak 20 cm hoër as die woonkamer geplaas. Verder is daar gebruik gemaak van 'n deurkosyn en 'n praktiese deur tussen die woonkamer en elk van die ander twee vertrekke. Die kosyne het geen probleem ten opsigte van permanente maskering van spelers meegebring nie.

Om die dekorstel af te rond en visueel interessanter te maak, is 'n suggestie van plafonne bo-oor dié drie vertrekke aangebring. Dit het na vore met 'n hoek van ongeveer 45° na bo uitloop.

Vir hierdie aanbieding is die omringende swart gordyn verwyder en is 'n wit maskeerpaneel agter elke venster geplaas sodat 'n aanduiding van die tyd van die dag deur middel van beligting hierop gegee kon word.

Op die agterverhoog was daar voldoende ruimte vir die gang en die twee oorblywende vertrekke, naamlik die kombuis en die badkamer.

Die enigste werklike probleem wat opgeduik het, was ten opsigte van toneelveranderings. Die drama bestaan uit twee bedrywe, elk met twee episodes. Die eerste episode speel af in 1975, die tweede in 1977 en die derde en vierde onderskeidelik in 1979 en 1981. Aanvanklik is Kobus en Marion, die inwoners, 'n jonggetroude paartjie met net die allernodigste meubels in die woonstel. Die teks vereis dat daar met elke daaropvolgende episode sekere meubelstukke moet bykom of vervang word en dat ander veranderinge in die inkleding aangebring moet word. As gevolg van die feit dat die Sterrewagteater geen voorgordyn het nie en dat alle wisselinge gewoonlik in gedempte lig gedoen moet word, was dit nodig om die veranderinge soos deur die teks vereis, tot 'n minimum te beperk.

Die vinnige opkom of afgaan van spelers tydens 'n verdonkering aan die begin of aan die einde van 'n toneel, waar daar 'n tydsverloop aangedui word, is op 'n ander wyse hanteer. Aangesien dit vir spelers in die slaapkamer of vrykamer moeilik sou wees om tydens 'n verdonkering vinnig en maklik deur die woonkamer en gang na die agterverhoog toe te beweeg, is daar in elkeen van die vertrekke ingeboude kaste aangebring (vgl. A en B op plan nr. 12). Hierdie kasdeure, sonder werklike kaste daaragter, het 'n vinnige deurgangplek met 'n korter roete tydens verdonkeringe moontlik gemaak. Hierdie deurgange het ook gehelp om die inbring of verwydering van rekwisiete en meubels tydens verdonkeringe te versnel. In die vrykamer is 'n ekstra ingeboude kas (vgl. C op plan nr. 13) aangebring met rakke en hangplek vir klere, aangesien dit in die handeling vereis word.

Met die toneelskildering is daar ook gepoog om die voorste drie vertrekke duideliker af te baken deur elke vertrek sy eie kleurskema te gee. Vir die woonkamer is bruin, wit en sandkleur gebruik, vir die spaarkamer blou, wit en persbruin, en vir die slaapkamer appelkoospienk, wit en ligbruin (vgl. foto's nrs. 12 en 13).

Die voorstel in die toneelaanwysing op p. 3 in verband met 'n voorbeeld waarop die voorkant van die woonstelgebou uitgebeeld kan word is as oorbodig beskou. Dit sou in elk geval in die Sterrewagteater onuitvoerbaar wees as gevolg van die afwesigheid van vlieg ruimte en -apparaat.

2.2.3 RASHOMON (APARTE EN GEMEENSKAPLIKE SPEELAREAS)

Skrywer:	Ryunosuke Akutagawa
Toneelverwerkers:	Fay en Michael Kanin
Afrikaanse verwerking:	Robert Mohr
Teater:	Scaena-teater
Opvoerdatum:	Mei 1981
Regisseur:	Chris Fourie

Daar is nege karakters in hierdie drama en die grootste aantal wat in enige van die drie speelruimtes gelyktydig saam verskyn, is drie. In die speelteks van hierdie drama word ten aanvang 'n noukeurige beskrywing van die toneelinkleding gegee.

"Die handeling vind plaas in Kyoto, Japan, ongeveer duisend jaar gelede, by die Poort Rashomon, in 'n polisiehof en in 'n woud. Die dekor suggereer drie lokale. Regs is 'n suggestie van die Poort Rashomon. Dit was 206 voet wyd, 26 voet diep, en 75 voet hoog, bo voltooi met 'n sierpaal. Saam met Wes-Kyoto het die poort verval en is nou 'n verweerde murasie met 'n ongure reputasie. Dit is 'n wegkruipplek vir diene, 'n afvalhoop vir die lyke van onbekendes.

"Voor die verhoog steek 'n klein platform uit in die gehoorsaal. Dit suggereer 'n ou Polisiehof. Hier lê die karakters getuienis af voor 'n ongesiene magistraat, wat deur die gehoor verteenwoordig word.

"Die grootste gedeelte van die verhoog word beslaan deur 'n woud buite die stad. Twee gedeeltes van die woud word om die beurt gesien - een, 'n voetpad, die ander 'n oop kol, omring met bamboes en seders. Elke lokaal word kenmerkend belig. Die poort is verlate, koud, reëndreuk. 'n Skitterende straal sonlig val op die polisiehof.

'n Wisseling van lig- en skaduvlekke val deur die blare en bome van die woud" (Kanin s.a.:1).

Hierdie drama hoort tuis in die kader van die sogenaamde geregshofdramas waar die klem sterk val op die probleem van reg en geregtigheid en waarheid.

Die intrige van hierdie drama stel besondere hoë eise aan die beplanning van die dekorstel en die benutting van die verhoogruimte. Die verhaal handel oor drie karakters, naamlik die houtkapper, die pruikmaker en die priester, wat hulself by die Poort Rashomon bevind. Hulle bespiegel oor 'n opspraakwekkende voorval in die bos naby die poort, 'n paar dae vantevore. Die gevreesde rower, Tajumaro, het 'n samurai-krygsman en sy vrou in die bos teëgekom. Die vrou het hy verkrag en die man vermoor. Die priester en die houtkapper het die vorige dag die verhoor in die hofsaal bygewoon waar die getuienis aangehoor is van die rower, die vrou en ook van die vermoorde man, deur middel van 'n medium wat sy gees opgeroep het. Die weergawe van die gebeure deur dié drie persone het nie ooreengestem nie en nou probeer die drie karakters by die poort elk sy eie verklaring van die voorval gee. Elkeen se weergawe van die verkragting en moord word dan, deur middel van terugflitse na die bos en die hof, telkens op 'n ander wyse uitgespeel.

Uit voorafgaande is dit duidelik dat drie verskillende lokale op die verhoog uitgebeeld moet word, naamlik die poort, die bos en die hof (vgl. plan nr. 13). Aangesien die vyf tonele wat in die bos afspeel, die meeste uiterlike handeling bevat en ook die grootste speelarea benodig, is daar besluit om die middelverhoog hiervoor te gebruik. Die bos is gesuggereer deur middel van 'n oneweredige heuwelagtige vlak, ongeveer 0,5 m hoër as die verhoogvlak, met 'n boom en 'n aantal bamboesplante. Agter die bos is 'n swart skrimgordyn oor die wydte van die agterverhoog, ongeveer 1 m voor die siklorama gespan. Hierop is silhoëtte van bamboesplante vasgeheg om die illusie van die bos te versterk. Deur middel van beligtingseffekte op die siklorama is verdere diepte verkry. Aangesien die tonele in die bos onder andere ook 'n hewige swaardgeveg behels, is die hoër vlak agter-op die verhoog geplaas sodat die middel-voorverhoog (A op plan nr. 12) hiervoor gebruik kon word. Hierdie speelarea is meer as voldoende, aangesien nie meer as drie spelers gelyktydig in hierdie toneel verskyn nie.

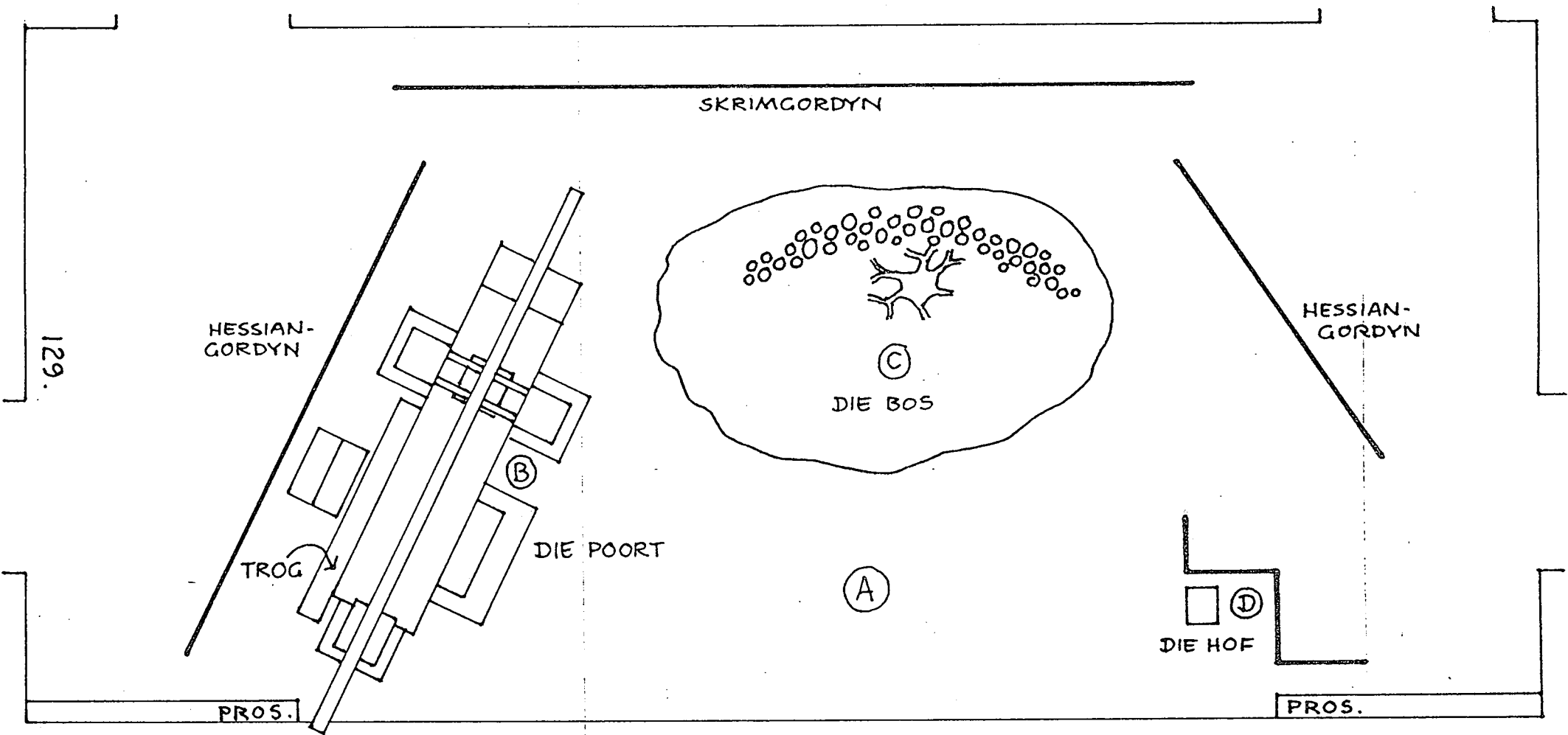
Die ses tonele wat in die hof afspeel (D op plan nr. 12) is almal redelik kort en ook uitermate staties. Die regter voor wie die betrokkenes getuienis aflê, is eintlik die gehoor self. Dit is hulle wat uiteindelik moet besluit watter weergawe van die voorval die waarheid is. Om hierdie rede is die hoftoneel op verhooglinks reg teenaan die voorverhoog geplaas. Slegs vier toneelskerms wat in 'n sig-sag-vorm gerangskik is, tesame met 'n bankie, is gebruik om hierdie lokaal af te baken. In hierdie tonele is wel soms gedeeltelik van speelarea A gebruik gemaak, veral in die geval van die medium se ekstatiëse dans voordat sy in 'n beswyming oorgaan om die vermoorde se gees op te roep. In 'n paar gevalle het die spelers wat die rolle van die rower en die vrou vertolk, vanuit die hof waar hulle besig was om getuienis af te lê, direk oorbeweeg na die bostoneel om hulle weergawes daar uit te speel. Daarna het hulle weer terugbeweeg na die hofsaal.

In die geval van die poort op verhoogregs (B op plan nr. 12), is 'n groter area om verskillende redes benodig. Eerstens was dit nodig om die poort visueel indrukwekkend te maak. Slegs 'n klein gedeelte van die poort is gesuggereer wat aan die voorkant verby die proscenium gestreek het en na die agterverhoog toe tot teenaan die skrimgordyn gestrek het. Slegs drie karakters het hierdie speelarea gebruik, maar aangesien die ses tonele wat hier afspeel redelik min uiterlike handeling bevat, is besluit om wel breë gemotiveerde bewegings te gebruik om 'n statiese kwaliteit te vermy. Hierdie spelers het dus ook gedeeltelik van speelarea A gebruik gemaak. Wanneer die handeling telkens van hier af in terugflitse na die bos en die hof beweeg het, was dit nie moontlik om die drie spelers van die verhoog te laat afgaan nie aangesien die handeling telkens weer na die poort terugkeer. Om hierdie rede is van rostrums en trappe in die konstruksie van die poort gebruik gemaak om sitplek aan die spelers te verskaf. Dié wisseling in vlakke het ook interessanter groeperings en bewegings moontlik gemaak. 'n Interessante eienskap van die poort is dat daar van werklike water gebruik gemaak is om die illusie van reën soos in die teks vereis, agter die poort te skep. 'n Stelsel van toevoer- en afleipype tesame met 'n sprinkel- en 'n opvangtrog is ontwerp om hierdie effek moontlik te maak.

Agter die poort en die hof is die coulisse deur middel van goingsakmateriaal in 'n natuurlike kleur gemaskeer.

Beligting het 'n baie belangrike rol gespeel om die dekorstel tot sy reg te laat kom. Wanneer die handeling van een speelarea na 'n ander verskuif het, is daar telkens van 'n kruisdoof gebruik gemaak. Die kleurkwaliteite van die ligte vir die

RASHOMON (FAY EN MICHAEL KANIN) GRONDPLAN VIR DEKORSTEL



SKAAL 1:60

SCAENA-TEATER MEI 1981
REGIE: CHRIS FOURIE

ONTWERPER: *C. Fourie*

PLAN NR 13

verskillende areas het ook van mekaar verskil. Op die poort is deurgaans 'n staalgrys kleur gebruik om die koue en reënweer te suggereer. Vir die bostonele is 'n warm pienk en strooikleur vermeng, terwyl 'n skerp wit lig in die hoftoneel gebruik is. Vir die toneel waarin die medium verskyn, is 'n groen lig gebruik. Vir die verskillende weergawes van die gebeure in die bos is daar telkens 'n ander skakering van 'n lugkleur op die siklorama gebruik.

Om te verhoed dat die dekor van die verskillende areas saamsmelt, is verskillende groepe kleure in die dekorskildering aangewend. Vir die hoftoneel is swart en goud gebruik, vir die poort donkerrooi en donkerbruin, en vir die bos hoofsaaklik helder skakerings van groen, geel en roomkleur (vgl. foto's nrs. 10, 11, 12 en 13).

2.3 'n Dekorverandering na 'n ander lokaliteit vir 'n beperkte tydsverloop

Die intriges van die twee dramas. *Die goue kring* en *Wals van die toreadors* vereis albei dat daar in die verloop van die handeling vir 'n betreklike kort tydsverloop na 'n ander speelarea oorgeskakel moet word.

In die geval van *Die goue kring* verskuif die handeling na die deur van die kerkie wat 'n redelike afstand vanaf die ander lokaliteit geleë is. In *Wals van die toreadors* verskuif die handeling slegs na 'n aangrensende vertrek.

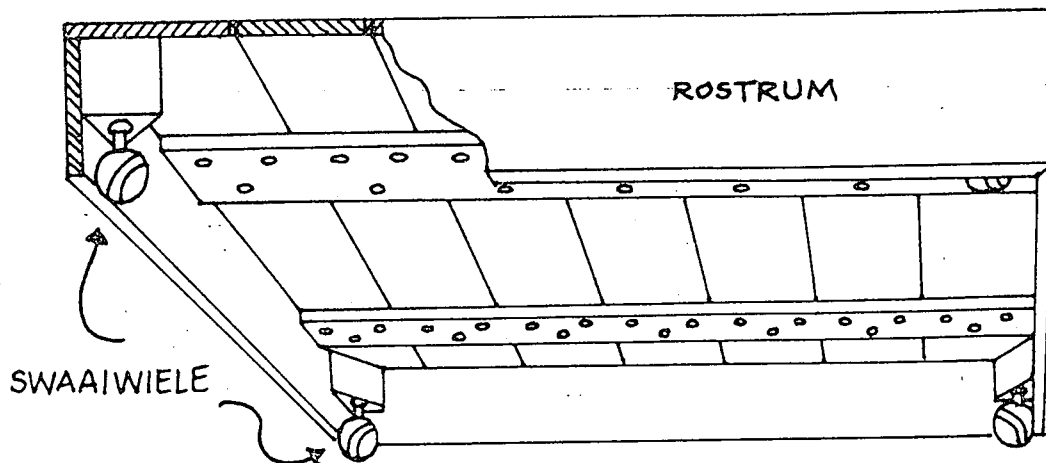
In albei gevalle is besluit om van 'n verhoog- of rolwa gebruik te maak, aangesien dit die mees ekonomiese en die vinnigste dekorverandering sou moontlik maak.

2.3.1 DIE GEBRUIK VAN DIE VERHOOG- OF ROLWA (VGL. PLAN NR. 14)

Die verhoog- of rolwa bestaan basies uit 'n rostrum wat op swaaiwiele gemonteer is om die verskuiwing daarvan te vergemaklik. Die rolwa kan eintlik enige hoogte, wydte of lengte hê en die grootte daarvan sal die aantal en grootte van die swaaiwiele wat benodig word, bepaal.

Om 'n verskuifbare dekoreenheid te bou word 'n aantal dekorpanele deur middel van skarniere en stutte en moontlik ook oorhoofse dwarslatte op die rolwa vas-

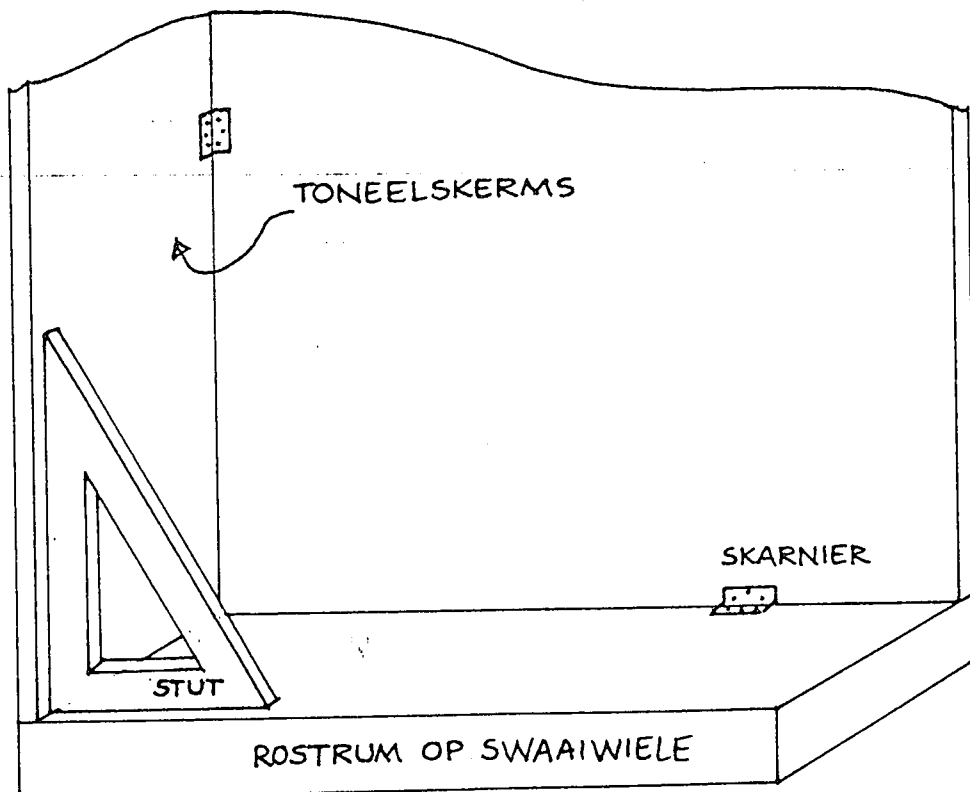
DIE VERHOOGWA OF ROLWA
(ONDERAANSIG)



BRON: HOGGETT, CHRIS. 1975. STAGE CRAFTS.
LONDON: ADAM E CHARLES BLACK. P.42.

PLAN NR 14

LOSSTAANDE DEKOREENHEID OP ROLWA
(AGTERAANSIG)



131.

PLAN NR. 15

geheg. Hierdie dekoreenhede kan slegs 'n muur of ook 'n deur, 'n deurgang of 'n venster voorstel (vgl. plan nr. 15).

2.3.2 DIE GOUE KRING ('N VERANDERING NA 'N ANDER AFGELEË LOKALITEIT)

Dramaturg:	Uys Krige
Teater:	Scaena-teater
Opvoerderdatum:	Maart 1978
Regisseur:	Chris Fourie

Daar is dertien karakters in hierdie drama en op 'n sekere stadium moet almal gelyktydig saam op die verhoog verskyn. In die kort toneeltjie voor die kerk verskyn slegs vier spelers gelyktydig op die verhoog. In sy kenmerkende romantiese styl gee die dramaturg aan die begin van die stuk die volgende aanwysings ten opsigte van die dekor en inkleding:

"Die eenvoudige huisie van Marta op 'n heuwel bo Candamar, 'n Spaanse vissersdorpie aan die Middellandse See, in die jare tagtig van die sestiende eeu. Die huis staan in die linkerhoek van die toneel met sy symuur na die gehoor gewend. Hierdie symuur is 'weg' sodat die huis se interieur volkome sigbaar is. Op die voorplan, die woonkamer. Agter, 'n soort houtafskorting wat die woonkamer skei van die res van die huis. In die linkerhoek van die afskorting, 'n deur wat lei na die kombuis, ens. ... In die voorkamer van die huis, 'n venster met blou en groen gordyntjies, aan albei kante van die voordeur.

"In die regterhoek, Marta se lemoenboordjie. Die voorste lemoenboom ... het 'n bankie teen die onderent van sy breë stam, en is nie alleen groter as die ander bome nie, maar staan op sy eentjie byna in die middel van die toneel. Naby die ingang links agter, 'n murasietjie.

"Die ruimte tussen die agterkant van die huis en die lemoenboord verleen 'n vergesig op wingerde, olyfboorde, boskasies dennebome, die okerkleurige bog van 'n breë rivier waar hy in die see uitmond met,

ver daaragter, hoë rooibruin heuwels met op hul kruine 'n goue ou kasteel of vesting.

"Dis 'n sonnige môre in die vroeë herfs ..." (Krige 1976:1, 2).

"Die pleintjie voor die Kerk van Ons Liewe Vrou Van Die See die volgende môre. Slegs die voorportaal van die Kerk is sigbaar in die regterhoek van die toneel ... 'n Breë steentrap verleen ingang tot die portaal" (Krige 1976:58).

Die dekorstel vir *Die goue kring* is die eerste ontwerp in die reeks waar daar vir 'n dekorverandering voorsiening gemaak moes word (vgl. planne nrs. 16 en 17). Die grootste gedeelte van die handeling speel af in en om Marta se huis. Slegs een kort toneeltjie, minder as 'n tiende van die totale lengte van die teks, speel af op die pleintjie voor die kerk. Hoewel kort, is hierdie toneeltjie baie belangrik in die handelingsverloop van die drama en dus is die dekorverandering geregverdig.

Met die beplanning van die dekorstel vir Marta se huis en werf is in ag geneem dat twee hoofspeelareas gelyktydig uitgebeeld moet word, naamlik die huisie waarvan twee mure weggelaat is sodat die binneruimte van die woonkamer sigbaar is, en die werf, omring deur 'n muur. Aan elk van hierdie twee areas is ongeveer 'n helfte van die verhoogarea afgestaan. Op verhooglinks is die huisie diagonaal geplaas om die maksimum sigbaarheid vir die hele ouditorium te verseker. Om 'n interessante wisseling in vlakke te verkry, is die woonkamer ongeveer 80 cm bokant die verhoogvlak geplaas. Trappe wat na die voordeur oloop, en 'n klein stoepie, ongeveer 40 cm bokant die verhoogvlak, voltooi die reghoek van hierdie speelarea. Vanuit die woonkamer verleen twee boogdeurgange toegang tot die ander gesuggereerde ver-trekke op die agterverhoog.

Die speelarea in die woonkamer is slegs 4,8 x 3 m en dan word heelwat van die ruimte nog deur 'n tafel, twee bankies en twee stoele in beslag geneem. In die meeste van die tonele word hierdie speelarea deur slegs twee of drie spelers gelyktydig gebruik. Slegs in een toneel moet tien spelers in hierdie ruimte gehuisves word, maar dan is dit slegs vir 'n kort toneel waartydens almal om die tafel plaasneem om lemoensap te drink.

Die area wat deur die binneplaas in beslag geneem word, is groter as die woonkamer. Dit is ongeveer 6,6 m diep en 6 m breed op die wydste punt. Die grootste aantal spelers wat gelyktydig op hierdie speelarea gehuisves moet word, is elf. In vergelyking met die tonele in die huisie, vereis die tonele wat in die binneplaas afspeel meer ruimte aangesien dit meer uiterlike handeling bevat. Die lemoenboom wat min of meer in die middel van hierdie ruimte staan, is belangrik in die handelingsverloop. Op 'n stadium sit die twee seuns wat lemoene wou steel, aan die boom vas en later ook die vreemdeling. Op Marta se bevel word hy later toegelaat om los te kom, maar nog steeds ingeperk deur 'n sirkel met 'n straal van ongeveer 1,5 m vanaf die boom. Op 'n stadium word 'n volksdans deur sekere van die karakters om die boom uitgevoer. Agter die klipmuur is nog twee lemoenbome sigbaar om die res van die lemoenboord te suggereer.

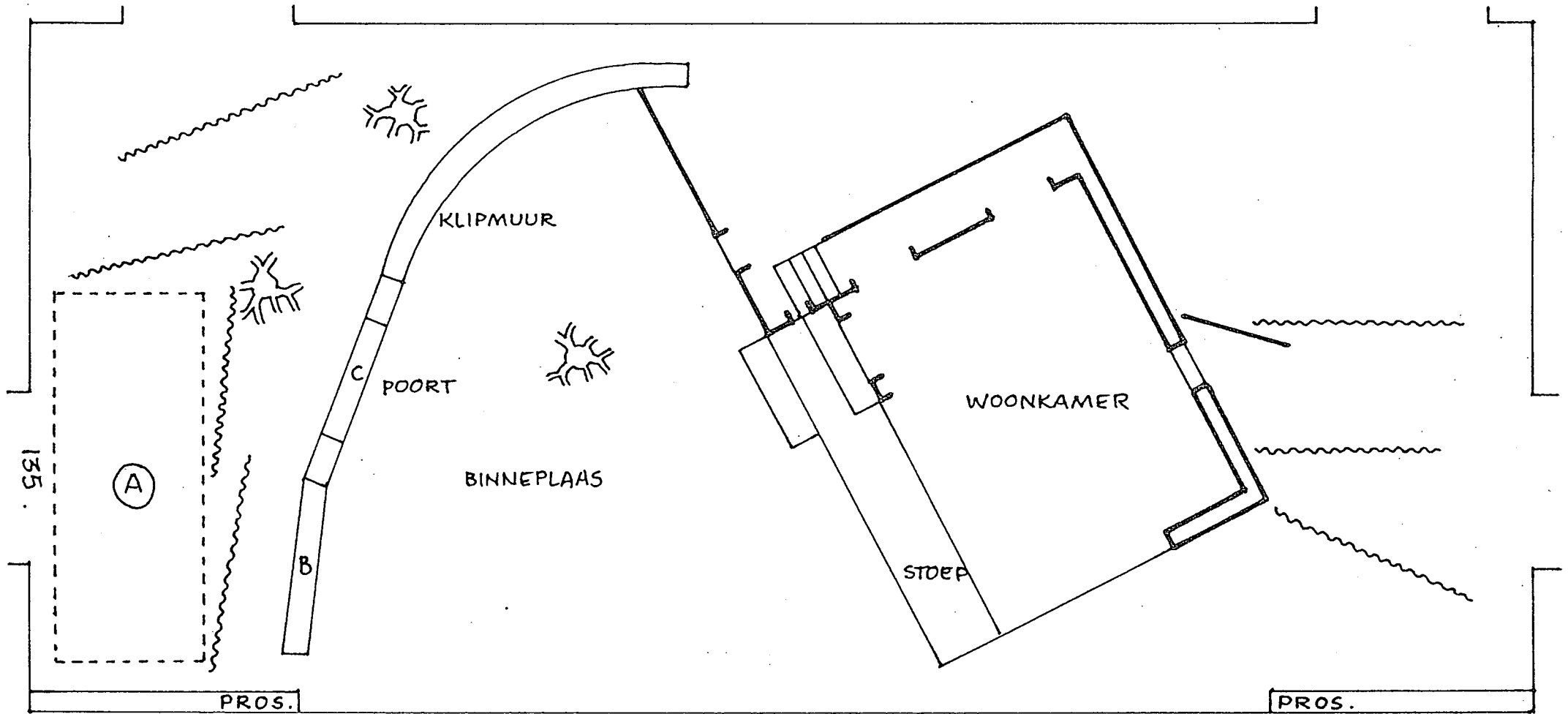
Aangesien slegs 'n klein gedeelte van die siklorama langs die huisie sigbaar was, sou dit nie die moeite loon om 'n geskilderde agterdoek met 'n toneel van die landelike omgewing daarop in dié ruimte aan te bring nie. Die sigbare gedeelte van die siklorama was in elk geval gedeeltelik deur die lemoenbome gemaskeer. In plaas hiervan is die siklorama benut vir beligtingseffekte om die tyd van die dag te suggereer.

Die binneplaas kon uit twee rigtings bereik word, naamlik deur die poortdeurgang in die ringmuur en vanaf verhooglinks voor verby die huisie. Hierdie ruimte tussen die huisie en die voorverhoog het as 'n bykomende speelarea gedien.

Die ringmuur is in drie aparte dele gebou. Die gedeelte op die agterverhoog was permanent, terwyl die boog en die voorste gedeelte (onderskeidelik C en B op plan nr. 16) verskuif kon word. Hierdie verskuiwing het die dekorverandering vir die toneel voor die kerk moontlik gemaak.

Die kerkdeur en 'n gedeelte van die fasade van die kerk is op 'n klein rolwa van 4 x 1,6 m gebou. Van voor af lei vier trappe in na die portaal wat 60 cm hoër as die verhoogvlak is. Terwyl dit nie in gebruik was nie, is dit op verhoogregs, agter die coulisse-gordyne geberg. Die toneel wat voor die kerk afspeel was gerieflik net na pouse. Daar was dus genoeg tyd om die twee gedeeltes van die ringmuur te verwyder en die rolwa in posisie te plaas. Na afloop van die toneel is die dekorverandering weer eens agter 'n toe voorgordyn uitgevoer. Die hele proses het ongeveer 45 sek. geduur. Hoewel 'n gedeelte van die huis nog steeds skuins agter die rolwa vir

DIE GOUE KRING (UYS KRIGE) GRONDPLAN VIR DEKORSTEL WA (A) MET KERKDEUR AGTER PROSCENIUM GEBERG.



SKAAL 1:60

SCAENA-TEATER MAART 1978

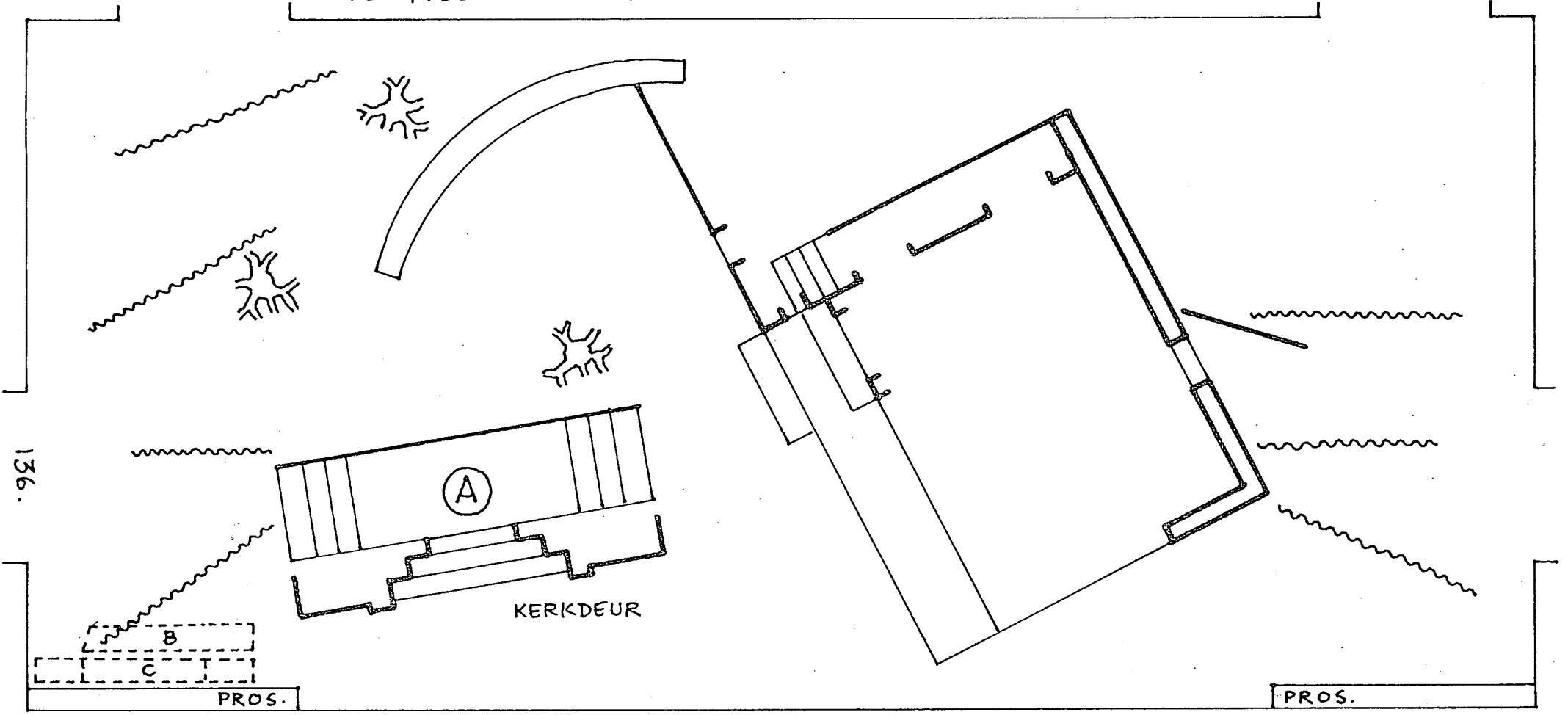
REGIE : CHRIS FOURIE

ONTWERPER :

P.J. Fourie

PLAN NR 16

DIE GOUE KRING (UYS KRIGE) GRONDPLAN VIR DEKORSTEL
 BEDRYF ,TONEEL . WA (A) MET KERKDEUR IN POSISIE . DEEL VAN RINGMUUR (B) EN POORT (C)
 VERWYDER EN AGTER PROSCENIUM GEBERG .



SKAAL 1:60

SCAENA-TEATER MAART 1978
 REGIE : CHRIS FOURIE ONTWERPER : C.J. Fourie

PLAN NR 17

die gehoor sigbaar was, is gekonsentreerde beligting gebruik om die aandag op die kerkdeur te fokus. Tussen die voorste lemoenboom en die voorverhoog was daar voldoende ruimte vir die rolwa sodat daar voor die deur 'n speelarea van ongeveer 1,5 m diep was. Hierdie area was voldoende, aangesien nie meer as vier karakters dit gelyktydig beset het nie (vgl. plan nr. 17).

Vir hierdie realistiese drama met sy sterk religieuse ondertone, is gepoog om 'n redelike realistiese stel te ontwerp. Vir die styl van die eenvoudige boerehuisie en vir die vooraansig van die kerkdeur, is gebruik gemaak van voorbeelde uit die 16de-eeuse Spaanse argitektuur. Vir die boerehuisie is oorwegend gebruik gemaak van warm skakerings van roomkleur en bruin, terwyl gryser kleure vir die kerkdeur gebruik is (vgl. foto's nrs. 14, 15, 16 en 17).

2.3.3 *DIE WALS VAN DIE TOREADORS (LA VALSE DES TORÉADORS)*
(*'N VERANDERING NA 'N ANDER VERTREK IN DIESELFDE GEBOU*)

Dramaturg:	Jean Anouilh
Verwerker:	Lucienne Hill
Vertaler:	Nic de Jager
Teater:	Scaena-teater
Opvoerdatum:	April 1980
Regisseur:	Anton Welman

Daar is elf karakters in hierdie drama. In die slaapkamertoneel maak slegs twee van die karakters hulle verskyning. In die ander tonele is tien spelers die grootste aantal wat gelyktydig op die verhoog verskyn.

In die *French's Acting Edition* van hierdie drama word die volgende beskrywing van die dekorstel gegee:

"The action of the Play passes in the General's room adjoining his wife's bedroom in their house in a small provincial garrison town in France, on a spring day some time before the First World War.

"The General's room is on an upper floor and is combined with a landing and staircase in an arched alcove up right centre. The foot of

the stairs leading to the floor above is visible on the right of the alcove and a railed opening on the left of it leads to the stairs to the ground floor and main entrance. A door in the right side of the alcove immediately below the stairs, gives access to the morning-room. Up left centre is the door leading to Emily's room. The wall left of this door is of painted gauze on a sliding panel so that the bedroom beyond becomes visible when suitably lit. The bedroom is mounted on a truck so that it can be trucked forward for Act II Scene 2 and the sliding panel moved aside to enable the action in the bedroom to be clearly seen. The General's room has a bay window right with exterior shutters and another window left. There is a window in the back wall of the alcove up right centre. A curtain below the landing rail in the alcove can be drawn across to conceal the staircase ..." (Anouilh 1953:1).

Die voorgestelde grondplan vir die dekorontwerp van hierdie melodrama word op pp. 60 en 62 van die speelteks aangegee (A en B op plan nr. 18). Dit is in ooreenstemming met die voorafgaande aanwysings ten opsigte van die dekorstel. Hierdie is 'n uiters kundige oplossing vir die probleem van die dekorverandering wat moet uitgevoer word en daar is dus besluit om van hierdie voorgestelde idee gebruik te maak (vgl. plan nr. 19).

Die dekorstel gee 'n uitbeelding van die Generaal se persoonlike sitkamer op die eerste verdieping van die herehuis. 'n Deur op middelverhoog verleen toegang tot sy vrou se slaapkamer in 'n aangrensende vertrek. Sy is 'n hipokondris en bly pal in die bed, maar is vasberade in haar pogings om haar man fyn dop te hou. Die muur tussen die sitkamer en haar slaapkamer is op 'n skrimgordyn geskilder wat deursigtig word wanneer dit van agter belig word, maar andersins ondeursigtig bly. In die handelingsverloop word haar geroep na haar man dikwels vanuit die slaapkamer gehoor. Telkens as dit gebeur, is 'n kollig op haar gegooi sodat haar beeld as 't ware deur die muur sigbaar was.

In die tweede toneel van die tweede bedryf verskuif die handeling na die slaapkamer. Dit was dan nodig om die slaapkamer wat op 'n rolwa gebou is, na vore uit te stoot sodat dié toneel nader aan die voorverhoog afgespeel kon word (vgl. plan nr. 20). Dit was egter eers nodig om die deursigtige muur te verwyder. In die voorgestelde grondplan word aanbeveel dat dié muur uit 'n verskuifbare paneel op

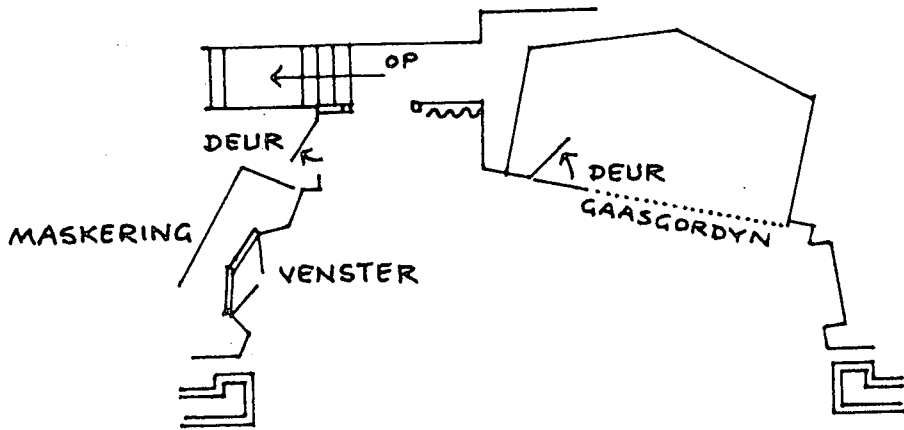
wiele bestaan wat dan na links in die coulisse uitgeskuif word. In so 'n geval sou daar 'n spesiale raamwerk in die coulisse gebou moes word waarin die paneel dan regop kon bly staan wanneer dit uitgeskuif word. Hierdie plan is laat vaar en daar is besluit om van 'n loshangende skrimgordyn gebruik te maak wat net aan die bokant en aan die onderkant aan dwarsplanke vasgeheg is. Die boonste dwarsplank is aan die bokante van die dekorpaneel aan weerskante van die slaapkamer se voorkant vasgeheg. Die onderste dwarsplank het die gewig verskaf wat verseker het dat die skrimgordyn regaf hang. Aan die twee ente van die onderste dwarsplank is dik vislyn vasgeheg wat dan bo-oor 'n katrolstelsel in die ruimte bokant die verhoog geloop het. Deur middel van hierdie stelsel kon die onderste gedeelte na agter toe opgehys word, sodat die hele skrimgordyn in 'n horisontale posisie bokant die slaapkamer gehang het.

Aan die verhoogwa is die deur, die regterkantse en die agterste muur van die slaapkamer vasgeheg sodat hierdie hele konstruksie as 'n eenheid onder die skrimgordyn na vorentoe kon uitbeweeg. Die derde muur, aan die linkerkant van die slaapkamer is, anders as op die voorgestelde plan, nie aan die wa vasgeheg nie. Die rede hiervoor is dat dit te veel van die handeling in die slaapkamer sou maskeer. Hierdie derde muur het dus deel gevorm van die permanente dekoreenheid op verhooglinks. In hierdie muur was daar 'n onsigbare deurgang vir die speler in die bed om vanaf die agterverhoog af na die slaapkamer en terug te beweeg. Die slaapkamerdeur kon deur middel van 'n skarnierstelsel na regs uitswaai om te verhoed dat dit enige handeling op die rolwa maskeer. Dit was dus nodig om hierdie paneel ook aan die binnekant te skilder aangesien dit vir die duur van die toneel vir die gehoor sigbaar was. Gedurende hierdie toneel is daar van gekonsentreerde beligting gebruik gemaak om die aandag op die slaapkamer te fokus, aangesien die res van die dekorstel nog vaagweg vir die gehoor sigbaar was.

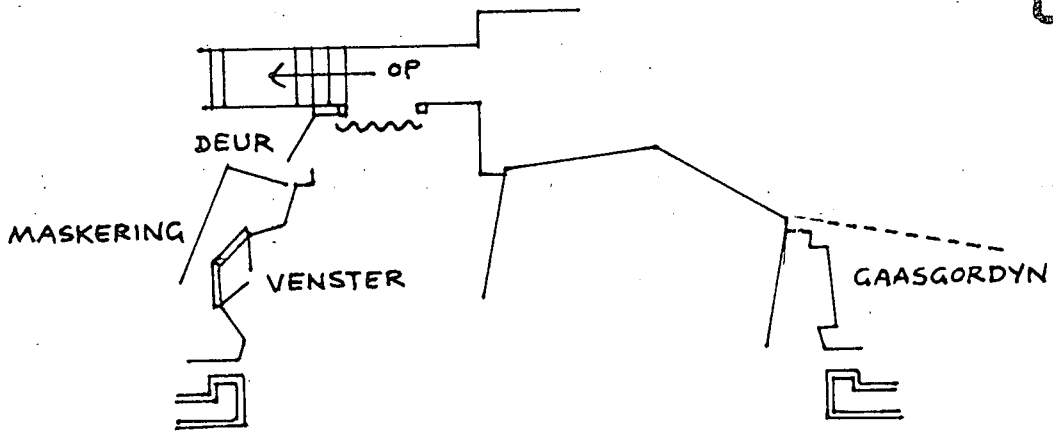
Hierdie toneel het net na pouse afgespeel. Daar was dus voldoende tyd om die meubels op die voorverhoog te verwyder en die wa vorentoe te skuif. Na dié toneel is die dekorverandering agter 'n toe voorgordyn uitgevoer, met dowwe beligting en 'n musiekbrug vir die gehoor. Hierdie verandering het slegs ongeveer een minuut geduur.

Die speelarea op die rolwa was baie beperk aangesien 'n groot gedeelte van die ruimte deur die bed en twee rottangstoele in beslag geneem is. Vir die grootste gedeelte van die tydsduur van hierdie toneel was dit egter net een karakter wat van

A



B



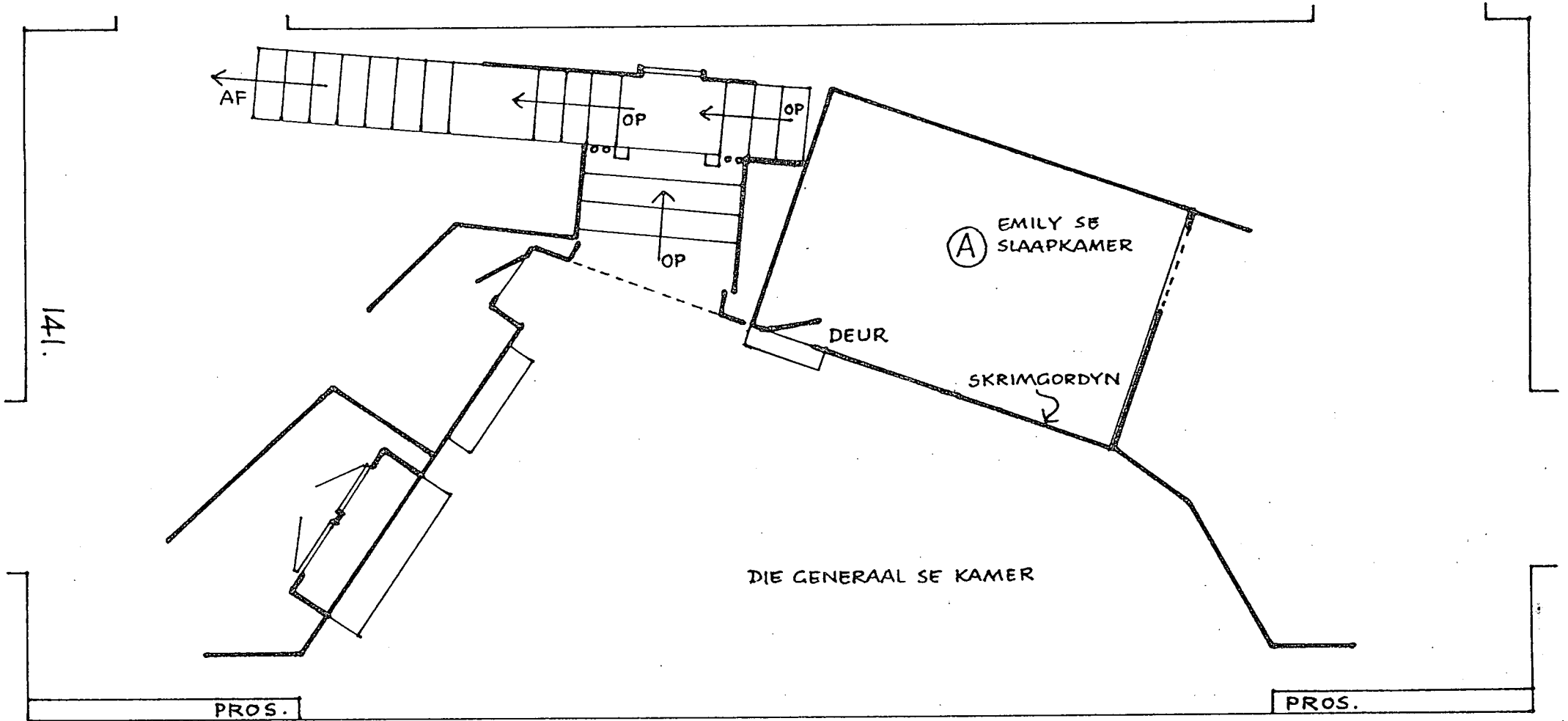
TWEDE BEDRYF - TONEEL TWEE

VOORGESTELDE DEKORONTWERP VIR
DIE WALS VAN DIE TOREADORS

BRON : ANOUILH, JEAN. 1953. THE WALTZ OF THE
TOREADORS. LONDON : SAMUEL FRENCH LTD. PP. 60 & 62.

PLAN NR 18

DIE WALS VAN DIE TOREADORS (JEAN ANOUILH) GRONDPLAN VIR DEKORSTEL
 'N SKRIMGORDYN VORM DIE "MUUR" VOOR WA (A) - EMILY SE SLAAPKAMER



SKAAL 1:60

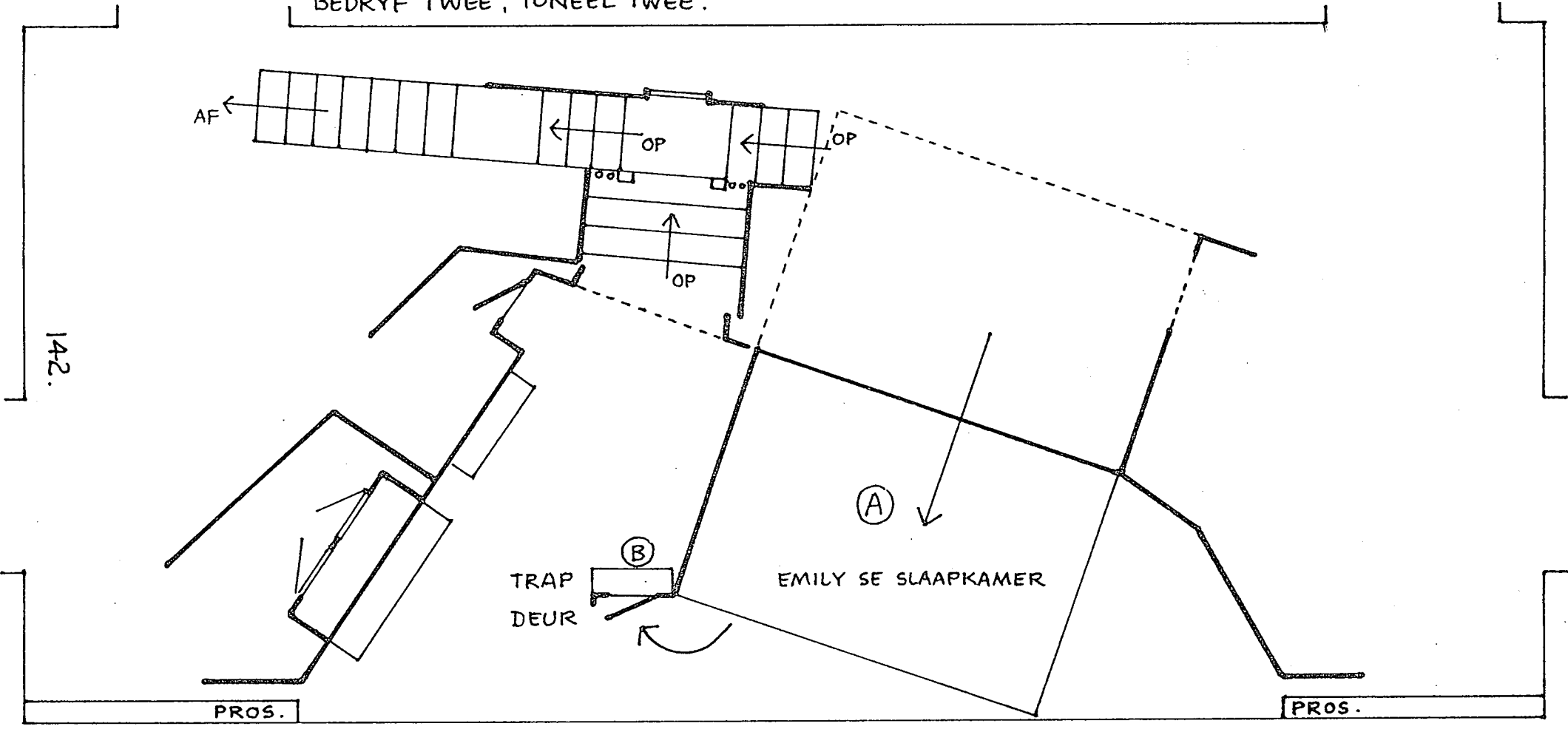
SCAENA-TEATER APRIL 1980
 REGIE : ANTON WELMAN

ONTWERPER :

C. Fourie

PLAN NR 19

DIE WALS VAN DIE TOREADORS (JEAN ANOUILH) GRONDPLAN VIR DEKORSTEL
 WA (A) IN VOORSTE POSISIE. SKRIMGORDYN VERWYDER EN EENHEID MET DEUR EN TRAP TERUGGESWAAI
 BEDRYF TWEE, TONEEL TWEE.



SKAAL 1:60

SCAENA-TEATER APRIL 1980

REGIE: ANTON WELMAN ONTWERPER: *C.J. Fourie*

PLAN NR 20

die vloerarea gebruik gemaak het, terwyl die ander een in die bed was. 'n Rolwa met groter afmetings as 4 x 2,7 m sou in elk geval nie op die verhoog ingepas het nie, aangesien die rolwa in die voorste posisie tot teenaan die voorverhoog geleë was.

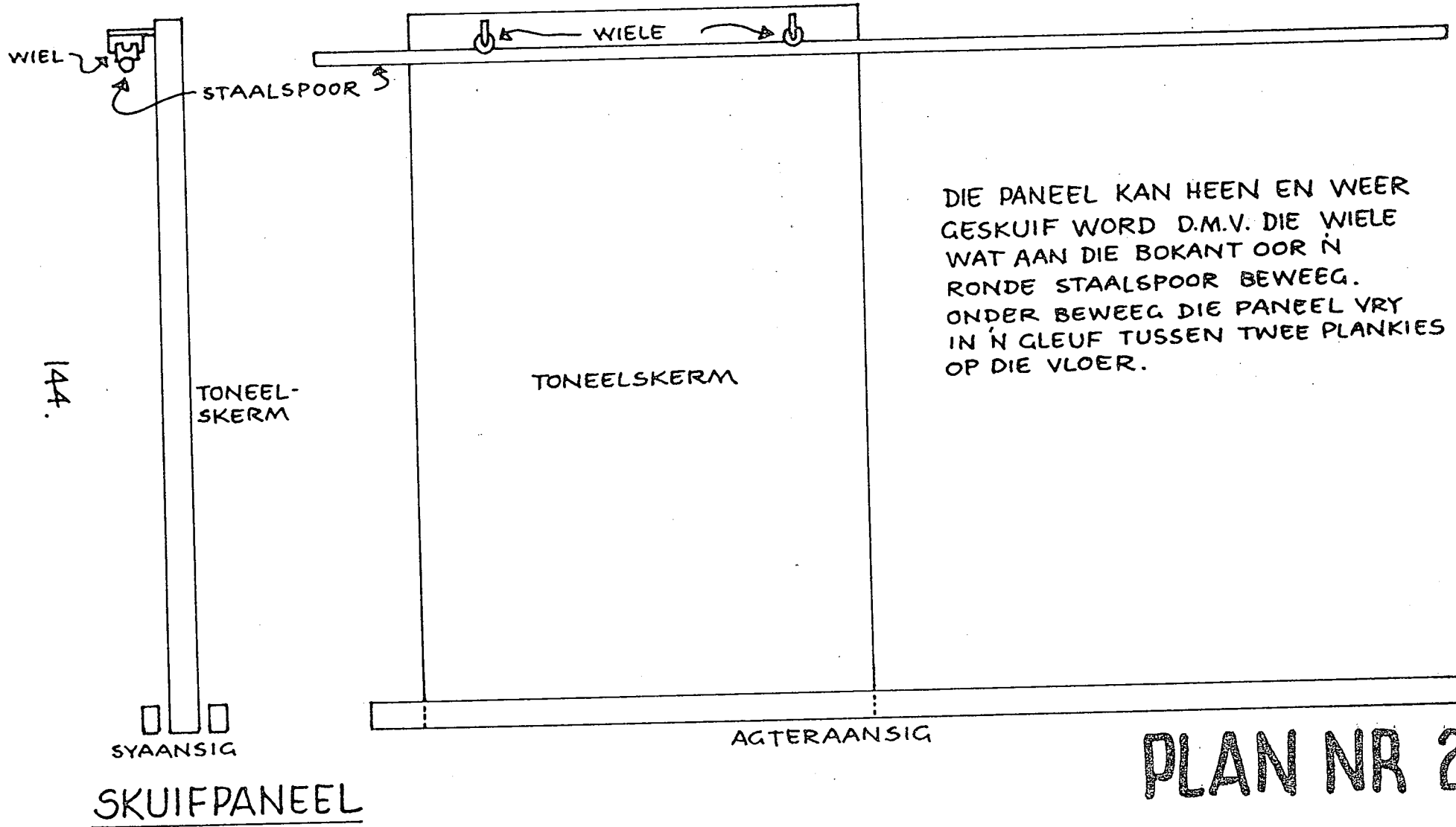
Op die permanente dekorstel is die volle wydte van die verhoogopening, naamlik 10,6 m gebruik. Op die diepste punt was dit 4,5 m. Hierdie speelarea was voldoende vir die tien karakters wat in enkele tonele gelyktydig op die verhoog moes verskyn. Min ruimte is in beslag geneem deur die meubels, naamlik 'n lessenaar, 'n chaise-longue en vier stoele, 'n boekrak, 'n aardbol en 'n plantstaander. Op verhoogregs was daar 'n deur na die "morning room" en 'n groot venster met 'n maskeerskerm daaragter wat 'n gedeelte van 'n buitemuur van die gebou voorgestel het.

Om te suggereer dat die woning 'n drieverdieping herehuis is, is daar op die agterverhoog van trappe en 'n venster gebruik gemaak. Deur die venster was slegs die toppe van die bome sigbaar. Die trapportaal wat op 'n rostrum van 80 cm hoog gebou is, het nie slegs 'n beter sigbaarheid van die binnekoms van karakters verseker nie, maar ook gedien om aan te dui dat die vertrek nie op die grondverdieping geleë is nie. Deur middel van trappies wat vanaf verhooglinks op die verhoogvlak na die portaal gestyg het, en verdere trappies boontoe na verhoogregs, is gesuggereer dat die sitkamer op die eerste verdieping van die gebou geleë is.

Vir die dekorskildering is daar besluit om van helder, ryk en vurige kleure gebruik te maak om die emosionaliteit van hierdie melodrama te onderstreep. Die helderrooi is afgewissel met ligpers, roomkleur en wit. In die inkleding is daar bykomend ook van goud en bruin gebruik gemaak (vgl. foto's nrs. 19, 20, 21 en 22).

2.4 Die gebruik van skuifpaneel vir konstante toneelwisselings tussen die buite- en binnetonele van dieselfde lokaliteit

Die gebruik van skuifpaneel of gordyne is al eeue lank 'n gewilde tegniek ten opsigte van dekorveranderinge op die teaterverhoog. Dit is gewoonlik gebruik om 'n tweede speelarea op die agterverhoog te maskeer wanneer 'n dekorverandering moet plaasvind terwyl die handeling voor die paneel of gordyn op die voorste gedeelte van die verhoog voortgaan.



PLAN NR 21

Hierdie tegniek kom in die moderne teater ook handig te pas. Indien die drama vereis dat die handeling vanaf die een ruimte na 'n aangrensende een moet verskuif, neem die skuifpaneel die plek in van die agterste muur van die voorste vertrek. Tydens 'n verdonkering word die paneel oopgeskuif om vir die volgende toneel 'n ander vertrek te vertoon. Hierdie tegniek kan slegs gebruik word indien daar nie groot meubels teen of voor hierdie paneel in die voorste speelarea geplaas word nie, wat dan die gehoor se uitsig op die agterste vertrek sal belemmer. Enige detail ten opsigte van inkleding teen hierdie agterste muur sou dan liefers daarop geskilder moet word. Hierdie tegniek sou dus beter aanpas by 'n stilistiese benadering in dekorontwerp.

Ander gevalle waar dié tegniek gebruik kan word is byvoorbeeld om die handeling vanaf die buiteneel voor 'n gebou na 'n vertrek binne-in die gebou te verskuif. In gevalle waar die handeling tussen twee sulke tonele aaneenlopend moet wees, kan die oopskuif van die paneel in volle sig van die gehoor uitgevoer word, terwyl die karakters van een speelarea na die volgende beweeg.

Indien daar 'n konstante wisseling tussen hierdie twee speelareas, voor en agter die skuifpaneel vereis word, kan daar dus baie tyd en arbeid bespaar word. 'n Verdere voordeel is geleë in die feit dat enige inkleding of dekorverandering agter die paneel, moontlik as gevolg van groot oorgange in tyd, uitgevoer kan word terwyl die handeling op die voorste speelarea voortgaan.

2.4.1 DIE SKUIFPANEEL

In sy eenvoudigste vorm, bestaan die skuifpaneel uit 'n gewone toneelskerm wat aan die boonste rand van agter, van twee of meer katrolwiele aan staalklampe voorsien is, en wat dan oorhoofs oor 'n staalspoor beweeg. Aan die onderkant beweeg die skuifpaneel in 'n gleuf tussen twee plankies wat parallel met mekaar op die verhoogvloer vasgesit is. Dit verhoed dat die paneel vorentoe of agtertoe uitswaai wanneer dit verskuif word (vgl. plan nr. 21).

2.4.2 DIE PARADYSBOOT

Dramaturg:	Karl Wittlinger
Vertaler:	Wilma Stockenström
Teater:	Sterrewagteater
Opvoerderdatum:	Februarie 1984
Regisseur:	Pierre van Pletzen

In hierdie drama is daar slegs twee karakters. In die TRUK-speelteks word die aanwysings vir die dekorstel as volg gestel:

"Die hawehoof loop, reghoekig met die kaai, die hawe in, sodat skepe aan weerskante daarvan kan vasmeer.

"Agter ons hawehoof - die voortoneel - lê 'n ouerige stoombootjie wat op die oop see gebruik word. 'n Mens sien 'n gedeelte van die romp en die bobou - 'n beskilderde doek wat opgetrek kan word sodat 'n vertrek binne-in die skip sigbaar word.

"Van die hawehoof tot op die skip voor, die loopplank - links voor op die verhoog. Daar bo-oor is 'n blikkennisgewingbord aangebring met '*Mail boat Ostende - Ramsgate*' daarop.

"Regs voor op die verhoog, twee kort pale van gegote yster, sogenaamde dubbelkaapstaanders" (Wittlinger s.a.:3).

Wanneer die handeling na die binneruim verskuif, word die volgende aanwysing gegee:

"Ons aanskou 'n ruim, onbenutte laairuim ... Daar is 'n deur, geen patryspoort" (Wittlinger s.a.:13).

Om die dekorstel vir die aanbieding van hierdie komedie op die verhoog van die Sterrewagteater in te pas, was nie soseer 'n probleem nie. Die uitdaging was egter geleë in die ongewone lokaliteit, naamlik 'n gedeelte van die romp en die bobou van 'n stoomboot langs 'n hawehoof. Verder was dit ook 'n vereiste dat 'n gedeelte van

die romp moet oopmaak, sodat 'n laairuim binne sigbaar word. In voorgaande toneelaanwysings word aanbeveel dat 'n beskilderde doek, wat 'n deel van die romp uitmaak, gehys moet word om die binneruim ten toon te stel. Aangesien daar geen vliegruimte of -apparaat in dié teater is nie, moes 'n ander oplossing gevind word.

Aangesien die stoomboot redelik oud is, het dit 'n vuil en verroeste voorkoms gehad. Aan die einde van die drama, in die voorlaaste toneel, vereis 'n interessante wending in die verhaal dat die skip vervang moet word met 'n nuwe, luukse passasiersboot.

"In die donker sak voor die laairuim 'n ander beskilderde doek, naamlik 'n gedeelte van die bobou van 'n groot moderne skip"
(Wittlinger s.a.:71).

Daar was egter geen oplossing vir hierdie probleem nie. Die regisseur het besluit om sekere veranderinge in die dialoog aan te bring en die res aan die gehoor se verbeelding oor te laat.

Vir dié dekorstel was die verhoogruimte voldoende. Om die speelarea van die binneruim so na as moontlik aan die voorverhoog te plaas, was dit nodig om die boot so te plaas dat die tongverhoog die grootste gedeelte van die speelarea vir die buitenele op die hawe hoof uitmaak (vgl. plan nr. 22). Om hierdie rede is die ruimtes aan albei kante van die tongverhoog (E op plan nr. 22) tot dieselfde hoogte as die verhoogvlak opgebou. Op hierdie areas is daar op verhoogregs 'n lamppaal geplaas, en op verhooglinks 'n maskeerskerm wat gedien het om die loopplank te maskeer wanneer die boot veronderstel was om op die oop see te vaar. Waar dit in enkele gevalle nodig was om te suggereer dat die boot besig is om weg te vaar, is die loopplank wat op 'n rolwa gebou is, deur middel van 'n tou agter die skerm ingetrek. Hierdie beweging het, tesame met die nodige klankeffekte, die illusie geskep dat die boot besig was om na verhoogregs te beweeg. Die enigste ander voorwerpe wat op hierdie speelarea geplaas is, was twee kaapstaanders. Die speelarea was dus voldoende vir die twee spelers wat dit gebruik het.

Die enigste toegang tot die boot was via die loopplank tot op die bodek. Aangesien enkele tonele ook op die dek afspeel, was dit nodig om 'n loopvlak te voorsien. Dit het vanaf agter die maskeerskerm verby die deuropening op die dek gestrek tot

by die boeg op verhoogregs. Die hele loopvlak is deur middel van 'n handreling beveilig. Die laaste gedeelte van die loopvlak het met trappies hoër geklim tot by die boeg. Aangesien die handreling dit vereis het dat die spelers ook na die stuurboord op die agterverhoog moet beweeg, is 'n tweede loopvlak voorsien wat aan die bakboord by die ander een aangesluit het en vandaar na die agterverhoog gestrek het.

Vanaf die loopvlak op verhooglinks het 'n boogdeurgang toegang verleen tot 'n trap na onder waarlangs die spelers die laairuim kon bereik. Die teks vereis dat die laairuim as 'n redelike beknopte ruimte voorgestel word. Hierdie speelarea van 5,4 m wyd aan die voorkant en 2,7 m wyd op die agterverhoog het 'n diepte van 3 m gehad. Dit het 'n voldoende speelarea geskep, hoewel verskeie meubelstukke ook nog ruimte in beslag geneem het. 'n Deur in die een agterste hoek van die vertrek het toegang tot die laairuim verleen. Aangesien daar telkens 'n paar vinnige toneelveranderings was waartydens meubels en rekwisiete verwyder of ingebring moes word, is 'n vals deur in die muur op verhooglinks aangebring. In die oorkantste muur was daar ook 'n opening wat vir hierdie doel gebruik kon word.

In die handelingsverloop speel twaalf tonele óf op die haweheef, óf op die loopplank, óf op die dek van die boot af, terwyl elf tonele in die laairuim afspeel. Soms is van 'n vinnige uitdoof en indoof van ligte gebruik gemaak tydens 'n oorskakeling van buite na binne. Soms is van 'n kruisdoof gebruik gemaak in gevalle waar 'n karakter vanaf die haweheef oor die loopplank na die laairuimte beweeg. In elk geval was dit nodig om in 'n verdonkering of in die lig die laairuim vir die gehoor sigbaar te maak. In plaas van die voorgestelde doek wat telkens gehys of laat sak moes word, is twee skuifpanele gebruik. Dit was nodig dat hierdie konstruksie uiters goed en vlot moes funksioneer aangesien daar in die verloop van die drama twee en twintig keer oop- of toegeskuif moes word. Die panele was lig genoeg om op die agterverhoog deur verhoogassistente hanteer te kon word. In die geslote posisie (A en B op plan nr. 22) voor die opening tot die laairuim was hierdie panele deel van die boot se romp. Hulle is dan na die kante toe agter die permanente gedeeltes van die romp ingeskuif. As gevolg van die beperkte afstand in die rigting van die boeg, was paneel A slegs 1,8 m wyd, terwyl paneel B 4 m wyd was. In die oop posisie het die panele in werklikheid 'n prosceniumopening van 2 m hoog en 5,8 m wyd geskep waaragter die binnetonele afgespeel is. Die laairuim is hoofsaaklik van binne die ruimte self verlig.

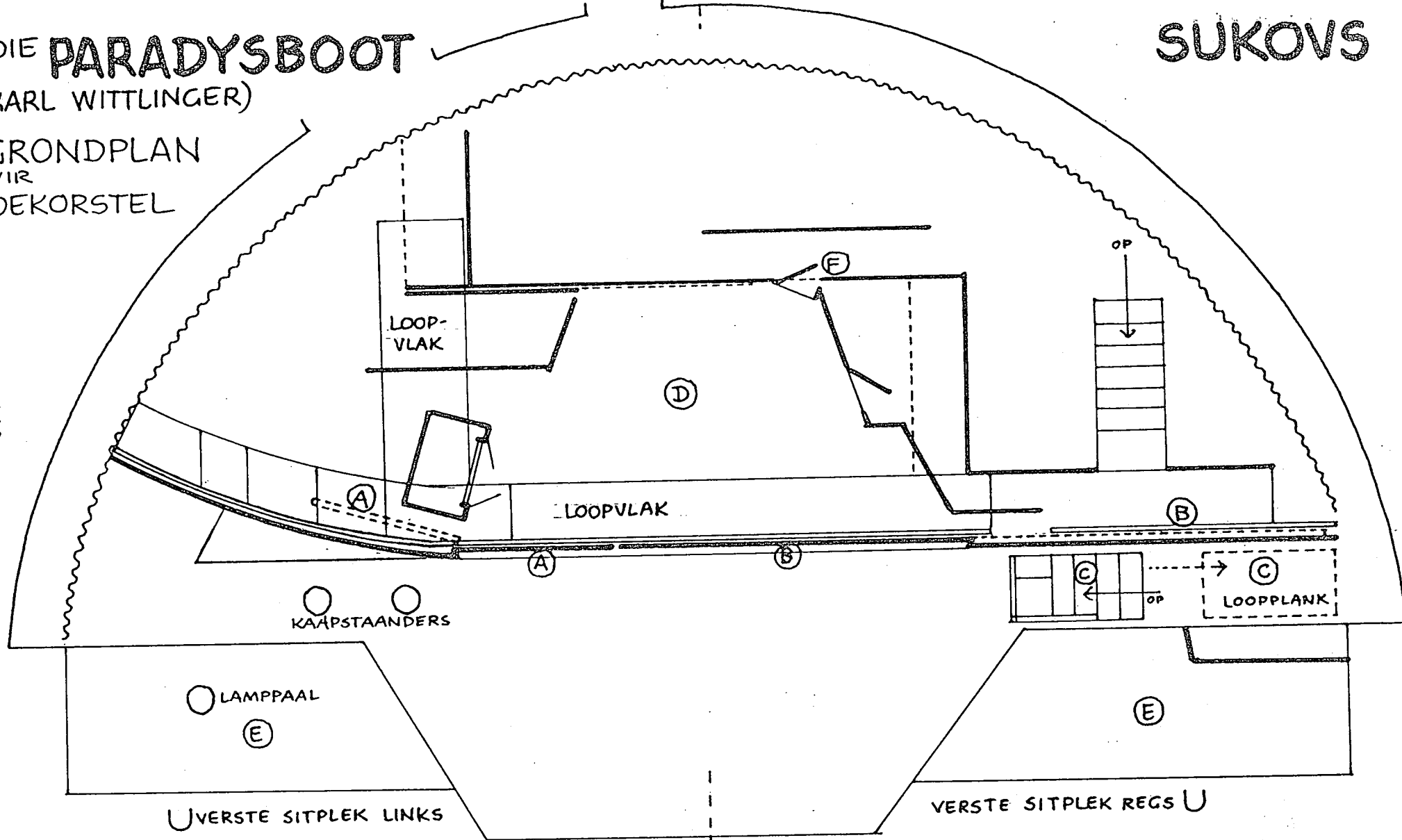
DIE PARADYSBOOT (KARL WITTLINGER)

GRONDPLAN
VIR
DEKORSTEL

SUKOVŠ

149.

MIDDELLYN



SKAAL 1:60

STERREWAGTEATER FEBRUARIE 1984
REGIE: PIERRE VAN PLETZEN

ONTWERPER: C.J. *Swire* PLAN NR 22

Waar daar wel van beligting uit die ouditorium gebruik gemaak is, was dit nodig om die strale so te konsentreer dat dit nie op die romp of die dek van die skip val nie.

Om die illusie van korrekte verhoudings tussen die hoogte van die boot en die lengte van die spelers te skep, is besondere aandag aan die bobou van die boot geskenk. Soveel as moontlik van die hoogte van 4,8 m vanaf die verhoogvloer tot by die beligtingsbalke is gebruik (vgl. plan nr. 6). Die boeg wat hoër as die res van die dek was, die bobou en die skoorsteen van die boot het 'n voldoende hoogte gesugereer. Om 'n hoogte van ongeveer 4,8 m met die dekorstel te bereik, was in hierdie teater moontlik aangesien daar geen proscenium is wat die oorhoofse uitsig beperk nie.

Hoewel die vorm van die konstruksie, wat die voorste gedeelte van die boot moes voorstel, in 'n mate vereenvoudig en gestileer is, is daar nogtans gepoog om in die dekorskildering 'n redelike realistiese weergawe van fynere detail en kleurgebruik te skep. In die binneruim is daar in die inkleding van redelike fyn detail gebruik gemaak (vgl. foto's nrs. 23 en 24).

2.5 Die volledige omskakeling na 'n tweede lokaliteit deur middel van rolwaens

In modern-toegeruste teaters word die beginsel van die rolwa toegepas ten opsigte van die hidroliese verhoogwa wat die volle verhoogarea beslaan en wat 'n volledige dekorstel binne enkele minute vanaf die verhoog na die syverhoog kan verskuif om plek te maak vir 'n volledige stel vir 'n volgende bedryf. Die tweede stel word dan weer op 'n ander verhoogwa vanaf die syverhoog op die teenoorgestelde kant ingeskuif.

In die geval van 'n teater met 'n beperkte ruimte op die syverhoog of agterverhoog kan dieselfde stelsel toegepas word. Die afmetings van die rolwa sal egter afhang van die beskikbare bergruimte op die sy- of agterverhoog en die roete waarlangs die wa vanaf die bergruimte na die verhoog geskuif kan word.

'n Rolwa kan benut word vir die konstruksie van 'n losstaande dekoreenheid, soos byvoorbeeld die fasade van 'n gebou, 'n boom of plantegroei, of 'n gedeelte van 'n muur. Hierdie losstaande eenhede kan teen die agtergrond van 'n siklorama of 'n permanente dekorstel gebruik word om 'n verskeidenheid van lokaliteite voor te stel.

Dit is ook moontlik om 'n aantal dekoreenhede, bestaande uit mure, vensters, deure, deurgange, ens. telkens in 'n ander volgorde te rangskik om sodoende 'n groot verskeidenheid van lokaliteite op die verhoog te skep.

Indien 'n stel rolwaens met 'n verskeidenheid van argitektoniese besonderhede in dieselfde styl ontwerp word en in dieselfde kleur geskilder word, kan hulle op so 'n wyse saamgestel word dat 'n volledige geslote stel oor die volle verhoogwydte geskep kan word.

2.5.1 THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST

Dramaturg:	Oscar Wilde
Teater:	Scaena-teater
Opvoerdatum:	Oktober 1979
Regisseur:	Francesca Bantock

Altesaam nege karakters maak in hierdie drama hulle verskyning. In die eerste bedryf verskyn vyf spelers op 'n stadium gelyktydig op die verhoog. In die tweede en derde bedrywe is die grootste aantal wat gelyktydig saam op die verhoog verskyn, agt spelers.

Vir elk van die drie bedrywe word 'n verskillende toneelinkleding vereis, en die beskrywing van elk in die toneelaanwysings is as volg:

"First act: Morning-room in Algernon's flat in Half-Moon Street. The room is luxuriously and artistically furnished ...

"Second act: Garden at the Manor House. A flight of grey stone steps leads up to the house. The garden, and old-fashioned one, full of roses. Time of year, July. Basket chairs and a table covered with books, are set under a large yew-tree.

"Third act: Drawing-room at the Manor House" (Wilde 1954:253, 274, 300).

Die toneelaanwysings vir *The importance of being Earnest* is die eerste wat in dié reeks dekorontwerpe 'n totale dekorverandering van een lokaal tot 'n ander vereis. Eintlik stel die aanwysings dit dat drie verskillende dekorstelle beskikbaar moet wees. Na 'n sorgvuldige studie van die teks, en na samesprekings met die regisseur, is besluit om die drie lokale tot twee te verminder aangesien dit moeilik sou wees om met die beperkte verhoog en syverhoogruimte 'n derde dekorstel te huisves.

Die eerste bedryf speel af in 'n woonstel in Londen, terwyl die tweede en derde bedrywe onderskeidelik in die tuin en in die woonkamer van 'n herehuis op die platteland afspeel. Om sake te vergemaklik, is daar besluit om die laaste twee bedrywe albei in die tuin te laat afspeel. Daar is geen gebeure in die handelingsverloop van die derde bedryf wat nie net so wel in die tuin as in die woonkamer kon plaasvind nie.

Die verskuifbare gedeeltes van die dekor het bestaan uit ses rolwaens van 1,8 x 0,9 m en 0,16 m hoog. Op elkeen van hierdie rolwaens is daar langs een lang kant en een kort kant toneelskerms opgerig. Op twee van die waens is daar langs die oorblywende kort kante diamantvormige latwerk in 'n raam vasgeheg. Vir die eerste bedryf (vgl. plan nr. 23) is die ses rolwaens, met hulle lang kante na vore gerig, in 'n halfmaanvorm langs mekaar gerangskik. Met drie waens aan albei kante van die verhoog en 'n opening van 1 m in die middel het dit twee aaneenlopende mure gevorm. Agter die deurgang in die middel is 'n maskeerskerm opgerig. Hierdie samestelling het die speelarea afgebaken vir die eerste bedryf wat in die woonstel afspeel. Hierdie area was aan die voorkant 8 m wyd en op die diepste punt slegs 2,4 m. Geen oorbodige meubels is gebruik nie, slegs 'n chaise-longue, drie regop stoele, 'n teetrollie en drie klein tafeltjies. Hierdie ruimte was egter voldoende aangesien slegs vyf spelers gelyktydig in hierdie bedryf op die verhoog verskyn het.

In hierdie aanbieding het die dekorverandering ongelukkig nie met 'n pouse saamgeval nie, aangesien die geskikste plek vir 'n pouse tussen die tweede en derde bedrywe is. Na die eerste bedryf was daar 'n onderbreking van twee minute vir die dekorverandering. Dit het die verwydering van die eerste bedryf se meubels, die verskuiwing van die rolwaens, en die plasing van die volgende bedrywe se meubels behels. Die verandering is bespoedig deurdat die res van die ander twee bedrywe se dekor vooraf op die agterverhoog opgerig is (vgl. plan nr. 24). Hierdie dekorelemente het bestaan uit drie pilare met twee balke bo-oor wat die pilare aanmeekaarskakel, en wat in twee diagonale lyne van die kante van die verhoog voor na

die middelagterverhoog gestrek het. Op agterverhoog regs was daar twee korter pilare met 'n balk bo-oor en die hele konstruksie was op 'n 0,16 m hoë rostrum. Op agterverhoog links was daar ook 'n rostrum van dieselfde hoogte met 'n diamantvormige latwerkheining met 'n boogdeurgang. Tussen dié twee rostrums, op die middel-agterverhoog was 'n lae balustrade met 'n trog vol varingplante aan die voorkant en drie stamroosbome aan die agterkant.

Wat die verskuiwing van die rolwaens betref, is die voorste twee (A en F op plan nr. 24) van 'n horisontale na 'n vertikale posisie geswaai sodat die kant met die latwerk na die gehoor gewys het. Waens B en E wat dieselfde kleur geskilder is, is agter die rostrum op verhoogregs ingeskuif om die buitemuur van die huis te suggereer en ook die rigting waarin die deur na binne geleë is. Waens C en D, ook van dieselfde kleur, is agter die rostrum op verhooglinks ingeskuif om net soos die ander vier waens, ook as maskeerskerms te dien. Die maskeerskerm, G, wat in die eerste bedryf gebruik is, is in die coulisse geberg. Die rostrum voor waens C en D op verhooglinks het die res van die tuin gesuggereer.

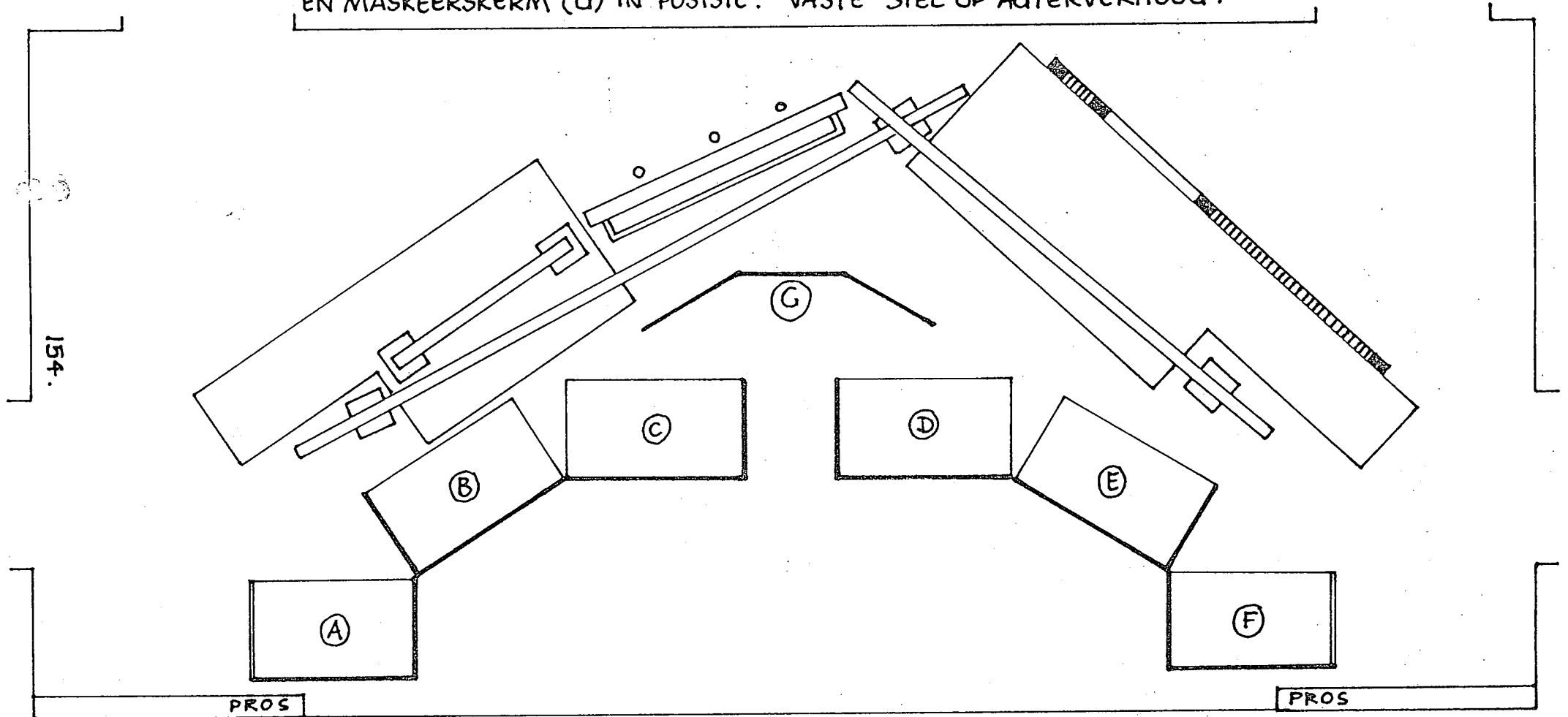
Die verhoogarea vir die tweede en derde bedrywe is 6 m diep op die middelverhoog en 9,6 m wyd op die voorverhoog. Tuinmeubels van gegote yster is as meubels gebruik; 'n dubbelsitplekbank, vier regop stoele, twee tafeltjies en twee lae bankies. Met hierdie meubels in posisie was daar nog oorgenoeg beweegruimte oor vir die nege spelers wat gelyktydig op die verhoog verskyn het.

Met hierdie ontwerpprojek is daar weggebreek van die streng realistiese benadering tot die uitbeelding van lokale soos dit in die voorafgaande projekte die geval was. Daar is nie gepoog om deur middel van argitektoniese en histories-korrekte besonderhede die verskillende lokaliteite aan te dui nie. Die dekor is hoofsaaklik as suggestie van die betrokke omgewings aangewend. Die klem is baie sterker op die dekoratiewe elemente geplaas, sodat die dekor die luimige atmosfeer van hierdie klassieke Engelse komedie sterker kon ondersteun.

In die dekorskildering is daar van slegs vier kleure gebruik gemaak, naamlik sjokoladebruin, roomkleur, wynrooi en olyfgroen, almal kleure wat 'n sekere aristokratiese waarde bevat en wat nogtans 'n vrolike atmosfeer help skep het. Die dekoratiewe motiewe wat op die toneelskerms aangebring is, is gebaseer op tekeninge deur die bekende Engelse grafiese kunstenaar, Aubrey Beardsley, 'n tydgenoot van Oscar Wilde (Clark 1979).

THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST (OSCAR WILDE)

GRONDPLAN VIR DEKORSTEL VIR DIE EERSTE BEDRYF. APARTE DEKOREENHEDE OP WAENS (A, B, C, D, E EN F)
EN MASKEERSKERM (G) IN POSISIE. VASTE STEL OP AGTERVERHOOG.



SKAAL 1:60

SCAENA-TEATER OKTOBER 1979

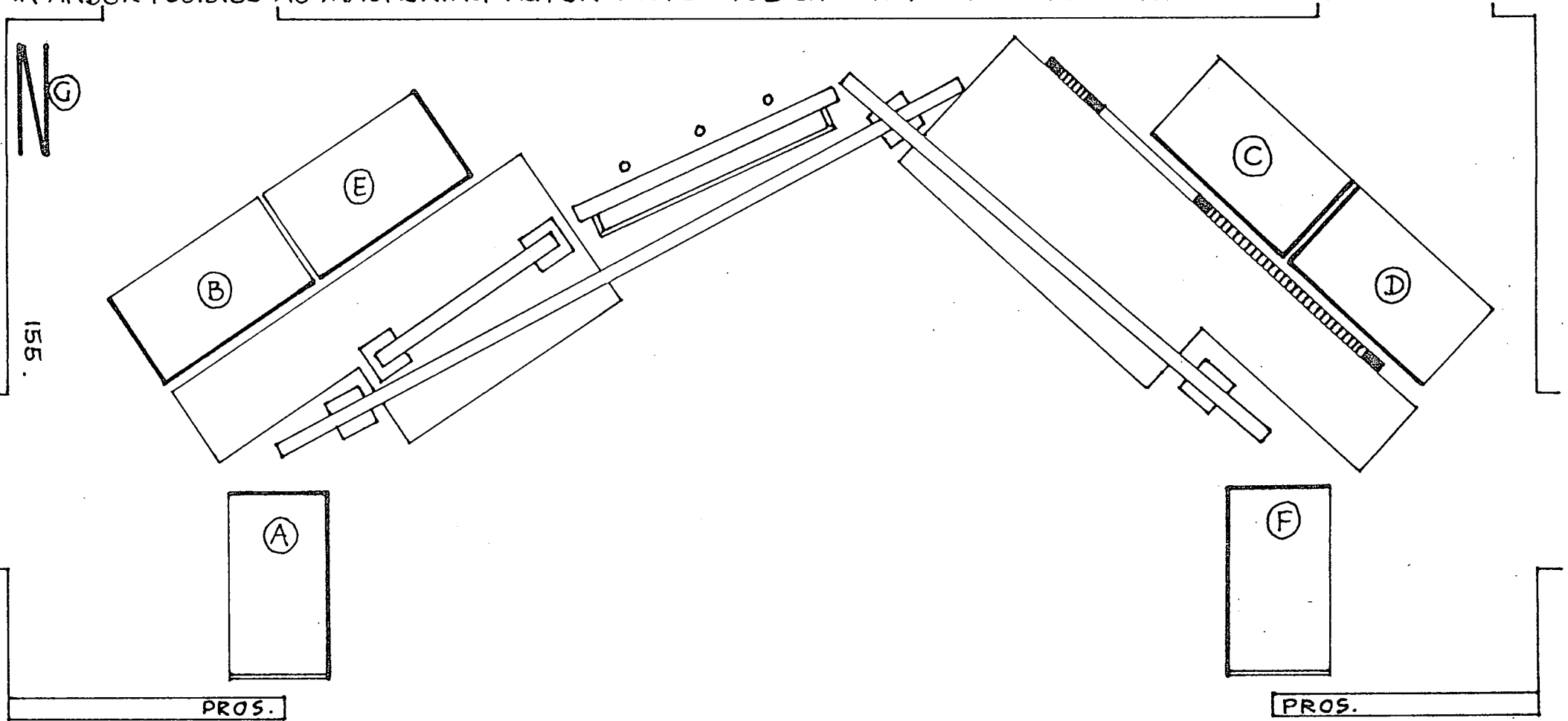
REGIE : FRANCESCA BANTOCK ONTWERPER :

E.J. Fourie

PLAN NR 23

THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST (OSCAR WILDE)

GRONDPLAN VIR DEKORSTEL VIR DIE TWEDE EN DERDE BEDRYWE. MASKEERSKERM (G) VERWYDER. WAENS DIEN IN ANDER POSISIES AS MASKERING AGTER VASTE STEL EN OOK VOOR L. EN R. AGTER PROSCENIUM.



SKAAL 1:60

SCAENA-TEATER OKTOBER 1979
REGIE: FRANCESCA BANTOCK

ONTWERPER: *C. J. Fourie*

PLAN NR 24

Aangesien 'n groot gedeelte van die siklorama agter die tweede dekorstel sigbaar was, kon dit vir interessante dagligeffekte gebruik word (vgl. foto's nrs. 25, 26, 27 en 28).

Uit 'n finansiële oogpunt beskou, was hierdie dekorstelle 'n groot besparing op onkoste. 'n Meer uitvoerige en realistiese benadering, en die gebruik van drie aparte dekorstelle, sou 'n bykomende finansiële las meebring het.

2.6 Veelvuldige omskakelings na 'n groot verskeidenheid van lokaliteite deur middel van rolwaens en deur middel van uitbouings voor die verhoog

Uitbouings voor die verhoog, in die rigting van die ouditorium, kan om verskeie redes benodig word. Wanneer die verhoog se diepte agter die voorgordyn onvoldoende is om byvoorbeeld 'n speelarea of -areas te skep met genoeg beweegruimte vir 'n groot aantal karakters, óf om 'n groot aantal lokaliteite voor te stel, kan die voorverhoog ook gebruik word. Die voorverhoog, naamlik die area voor die voorgordyn, is dikwels diep genoeg om gebruik te word vir sekere tonele waar geen of 'n minimum getal meubelstukke gebruik word. Indien hierdie area nie diep genoeg is nie, kan dit met rostrums waarvan die hoogte dieselfde as die verhoog is, verleng word. Die addisionele diepte sal bepaal word deur die beskikbare ruimte tussen die verhoog en die eerste ry sitplekke in die ouditorium. Die ideale ruimtes om te benut is dié wat voor die prosceniummure aan weerskante van die verhoog geleë is. Indien die addisionele voorverhoogarea ook voor hierdie mure verbystrek, is dit moontlik om hierdie twee areas te gebruik vir die skepping van bykomende lokaliteite soos deur die drama vereis. Dekorpanele om mure voor te stel, asook meubels, kan gewoonlik op hierdie speelvlakke gebruik word, sonder dat dit die gehoor se uitsig op die verhoog sal belemmer.

Die drama, *Die Evasgeslag*, is 'n voorbeeld van 'n ontwerpprojek waarin van rolwaens en van die uitbouing van die verhoog gebruik gemaak is om 'n groot verskeidenheid van lokaliteite te suggereer.

2.6.1 DIE EVASGESLAG (THE WOMEN)

Dramaturg:	Clare Boothe
Vertaler:	André du Plessis
Teater:	Scaena-teater
Opvoerdatum:	April 1978
Regisseur:	André du Plessis

In hierdie drama maak vier en veertig karakters hulle verskyning. Die grootste aantal wat in 'n spesifieke toneel gelyktydig saam op die verhoog verskyn, is twaalf.

Hierdie drama vereis dat die handeling in elf verskillende lokaliteite afspeel. Die drie bedrywe bevat elkeen drie of meer tonele en die opsomming van toneel-aanwysings vir elke toneel is as volg:

Eerste bedryf:

Toneel 1: "Mary Haines' living room"

Toneel 2: "A hairdresser's"

Toneel 3: "Mary's boudoir"

Toneel 4: "A fitting room"

Tweede bedryf:

Toneel 1: "An exercise room"

Toneel 2: "Mary's kitchen"

Toneel 3: "Mary's living room"

Toneel 4: "A hospital room"

Toneel 5: "A Reno hotel room"

Derde bedryf:

Toneel 1: "Crystal's bathroom"

Toneel 2: "Mary's bedroom"

Toneel 3: "The Powder Room at the Casino Roof" (Boothe 1937:4).

Hierdie is slegs 'n aanduiding van die verskillende lokaliteite. Aan die begin van elke toneel word die dekorstel meer volledig beskryf.

"Act 1, Scene 1:

Mary Haines' living room ... would be thought a comfortable room by a man. This, without sacrificing its own subtle, feminine charm. Above the fireplace there is a charming portrait ... right, a door to the living quarters, left, another to the hall.

"Scene 2:

A hairdressing booth in Michael's. An elegantly functioned cubbyhole. Right, a recessed mirror in wall. Left, from high partition pole, a curtain to floor. Rear wall is plain partition. Centre, swivel hairdressing chair.

"Scene 3:

Mary's boudoir ... A door to bedroom. Right, a door to hall.

"Scene 4:

A dressmaker's shop. We see two fitting booths, the same in appointment ... They are divided by a mirrored partition. At rear of each booth, a curtain and a door, off a corridor, which leads to 'the floor'.

"Act II, Scene 1:

Small exercise room in Elizabeth Arden's beauty-salon. Right, a mirrored wall. Rear, a door. Left, cabinet victrola beneath open window. On floor, a wadded pink satin mat.

"Scene 2:

Mary's pantry ... left, a swinging door to kitchen. Rear, a sink under curtained window. A small built-in refrigerator ...

"Scene 3:

Mary's living room. The room is now denuded of pictures, books, vases, etc. Rug is rolled up. Curtains and chairs covered with slips.

"Scene 4:

A room in a lying-in hospital. Left, a door to corridor, right a window ... centre, a hospital bed ...

"Scene 5:

Mary's living room in a Reno hotel. In rear wall, a bay window showing a view of Reno's squat roof-tops and distant Nevada ranges. Left, doors to kitchenette, bedroom. Right, a door to corridor.

"Act III, Scene 1:

Crystal's bathroom. Left, a black marbleized tub with frilled shower curtains. In a niche, back of tub, a gilded French phone ... Centre, a door to Crystal's bedroom.

"Scene 2:

Mary's bedroom. A charming, simple room. Left, a door to dressing room, right, a door to hall.

"Scene 3:

Powder room at the Casino Roof. The decoration is rich, tawdry and modernistic. Right, a swinging door from lobby. Left, another to the washrooms. The rest of the wall-space, left and right, is taken up by counter-like dressing tables and mirrors. Rear wall is a great window overlooking ... midnight Manhattan" (Boothe 1937:5, 14, 20, 28, 37, 43, 47, 54, 56, 67, 72, 80).

Wanneer daar met die eerste deurlees van hierdie drama 'n studie gemaak word van al die verskillende lokaliteite wat op die verhoog uitgebeeld moet word, skyn dit 'n onbegonne taak te wees - veral as die dekor vir die verhoog van 'n teater met beperkte fasiliteite ontwerp moet word. 'n Totaal van elf verskillende lokaliteite word vereis en in slegs een geval, naamlik Mary se woonkamer, kan dieselfde lokaal twee keer gebruik word. Om sake in 'n geringe mate te vergemaklik is besluit om vir die tonele in Mary se boudoir en dié in haar slaapkamer slegs een lokaal, naamlik die slaapkamer te gebruik. Hierdie dekorontwerp is die eerste in die reeks waarvoor daar vir tydelike omskakelings na meer as een ander lokaliteit voorsiening gemaak moes word.

Daar is aanvanklik in die beplanningstadium besef dat daar slegs van kleiner rolwaens en van die voorgordyn en die bestaande tablogordyne (vgl. plan nr. 4) gebruik gemaak kan word, en dat die ruimtes in die ouditorium aan albei kante voor die proscenium ook benut kan word. Op hierdie wyse is daar ses aparte speelareas geskep, naamlik die twee in die ouditorium (N en O op plan nr. 25), voorverhooglinks en -regs (M en L op plan nr. 25), en agterverhooglinks en -regs (K en J op plan nr. 25).

Die twee speelareas in die ouditorium is geskep deur rostrums van ongeveer dieselfde hoogte as die verhoog. Hierdie areas kon bereik word of deur die twee deure in die symure van die ouditorium (vgl. plan nr. 1) of vanaf die verhoog tussen die voorgordyn en die proscenium. Die speelvlak aan die linkerkant (verhooglinks) was ongeveer 3,6 m wyd en 1,8 m diep. Die een aan die regterkant was kleiner - ongeveer 2,7 m wyd en 1,8 m diep. Agter elke speelvlak, teen die proscenium, en ook langs een van die sykante, is toneelskerms opgerig om die mure van die betrokke vertrekke te suggereer. Elkeen van hierdie speelvlakke is slegs vir een toneel benut, naamlik die oefenkamer of gimnasium (die eerste toneel van die tweede bedryf) aan die linkerkant, en Mary se kombuis (die tweede toneel van die tweede bedryf) aan die regterkant.

Agter die tablogordyn is 'n area van ongeveer 9,2 x 3,8 m van die agterverhoog deur middel van rostrums tot 'n hoogte van ongeveer 90 cm opgebou. Hierdie vlak is op die agterverhoog in die middel deur 'n v-vormige dekorpaneel gedeeltelik in twee denkbeeldige ruimtes links en regs verdeel. Dwarsoor die agterkant en ook aan die twee sykante is dekorpanele gebruik, met die nodige deure en vensters daarin om die mure van dié vertrekke te suggereer. Hierdie twee speelvlakke is elk vir

twee verskillende lokaliteite gebruik. Die een op verhooglinks is gebruik vir die verkleehokkies by 'n modesalon en vir die dameskleedkamer in die casino. Die vlak op verhoogregs is gebruik vir albei die tonele in Mary se slaapkamer.

Die oorblywende gedeelte van die verhoog tussen die voorgordyn en die tablogordyn was 10,6 m wyd en 3,1 m diep. Hierdie vlak kon ook in twee denkbeeldige helftes links en regs verdeel word. Wanneer tonele hier afspeel het die tablogordyn deurgaans as 'n neutrale muur of agtergrond gedien terwyl daar telkens van rolwaens met dekoreenhede daarop gebruik gemaak is om 'n aanduiding van die betrokke lokaliteit te gee. Ses rolwaens van 20 cm hoog is hiervoor gebruik. Drie van die rolwaens was 2 m lank en 1,1 m wyd, terwyl die ander drie dieselfde lengte gehad het en slegs 0,7 m wyd was.

Op een van die groot rolwaens (F op plan nr. 27) is 'n hospitaalbed en 'n bedkassie geplaas met 'n driekantige toneelskerm op die een kort kant wat die kamermuur voorgestel het. Op die tweede groot rolwa (E op plan nr. 28) is 'n bad met 'n omringende stortgordyn en 'n badkamerkassie geplaas. Op een lang en een kort kant is toneelskerms opgerig om die geteelde badkamermuur te suggereer. Die oorblywende rolwa is telkens as skeiding tussen die twee helftes van die verhoog gebruik (A op planne nrs. 25, 27 en 28). Die wa is aan die voorkant en twee sykante met panele toegebou. Aan die voorkant was daar twee deure en van die voorkant gesien is dié dekoreenheid deur twee verskillende kleure in twee verdeel. Die linkerkantse deur is gebruik as ingang tot tonele op verhooglinks en die regterkantse deur vir tonele op verhoogregs. Elkeen van hierdie speelareas is vir drie tonele benut. Area L is gebruik vir die twee tonele in Mary se woonkamer en vir een toneel in Crystal se badkamer. Area M is gebruik vir die tonele in die skoonheidsalon, die hospitaalkamer en vir die sitkamer van 'n hotelsuite.

Die drie kleiner rolwaens is aan albei lang kante en albei kort kante toegebou en kon van voor en van agter benut word om vyf verskillende dekoreenhede daar te stel. Rolwa B het aan die een kant 'n breë venster gehad wat vir Mary se woonkamer gebruik is en aan die ander kant twee nouer vensters wat vir die badkamer gebruik is. Rolwa D het aan die een kant 'n breë venster gehad wat vir die hotelsuite gebruik is. Rolwa C het weer aan die een kant twee nouer vensters gehad wat vir die hospitaalkamer gebruik is. Rolwaens C en D het albei aan die ander kant hokkies gehad met wasbakke, haardroërs op standers, rakke en bankies wat in die toneel vir die skoonheidsalon gebruik is. Wanneer een of almal van die rolwaens nie

gebruik is nie, was daar voldoende ruimte in die coulisse om hulle te berg (vgl. plan nr. 26).

Deurgaans is daar gepoog om so min meubels as moontlik te gebruik omdat die verwydering en plasing van te veel meubels tydens toneelveranderings baie tyd in beslag kon neem. Nogtans is daar gepoog om vir elke lokaal sy eie kenmerkende meubels te gebruik, hoewel enkele meubelstukke tog in verskillende lokale gebruik is. Voor die vensters is daar deurgaans dieselfde gordyne in neutrale kleure gebruik.

Reeds in die beplanningstadium van die dekorstelle is die volgorde waarin die verskillende tonele afspeel, in gedagte gehou om te verseker dat alle dekorveranderings so ekonomies, vlot en vinnig as moontlik kon verloop. Wanneer die volgorde van die verskillende tonele en die plasing daarvan op 'n spesifieke speelarea ondersoek word, blyk dit duidelik dat daar as gevolg van noukeurige beplanning, geen onnodige tyd met toneelveranderings vermors is nie. Om te verhoed dat kostuumveranderings die vinnige opeenvolging van tonele vertraag, het die dramaturg daarvoor voorsiening gemaak dat spelers wat 'n sekere toneel voltooi nie in die daaropvolgende toneel dadelik weer op die verhoog moet verskyn nie.

Toe die voorgordyn aan die begin van die aanbieding oopgaan, was die tablogordyn toe. Die ligte het op speelarea L ingedoof waar die toneel in Mary se woonkamer afgespeel het. Aan die einde van die toneel was daar slegs 'n kort verdonkering sodat die spelers die verhoog kon verlaat en die ander spelers vir die tweede toneel hulle plekke op speelarea M, wat die skoonheidsalon voorgestel het, kon inneem (vgl. plan nr. 25).

Aan die einde van die tweede toneel was daar 'n verdonkering en is die voorgordyn toegetrek sodat die vier rolwaens en die meubels na die coulisse verskuif kon word. Voordat die voorgordyn oopgegaan het, is die tablogordyn oopgetrek sodat speelarea J met die indoof van die ligte dadelik sigbaar was. Hierdie toneel en ook die een op area K is reeds voor die aanvang van die aanbieding opgestel. Die derde toneel het in Mary se slaapkamer afgespeel, en na 'n kort verdonkering is die handeling voortgesit op speelarea K, wat die verkleehokkie in die modesalon voorgestel het (vgl. plan nr. 26).

Aan die einde van die vierde toneel is die voorgordyn na 'n verdonkering toegetrek en kon die spel onmiddellik voortgaan op speelarea N, wat Mary se kombuis voorgestel het. Na 'n kort verdonkering is die beligting weer op speelarea O gerig,

waar die handeling in die gimnasium onmiddellik voortgesit kon word (vgl. plan nr. 26).

Na hierdie eerste twee tonele van die tweede bedryf, het die pouse gevolg, waartydens die twee speelareas op die voorverhoog en die twee speelareas agter die tablogordyn onderskeidelik vir die eerste twee tonele na pouse en vir die laaste twee tonele van die aanbieding in gereedheid gebring kon word.

Na pouse is eers speelarea L en daarna speelarea M onderskeidelik gebruik om Mary se woonkamer en 'n hospitaalkamer voor te stel. Tussen hierdie twee tonele was daar weer slegs 'n kort verdonkering om die spelers geleentheid te gee om te wissel (vgl. plan nr. 27).

Die volgende dekorverandering was die langste van almal, aangesien dieselfde twee speelareas weer vir die volgende twee tonele benut is, maar dit het slegs drie minute geduur. Agter 'n toe voorgordyn is eers die meubels verwyder, daarna rolwa F en die twee nou rolwaens B en C is omgeswaai. Daarna is rolwa E ingeskuif voordat die meubels in posisie geplaas is. Hierdie twee voorlaaste tonele, wat onderskeidelik op speelarea M en L afgespeel het, het die sitkamer van 'n hotelsuite en Crystal se badkamer voorgestel. Hulle kon mekaar vinnig opvolg, met weer eens slegs 'n kort verdonkering tussen die twee (vgl. plan nr. 28).

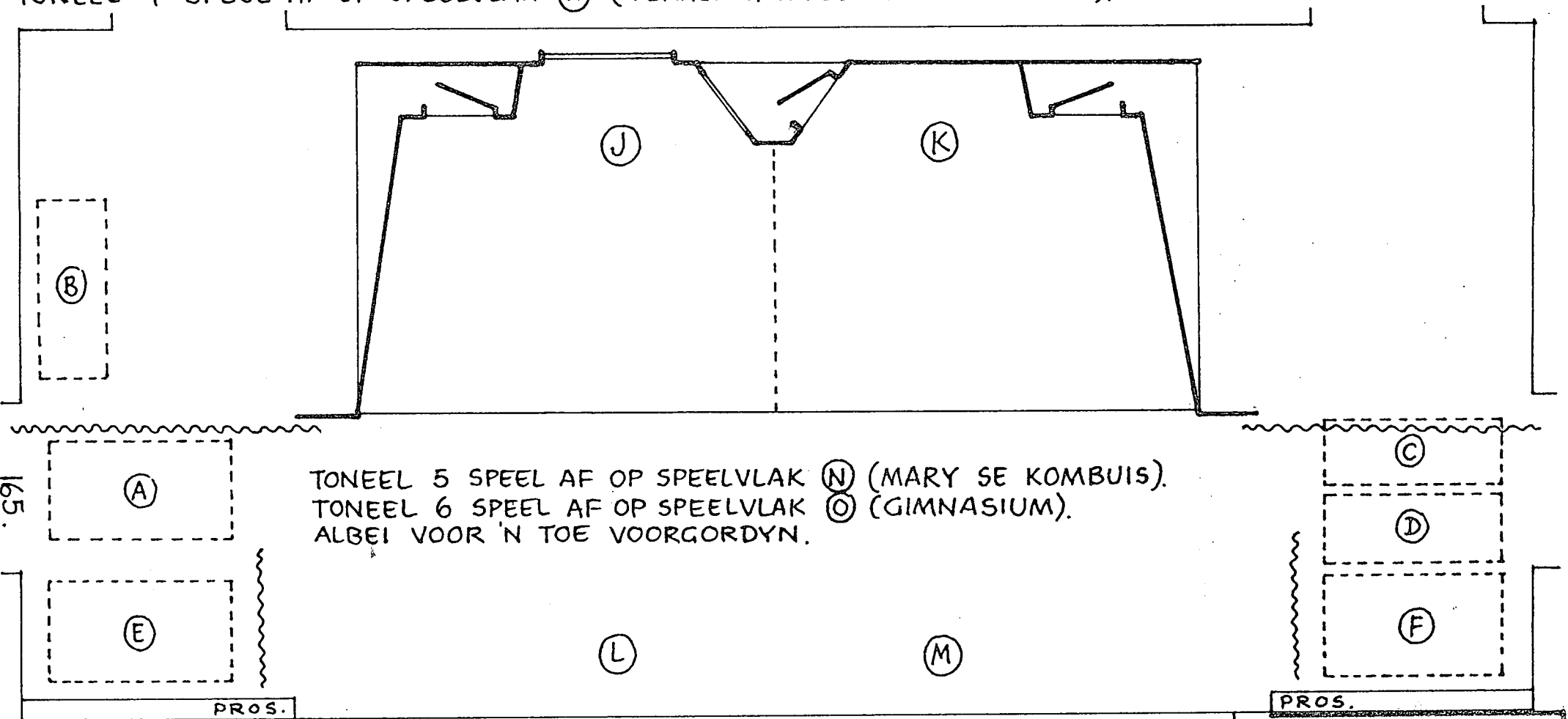
Hierna het die laaste twee tonele gevolg wat op speelareas J en K afgespeel het. Op speelarea J is dieselfde meubels van die derde toneel van die eerste bedryf behou, aangesien dit weer eens Mary se slaapkamer voorgestel het. Op speelarea K is die slottoneel van die stuk, naamlik dié in die dameskleedkamer van die casino afgespeel. Voor hierdie twee tonele was dit slegs nodig om agter 'n toe voorgordyn die voorverhoogarea te ontruim en die tablogordyn oop te trek (vgl. plan nr. 29).

Ten opsigte van die beligting van die vier speelareas op die verhoog was dit nie altyd moontlik om te verhoed dat die lig oorspoel na die area op verhooglinks wanneer die area op verhoogregs byvoorbeeld belig word nie. Dit was egter nie hinderlik nie, aangesien die sterk beligting op een area wel die gehoor se aandag daarop gefokus het. Die gehoor het dit maklik gevind om die suggestie van twee aparte lokale langs mekaar te aanvaar.

In die dekorskildering en toneelinkleding is daar nie gepoog om fyn realistiese besonderhede vir hierdie drama met sy sterk satiriese inslag te gebruik nie. Die ver-

GRONDPLAN VIR DEKORSTEL VAN **DIE EVASGESLAG** (CLARE BOOTHE)

TONEEL 3 SPEEL AF OP SPEELVLAK (J) (MARY SE SLAAPKAMER).
 TONEEL 4 SPEEL AF OP SPEELVLAK (K) (VERKLEEHOKKIES IN 'N MODESALON).



TONEEL 5 SPEEL AF OP SPEELVLAK (N) (MARY SE KOMBUIS).
 TONEEL 6 SPEEL AF OP SPEELVLAK (O) (GIMNASIUM).
 ALBEI VOOR 'N TOE VOORGORDYN.

SCAENA-TEATER APRIL 1978
 REGIE : ANDRÉ DU PLESSIS ONTWERPER : *C.J. Fourie*

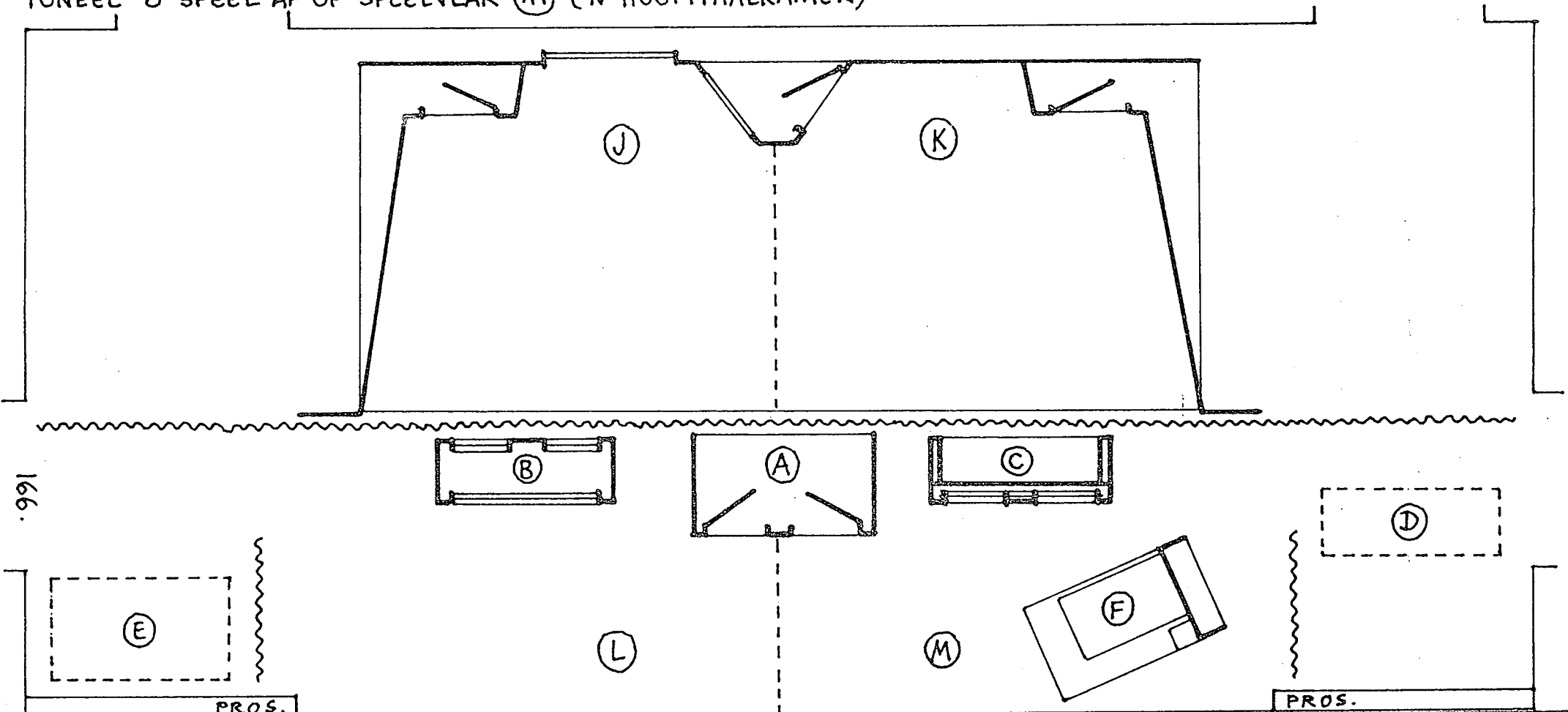
PLAN NR 26

SKAAL 1:60

(N)

(O)

GRONDPLAN VIR DEKORSTEL VAN **DIE EVASGESLAG** (CLARE BOOTHE)
 TONEEL 7 SPEEL AF OP SPEELVLAK (L) (MARY SE WOONKAMER)
 TONEEL 8 SPEEL AF OP SPEELVLAK (M) ('N HOSPITAALKAMER)



SCAENA-TEATER APRIL 1978
 REGIE: ANDRÉ DU PLESSIS

ONTWERPER: *C.J. Fourie*

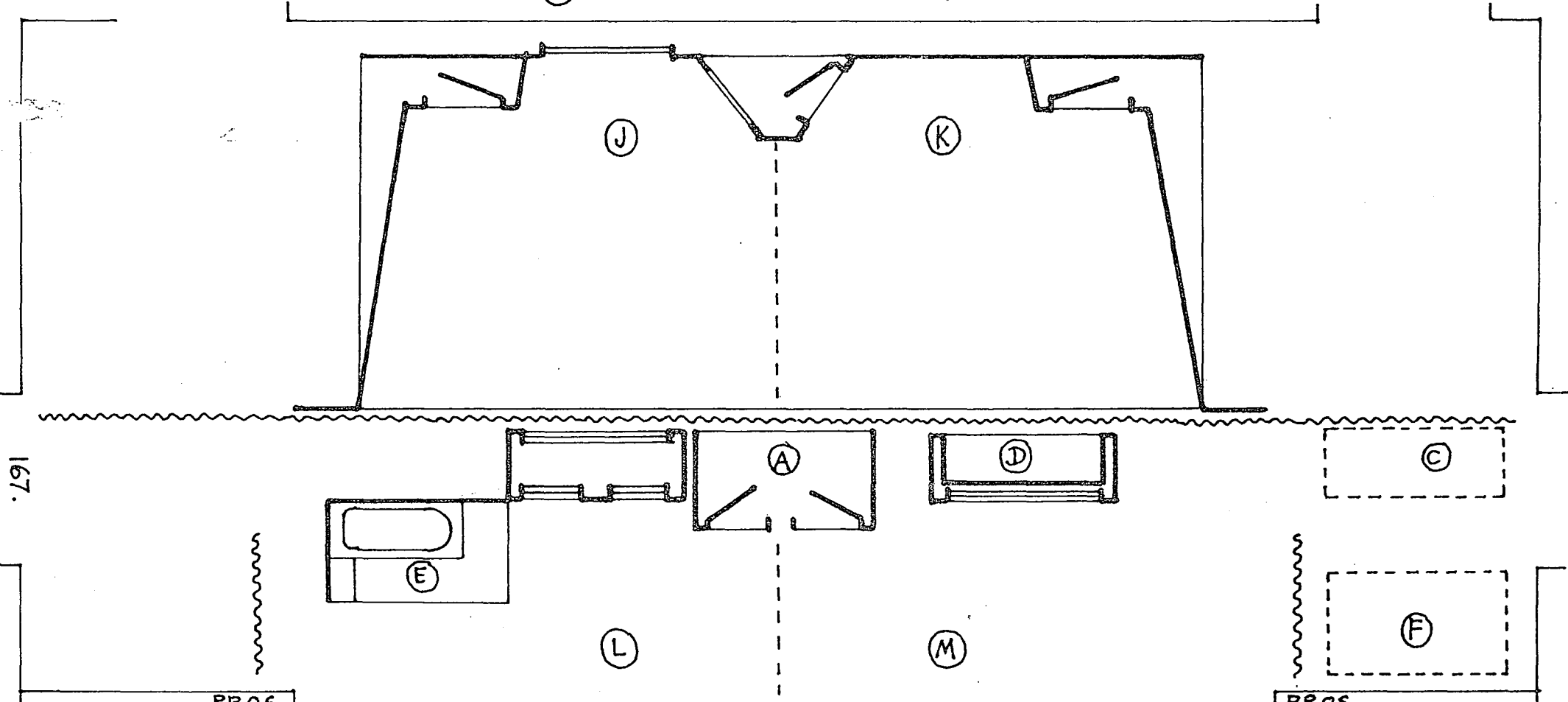
SKAAL 1:60

PLAN NR 27

(N)

(O)

GRONDPLAN VIR DEKORSTEL VAN **DIE EVASGESLAG** (CLARE BOOTHE)
 TONEEL 9 SPEEL AF OP SPEELVLAK (M) (SITKAMER VAN 'N HOTELSUIE)
 TONEEL 10 SPEEL AF OP SPEELVLAK (L) (CRYSTAL SE BADKAMER)



SCAENA-TEATER APRIL 1978
 REGIE : ANDRE DU PLESSIS

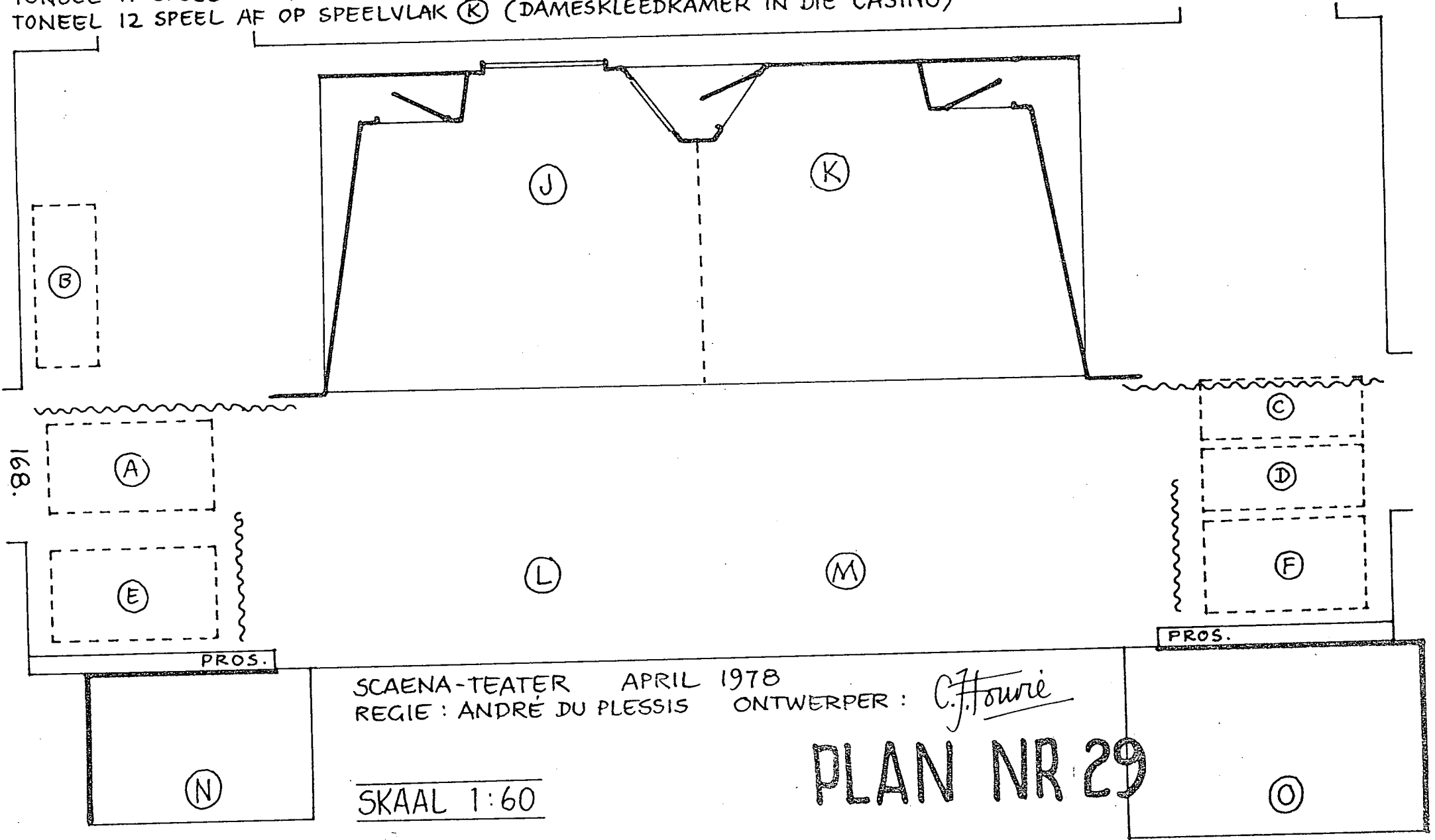
ONTWERPER: *C.J. Louwé*

SKAAL 1:60

PLAN NR 28

©

GRONDPLAN VIR DEKORSTEL VAN **DIE EVASGESLAG** (CLARE BOOTHE)
 TONEEL 11 SPEEL AF OP SPEELVLAK (J) (MARY SE SLAAPKAMER)
 TONEEL 12 SPEEL AF OP SPEELVLAK (K) (DAMESKLEEDKAMER IN DIE CASINO)



SCAENA-TEATER APRIL 1978
 REGIE: ANDRÉ DU PLESSIS ONTWERPER: C. J. Fourie

SKAAL 1:60

PLAN NR 29

skillende dekoreenhede was, veral op die voorverhoog, nie volledige geslote stelle nie, maar het telkens slegs 'n aanduiding gegee dat die handeling na 'n ander lokaliteit verskuif het. Saam met wit en bruin is slegs twee ander kleure, naamlik donkerblou en koraalpienk, deurgaans in verskillende samestellings, hoeveelhede en verspreidings gebruik. Op hierdie wyse is daar 'n eenheid tussen die groot aantal tonele geskep en het die dekorstel in 'n groot mate tot 'n neutrale agtergrond ver- vaag sodat die sterkste klem op die dialoog en handeling geplaas is. Vir die beperkte kleurgebruik in die dekor is vergoed deur die ryke kleurverskeidenheid in die kostuums.

2.7 Die volledige omskakeling na 'n tweede lokaliteit, en weer terug na die eerste, deur middel van die draaiverhoog en rolwaens

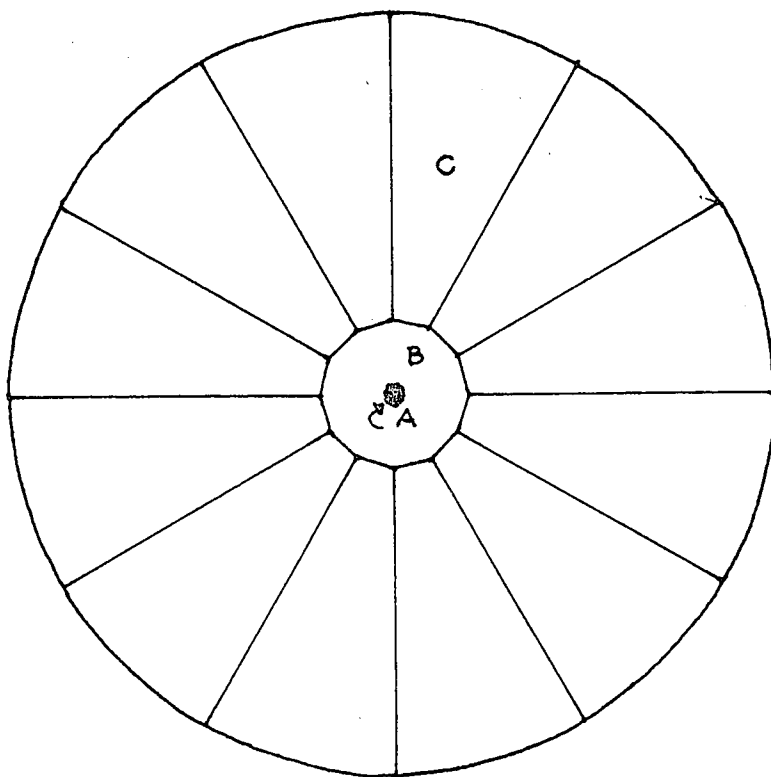
The children's hour is 'n voorbeeld van 'n ontwerpprojek waarin van rolwaens (vgl. plan nr. 32) en 'n draaiverhoog gebruik gemaak is om die probleem te oorbrug van die voorsiening van twee volledige, geslote stelle wat twee aparte lokaliteite voorstel.

2.7.1 DIE DRAAIVERHOOG

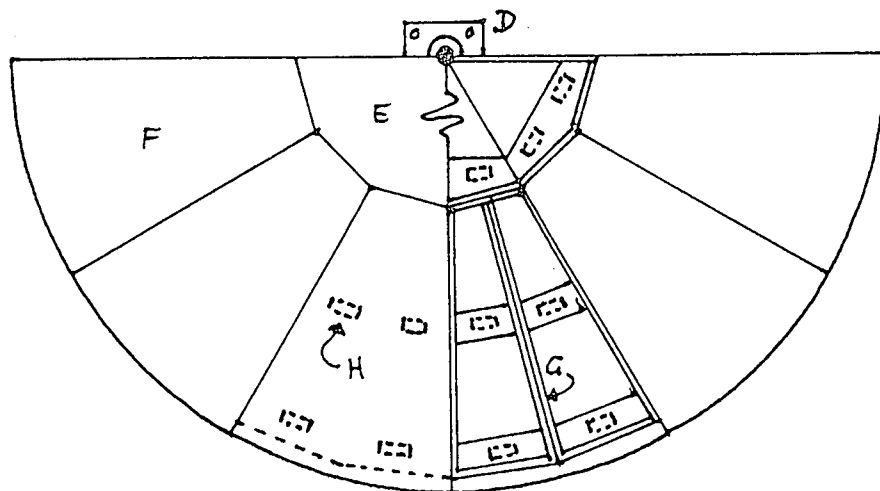
Die term *draaiverhoog* is selfverduidelikend. Dit is basies 'n verhoog wat in die rondte draai om telkens 'n ander aansig van die dekorpanele daarop aan die gehoor te vertoon. Die draaiverhoog hoef nie noodwendig rond te wees nie; dit kan byvoorbeeld selfs vierkantig, ovaalvormig, halvesirkelvormig of driehoekig wees. Die tweede kenmerk van die draaiverhoog is dat dit bestaan uit een of 'n samestelling van meer as een rostrum wat op swaaiwiele gemonteer is. Daar is geen beperking op die hoogte van die rostrum nie, net solank dit funksioneel en beweegbaar is. Die derde belangrike vereiste is dat die draaiverhoog om 'n sentrale vaste punt, naamlik die spil, moet roteer.

Indien 'n sirkelvormige draaiverhoog gebou word (vgl. plan nr. 30), word afsonderlike segmente van die sirkel vooraf gebou en van swaaiwiele voorsien, alvorens dit geheg word om die volledige verhoog te vorm. Elke afsonderlike segment bestaan uit 'n staalraamwerk wat met hout bedek is. Die spil draai in 'n bus met koeëllaers en is deur middel van 'n metaalplaat op die verhoogvloer vasgeheg. Om

DIE DRAAIVERHOOG



- A SPIL
- B SENTRALE EENHEID
- C BASIESE WIGVORMIGE EENHEID
- D KOEËLLAER-SPIL OP METAALPLAAT AAN VERHOOGVLOER VASGEHEG
- E BASIESE EENHEID MET HOUT BEDEK (SENTRALE EENHEID)
- F WIGVORMIGE EENHEID MET HOUT BEDEK



- G METAALRAAMWERK VAN BASIS
- H POSISIE VAN SWAIWIELE

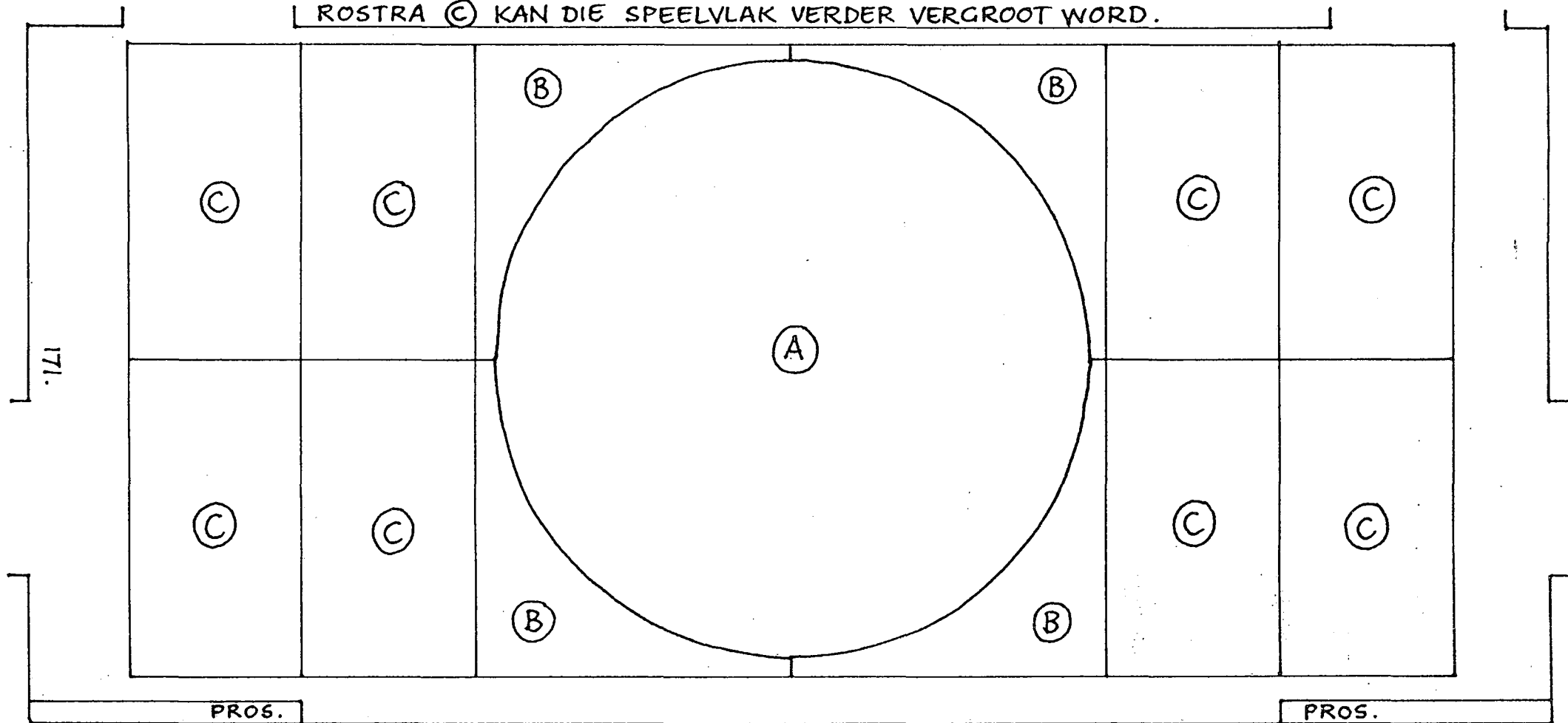
BRON : PARKER, W. AND SMITH, H. 1979. SCENE DESIGN AND STAGE LIGHTING. NEW YORK : HOLT, RINEHEART AND WINSTON. P. 321.

PLAN NR 30

SCAENA-TEATER

DRAAIVERHOOG

GRONDPLAN VAN VERHOOG MET DRAAIVERHOOG IN SENTRALE POSISIE SOOS VIR THE CHILDREN'S HOUR (VGL. PLANNE NRS. EN). VIER EWE GROOT ROSTRA (B) WORD TEEN DRAAIVERHOOG INGPAS OM 'N VIER-KANTIGE SPEELVLAK OP DIE MIDDELVERHOOG TE SKEP. MET DIE BYVOEGING VAN VIER OF MEER ANDER ROSTRA (C) KAN DIE SPEELVLAK VERDER VERGROOT WORD.



SKAAL 1:60

PLAN NR 31

die spil word eers 'n aparte eenheid gebou wat dan dien as aanhegtingseenheid vir die ander sirkelsegmente. Die feit dat die draaiverhoog uit 'n aantal kleiner eenhede opgebou word, vergemaklik die samestelling, verskuiwing, vervoer en berging daarvan.

Bo-op die draaiverhoog kan 'n verskeidenheid van dekoreenhede soos panele, rostra of trappe opgerig en vasgeheg word om die vereiste agtergrond vir die handeling van 'n betrokke drama te verskaf. Die deursnit van die draaiverhoog moet egter wyd genoeg wees, sodat die diepte van die verhoog voldoende sal wees om vrye beweegruimte toe te laat wanneer dit deur middel van panele in twee of meer segmente verdeel word.

Die rotasie van die draaiverhoog kan op 'n meganiese wyse of met die hand uitgevoer word. Die beton-verhoogvloer van die Scaena-teater het egter verhoed dat 'n stelsel van katrolle, kables en 'n slinger op 'n vlak laer as die verhoogvlak geïnstalleer kan word om die rotasie op 'n semi-meganiese wyse te laat plaasvind. In hierdie geval het verhoogassistentie op die agterverhoog, en buite sig van die gehoor, die draaiverhoog deur middel van trekstange beweeg. Hierdie trekstange het in gleuwe op die draaiskyf ingepas.

Wanneer die draaiverhoog op die verhoogvloer geplaas word, sal dit noodwendig altyd minstens 10 cm hoër as die verhoogvlak wees. Hierdie verskil in hoogtes hoef nie noodwendig die bewegings van spelers op die verhoog nadelig te beïnvloed nie. Indien dit so verlang word, kan die oorblywende gedeeltes van die verhoog tot dieselfde vlak as die draaiverhoog opgebou word deur van 'n aantal los rostra gebruik te maak (vgl. plan nr. 31).

2.7.2 THE CHILDREN'S HOUR

Dramaturg:	Lillian Hellman
Teater:	Scaena-teater
Opvoerdatum:	September 1982
Regisseuse:	Ann Ranger

Daar is sestien karakters en 'n aantal figurante in hierdie drama. In die eerste bedryf word vereis dat ongeveer twaalf spelers gelyktydig saam op die verhoog verskyn. Vir die tweede bedryf is die totaal vyf en vir die derde bedryf is dit vier.

Bedrywe een en drie van hierdie drama speel af in die woonkamer van die Wright-Dobie-skool, 'n kosskool vir dogters, terwyl die twee tonele van die tweede bedryf albei in mev. Tilford se woonkamer afspeel.

In die teks word die dekor en inkleding van die kosskool se woonkamer as volg beskryf:

"A room in the Wright-Dobie School for girls, a converted farm-house eighteen miles from the town of Lancet. It is a comfortable, unpretentious room used as an afternoon study-room and at all other times as the living-room.

"Downstage right is a large window through which we see a stone wall covered with ivy. Up-stage of the window is a large wooden pilaster supporting the ceiling beam, which runs the length of the room ... Up-stage of the pilaster, a built-in bookcase filled with books ...

"Center stage a large door leading to a hallway which leads right to outside door and left to other rooms of the house. In the hall is a staircase going off left" (Hellman 1953:7).

Vir die dekor en inkleding van mev. Tilford se woonkamer bevat die teks die volgende aanwysings:

"Living-room at mrs. Tilford's. It is a formal room, without being cold or elegant. The furniture is old, but excellent" (Hellman 1953:31).

Hierdie realistiese drama het vereis dat volledig geslote dekorstelle, met noukeurige aandag aan fyn realistiese besonderhede, voorsien word. Die grootste uitdaging was egter geleë in die feit dat die eerste bedryf op die volle verhoogwydte 'n geslote stel benodig het, dat die tweede bedryf 'n toneelverandering vereis het na 'n tweede geslote stel op die volle verhoogwydte, en dat die derde bedryf weer in dieselfde lokaliteit as die eerste bedryf moes afspeel.

Die dekorstelle moes dus 'n totale verandering van lokaliteit suggereer en daarna weer 'n totale terugkeer tot die oorspronklike stel. In die beplanningstadium van hierdie ontwerpprojek is besef dat 'n kombinasie van 'n draaiverhoog en rolwaens die enigste oplossing tot dié probleem sou bied.

Die voorgestelde grondplanne vir die twee stelle op pp. 71 en 72 van die speelt eks, is uiters vaag en is heelwaarskynlik bedoel vir 'n teater wat oor 'n vliegtoring beskik sodat die toneelverandering kan plaasvind deur die panele te hys of te laat sak (vgl. A en B op plan nr. 33).

Die belangrikste element van hierdie dekorstel was die draaiverhoog wat in 'n sentrale posisie op die verhoog geplaas is, met twee rostrums van 'n onreëlmatige vorm só gerangskik dat 'n aaneenlopende reghoekige vlak van 6,8 m wyd, 3,4 m diep en 20 cm hoog geskep is (vgl. plan nr. 34). Op die res van die verhoog aan weerskante van hierdie vlak, is geen permanente rostrums gebruik nie. Om voorsiening te maak vir twee aparte speelareas vir die twee lokaliteite, is die draaiverhoog in twee gelyke helftes verdeel deur dekorpanele met 'n deur aan die linkerkant van die middellyn daarop op te rig. Hierdie verdeling het gedien as 'n gedeelte van die agterste reguit muur van die skool se woonkamer (area F). Op die agterste helfte van die draaiverhoog (area E) is twee mure gebou wat mekaar teen 'n hoek van 140° in die middel ontmoet. Met die ander muur aan die voorkant het elk van hierdie mure 'n hoek van 20° gevorm. Hierdie twee gapings het voorsiening gemaak vir spelers om die deur in elk van die agterste twee mure en dié in die voorste muur oortuigend te kon gebruik.

Vir die dekorstel van die eerste bedryf wat in die skool se sitkamer afspeel, is speelarea F gebruik, tesame met die ruimtes aan weerskante van die rostrums. Op verhoogregs is rolwa A van 3,6 x 1,8 m gebruik waarop 'n trap gebou is wat gesuggereer het dat daar toegang tot die eerste verdieping is. Skuins voor hierdie rolwa is 'n kleiner rolwa (C) van 2,7 x 1,9 m gebruik wat gedeeltelik toegebou is met dekorpanele waarin daar 'n venster en 'n boogdeurgang was. Die een paneel (H) was net aan die een kant met skarniere aan die ander paneel geheg, sodat dit kon oopswaai (vgl. plan nr. 32). In die eerste bedryf het hierdie wa met sy panele die regterkantste muur van die vertrek gevorm, 'n deurgang voorsien, en ook die coulisse op verhoogregs gemaskeer. Tussen waens A en C en die rostrums is 'n ekstra speelarea van ongeveer 1,8 m wyd en 4,5 m diep geskep.

Op verhooglinks is 'n rolwa (B) gebruik waarop panele met 'n venster en 'n deur daarin, opgerig is. Die afmetings van hierdie rolwa was 2,7 x 1,8 m en dit het 'n klein portaaltjie aangrensend tot die woonkamer gesuggereer. Skuins voor hierdie rolwa was 'n kleiner rolwa (D) wat in afmetings en funksie met rolwa C ooreengestem het. Die enigste verskil was dat rolwa D twee deure in die panele gehad het. Tussen rolwaens B en D, en die rostrums is daar op verhooglinks ook 'n ekstra speelarea geskep, net soos op verhoogregs.

Vir die eerste bedryf kon die volle verhoogwydte van 10,6 m dus gebruik word en die gemiddelde diepte was 3,6 m. Heelwat meubels is vir hierdie bedryf gebruik maar nogtans was die speelarea voldoende vir die ongeveer 12 spelers wat gelyktydig op die verhoog verskyn het (vgl. foto's nrs. 29, 30 en 33).

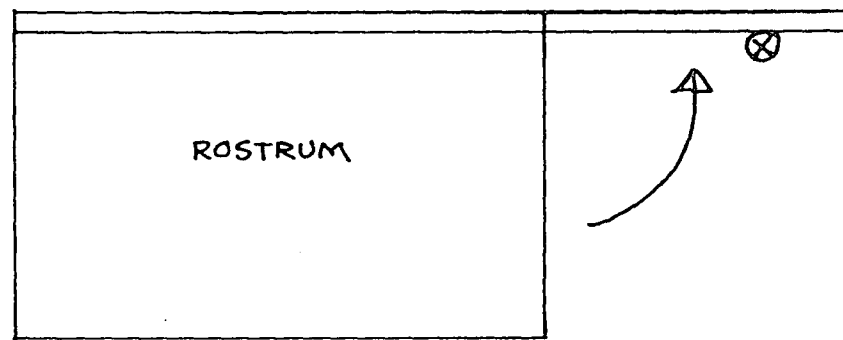
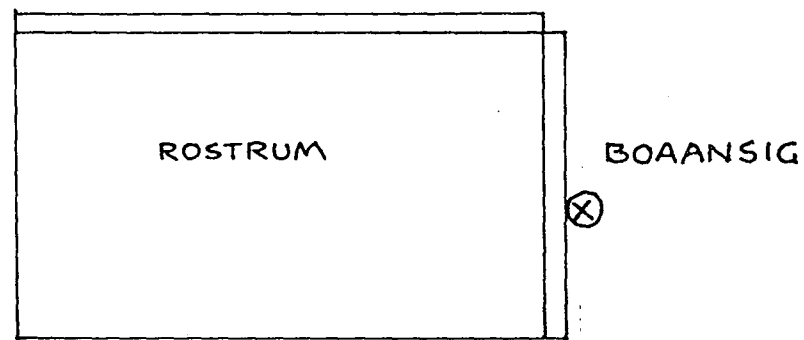
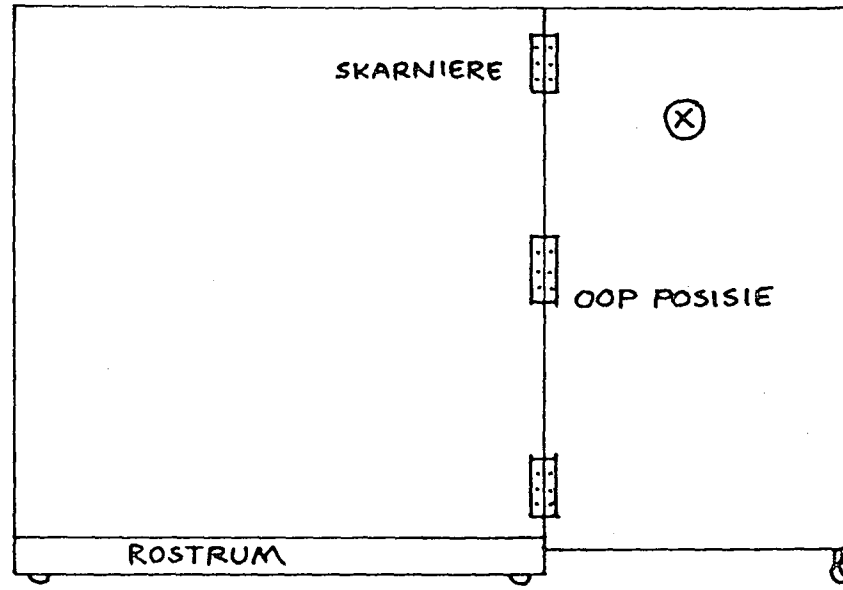
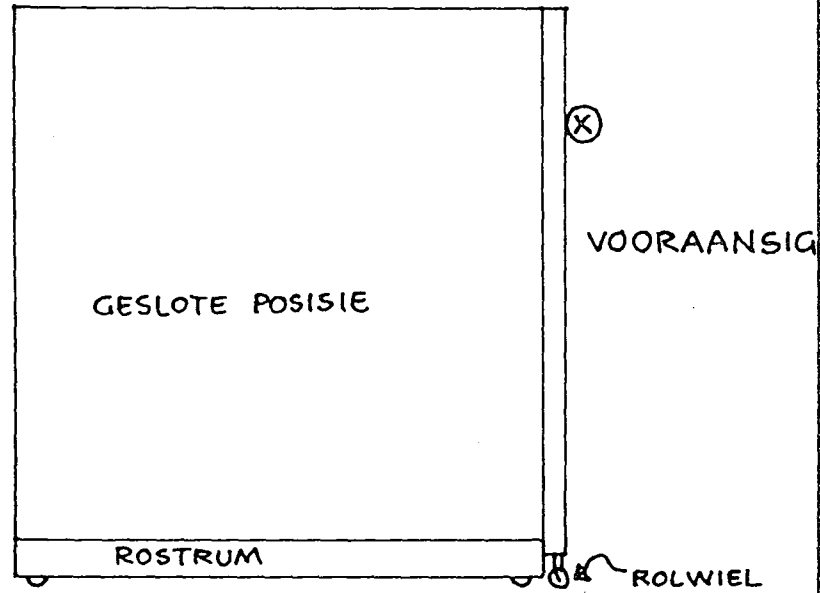
As gevolg van die rolwaens wat gebruik is, was die ruimte in die coulisse uiters beperk. Daarom was dit nodig om die meubels wat oor die hele speelarea van die eerste bedryf gebruik is, voor die toneelverandering alles op die draaiverhoog te pak.

Die toneelverandering van die eerste na die tweede bedryf het nie met 'n pouse saamgeval nie, dus was dit nodig om 'n vinnige verandering agter die toe voorgordyn uit te voer. Dit het ongeveer twee minute geneem. Die meubels wat vir die tweede bedryf gebruik sou word, is alreeds vooraf op speelarea E en op rolwaens C en D in posisie geplaas.

Om die toneelverandering vir die tweede bedryf uit te voer (vgl. plan nr. 35) was dit nodig om eers rolwaens A en B terug te skuif tot teen die agterste muur van die verhoog. Daarna is die draaiverhoog in die rondte gedraai sodat speelarea E in die voorste posisie kon wees. Die volgende stap was om flappe H aan elk van rolwaens C en D deur 270° na agter om te swaai en die rolwaens tot teenaan area E se rostrums te skuif. Aan die punte van die twee mure op area E is die twee flappe (G) na voor oopgeswaai om aan albei kante by die panele op rolwaens C en D aan te sluit. Laastens is die meubels oor die hele speelarea E versprei, voordat die spel hervat kon word.

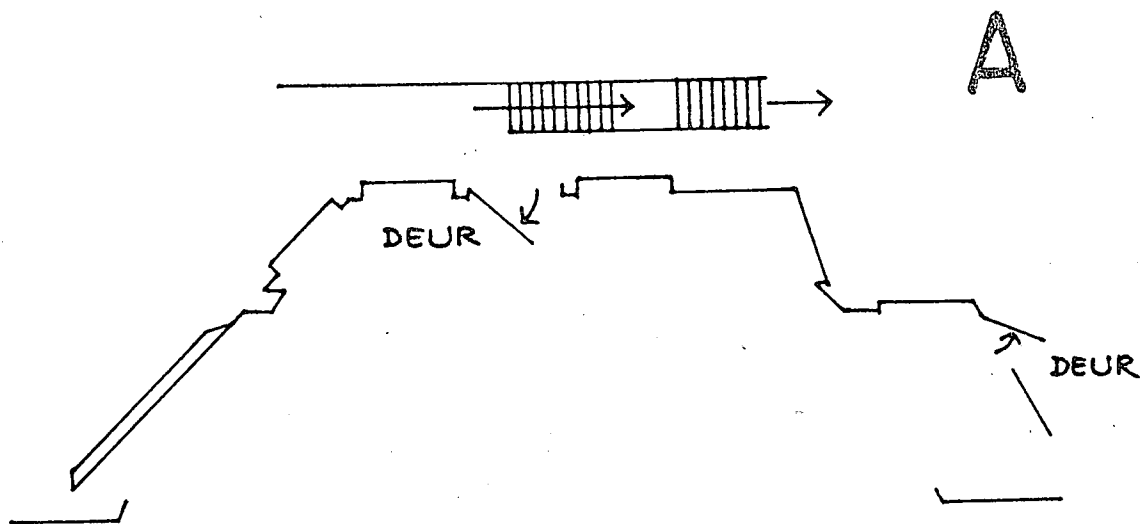
Hierdie speelarea was effens kleiner as dié van die eerste bedryf. Hoewel die volle verhoogwydte van 10,6 m gebruik is, was die diepte op die middellyn van die verhoog 3,4 m. Na die kante toe het die skuinsmure die diepte tot 2 m laat afneem.

176.

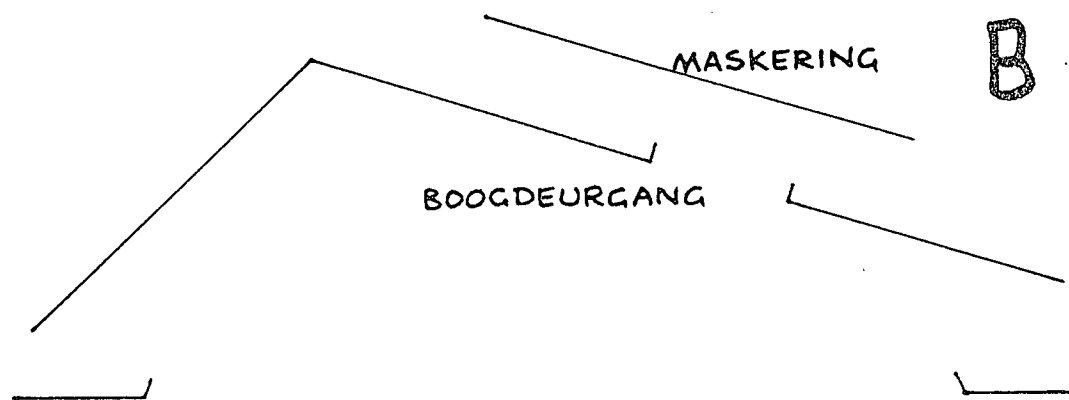


ROLWA MET PANEEL WAT UITSWAAI

PLAN NR 32



EERSTE EN DERDE BEDRYWE



TWEDE BEDRYF

VOORGESTELDE DEKORONTWERP VIR
THE CHILDREN'S HOUR

BRON: HELLMAN, LILLIAN. 1953. THE CHILDREN'S HOUR.

NEW YORK: DRAMATISTS PLAY SERVICE, INC. PP. 71 & 72.

PLAN NR 33

THE CHILDREN'S HOUR

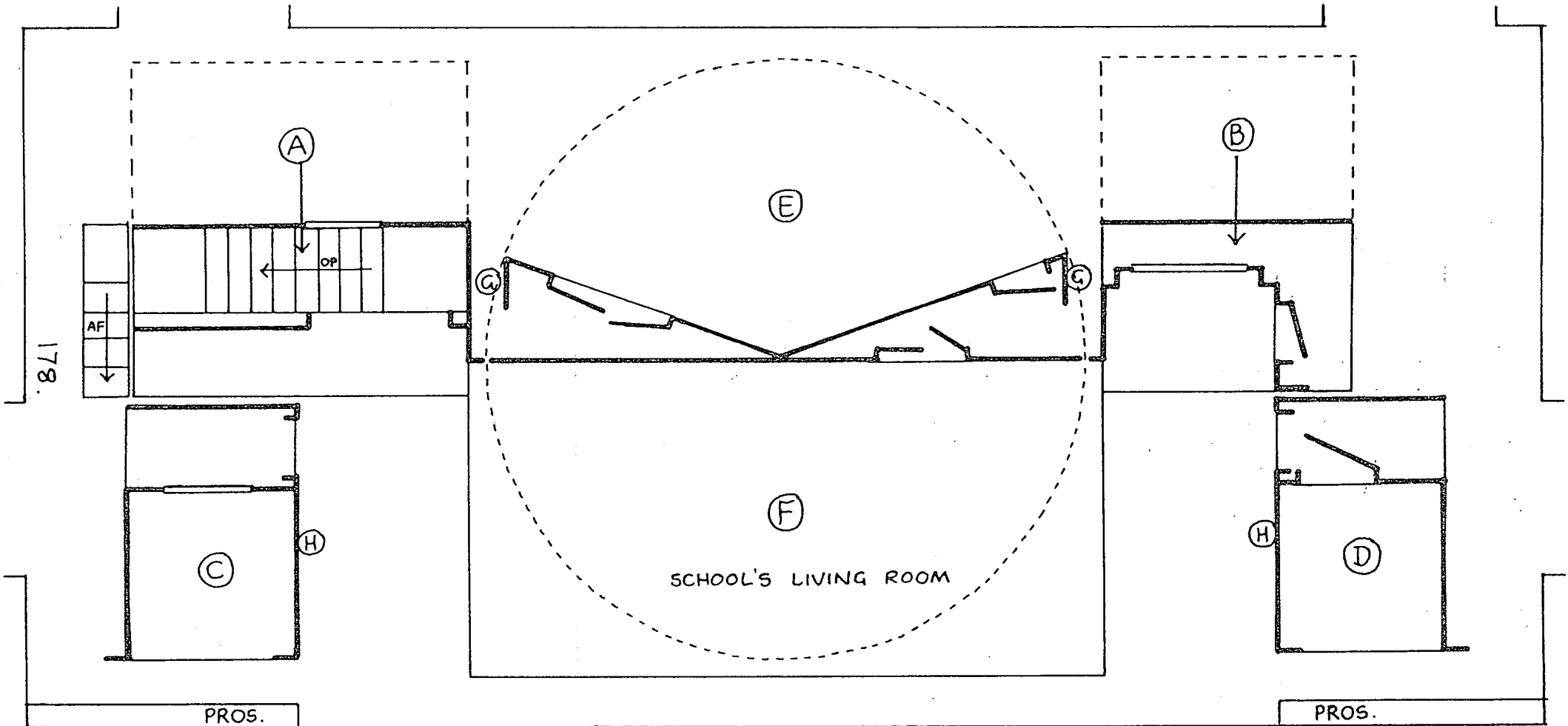
(LILIAN HELMAN)

GRONDPLAN VIR DEKORSTEL

EERSTE EN DERDE BEDRYWE - WAENS (A) EN (B) IN VOORSTE POSISIE.

WAENS (C) EN (D) AGTER PROSCENIUM MET SKERMFLAPPE (H) GESLOTE.

SEGMENT (F) VAN DRAAIVERHOOG IN VOORSTE POSISIE (VGL. PLAN NR.)



SKAAL 1:60

SCAENA-TEATER SEPTEMBER 1982
REGIE: ANN RANGER

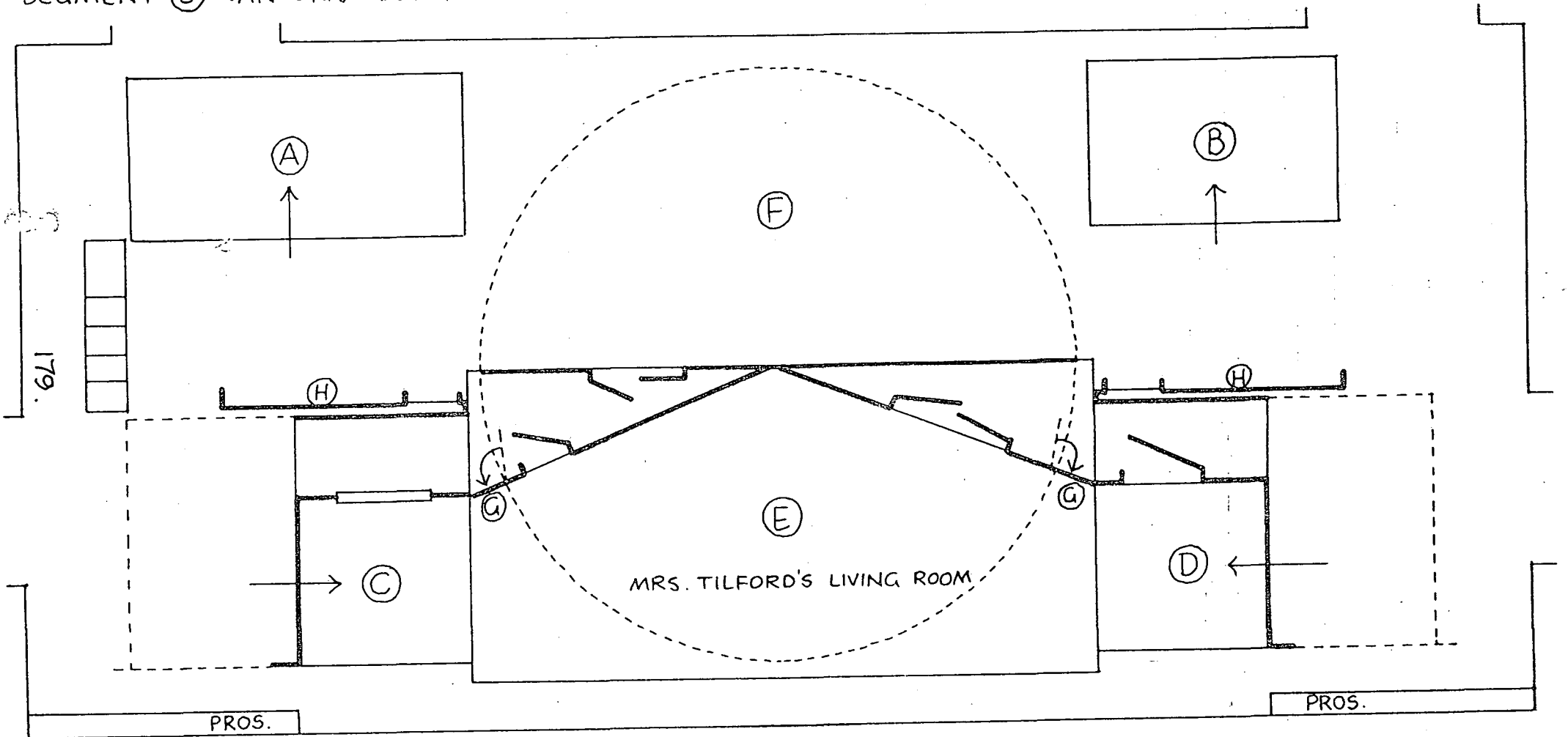
ONTWERPER: *C.J. Fourie*

PLAN NR. 34

THE CHILDREN'S HOUR

(LILIAN HELMAN)

GRONDPLAN VIR DEKORSTEL — TWEEDE BEDRYF — WAENS (A) EN (B) IN AGTERSTE POSISIE
WAENS (C) EN (D) IN SIGBARE POSISIE MET SKERMFLAPPE (H) TERUGGESWAAI. FLAPPE (G) NA VORE GESWAAI.
SEGMENT (E) VAN DRAAIVERHOOG IN VOORSTE POSISIE. (VGL. PLAN NR.)



SKAAL 1:60

SCAENA-TEATER SEPTEMBER 1982
REGIE: ANN RANGER

ONTWERPER: *G. Fourie*

PLAN NR. 35

Hierdie dekorstel het die woonkamer in mev. Tilford se woning voorgestel (vgl. foto's nrs. 31, 32 en 34).

Aan die einde van die tweede bedryf was daar 'n pouse van twintig minute, wat voldoende tyd verskaf het vir die toneelverandering om weer eens die speelarea vir die skool se woonkamer te suggereer.

Uit voorgaande blyk dit duidelik dat noukeurige beplanning en repetisie van die toneelveranderings noodsaaklik was om dit glad en vinnig te laat verloop.

2.8 Veelvuldige omskakelings na 'n verskeidenheid van lokaliteite deur middel van 'n permanente speelruimte, 'n draaiverhoog, 'n rolwa en die uitbouing van die verhoog

Indien die aantal speelareas wat deur middel van die segmentariese verdeling van 'n draaiverhoog nie voldoende is om die vereiste aantal lokaliteite in 'n drama te akkommodeer nie, kan die uitbouing van die verhoog en die gebruik van 'n rolwa (vgl. plan nr. 32) as bykomende hulpmiddels benut word.

Vir die aanbieding van *Die pantoffelmoordenaars* is van voorgaande tegnieke gebruik gemaak.

2.8.1 DIE PANTOFFELMOORDENAARS (*LES ASSASSINS ASSOCIÉS*)

Dramaturg:	Robert Thomas
Vertaler:	AE Vorster
Teater:	Scaena-teater
Opvoerdatum:	Maart 1982
Regisseur:	Anton Welman

In die aanbieding van hierdie riller-komedie word 'n redelike ingewikkelde dekorstel vereis. Agt verskillende lokaliteite word benodig.

Die munisipale park, die Generaal Truffe-park, is geleë in 'n

"... rustige omgewing. Dit is die klassieke plein van die Derde Republiek. In die verte sien 'n mens deur die takke en paadjies, yster-traliewerk en die ligte van 'n verlate straat ... In die middel troon die

standbeeld van 'n generaal van die Tweede Ryk ... Voor die standbeeld staan 'n groot bank ..." (Thomas s.a.:2).

Die volgende toneel speel af in die Pitard-kafee.

"... 'n outydse kafee. Marmertafels, leerbankies. Rokokoversierings. Vals sierkranses, vals marmer. Spieëls in 1925-styl. Agter 'n klein deurtjie en 'n winkelvenster wat op 'n straat, effens sigbaar, uitkyk. Regs, 'n klein sinktoonbankie met sy deur na die kombuis ..." (Thomas s.a.:6).

Hierna verskuif die handeling na die biblioteek in die kasteel wat behoort aan die De Grandterre's.

"Dis 'n mooi, streng gemeubileerde vertrek, vol boeke en antieke skilderye. Stylvolle kaggel met wapenskild. Links, 'n groot deur na die ingangsportaal. Regs, 'n deurtjie na die trap vir die bediendes ..." (Thomas s.a.:9).

Die vierde toneel speel af in die slaapkamer van die Barbize-egpaar se woonstel:

"Koketterig en vroulik ... Agter, 'n venster wat op die straat uitkyk. 'n Groot deurmekaar bed in die middel. Regs, 'n deur wat na die res van die woonstel lei. Agter, 'n hangkas ..." (Thomas s.a.:14).

Die eerste bedryf word afgesluit met 'n verdere toneel in die park, terwyl die tweede bedryf begin met 'n toneel in die kasteel se biblioteek. Die daaropvolgende toneel speel af in die diensmeisie, Nnette, se kamertjie in die kasteel.

"Klein, nederige plekkie, koketterig, met 'n klein bedjie, 'n deur ..." (Thomas s.a.:25).

Genoemde lokaliteite word hierna telkens weer om die beurt benut, asook drie ander lokaliteite wat elk vir een kort toneeltjie benodig word, naamlik die

polisiekantoor, Barbize se koerantkantoor, en 'n sel in die polisiestasie. Hierdie drie tonele word onderskeidelik as volg in die teks beskryf:

"Die kantoor in die polisiesoldatehuis. Dis 'n klein kamertjie met plakkate op die muur en 'n lessenaar. In een hoek is tralies waaragter die oortreders ingestop word ..." (Thomas s.a.:45).

Die ander twee tonele word slegs as volg aangedui:

"Die kantoorhoekie van die koerant ..."

"Die sel in die polisiesoldatehuis" (Thomas s.a.:33, 55).

Uit die voorgaande toneelaanwysings blyk dit duidelik dat hierdie stuk oënskynlik onoorkomelike probleme ten opsigte van die dekorbeplanning bied. Die handeling speel af in agt verskillende lokale, naamlik die park, die kafee, die biblioteek in die kasteel, 'n slaapkamer, die diensmeisie se kamer, die polisiekantoor, 'n aangrensende sel en 'n koerantkantoor. Wat die saak nog verder bemoeilik, is die feit dat die drama uit 31 korter of langer tonele opgebou is. Dit bring mee dat daar 'n groot aantal verplasings van die handeling van een lokaliteit na 'n volgende vereis word.

Afgesien van die finansiële oorweging om vir elk van die agt verskillende lokaliteite 'n aparte dekorstel te bou, sou dit in elk geval nie prakties uitvoerbaar wees om telkens een uitvoerige stel met 'n volgende te vervang nie. In die beplanningstadium is daar dus aanvanklik 'n ontleding gedoen van die aantal tonele wat, volgens die vereistes van die handeling in die drama, in elk van die onderskeie lokaliteite moes afspeel. Die bevinding was dat die biblioteek vir agt tonele benodig sou word, die park en die kafee sewe elk, die slaapkamer vyf en die diensmeisie se kamer vir twee tonele. Die paar tonele wat in die polisiekantoor, die koerantkantoor en die sel moes afspeel, was almal baie kort en in die meeste gevalle was dit slegs vir die doel van telefoongesprekke vanuit een van die ander lokale. In hierdie gevalle is twee lokaliteite gelyktydig gebruik (vgl. planne nrs. 36, 37 en 38).

Hierdie ontleding het gelei tot die besluit dat vier lokaliteite, naamlik die biblioteek, die park, die kafee en die slaapkamer voorrang moet geniet ten opsigte van die

grootte van die speelarea. In hierdie lokale is daar oorwegend ruimte vir drie of meer persone benodig, terwyl die orige lokale meestal net deur een of hoogstens twee spelers beset is.

Aangesien die park 'n oop ruimte moes suggereer, is besluit om die linkerhelfte van die verhoog met die siklorama as agtergrond, vir hierdie permanente speelarea te gebruik (areas D en D1). Die agterverhooggedeelte (D) van hierdie area is 16 cm hoër as die verhoogvlak (D1) geplaas en is verder ingeklee met silhoeëtte van die Eiffeltoring, bome en plantegroei. Die standbeeld van Generaal Truffe (J) wat, veral in die slottoneel 'n uiters belangrike funksie vervul, is in 'n sentrale posisie geplaas. 'n Verskuifbare parkbankie is in die oop ruimte voor die standbeeld gebruik.

Die regterhelfte van die verhoog het voldoende ruimte gebied vir die oprigting van 'n draaiverhoog, 16 cm hoër as die verhoogvlak. Die draaiverhoog, met 'n deursnee van 6,3 m is in drie ongeveer ewe groot segmente verdeel om die drie belangrike lokaliteite van die biblioteek (A), kafee (B) en slaapkamer (C) te huisves. Elkeen van hierdie vertrekke het twee mure gehad wat mekaar teen 'n hoek van ongeveer 120° ontmoet het. Dit het dus slegs 'n klein gedeelte van 'n groter, volledige vertrek gesuggereer. Deure en vensters in hierdie mure moes dus 'n dubbele funksie na albei kante toe in die aangrensende vertrekke vervul.

Die aanvanklike ontleding het getoon dat die draaiverhoog in die loop van een aanbieding sestien keer gedeeltelik of volledig gedraai moes word om dekorveranderings te laat plaasvind. Dit is gedoen met die hulp van drie verhoogassistentie op die agterverhoog.

Die diensmeisie se kamertjie (E) is vir slegs twee tonele, kort na mekaar, benodig. Aangesien daar hoogstens drie spelers in dié ruimte gehuisves moes word, is besluit om gebruik te maak van 'n dekoreenheid, met 'n deur en 'n venster, op 'n rolwa van 2,7 m wyd, 1,8 m diep en 16 cm hoog. Hierdie rolwa kon maklik agter die linker-prosceniumboog geberg word. 'n Oopswaaiende swart maskeerskerm (X) is as derde muur aan die rolwa geheg sodat dit agter die proscenium heeltemal onsigbaar was. In die sigbare posisie, links op die voorste gedeelte van die verhoog, is die maskeerskerm oopgeswaai om volledige sigbaarheid van die kamer se binetoneel te verseker.

Die enigste oorblywende ruimtes waarin die ander twee lokaliteite, naamlik die polisiekantoor (G) en die koerantkantoor (H) voorgestel kon word, was onderskeidelik links en regs voor in die ouditorium, teenaan die prosceniums. Twee los verhoë van 2,7 m wyd en 1,8 m diep, en dieselfde hoogte as die verhoog, is hier opgerig, met trappe aan die buitekant sodat spelers hierdie speelareas via die deure in die symure van die ouditorium kon bereik. Hierdie permanente speelareas kon ook via die verhoog bereik word, aangesien die los verhoë ongeveer 50 cm ver na binne toe verby die prosceniums gestrek het. Om hierdie speelareas verder in te klee is daar op elk van 'n lessenaar en 'n stoel asook van 'n dekorpaneel agter teen die proscenium gebruik gemaak om 'n muur voor te stel.

Om die polisielesel (vgl. F op plan nr. 38) te skep, is weer eens van die bediende se kamertjie gebruik gemaak. Slegs een persoon moes hierdie ruimte gebruik en dus is 'n tweede muur, halfpad na vore, op die wa ingeskuif, terwyl 'n skuifpaneel met 'n traliewerk aan die voorkant vasgeheg is. Hierdie toneel het net voor pouse afgespeel, wat dus voldoende tyd toegelaat het vir die wegskuif van die rolwa. As gevolg van die beperkte ruimte in die coulisse het daar wel probleme ontstaan met die inskuif van die panele om die kamertjie in 'n tronksel te omskep. Daar is toe oorweeg om hierdie kort toneeltjie eerder in die polisiekantoor te laat afspeel, of om dit heeltemal uit te sny aangesien dit nie noodsaaklik was vir die logiese verloop van of begrip vir die handeling in die drama nie.

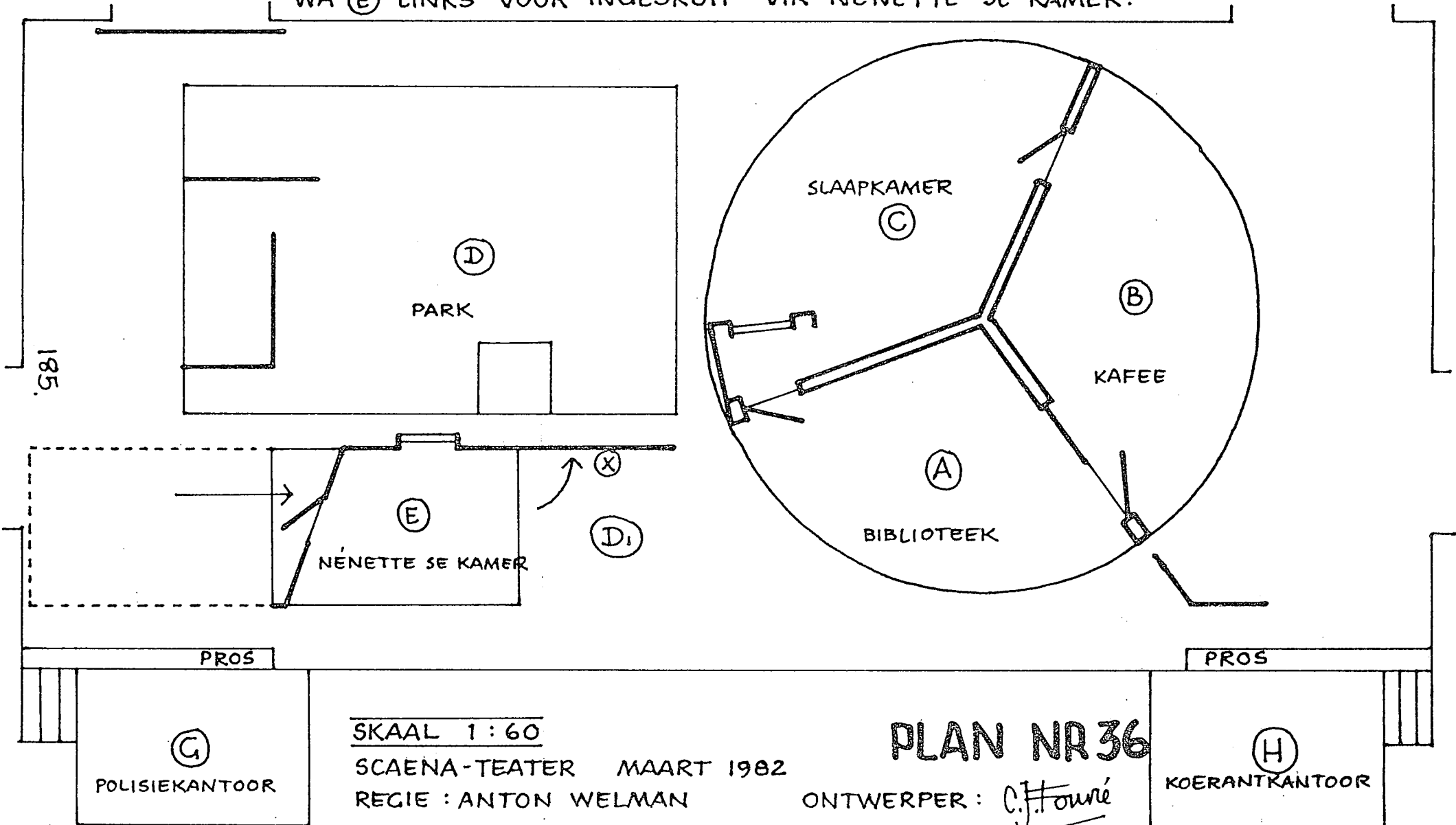
In hierdie aanbieding moes die beligting nie slegs 'n sterk bydrae lewer om atmosfeer te help skep nie. Dit moes ook uiters funksioneel aangewend word om by elke dekorverandering die gehoor se aandag van een lokaal na 'n volgende te verplaas. Dit was dus nodig om elke speelarea apart te kon belig. Kort verdonkerings is gebruik wanneer dit nodig was om 'n grootskaalse verskuiwing te laat plaasvind, soos byvoorbeeld wanneer die rolwa op- of afgeskuif is. Die wenteling van die draaiverhoog het slegs met die gedeeltelike vermindering en vermeerdering van die ligintensiteit gepaard gegaan om aan te toon dat die handeling na 'n volgende ruimte op die draaiverhoog verskuif.

Die pantoffelmoordenaars is 'n riller-komedie met 'n redelike absurdistiese aanslag. Daarom is besluit om afgesien van die neutrale kleure van wit, swart en bruin, slegs drie ander kleure in die dekorskildering te gebruik, naamlik helderpers, donkerblou en appelgroen. Hierdie kleurskema is ook in die inkleding en kos-

DIE PANTOFFELMOORDENAARS

(ROBERT THOMAS)

GRONDPLAN VIR DEKORSTEL - SEGMENT (A) VAN DRAAIVERHOOG IN VOORSTE POSISIE VIR DIE BIBLIOTEK.
WA (E) LINKS VOOR INGESKUIF VIR NÉNETTE SE KAMER.



SKAAL 1:60

SCAENA-TEATER MAART 1982

REGIE: ANTON WELMAN

PLAN NR 36

ONTWERPER: C.J. Houwé

POLISIEKANTOOR

KOERANTRANTOOR

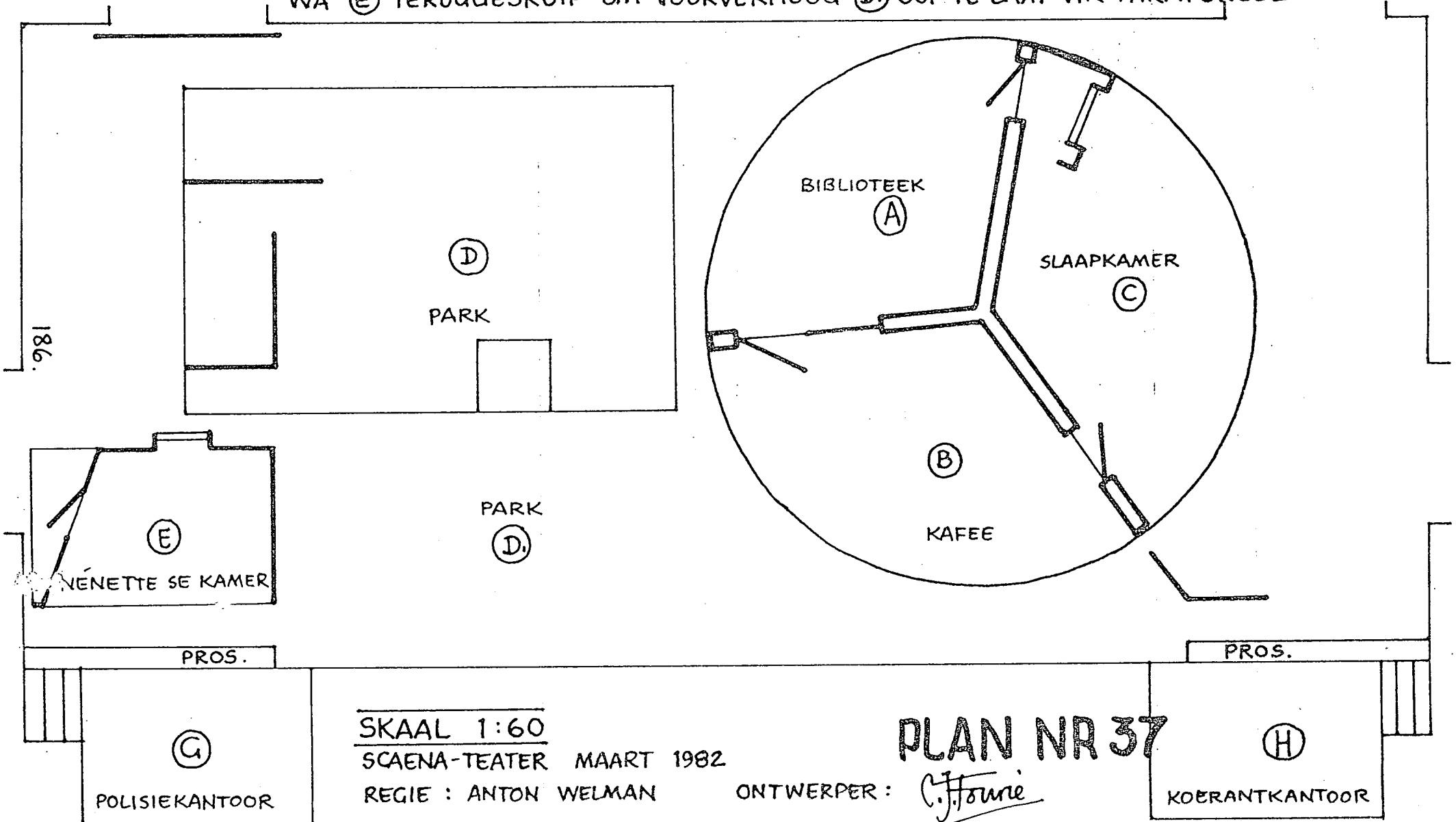
185

DIE PANTOFFELMOORDENAARS

(ROBERT THOMAS)

GRONDPLAN VIR DEKORSTEL - SEGMENT (B) VAN DRAAIVERHOOG IN VOORSTE POSISIE VIR KAFEE.

WA (E) TERUGGESKUIF OM VOORVERHOOG (D) OOP TE LAAT VIR PARKTONEEL.



SKAAL 1:60

SCAENA-TEATER MAART 1982

REGIE : ANTON WELMAN

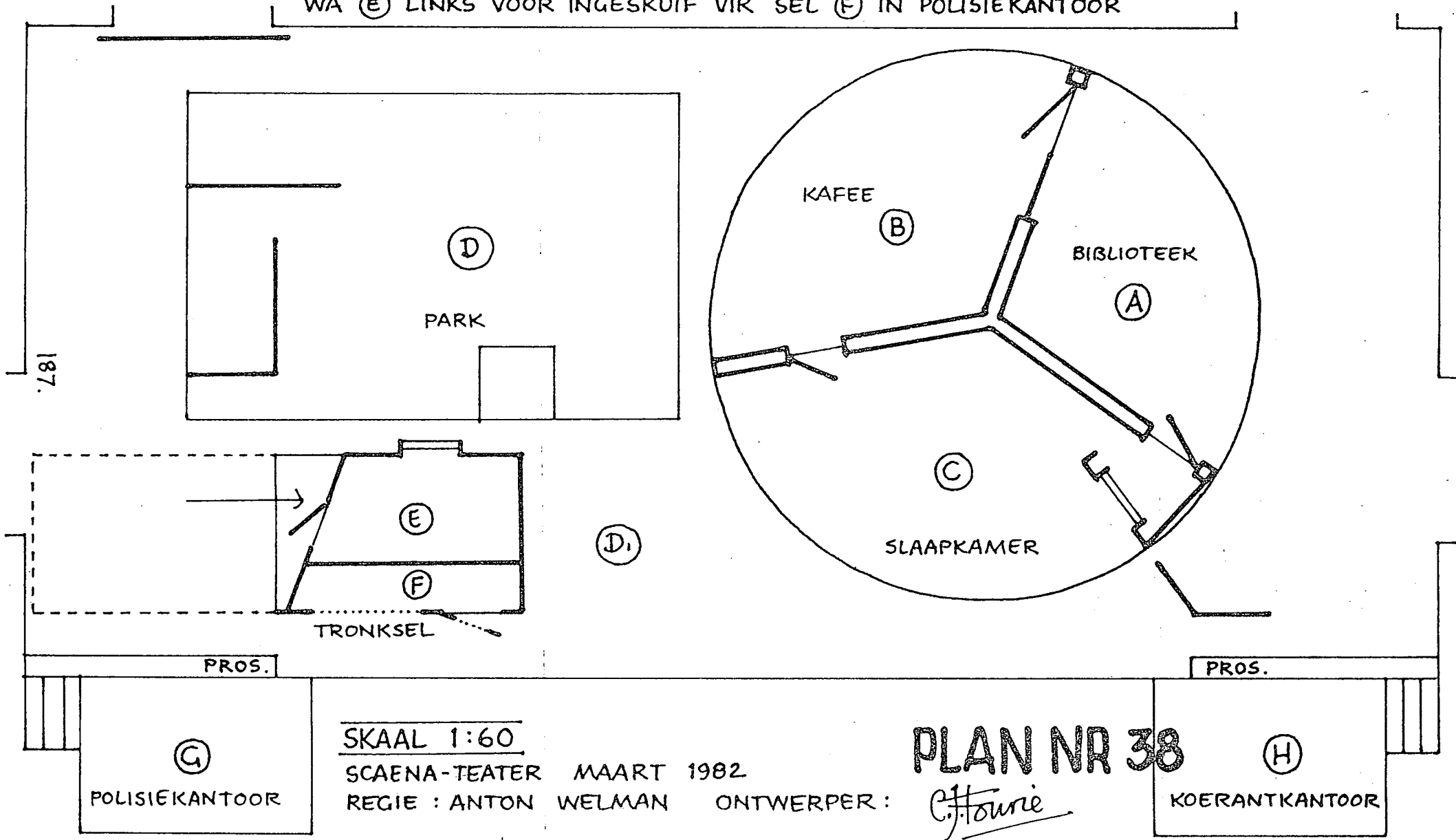
PLAN NR 37

ONTWERPER : *C. J. Fourie*

KOERANTKANTOOR

DIE PANTOFFELMOORDENAARS (ROBERT THOMAS)

GRONDPLAN VIR DEKORSTEL - SEGMENT © VAN DRAAIVERHOOG IN VOORSTE POSISIE VIR DIE SLAAPKAMER
WA (E) LINKS VOOR INGESKUIF VIR SEL (F) IN POLISIEKANTOOR



SKAAL 1:60

SCAENA-TEATER MAART 1982

REGIE : ANTON WELMAN ONTWERPER :

PLAN NR 38

C. J. Fourie

©
POLISIEKANTOOR

©
KOERANTKANTOOR

tumering en gedeeltelik in die beligting deurgevoer. Hierdie kleurskema het daartoe bygedra om 'n vreemde, byna bo-aardse atmosfeer te skep (vgl. foto's nrs. 35 tot 45).

2.9 Die tydelike, funksionele vergroting van die verhoogruimte deur middel van 'n uitbouing

In die bespreking van die voorafgaande aanbieding, naamlik *Die pantoffelmoorde-naars*, is daar melding gemaak van uitbouings van die verhoog in die vorm van rostra links en regs voor die proscenium. Hierdie uitbouings is egter van beperkte afmetings maar lewer bewys dat die verhoog in sy volle prosceniumwydte of selfs wyer in die rigting van die ouditorium uitgebou kan word. Die diepte van die uitbouing sal bepaal word deur die beskikbare ruimte tussen die voorverhoog en die voorste ry sitplekke. Indien die sitplekke, soos in die geval van die Scaena-teater uit los stoele op verskuifbare rostrums bestaan, is dit moontlik om van 'n groter ruimte vir die uitbouing gebruik te maak. Indien die ouditoriumvloer 'n skuinshelling het, sal die konstruksie van die rostra wat vir die uitbouings gebruik word, dienooreenkomstig aangepas moet word.

2.9.1 AUGUST AUGUST, AUGUST

Dramaturg:	Pavel Kohout
Vertaler:	Nerina Ferreira (uit die Duits)
Teater:	Scaena-teater
Opvoerderdatum:	Maart 1983
Regisseur:	Chris Fourie

Daar is agttien spelers in hierdie aanbieding waarvan veertien op sekere stadiums gelyktydig op die verhoog verskyn.

Die speelteks van hierdie tragi-komedie begin met die stem van die verteller wat 'n beskrywing van die toneel gee. Namate hy die handeling van die persone op die verhoog beskryf, maak hulle hul verskyning.

"Vanaand, Milacku, vanaand as jy teater toe kom ... dan gaan jy aanvanklik verstom bly staan: in plaas van die verhoog, wat so dikwels die platform van verhewe gedagtes word, sien jy 'n sirkusarena, die gelief-

de towerkring met saagsels bestrooi en van die alledaagse wêreld afgeskei deur 'n lae ringmuurtjie ... wat net betree word deur die perdehoeve en die hansworste se bawerbekstewels. Maar dalk is jou sitplek glad nie eens daar onder in die gehoorsaal nie, dalk sit jy nog bo-op die verhoog (want daar sit altemit ook toeskouers, om die sirkusbeeld te voltooi). Nou ja, ... dit gaan nou nie meer lank duur nie, en dan, daar op die balkon wat ook in elke regskepe sirkus pryk, daar bokant die ingang met die rooi ferweelgordyne, gaan die sirkusorkes verskyn ... Dan slaan die ghong, die saalligte word gedoof ... En 'n helderwit ligkol val op die arena ..." (Kohout s.a.:1).

Uit voorgaande is dit duidelik dat die handeling in 'n sirkustent afspeel, met die sirkusarena as sentrale speelarea. Aangesien daar verskeie kere in die verloop van die drama van tien tot veertien spelers gelyktydig in die arena moet verskyn, is besluit dat slegs 'n arena met 'n middellyn van 6 m, insluitend die ringmuur, voldoende speelruimte sou bied. Indien hierdie arena op die verhoog, wat slegs 7,2 m diep is, geplaas sou word, sou daar te min ruimte oorbly vir die hoofingang en syingange tot die arena. In die beplanningstadium is dus besluit om die verhoog met 3 m in die rigting van die ouditorium te vergroot. Vir hierdie doel is 'n aantal rostra van 50 cm voor die verhoog gepak, sodat die een helfte van die arena op die vaste verhoog, en die ander helfte op die rostra gerus het (vgl. plan nr. 39). Met hierdie plasing was daar voldoende ruimte op die agterverhoog vir 'n gang van 2 m wyd agter die arena tot teen die hoofingang en ook 'n verdere diepte van 2 m agter hierdie ingang tot by die siklorama waarteen 'n maskeerskerm opgerig is. Met die arena in die voorste posisie, was dit ook moontlik om 'n beter plasing te vind vir die dekorpanele wat langs en agter die arena in 'n geboë lyn die tentmure moes voorstel. Hierdie panele is aan weerskante van die verhoog verby die gordynlyn in die ouditorium in uitgebou. Die voorgordyn is dus, heel gepas soos in 'n sirkus, nie vir hierdie opvoering gebruik nie.

Afgesien daarvan dat hierdie plasing die probleem van die verhoog se beperkte diepte te bowe gekom het, het dit ook groter gehoorbetrokkenheid tot gevolg gehad. Die voorste ry sitplekke, asook 'n sekere aantal stoele van die tweede en derde rye is in 'n halfmaan aan die sykante van die arena in die ouditorium en ook op die verhoog gerangskik. Dit het die idee geskep van die arena-sitplekke in 'n werklike

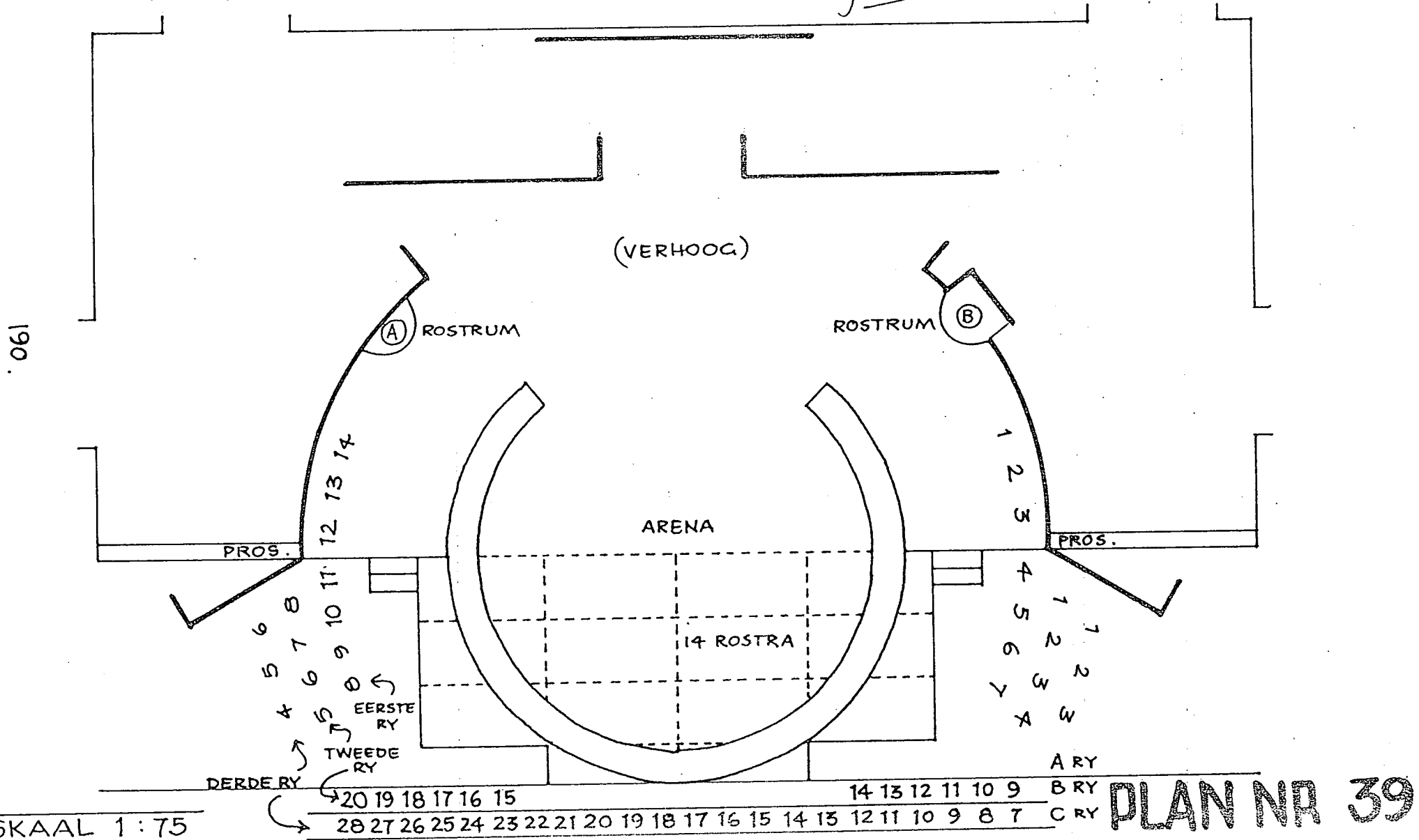
AUGUST AUGUST, AUGUST

(PAVEL KOHOUT)

REGIE: CHRIS FOURIE

GRONDPLAN VIR DEKORSTEL
SCAENA-TEATER MAART 1983

ONTWERPER: *C. Fourie.*



sirkus en het die taak van die spelers vergemaklik in gevalle waar hulle direk met die gehoor in kommunikasie moes wees.

In die geheelontwerp is die tradisionele rondings van die sirkustent en die arena dus behou. Die verdere inkleding het bestaan uit 'n orkesverhoog (area B op plan nr. 39), 'n podium vir die ringmeester (area A op plan nr. 39), stutpale, toue en 'n touleer. In die toneelskildering is die tradisionele primêre kleure en ontwerpe van die sirkus nageboots (vgl. foto's nrs. 46, 47, 48, 49 en 50).

Die verhooghandeling het op 'n sekere stadium ook vereis dat een van die spelers aan 'n tou opgehef word, totdat hy agter die friesgordyne verdwyn. Die beperkte ruimte onder die nok van die plafon bo-oor die verhoog was egter voldoende om dié speler te huisves. 'n Spesiale platform is bo-oor die dwarsbalke in die oorhoofse ruimte geïnstalleer om as tydelike sitplek te dien.

Vir hierdie aanbieding van *August August, August* is geen dekorveranderinge benodig nie, en die projek dien dus slegs as 'n voorbeeld van die tydelike vergroting van die verhoogarea om groter diepte aan die verhoog te verleen en 'n dekorstel met groter as normale afmetings te huisves.

2.10 Dekorbeplanning en -ontwerp vir eksperimentele toneelaanbiedings

'n Toneelaanbieding wat geheel en al wegbreek van die konvensionele toneelinkleding, soos byvoorbeeld 'n geslote stel wat 'n interieur voorstel of 'n buitelugtoneel met plantegroei en geboue, stel nie net buitengewone eise aan die ontwerper ten opsigte van die aanvanklike beplanning nie. Dit dien ook in 'n groter mate as 'n stimulus vir sy verbeelding en sy estetiese aanvoeling.

'n Goeie voorbeeld van 'n dekorstel wat totaal wegbreek van die realistiese of selfs stilistiese benadering, is die ekspressionistiese siening van die inkleding van die speelruimte vir *Metamorphosis*.

2.10.1 METAMORPHOSIS

Skrywer:	Franz Kafka
Toneelverwerker:	Steven Berkhoff
Teater:	Sterrewagteater
Opvoerdatum:	Junie 1982
Regisseur:	Desmond Hughes

Daar is sewe karakters in die drama en die grootste aantal spelers wat gelyktydig op die verhoog verkyn, is ses.

Vir die buitengewone verhooginkleding vir hierdie ekspressionistiese drama word die volgende aanwysings in die speelteks gegee:

"A skeletal framework of steel scaffolding suggesting an abstract sculpture of a giant insect is stretched across the stage - this serves as the home of the family or as the carapace. The stage is void of all props - everything is mimed - apart from three black stools (metal) situated equidistant downstage for the family to use. The scaffolding narrows at the back, contains in its centre Gregor's room or cage. He is on a small ramp ... suggesting always that Gregor is hovering above the family ... The living quarters that the family use are demarcated by sharply lit areas ... Within his cage are horizontal metal bars allowing Gregor to gradually crawl up the wall. At the top of the cage the bars fan out to the edge of the scaffolding downstage to enable Gregor at a later point of the play to climb along the ceiling upside down and beetle-like" (Berkhoff s.a.:2).

Hoewel die losstaande toneelaanwysing redelik voorskriftelik is ten opsigte van die dekor en inkleding, laat dit nogtans vir die ontwerper genoeg ruimte om uiting te gee aan sy individuele siening. In die aanvanklike beplanningsfase is besluit dat die sogenaamde hok, wat uit 'n reghoekige ruimte bestaan, die fokuspunt van die geheelontwerp moet wees. Dit is die ruimte waar Gregor as insek, vir die grootste gedeelte van die handelingsverloop vasgevang sou wees. Hierdie hok het dus die kop- en lyfgedeelte van die reusagtige insek voorgestel, met ses pote wat oor bykans die hele wydte van die verhoog strek. Vir die bodem van die hok is 'n rostrum van 2 m² en 0,8 m hoog gebruik. Die vier sye van die rostrum is swart geskilder, terwyl die

boonste vlak wit geskilder is. Langs die twee sykante en bo-oor die rostrum is die metaalraamwerk van pype so gerangskik dat die speler, volgens die toneelaanwysings, teen die sogenaamde mure kon opkruip en onderstebo vanaf die plafon kon hang. Die metaalraamwerk is in sy geheel swart geverf, met silwer vlekke as afwisseling. Deur van dekorpaneel gebruik te maak, is 'n halfsirkelvormige siklorama geskep waarvan die grootste gedeelte in die middel wit geverf is. Dit het gedien om die swart insekonstruksie sterker te definieer. Links en regs op die voorverhoog is daar openinge in die siklorama gelaat wat as ingange gedien het. Hierdie gedeeltes is swart geverf. Op die verhoogvloer is daar 'n tongvormige speelarea geskep deur die gedeelte van die vloer wit te verf in teenstelling met dié gedeeltes nader aan die voorverhoog wat ook swart was. Slegs drie lae, swart vierpootstoeltjies is in verskillende posisies op hierdie wit area as meubels gebruik. Die geheelontwerp was in alle opsigte volkome simmetries (vgl. plan nr. 40).

Interessante beligtingseffekte is verkry deur middel van ligbronne uit 'n groot verskeidenheid van rigtings. Deur die rigtings van die ligbronne te wissel is 'n groot verskeidenheid van lineêre skaduweepatrone op die siklorama geskep. Die gebruik van slegs swart, wit en silwer in die dekorskildering is ook in die spelers se kostumering en grimering deurgevoer. Hierdie eenheid in die gebruik van die ontwerpselemente het 'n strakke visuele eenvoud maar terselfdertyd ook 'n sterk dramatiese atmosfeer geskep (vgl. foto's nrs. 51, 52 en 53).

Hierdie aanbieding het geen besondere uitdaging ten opsigte van die funksionele gebruik van die fisiese ruimte opgelewer nie. Die verhoogfasiliteite van die Sterrewagteater kon ideaal benut word om die ontwerper se idee te realiseer. Die beplanning van die staalkonstruksie het egter 'n groter uitdaging gebied. Terwyl die stewigheid van die konstruksie van kardinale belang was, moes daar terselfdertyd gepoog word om deur middel van 'n kundige rangskikking van die metaalpype 'n komposisie te skep wat op 'n estetiese wyse die voorkoms van 'n reusagtige insek suggereer.

METAMORPHOSIS

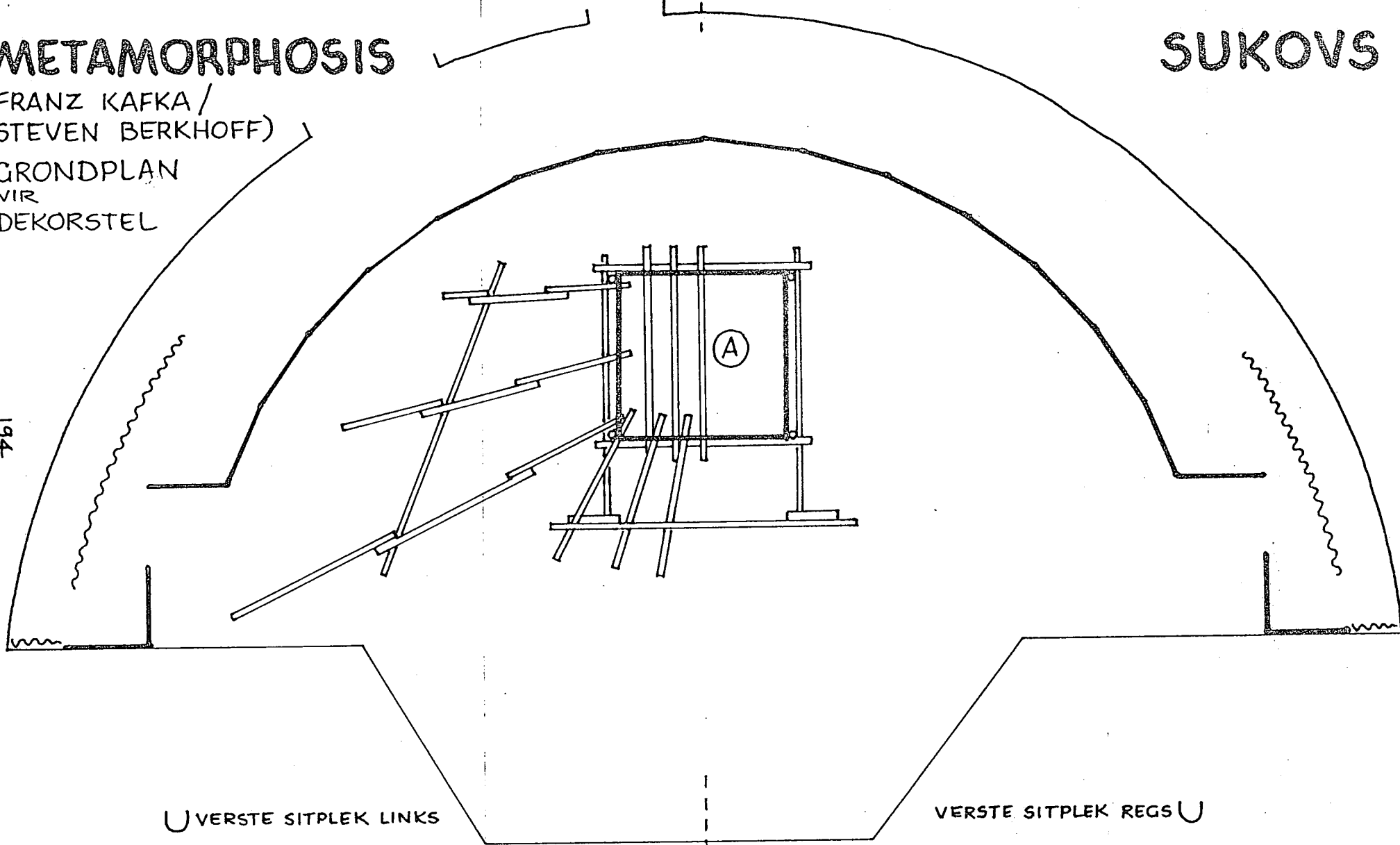
(FRANZ KAFKA /
STEVEN BERKHOFF)

GRONDPLAN
VIR
DEKORSTEL

SUKOVS

194.

MIDDELLYN



VERSTE SITPLEK LINKS

VERSTE SITPLEK REGS

SKAAL 1:60

STERREWAGTEATER JUNIE 1982
REGIE: DESMOND HUGHES ONTWERPER:

C.J. Fourie

PLAN NR 40

Fotografiese illustrasies

DIE EFFEK VAN GAMMASTRALE
OP MAN-IN-DIE-MAAN GOUSBLOMME

DEKORSTEL



Verhoogregs

1



Verhooglinks

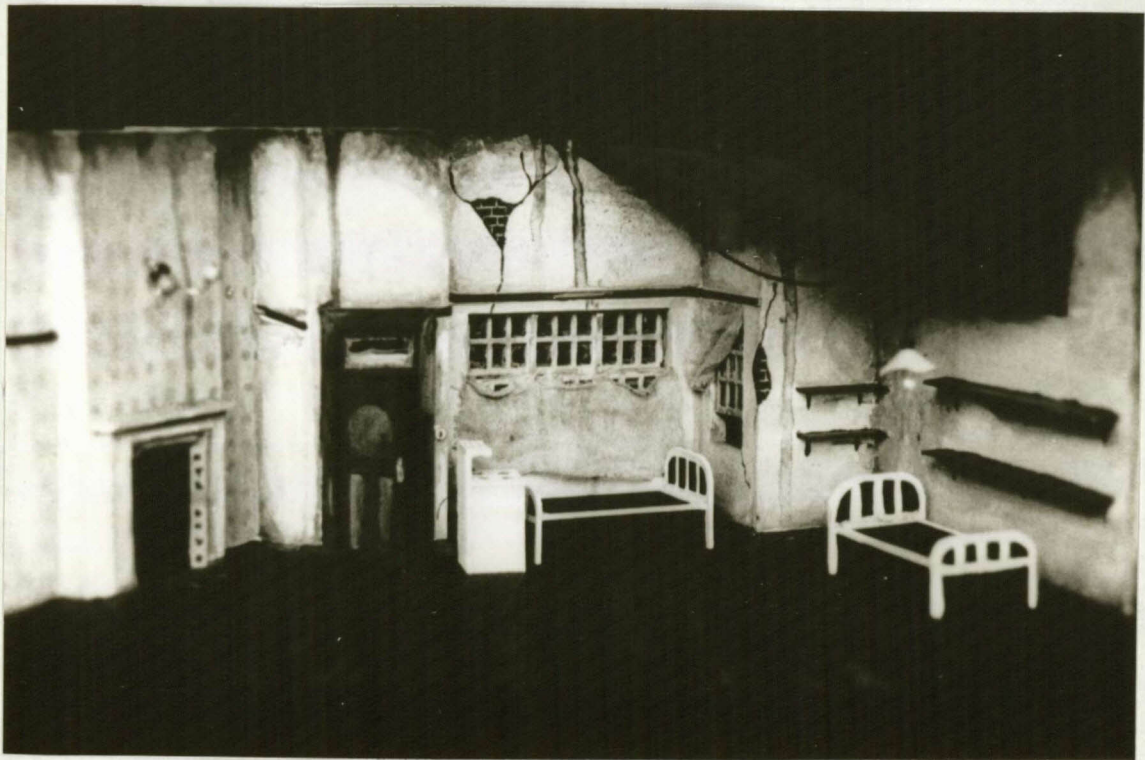
2

THE CARETAKER

DEKORMODEL



3



4



5

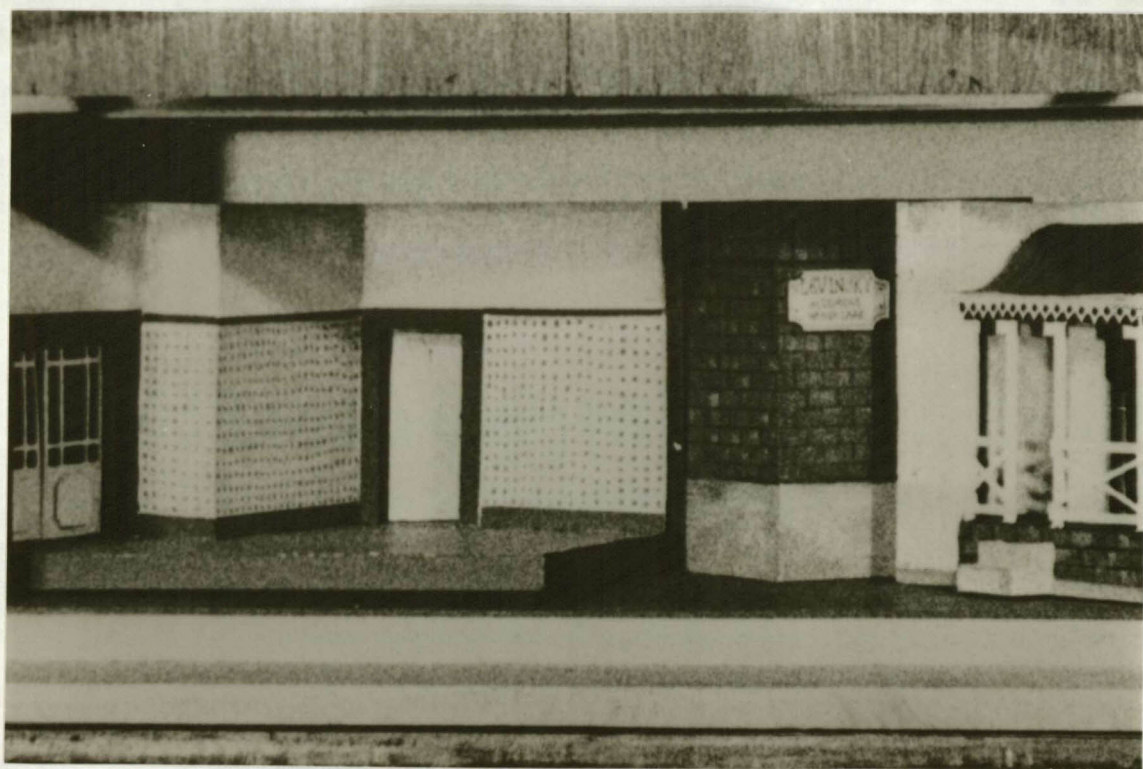
MATTEWIS EN MERAAL

DEKORSTEL EN DEKORMODEL



Dekorstel

6

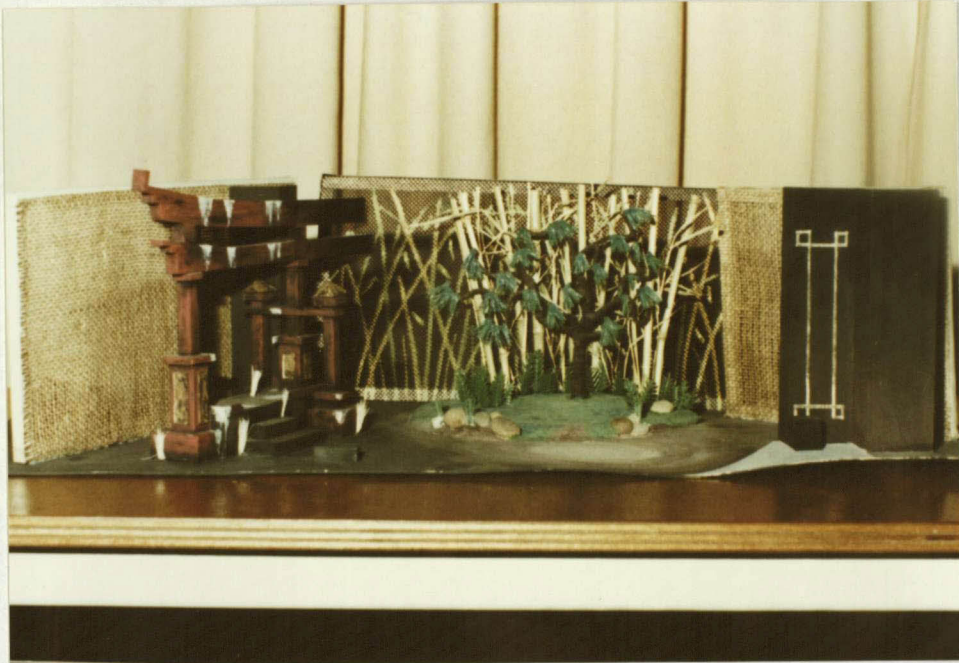


Dekormodel

7

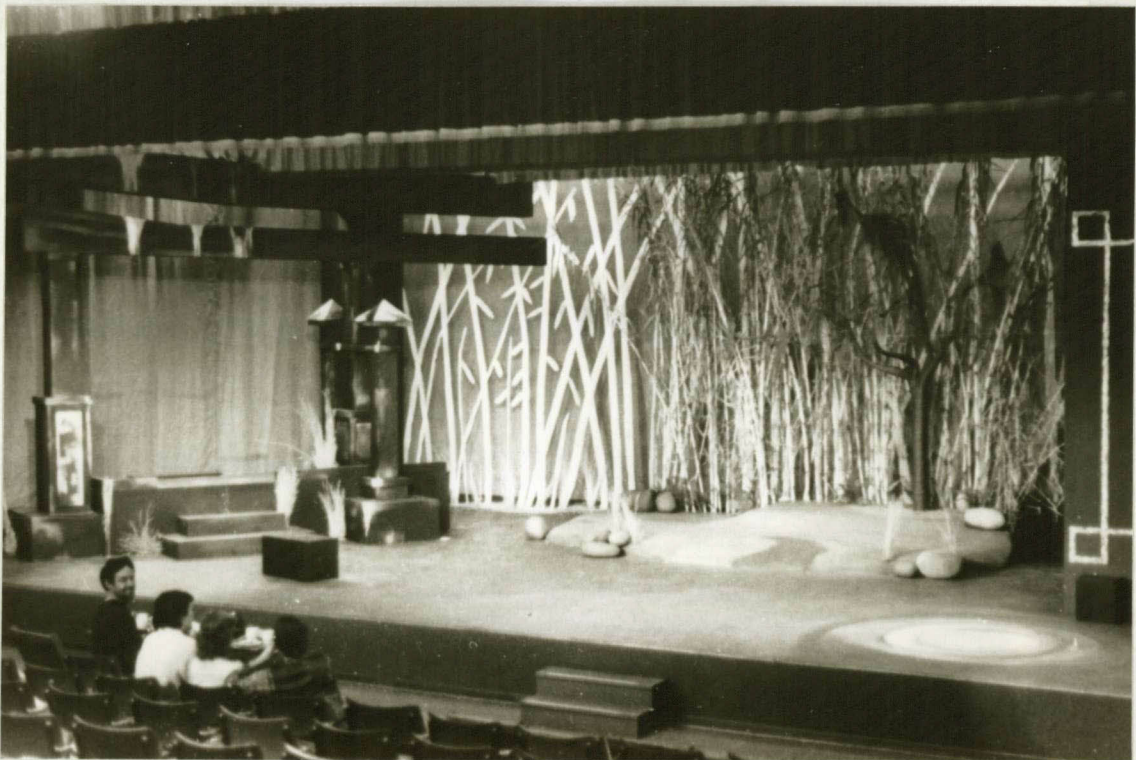
RASHOMON

DEKORMODEL EN DEKORSTEL



Dekormodel

8



Dekorstel - verhoogregis

9

RASHOMON

DEKORSTEL



Verhoogreg

10



Middelerhoog

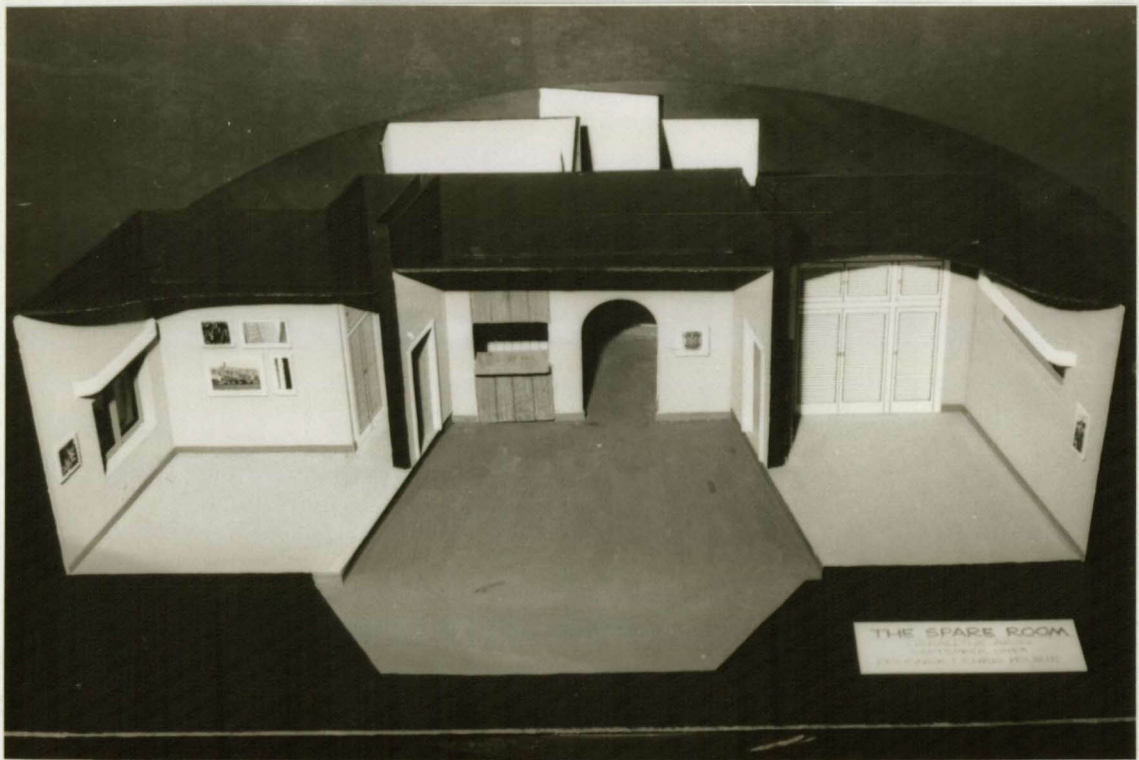
11

THE SPARE ROOM

DEKORMODEL



12



13

DIE GOUE KRING

DEKORSTEL



Verhoogregs

14



Verhooglinks

15

DIE GOUE KRING

DEKORMODEL EN DEKORSTEL



Dekormodel

16

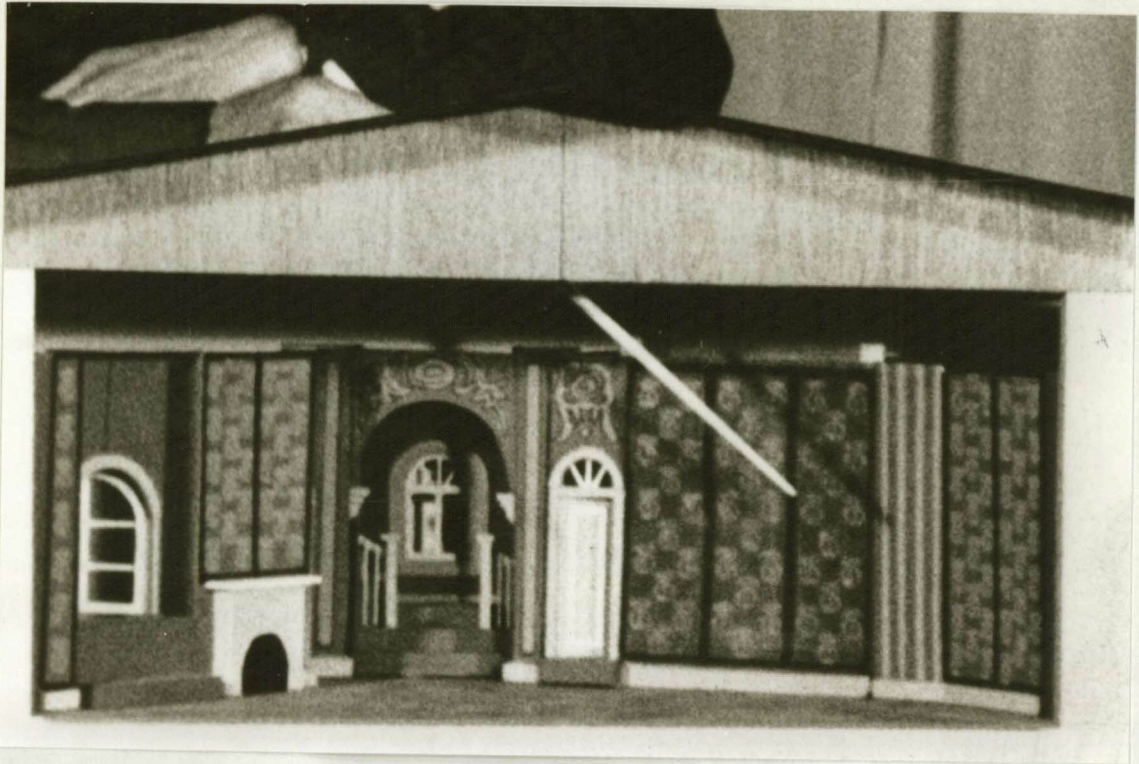


Dekorstel. Gedeelte van kerkdeur

17

DIE WALS VAN DIE
TOREADORS

DEKORMODEL



18

DIE WALS VAN DIE
TOREADORS

DEKORSTEL



Verhoogreg's

19



Middelverhoog

20

DIE WALS VAN DIE
TOREADORS

DEKORSTEL



Verhooglinks

21

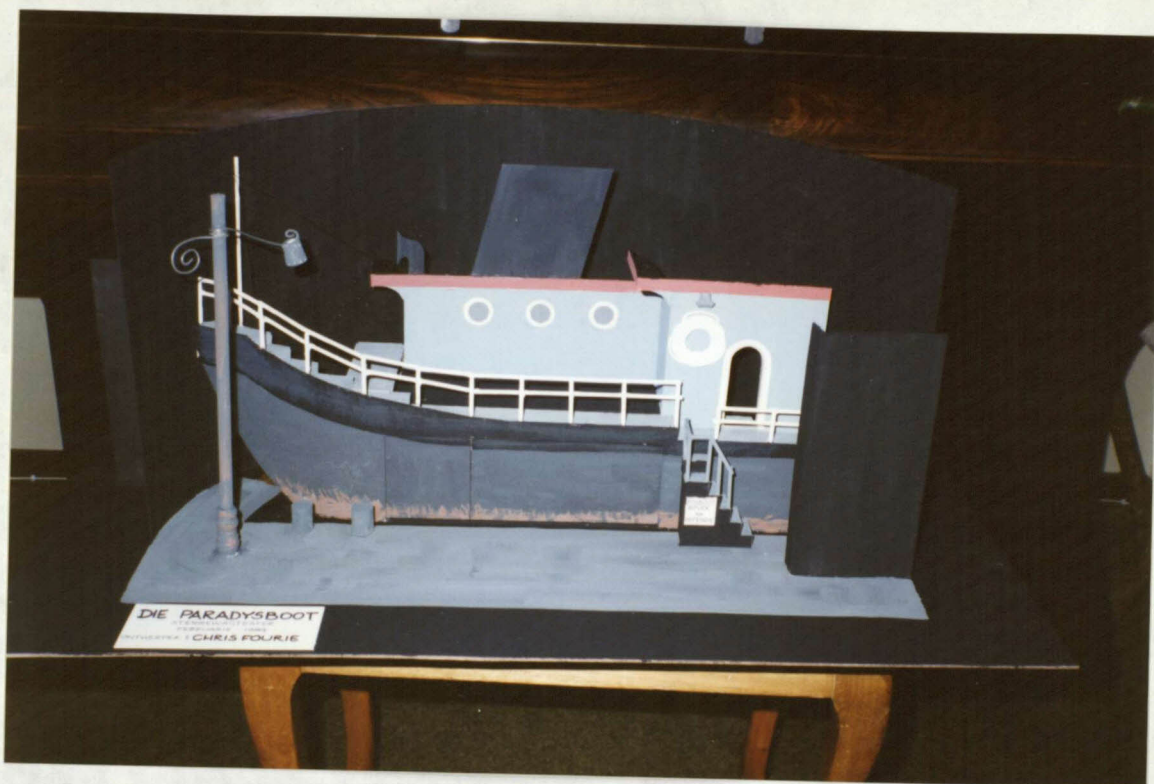


Verhooglinks met slaapkamertoneel

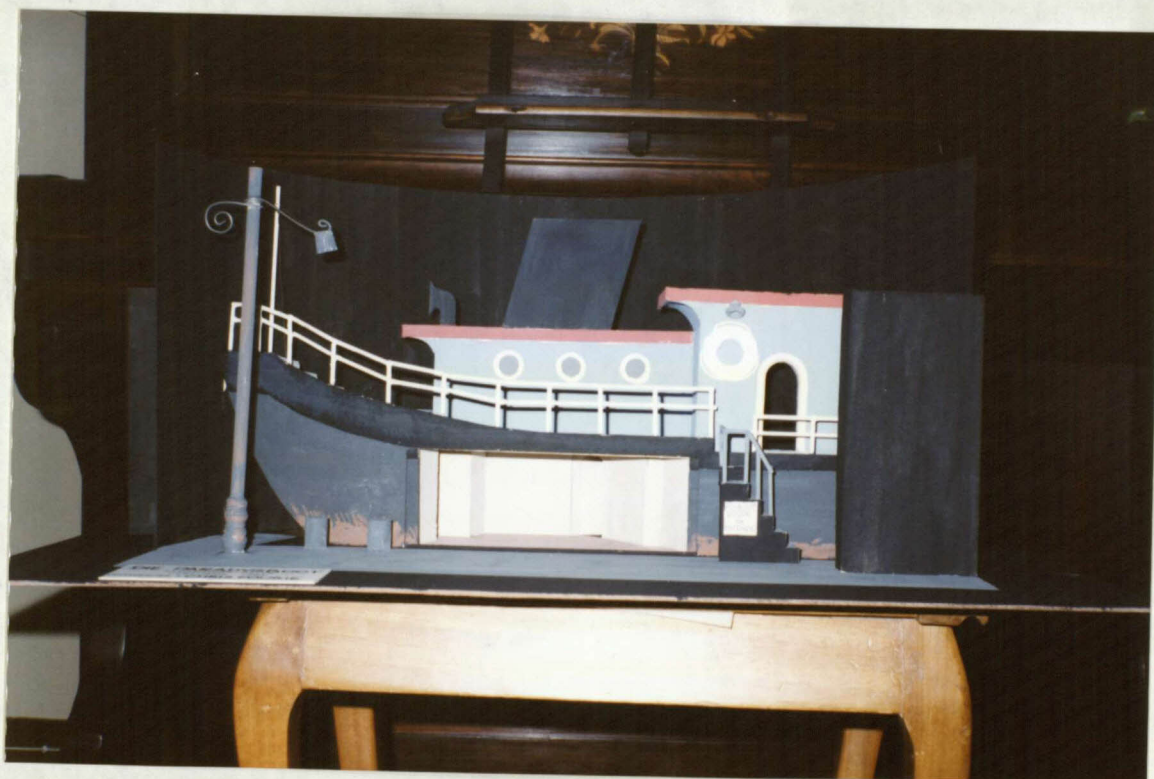
22

DIE PARADYSBOOT

DEKORMODEL



23



Skuifpanele in romp van boot
oopgeskuif vir toneel in binneruimte

24

THE IMPORTANCE OF
BEING EARNEST

DEKORSTEL VIR EERSTE BEDRYF



Verhoogregs

25



Verhooglinks

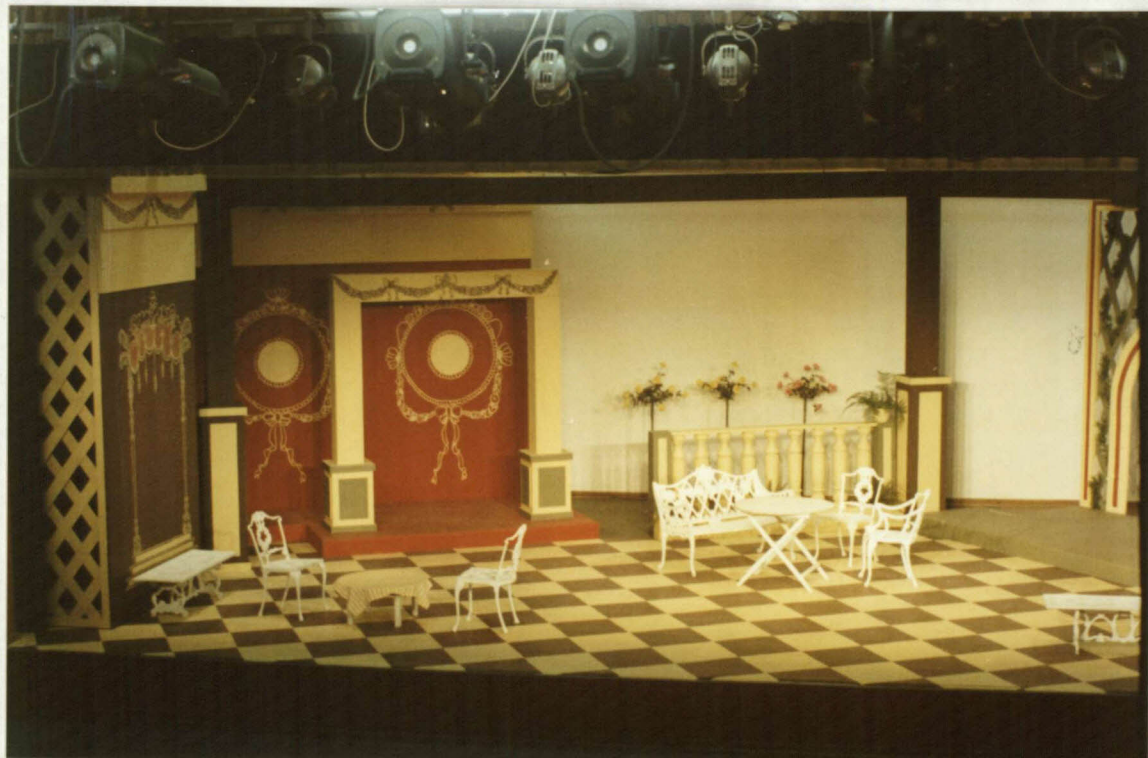
26

THE IMPORTANCE OF
BEING EARNEST
DEKORSTEL VIR TWEEDE EN DERDE BEDRYWE



Verhooglinks

27



Verhoogregs

28

THE CHILDREN'S HOUR
DEKORSTEL VIR EERSTE EN DERDE BEDRYWE



Verhoogregs

29



Verhooglinks

30

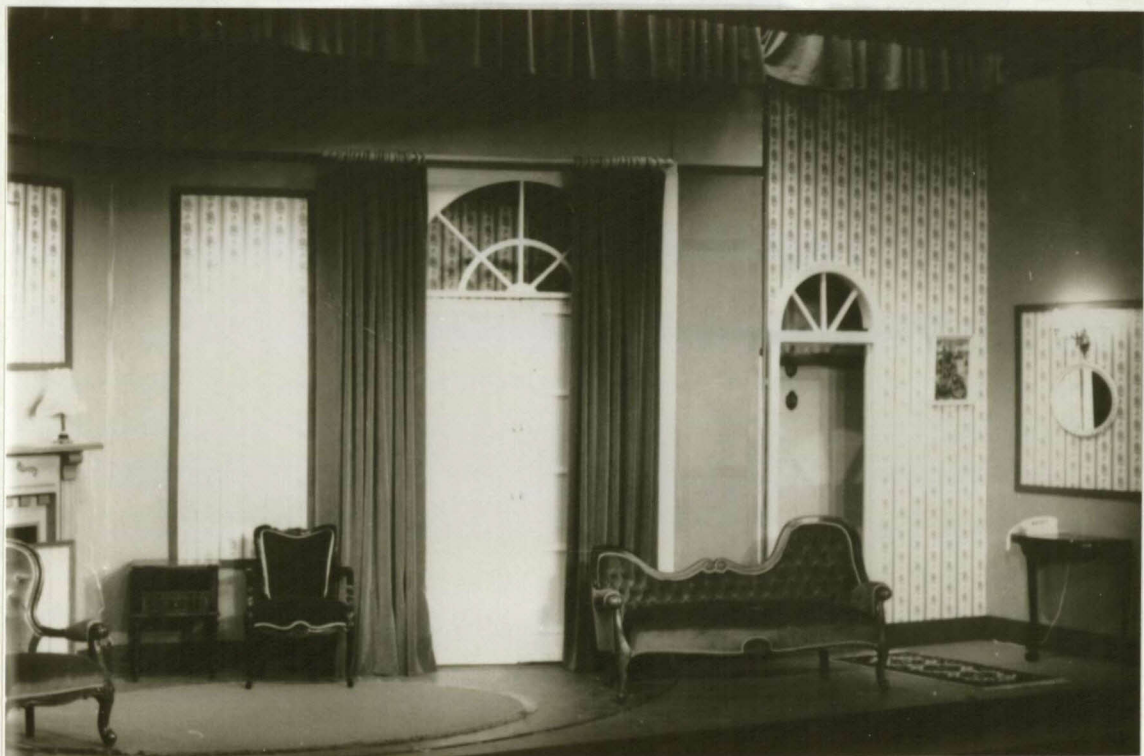
THE CHILDREN'S HOUR

DEKORSTEL VIR TWEEDE BEDRYF



Verhoogregs

31



Verhooglinks

32

THE CHILDREN'S HOUR

DEKORSTEL



Eerste en derde bedrywe

33



Tweede bedryf

34

DIE PANTOFFELMOORDENAARS

DEKORSTEL



Openingstoneel

35



Die park

36

DIE PANTOFFELMOORDENAARS

DEKORSTEL



Die kafee

37



Die biblioteek

38

DIE PANTOFFELMOORDENAARS

DEKORSTEL



Die slaapkamer

39



Nennette se kamer

40

DIE PANTOFFELMOORDENAARS

DEKORMODEL



Voorverhoog:
Regs: Polisiekantoor
Links: Koerantkantoor
Verhoogregs: die sel

41

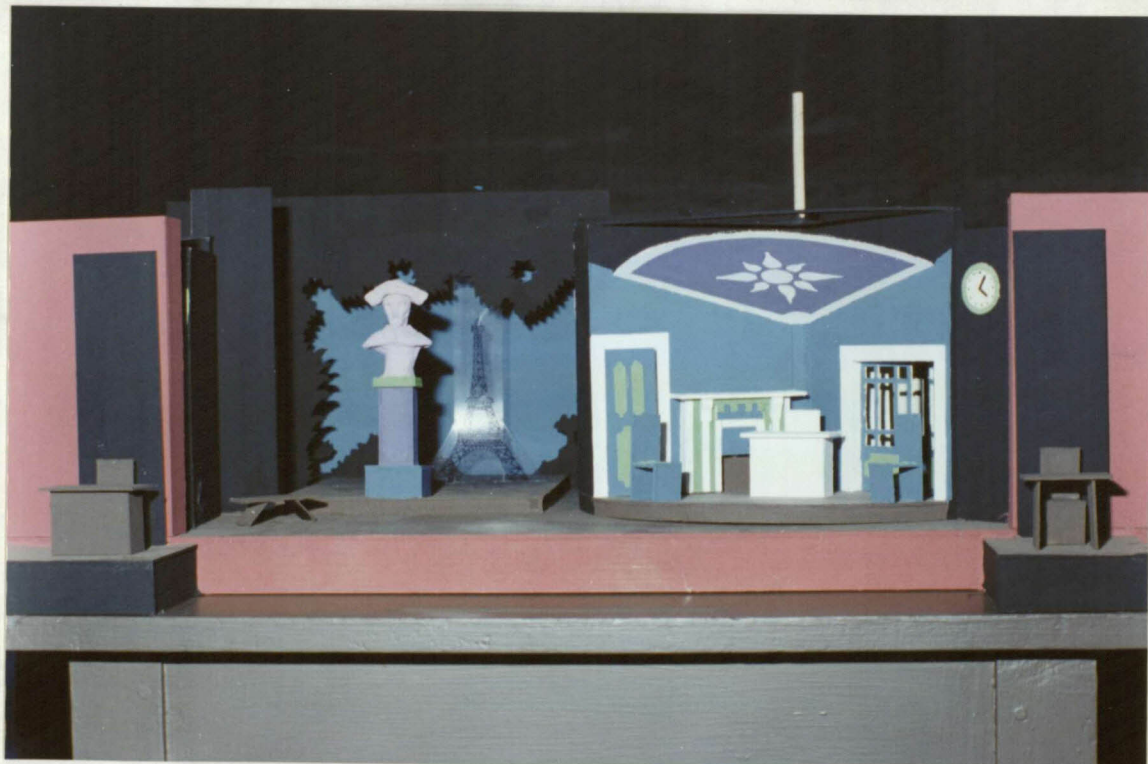
DIE PANTOFFELMOORDENAARS

DEKORMODEL



Die park en die slaapkamer

42



Die park en die biblioteek

43

DIE PANTOFFELMOORDENAARS

DEKORMODEL



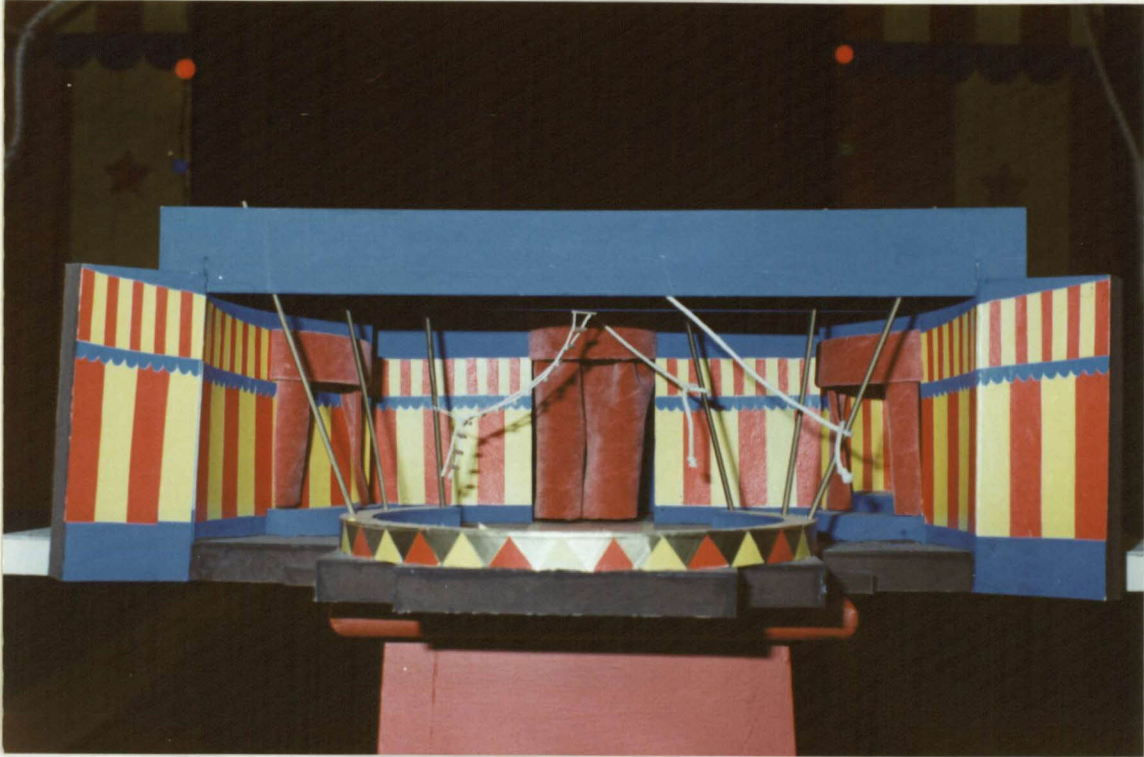
Die park en die slaapkamer

44

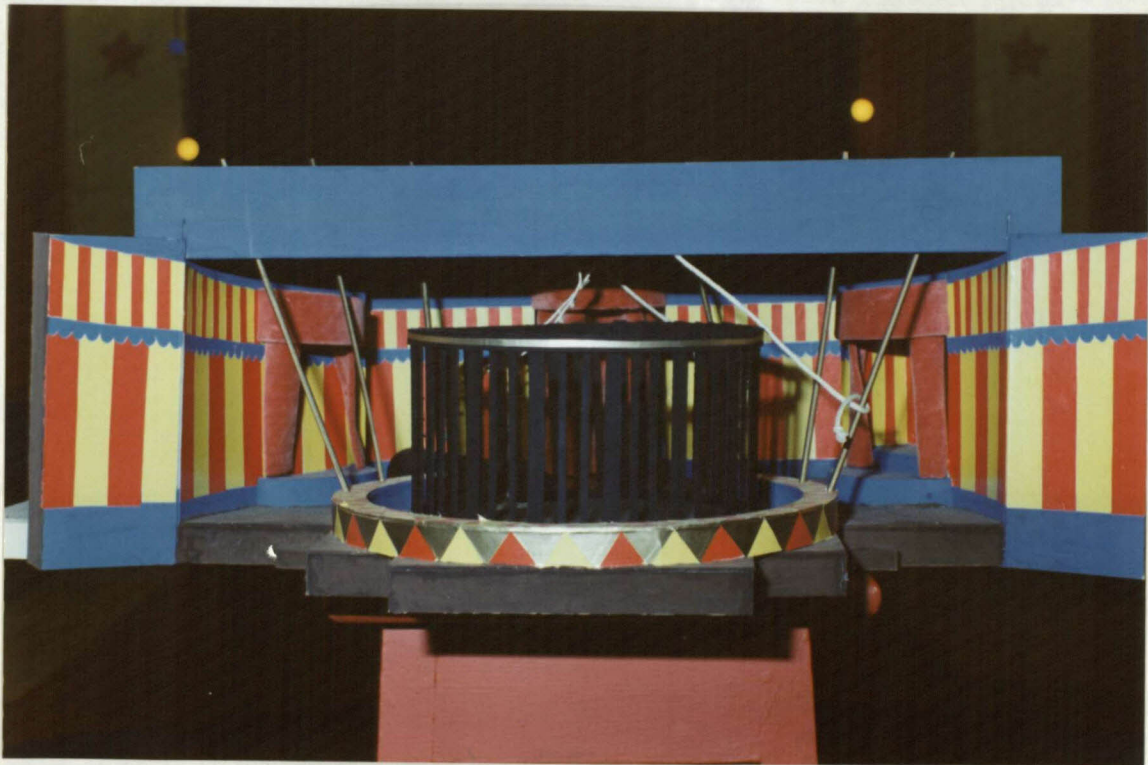


Nennette se kamer op verhoogregs

45



46



Leeuhok in posisie

47



Verhoogregs

48



Verhooglinks

49

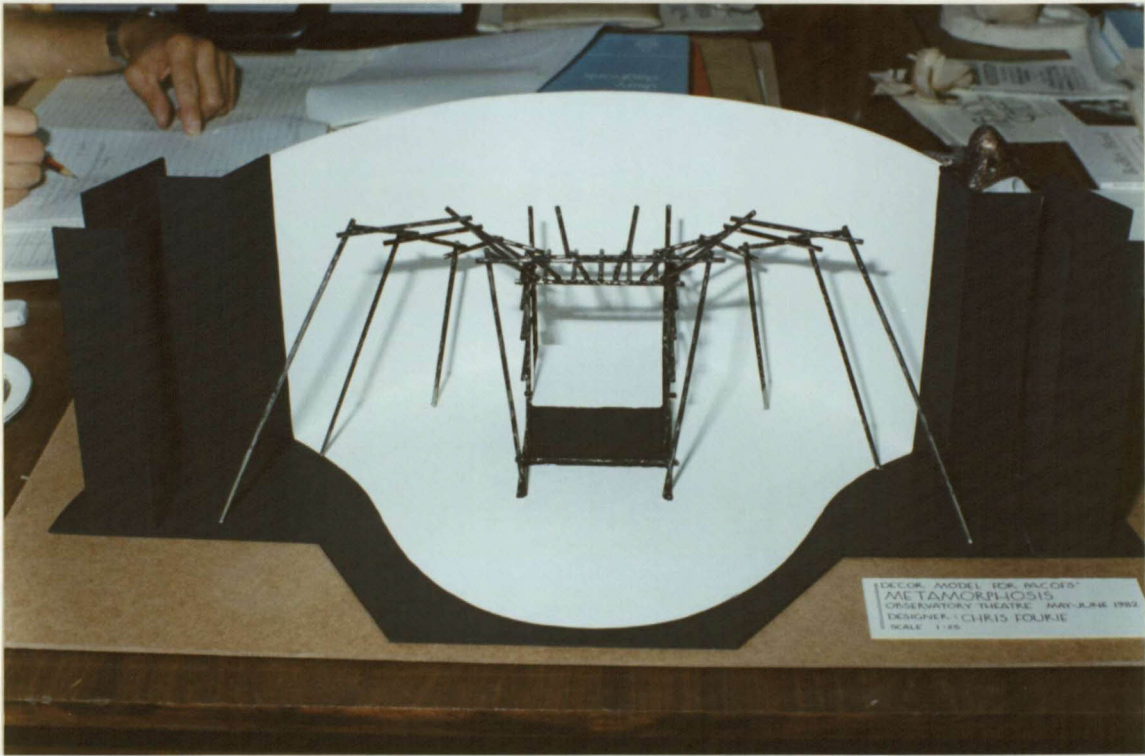


Leeuhok in posisie

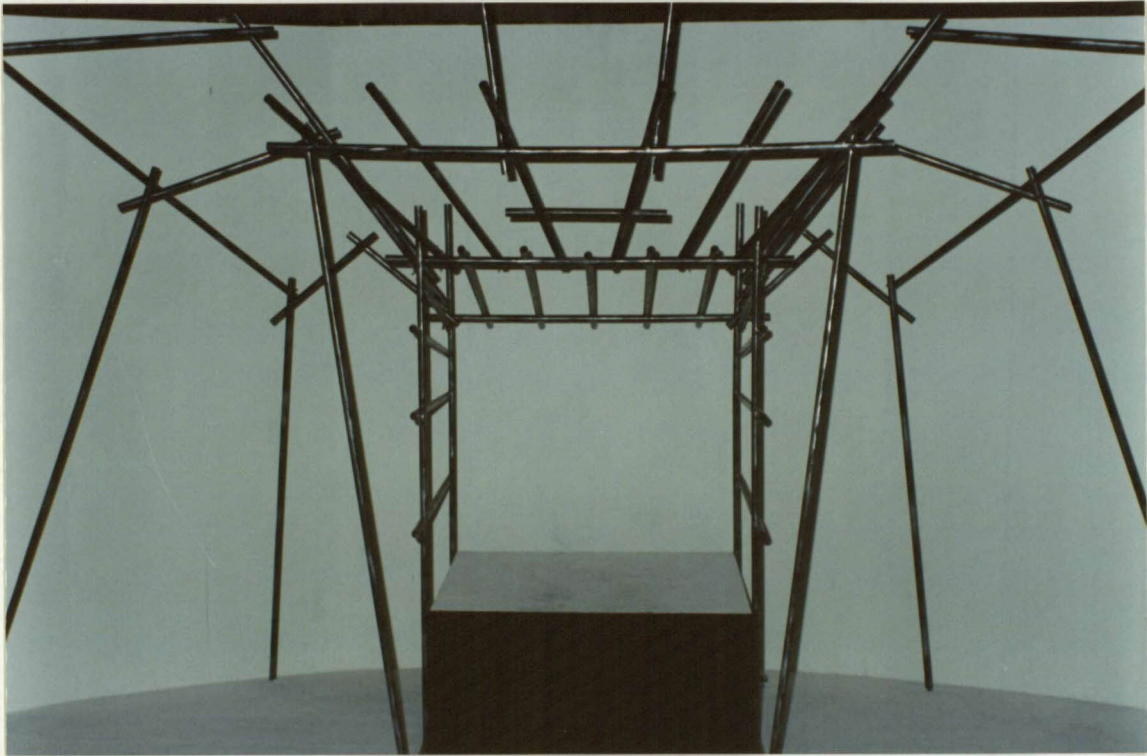
50

METAMORPHOSIS

DEKORMODEL

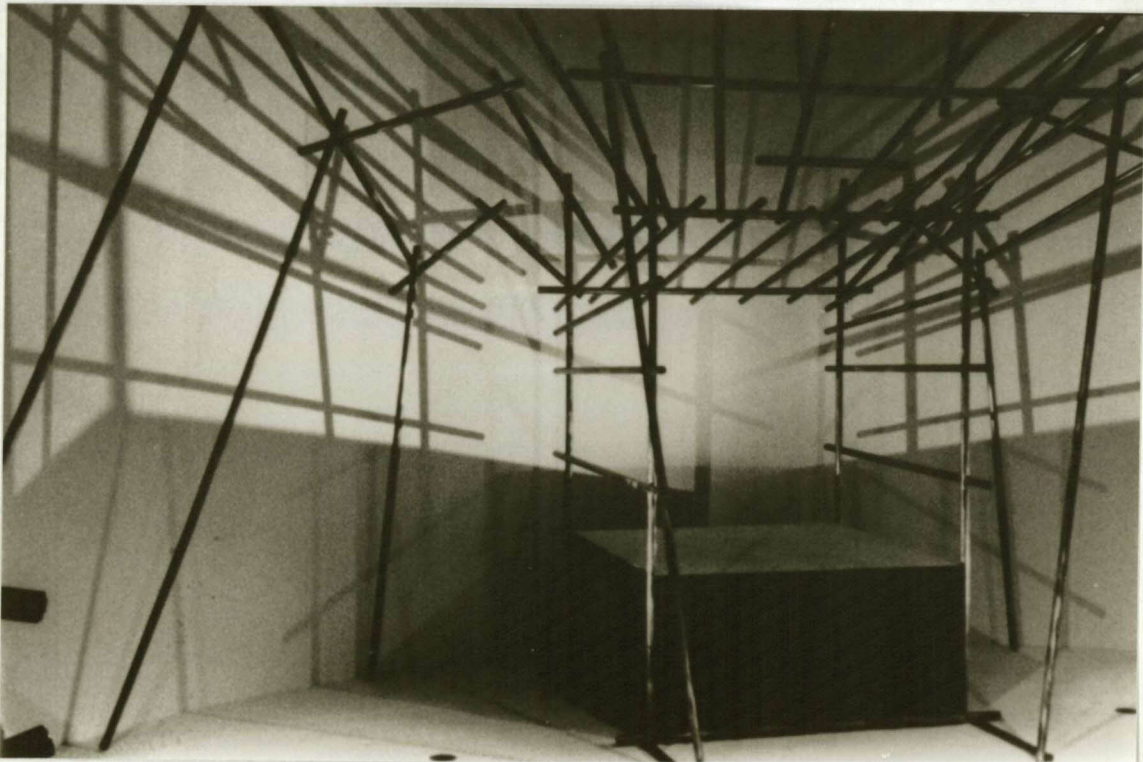


51



Detail van metaalkonstruksie om
sentrale houtrostrum

52



Detail met beligtingseffekte

53

Slotbeskouing

In die voorafgaande hoofstukke is al die relevante aspekte van dekorbeplanning en dekorontwerp en veral die hantering daarvan in teaters met beperkte verhoogfasiliteite, in behandeling geneem. Die verskillende aspekte behels die doel en funksie van dekor in 'n toneelopvoering, die oorsprong en ontwikkeling van westerse teaterdekor, die dekorstyle van die twintigste eeu en teaterdekor as 'n gesamentlike kunsskepping. In die laaste twee hoofstukke is die kern van die probleem aanspreek met die statistiese en fisiese gegewens oor spesifieke beperkende verhoogfasiliteite in twee teaters asook die analise van teoretiese dekorvereistes en die aanbieding van praktiese beplanningsoplossings vir veertien toneelopvoerings.

In hoofstuk 1 is aangetoon dat die hoofdoel van 'n dekorstel is om in 'n gegewe speelruimte 'n ideale omgewing te skep waarin die dramatiese handeling van 'n spesifieke toneeltekst kan afspeel. Daar kan egter ook onderskei word tussen twee basiese sekondêre doelstellings van dekor, naamlik eerstens die bevordering van visuele begrip en tweedens die projeksie van estetiese kwaliteite.

Om visuele begrip by die gehoor te verseker, is dit noodsaaklik dat die dekorstel die verhouding tussen die sigbare en die denkbeeldige ruimtes op die verhoog duidelik uiteensit en verder besonderhede oordra in verband met die lokaliteit en tydperk van die handelingsverloop in die drama. Bykomende besonderhede in verband met die omgewingsfaktore word ook, waar van toepassing, duidelik gesuggereer. 'n Belangrike beskouing wat hier ter sprake kom, is dat die ontwerper en sy dekorstel primêr in diens van die regisseur en spelers moet staan.

Van gelyke belang is die projeksie van estetiese kwaliteite. Afgesien van die feit dat die verhoogbeeld vanaf die aanvang van die opvoering die stemming en styl van die drama duidelik moet oordra, is dit verder noodsaaklik dat die dekorstel moet beantwoord aan die algemene beginsels wat op kunsskeppings van toepassing is.

Hoofstuk 2 volg die ontwikkeling van westerse teaterdekor, vanaf die oorsprong in die antieke Griekse teaters tot aan die begin van die twintigste eeu toe die

moderne teaterwese 'n stadium van tegniese vaardigheid bereik het en alle uitvindings wat in die teaters van vandag gebruik word, alreeds bekend was. Die enigste verdere ontwikkeling was die verfyning van bestaande tegnieke.

Die verskillende uitvindings het as volg hulle verskyning gedurende die verskillende tydperke gemaak:

In die antieke Griekse en Hellenistiese teaters is daar, afgesien van die teaterstrukture in die agtergrond, ook gebruik gemaak van *pinakes* of plat geskilderde panele, *periaktoi* of draaiende prismatiese pilare, die *ekkyklema* of rollende platform en die *machina* of hyskraan.

In die Romeinse teaters het die voorgordyn en die beskilderde agtergordyn vir die eerste keer hulle verskyning gemaak. Verder is die *scaenae frons* of argitektoniese toneelmuur as neutrale agtergrond gebruik.

Gedurende die middeleeue het die *loci* of toneelstrukture in die oop ruimtes binne die kerkgebou as agtergrond vir die handeling gedien, terwyl die koorgallery as die hemel en die grafkelder as die hel gebruik is. Vandaar het die toneelaanbiedings uitbeweeg na die trappe voor die kerkgebou met die kerkfasade as agtergrond. Die volgende logiese stap was aanbiedings op die markplein deur middel van optogwaens met uitvoerige dekorstelle.

'n Kenmerk van die Renaissance was die ontwikkeling van nuwe tegnieke om dekor te verskuif of te verander. Daar is gebruik gemaak van wentelende prisma's, syskerms wat in groewe heen en weer kon gly en verskeie panele agtermekaar wat soos die bladsye van 'n boek omgeblaai kon word. In plaas van 'n agterdoek is twee groot skerms van beide syverhoë af ingestoot. Later is die verskuiwing van onder die verhoogvloer af beheer. 'n Ander belangrike ontwikkeling was die ontdekking van perspektiefskildering. Daar is gebruik gemaak van geskilderde agterdoeke, syskerms, friesgordyne en 'n proscenium. Vir tussenspele is optogwaens of draagbare dekoreenhede vanuit die syverhoog ingestoot of opgedra.

In Elizabethaanse teaters het hoofsaaklik die verhoogfasade aanvanklik in openbare teaters as agtergrond gedien, terwyl die wa-en-paalstelsel in Frankryk vir vin-nige toneelveranderings ontwerp is.

Gedurende die agtiende eeu was die neo-klassisme die oorheersende styl. Teen 1700 is die Italiaanse dekorpraktike deur die hele Wes-Europa aanvaar. Pro-

sceniumboë, perspektiefstelle, saamgestel uit plat syskerms, friesgordyne en skuif-panele, vinnige toneelveranderings en skouspelagtige spesiale effekte het algemeen voorgekom. Italiaanse teaterargitektuur en dekorontwerp het 'n oorheersende rol in Europa gespeel. Die heel belangrikste ontwikkeling in die agtiende eeu was die skepping van stemming deur middel van dekorontwerp. Ontwerpers het begin om slegs die atmosferiese waardes van lig en skadu te beklemtoon en kleur het 'n ondergeskikte rol begin speel. Hierdie belangrike ontwikkelings was die voorgangers van die romantisisme van die negentiende eeu.

Saam met die romantisisme gedurende die eerste helfte van die negentiende eeu, het die neiging tot historiese akkuraatheid in dekor sy verskyning gemaak. Nasionale en historiese verskille in argitektuur, kleredrag en sosiale gebruike is entoesiasties nagevors. Die romanties-historiese styl was oor die hele Europa gewild. Hierdie was ook die groot era van verhoogillusies, valluike, gaasdoeke en transformasietonele en ook van die sogenaamde *trompe-l'oeil*-toneelskildering. Twee belangrike beligtingsapparate wat vroeg in die eeu hulle verskyning gemaak het, was die booglamp en die kalklig. In Frankryk was proefnemings met die bewegende panorama, die trapmeul, die diorama en die siklorama interessante nuwighede en in Engeland het die geslote dekorstel sy verskyning gemaak.

Die teatrale konvensies van die romantiese tydperk het onaanvaarbaar begin word namate die dramaturgie die opkoms van realisme begin beleef het. Gedurende hierdie tydperk is gepoog om selfs 'n duideliker historiese realiteit op die verhoog te skep. In Engeland is die praktyk om dekor deur middel van groewe op die verhoogvloer te verskuif, laat vaar en die metode van vrye posisionering van dekoreenhede is aanvaar. 'n Belangrike gebeurtenis in hierdie tydperk was die ontdekking van die gloeilamp in 1879. Die belangrikste en invloedrykste persone van hierdie tydperk was onteenseglik die beroemde komponis, Richard Wagner, die leier van die Sakse-Meiningengeselskap, Georg II, Adolphe Appia en Gordon Craig.

Tussen 1875 en 1915 het verskeie belangrike tegniese vernuwings die aanvang van die moderne teater aangedui. Baie hiervan is gemotiveer deur die noodsaaklikheid om swaar drie-dimensionele dekorstelle te verskuif. Van die belangrikste ontwikkelings was die draaiverhoog, die rollende platformverhoog, die kleiner rolwa en die hyserverhoog. Hierdie meganiese hulpmiddels is aangevul deur vliegapparaat, verskuiwings met die hand en kleiner waens op swaaiwiele. Een van die

belangrikste vernuwings was die soliede geboë siklorama wat vir skadulose beligting, projeksies en ander effekte gebruik kon word.

Dit blyk duidelik dat die Westerse teaters voor die Eerste Wêreldoorlog 'n besliste stadium van tegniese vaardigheid bereik het. Die bestaande verhoogmasjinerie, insluitend die draaiverhoog, verhoogwaens, hidrouliese stelsels en vliegapparaat, het later wel verdere verfynings ondergaan. Teaterargitekte het met onkonvensionele teateruimtes begin eksperimenteer en die ontwikkeling op nywerheidsgebied het nuwe materiale vir dekorkonstruksie en -skildering verskaf. Vroeg in die twintigste eeu was al die tegniese hulpmiddels soos ons dit vandag ken, alreeds in gebruik. Verdere vernuwings was dus hoofsaaklik op die gebied van teater- en dekorstyle geleë.

In hoofstuk 3 is bevind dat daar na die romantiese beweging in die vorige eeu 'n wending in kunsstyle in Europa gekom het, wat ook in dekorstyle 'n neerslag gevind het. Die aanvanklike realistiese neiging het stadig oorgegaan na 'n naturalistiese tydperk wat op sy beurt weer moes plek maak vir die simbolistiese, impressionistiese en ekspressionistiese dekorstyle.

Hoofstuk 4 bevat 'n beskouing dat die skepping van 'n dekorstel deur die standpunte van drie verskillende skeppende kunstenaars bepaal word, naamlik die dramaturg, die regisseur en die ontwerper. Besondere klem word geplaas op die hegte samewerking wat tussen die regisseur en die ontwerper moet bestaan, hoewel die ontwerper steeds as 'n sekondêre skakel in die ketting sy/haar plek moet inneem en in sy/haar realisering onderdanig sal wees aan die siening van beide die dramaturg en die regisseur. Insgelyks moet die dekorstel ook 'n ondersteunende, funksionele posisie beklee. Dit mag nooit die aandag van die dramatiese handeling aftrek nie. Bykomend word die kenmerke van 'n goeie dekorontwerper duidelik uitgelig. 'n Suiwer estetiese aanvoeling en 'n basiese opleiding in die beeldende kunste moet aangevul word deur 'n deeglike kennis van die tegniese aspekte van die teater. 'n Ontwerper met teaterervaring, hetsy as regisseur, speler, tegnikus of verhoogbestuurder, sal 'n beter begrip openbaar vir die probleme waarmee hulle te kampe het. Ten slotte word daar in hierdie hoofstuk 'n opsomming gegee van die werkprosedure van die dekorontwerper. Sy/haar noue betrokkenheid by 'n projek strek oor 'n lang tydperk en word eers beëindig met die finale kleedrepetisie van 'n toneel-aanbieding.

Hoofstuk 5 bevat die statistiese en fisiese gegewens oor spesifieke beperkende verhoogfasiliteite in twee teaters, naamlik die Scaena-teater en die Sterrewagteater. In die Scaena-teater behels die grootste nadele die afwesigheid van 'n voorverhoog en die beperkte diepte van die verhoog en die syverhoë, asook die afwesigheid van 'n vliegruimte bokant die verhoog. Die Sterrewagteater besit ook nie 'n vliegruimte nie. Die verhoog is baie laag en die helling van die terasse waarop die sitplekke gerangskik is, is nie steil genoeg om oral 'n onbelemmerde uitsig op die verhoog te bied nie. Die belangrikste nadeel is die totale afwesigheid van 'n voorgordyn of van ruimte op die sy- of agterverhoog. Daar bestaan ook nie 'n siklorama nie. Ten spyte van genoemde nadele, word albei teaters as intieme teaters met goeie siglyne en uitstekende akoestiek beskou.

In hoofstuk 6 word die kern van die probleem aangespreek met die uiteensetting van die teoretiese dekorvereistes en die praktiese beplanningsoplossings vir elk van veertien toneelopvoerings wat in die Scaena-teater of die Sterrewagteater aangebied is.

Die eerste twee toneelopvoerings onder bespreking, naamlik *Gammastrale* en *The caretaker*, het geen wesenlike probleme opgelewer nie, maar dien slegs as normatiewe voorbeelde van gewone geslote stelle vir die verhoë van die twee teaters onder bespreking. Vir die ander twaalf ontwerpprojekte moes daar telkens na oplossings ten opsigte van die verhoogaanbieding van die dramas gesoek word. In elk van die twaalf gevalle is die probleme suksesvol opgelos. Die aanpassings wat noodwendig in die beplanningstadium aangebring moes word, het geen afbreuk aan die oorspronklike teks gedoen nie. Dit het intendeel telkens eerder die trefkrag daarvan verhoog.

In *Mattewis en Meraai*, *The spare room* en *Rashomon* het die onderskeie speelareas wat in elk van hierdie dramas gelyktydig op die verhoog voorgestel moes word, voldoende beweegruimte vir die spelers toegelaat. Die eenmalige tydelike dekorverskuiwing van 'n klein gedeelte van elk van die dekorstelle vir *Die goue kring* en *Wals van die toreadors*, is gladweg en met min verlies van tyd uitgevoer. Die skuifpaneel wat in *Die paradysboot* gebruik is, het 'n eenvoudige maar effektiewe metode voorsien deur middel waarvan konstante wisselinge tussen die buite- en binnetonele van 'n posboot moontlik gemaak kon word. In die geval van *The importance of being Earnest*, het die verandering van die lokaliteit waarin die derde bedryf afspeel, geen afbreuk aan die handeling van die drama gedoen nie. Die een

volledige dekorverandering wat deur middel van losstaande eenhede op rolwaens uitgevoer is, het redelik gladweg verloop.

Van die grootste uitdagings het voorgekom in die ontwerpprojekte vir *Die evasgeslag*, *The children's hour* en *Die pantoffelmoordenaars*. Deur van verskeie dekorveranderingstegnieke gebruik te maak, kon enkele volledige en ook 'n groot aantal gedeeltelike dekorverskuiwings glad en vinnig uitgevoer word. Vir die aanbieding van *August August*, *August* was die verhoogarea onvoldoende, maar dit kon deur middel van die uitbouing van die verhoog op 'n funksionele wyse vergroot word. In die geval van *Metamorphosis* is grotendeels van onkonvensionele materiale gebruik gemaak om 'n treffende ekspressionistiese dekorstel te ontwerp.

Daar is sekere probleme wat dikwels in dramas opduik. Die teks kan byvoorbeeld vereis dat te veel verskillende lokaliteite gelyktydig op die verhoog uitgebeeld moet word of dat 'n volledige dekorverandering of 'n aantal kleiner verskuiwings vereis word. Dit word van die regisseur verwag om nie alreeds na die eerste deurlees van die drama téén die aanbieding daarvan te besluit, omdat dit oënskynlik moeilik opvoerbaar is nie. Dit sal die moeite loon om die drama verskeie kere te lees, en telkens na moontlike oplossings te soek deur 'n noukeurige ontleding en studie van die teks en van die tegniese vereistes wat gestel word. In samewerking met die dekorbeplanner en -ontwerper moet oorweging geskenk word aan 'n verskeidenheid van moontlike tegnieke wat toegepas kan word, naamlik die vergroting van die speelareas deur middel van uitbouings, en die kundige gebruik van skuif-panele, rolwaens of 'n draaiverhoog.

Indien 'n regisseur slegs 'n teater met beperkte verhoogfasiliteite tot sy beskikking het, hoef dit dus geensins 'n beperkende invloed uit te oefen op die keuse van dramas wat hy vir aanbiedings beoog nie. Die opvoerbaarheid van 'n drama is 'n relatiewe begrip in dié sin dat dit onder andere bepaal word deur die aard van die beskikbare verhoogfasiliteite.

Bronnelys

- ADIX, V
1956. *Theatre scenecraft*. Utah: Anchorage Press.
- ALLEN, JOHN
1983. *A history of the theatre in Europe*. London: Heineman Educational Books Ltd.
- ANOUILH, J
1953. *The waltz of the toreadors*. London: Samuel French, Ltd.
- ARNOLD, RICHARD L
1985. *Scene technology*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- ARNOTT, PETER
1962. *Greek scenic conventions in the fifth century B.C.* Westport, Connecticut: Greenwood Press Publishers.
- ARNOTT, PETER, D
1971. *The ancient Greek and Roman theatre*. New York: Random House.
- ARNOTT, PETER
1977. *An introduction to the French theatre*. London: The Macmillan Press, Ltd.
- ARNOTT, PETER, D
1989. *Public and performance in the Greek theatre*. London: Routledge.
- ARON, GERALDINE
[s.a.] *The spare room*. (s.l.) (s.n.)
- BANHAM, MARTIN (Ed)
1988. *The Cambridge guide to world theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAUR-HEINHOLD, M
1967. *Baroque theatre*. London: Thames and Hudson.
- BAY, HOWARD
1974. *Stage design*. New York: Drama Book Specialists.
- BEACHAM, RICHARD, C
1987. *Directors in perspective: Adolphe Appia - Theatre artist*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BENTLEY, ERIC (Ed.)
1968. *The theory of the modern stage*. Hammondsworth, Middlesex: Penguin Books, Ltd.

- BERKHOFF, STEVEN
1981. *Metamorphosis: an adaptation for the stage of the short story by Franz Kafka*. London: Amber Lane Press, Ltd.
- BIEBER, MARGARETE
1961. *The history of the Greek and Roman theater*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- BOOTHE, CLARE
1937. *The women*. New York: Dramatists Play Service, Inc.
- BRAUN, EDWARD (Ed.)
1969. *Meyerhold on theatre*. London: Methuen and Co. Ltd.
- BROCKETT, OSCAR, G
1969. *The theatre: an introduction*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- BROCKETT, OSCAR, G
1977. *History of the theatre*. Boston: Allyn and Bacon, Inc.
- BROCKETT, OSCAR, G
1987. *History of the theatre*. Boston: Allyn and Bacon, Inc.
- BROCKETT, OSCAR, G & FINDLAY, ROBERT, R
1973. *Century of innovation: a history of European and American theatre and drama since 1870*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- BURDICK, E.G. et al. (Ed.)
1974. *Contemporary stage design*. U.S.A.: International Theatre Institute of the United States, Inc.
- CASSADY, MARSHALL & CASSADY, PAT
1982. *A view of life*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- CHENEY, SHELDON
1958. *The theatre: three thousand years of drama, acting and stagecraft*. London: The Mayflower Publishing Company Limited.
- CRAIG, EDWARD GORDON
1968. *On the art of the theatre*. London: Heinemann Educational Books Ltd.
- CRONJÉ, G
1971. *Die drama as speelstuk*. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- CLARK, KENNETH
1979. *The best of Aubrey Beardsley*. London: John Murray.
- CORRIGAN, RW (Ed.)
1981. *The making of theatre: from drama to performance*. Glenview, Illinois: Scott, Foresman and Company.
- DEAN, A & CARRA, L
1974. *Fundamentals of play directing*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.

- DU PLESSIS, PG
[s.a.] *Mattewis en Meraai*. (s.l.) (s.n.)
- ELAM, KEIR
1980. *The semiotics of theatre and drama*. London: Methuen.
- ELSON, CHARLES
1974. Training the stage director. In: *Contemporary stage design*. USA: International Theatre Institute of the United States, Inc.
- ESSLIN, MARTIN (Ed.)
1977. *Illustrated encyclopaedia of world theatre*. London: Thames and Hudson, Ltd.
- FISHMAN, MORRIS
1965. *Play production: methods and practice*. London: Herbert Jenkins.
- FLEMING, WILLIAM
1974. *Arts and ideas*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- FLETCHER, BANISTER
1963. *A history of architecture on the comparative method*. London: The Athlone Press, University of London.
- GASCOIGNE, BAMBER
1968. *World theatre: an illustrated history*. London: Ebury Press.
- GASSNER, JOHN
1954. *Masters of the drama*. New York: Dover Publications, Inc.
- GROVÉ, AP (samesteller)
1963. *Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans*. Kaapstad: Nasou Beperk.
- GOMBRICH, EH
1958. *Kuns deur die eeue*. Kaapstad: A.A. Balkema.
- HAIMAUX, RENÉ
1973. *Stage design throughout the world since 1960*. London: George G. Harrap and Co. Ltd.
- HARSCH, PHILIP WHALEY
1976. *A handbook of classical drama*. Stanford, California: Stanford University Press.
- HARTNOLL, PHYLLIS
1976. *A concise history of the theatre*. London: Thames and Hudson.
- HARTNOLL, PHYLLIS (Ed.)
1983. *The Oxford companion to the theatre*. Oxford: Oxford University Press.
- HATTINGH, ASJ
1964. *Kunswaardering*. Johannesburg: Perskor Uitgewery.
- HELLMAN, LILLIAN
1953. *The children's hour*. New York: Dramatists Play Service, Inc.

- HEWITT, BARNARD (Ed.)
1958. *The renaissance stage*. Coral Gables, Florida: University of Miami Press.
- HOGGETT, CHRIS
1975. *Stage crafts*. London: Adam and Charles Black.
- HOLLEMAN, A
1987. 'n Ontploffing van energie. In: *Die vlieënde springbok*. Randburg: Springbok Publishing (Pty) Ltd. Oktober.
- HOLTAN, ORLEY, I
1976. *Introduction to theatre: a mirror to nature*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- HUNNINGHER, BENJAMIN
1969. *The origin of theatre*. New York: Hill and Wang.
- INNES, CHRISTOPHER
1983. *Directors in perspective: Edward Gordon Craig*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KANIN, FAY & MICHAEL
[s.a.] *Rashomon*. (s.l.) (s.n.)
- KERNODLE, GEORGE & KERNODLE PORTIA
1971. *Invitation to the theatre*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- KERNODLE, GEORGE & KERNODLE PORTIA
1985. *Invitation to the theatre*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- KOHOUT, PAVEL
[s.a.] *August August, August*. (s.l.) (s.n.)
- KRIGE, UYS
1976. *Die goue kring*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- LEWIS, EMORY
1969. *Stages: the fifty-year childhood of the American theatre*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- MARKER, FREDERICK, J & MARKER, LISE-LONE
1975. *The Scandinavian theatre: a short history*. Oxford: Basil Blackwell.
- MOLINARI, CESARE
1972. *Theatre through the ages*. London: Cassel and Company, Ltd.
- NICOLL, ALLARDYCE
1965. *The development of the theatre: a study of theatrical art from the beginnings to the present day*. London: George G. Harrap & Company, Ltd.
- OMMANNEY, KA & SCHANKER, HH
1972. *The stage and the school*. St. Louis: Webster Division, McGraw-Hill Book Company.
- OREGLIA, G
1968. *The commedia dell'arte*. London: Methuen and Co.

- PARKER, W & SMITH, H
1979. *Scene design and stage lighting*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- PINTER, HAROLD
1960. *The caretaker*. London: Samuel French, Ltd.
- RICE, ELMER
1960. *The living theatre*. London: William Heinemann Ltd.
- RICHTER, GISELA
1974. *Greek art*. London: Phaidon Press Ltd.
- ROOSE-EVANS, JAMES
1984. *Experimental theatre from Stanislavski to Peter Brook*. London: Routledge and Kegan Paul.
- ROSS, JA
1940. *Euripedes, digter en denker, met 'n vertaling van sy Hippolytos*. Amsterdam: NV Swets en Zeitlinger.
- ROSSOTTI, HAZEL
1983. *Colour: why the world isn't grey*. Bungay, Suffolk: Richard Clay (The Chaucer Press) Ltd.
- RUSSEL, DOUGLAS A
1980. *Period style for the theatre*. Boston: Allyn and Bacon, Inc.
- RUSSEL, DOUGLAS A
1973. *Stage costume design: theory, technique and style*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- SELDEN, S & REZZUTO, J
1972. *Essentials of stage scenery*. New York: Appleton-Century-Crofts, Meredith Corporation.
- SIMON, ERIKA
1982. *The ancient theatre*. London: Methuen and Co. Ltd.
- SIMONSON, LEE
1968. The ideas of Adolphe Appia. In: *The theory of the modern stage: an introduction to modern theatre and drama*. Eric Bentley (Ed.). Hammondsworth, Middlesex: Penguin Books, Inc.
- SLONIM, MARC
1963. *Russian theater from the empire to the soviets*. London: Methuen and Co. Ltd.
- SMITH, W
1964. *The commedia dell'arte*. New York: Benjamin Blom.
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW
1970. *History of aesthetics*. Vol. 1. Ancient aesthetics. The Hague: Mouton.
- TAYLOR, DAVID
1978. *Acting and the stage*. London: George Allen and Unwin.

- TAUBMAN, HOWARD
1967. *The making of the American theatre*. London: Longmans, Green and Co. Ltd.
- THOMAS, ROBERT
[s.a.] *Die pantoffelmoordenaars*. Johannesburg: DALRO.
- TYDEMAN, WILLIAM
1978. *The theatre in the middle ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WALTON, J MICHAEL
1984. *The Greek sense of theatre*. London: Methuen and Co. Ltd.
- WALTON, J MICHAEL
1980. *Greek theatre practice*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- WELKER, DAVID
1979. *Theatrical set design: the basic techniques*. Boston: Allyn and Bacon, Inc.
- WHITING, FRANK M
1961. *An introduction to the theatre*. New York: Harper and Row, Publishers.
- WICKHAM, GLYNNE
1985. *A history of the theatre*. Oxford: Phaidon Press Limited.
- WICKHAM, GLYNNE
1987. *The medieval theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILDE, OSCAR
1954. *Plays*. Middlesex: Penguin Books, Ltd.
- WILSON, EDWIN
1976. *The theatre experience*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- WILSON, GARFF B
1973. *Three hundred years of American drama and theatre*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- WITTLINGER, KARL
[s.a.] *Die paradysboot*. (s.l.) (s.n.)
- YVES-BONNATT
1973. Decor: no, scene design: yes. In: *Stage design throughout the world since 1960*. London: George G. Harrap and Co. Ltd.
- ZELANSKI, PAUL & FISHER, MARY PAT
1987. *Shaping space*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- ZINDEL, PAUL
1970. *The effect of gamma rays on man-in-the-moon marigolds*. New York: Dramatists Play Service, Inc.

Opsomming

Daar is van die standpunt uitgegaan dat 'n drama nie noodwendig onopvoerbaar is, slegs omdat daar in die betrokke teater sekere beperkte fasiliteite bestaan nie. Daar is ook aanvaar dat regisseurs dikwels toneeltekste vir opvoerings volgens oorkombare maatstawwe afkeur.

Die noodsaaklikheid om op verskillende wyses ondersoek in te stel na moontlike oplossings vir die probleme waarmee die regisseur gekonfronteer word, het as motivering vir die studie gedien. Die primêre doel met hierdie navorsing was om die teoretiese grondbeginsels van dekorbeplanning en -ontwerp te formuleer, om aan die hand van praktiese voorbeelde teoretiese riglyne vir ontwerp voor te lê, om prakties toepasbare oplossings vir dekorbeplanning aan te bied en om te toon dat byna alle dramatekste deur middel van innoverende en kreatiewe denke ten opsigte van dekorbeplanning en -ontwerp, wel opvoerbaar kan wees.

In die navorsing is al die relevante aspekte van dekorbeplanning en dekorontwerp, en veral die hantering daarvan in teaters met beperkte verhoogfasiliteite, in behandeling geneem. Die verskillende aspekte behels die doel en funksie van dekor in 'n toneelopvoering, die oorsprong en ontwikkeling van westerse teaterdekor, die dekorstyle van die twintigste eeu, teaterdekor as 'n gesamentlike kunskepping, die statistiese en fisiese gegewens oor beperkende verhoogfasiliteite in twee spesifieke teaters, en die analise van teoretiese dekorvereistes, asook die aanbieding van praktiese beplanningsoplossings vir veertien toneelopvoerings.

Die studie toon aan dat die hoofdoel van 'n dekorstel is om in 'n gegewe speelruimte 'n ideale omgewing te skep waarin die dramatiese handeling van 'n spesifieke toneeltekst kan afspeel. Daar kan egter ook onderskei word tussen twee sekondêre doelstellings van dekor, naamlik die bevordering van visuele begrip en die projeksie van estetiese kwaliteite.

Die ondersoek na die oorsprong en ontwikkeling van westerse teaterdekor toon aan dat daar vanaf die oorsprong in die antieke Griekse teaters, 'n geleidelike ont-

wikkeling van tegniese hulpmiddels vir die oprigting en verskuiwing van dekor was. Voor die Eerste Wêreldoorlog het die teaterwese egter 'n stadium van tegniese vaardigheid bereik, toe alle uitvindings wat vandag gebruik word, alreeds bekend was.

Volgens die studie het daar vanaf die einde van die Romantiese beweging in die negentiende eeu 'n groot wending in kunsstyle gekom, wat veral aan die begin van die twintigste eeu 'n snelle opeenvolging van dekorstyle tot gevolg gehad het.

Uit die navorsing spruit daar die beskouing dat die skepping van 'n dekorstel deur die standpunte van drie verskillende skeppende kunstenaars bepaal word, naamlik die dramaturg, die regisseur en die ontwerper. Besondere klem word geplaas op die hegte samewerking wat tussen die regisseur en die ontwerper moet bestaan en dat die dekorstel altyd 'n ondersteunende en funksionele posisie moet beklee. Die kenmerke van die ideale dekorontwerper en sy werkprosedure word ook geformuleer.

Dit blyk uit die studie dat die verskillende beperkte fasiliteite van twee spesifieke teaters, naamlik die Scaena-teater en die Sterrewageteater in Bloemfontein niks wegneem van die feit dat albei uiters bruikbare, intieme teaters met uitstekende akoestiek en siglyne is nie.

Die ondersoek na die aanbieding van veertien dramatekste op bogenoemde twee verhoë toon dat daar telkens met geringe wysigings ten opsigte van die plasing van tonele op oorspronklike wyse oplossings vir probleme gevind is. Tegniese hulpmiddels wat in hierdie verband besonder bruikbaar was, is skuifpanele, uitbouings, rolwaens en die draaiverhoog.

Daar is in die studie tot die gevolgtrekking gekom dat die opvoerbaarheid van 'n drama 'n relatiewe begrip is in dié sin dat dit onder andere bepaal word deur die aard van die beskikbare verhoogfasiliteite en die oorspronklikheid en innoverende denke wat die regisseur en die ontwerper aan die dag lê.

Abstract

The point of view assumed as premise is that a drama is not necessarily unstageable, only because the theatre concerned has certain limitations as regards facilities. It was also accepted that directors often reject scripts for performance according to surmountable standards.

The necessity of investigating various possible solutions for the problems with which directors are confronted, served as motivation for this study. The primary purpose of the research was to formulate the theoretical principles of scene planning and scene design, to submit theoretical guidelines for design, to present practically applicable solutions for scene planning and to show that almost all play scripts can be staged through innovative and creative thought with regard to scene planning and scene design.

All the relevant aspects of scene planning and scene design were dealt with in this research, especially their application in a theatre with limited stage facilities. The various aspects include the purpose and function of scenery in a play production, the origin and development of scenery in western theatres, the scenery styles of the twentieth century, theatre scenery as a joint artistic creation, the statistical and physical data with regard to limited stage facilities in two specific theatres and the analysis of theoretical scenery requirements, as well as the presentation of practical planning solutions for fourteen stage productions.

The study indicates that the main purpose of a stage set is to create, within a given acting space, an ideal environment in which the dramatic action of a specific play script can take place. A distinction can also be made between two secondary aims, namely the promotion of visual understanding and the projection of aesthetic qualities.

The inquiry into the origin and development of western stage scenery, shows that from the origin in the ancient Greek theatres, there has been a gradual development of technical aids for the erection and shifting of scenery. Before the First World War the theatre industry reached a stage of technical skill when all the inventions that are in use today, were already known and used.

According to the study, the end of the romantic movement in the nineteenth century marked the turn of artistic styles, which resulted in the quick succession of scenery styles, especially at the beginning of the twentieth century.

From the research the standpoint emanated that the creation of the stage set is determined by the viewpoints of three different creative artists, namely the dramatist, the director and the designer. Special emphasis is placed on the close co-operation that should exist between the director and the designer and that the stage set should always play a supporting and functional role. The characteristics of the ideal set designer and his working procedure were also formulated.

The study clearly shows that the various limited facilities in two specific theatres, namely the Scaena Theatre and the Observatory Theatre in Bloemfontein, do not detract from the fact that both can be regarded as useful, intimate theatres with excellent acoustics and sightlines.

The investigation of the presentation of fourteen play scripts on the above-named stages, shows that original solutions to problems were discovered, simply by making slight alterations in respect of the placing of scenes. Technical aids which were found to be extremely useful in these investigations, are shifting panels, enlargements of the stage, small trucks and the revolving stage.

In the study it was concluded that the stageability of a drama is a relative concept in the sense that it is determined amongst others by the nature of the available stage facilities and the innovative creativity of the director and the designer.

