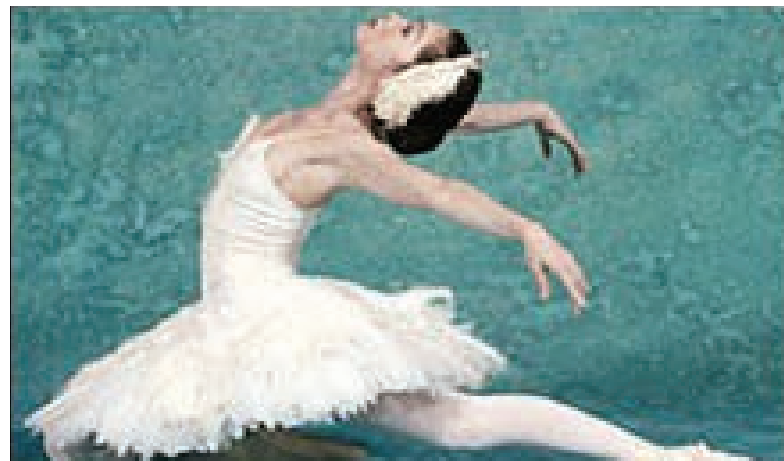
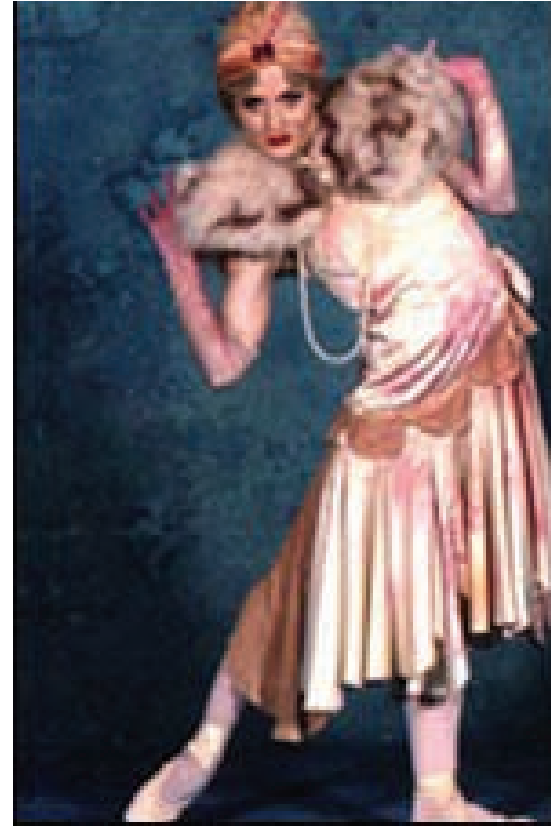




Wes-Kaapse  
Regering

Onderwys

**VIR JOU**



**Danstudies | NKV**

**Dans Teorie en Geskiedenis**

**Graad 10 – 12 | ONDERWYSERS**

Direktoraat: Kurrikulumontwikkeling VOO

©Wes-Kaap Onderwysdepartement 2009



Versprei deur Edumedia (WKOD)

Stasieweg 3, Mowbray, 7705  
Tel.: 021 689 9536  
e-pos: [edumedia@westerncape.gov.za](mailto:edumedia@westerncape.gov.za)

**GEEN HERVERKOPE**

Eksklusief te verkoop by Edumedia (WKOD)

# Dansstudies

## Dans Teorie en Geskiedenis

# Onderwysersboek

## Inhoud

Inleiding en Agtergrond Erkennings	bl.1
Die Funksie en Waarde van Dans in Kulture en Diverse Gemeenskappe deur die jare heen	bl.2
<ul style="list-style-type: none"><li>• Inleiding</li><li>• Uitdagings en probleme</li><li>• Veranderende persepsies</li><li>• Voorgestelde riglyne</li><li>• Dans as 'n middel om op te voed</li><li>• Dans as kompetisie</li><li>• Dans en politieke propaganda</li><li>• Dans as katarsis, terapie en transformasie</li><li>• Slot</li></ul>	
Inleidende Oorsig (met die verlov van NASOU VIA AFRIKA)	bl.8
Klassieke Ballet	bl.14
<ol style="list-style-type: none"><li>1. Inleiding</li><li>2. Geselekteerde Choreograaf:</li></ol>	
<b>George Balanchine</b>	bl.15
<ul style="list-style-type: none"><li>• Biografie</li><li>• Dansopleiding</li><li>• Dansberoep</li><li>• Loopbaan as 'n Choreograaf</li><li>• Persoonlike en Artistieke invloede</li><li>• Artistieke medewerking</li><li>• Uitstaande Prestasies</li><li>• Bydrae tot die ontwikkeling van Klassieke Dans in Amerika</li><li>• Geselekteerde Ballette: <u>Apollo</u>, <u>Agon</u></li></ul>	
Die Ontwikkeling van Kontemporêre Dans	
<ol style="list-style-type: none"><li>1. Hoe Kontemporêre Dans ontwikkel het</li><li>2. Geselekteerde Choreograwe:</li></ol>	bl.20
<b>Martha Graham</b>	bl.24
<ul style="list-style-type: none"><li>• Historiese konteks</li><li>• Biografie</li><li>• Dansloopbaan</li><li>• Loopbaan as Choreograaf</li><li>• Persoonlike en Artistieke Invloede</li><li>• Graham-tegniek</li><li>• Artistieke Medewerking</li><li>• Uitstaande Prestasies</li><li>• Geselekteerde werke: <u>Appalachian Spring</u> en <u>Lamentation</u></li><li>• Slot</li><li>• Bibliografie</li></ul>	

<b>Christopher Bruce</b>	<b>bl.32</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kort biografiese detail</li> <li>• Dansopleiding</li> <li>• Dansloopbaan</li> <li>• Loopbaan as Choreograaf</li> <li>• Kenmerke van Bruce se choreografie</li> <li>• Geselekteerde werk: <u><i>Ghost Dances</i></u></li> <li>• Bibliografie</li> </ul>	
<b>Suid-Afrikaanse Dans</b>	
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Hoe Ballet in Suid-Afrika ontwikkel het</li> <li>2. Geselekteerde Choreograwe:</li> </ol>	<b>bl.35</b>
<b>Veronica Paeper</b>	<b>bl.36</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Biografie</li> <li>• Dansloopbaan</li> <li>• Loopbaan as Choreograaf</li> <li>• Persoonlike en Artistieke Invloede</li> <li>• Artistieke Medewerkers</li> <li>• Prestasies en toekennings</li> <li>• Bydrae tot Dans</li> <li>• Geselekteerde werk: <u><i>Orpheus in the Underworld</i></u></li> <li>• Bibliografie</li> </ul>	
<b>Alfred Hinkel</b>	<b>bl.40</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Geboorte en Dansopleiding</li> <li>• Dansloopbaan</li> <li>• Loopbaan as Choreograaf</li> <li>• Persoonlike en Artistieke Invloede</li> <li>• Artistieke Medewerking</li> <li>• Uitstaande Prestasies</li> <li>• Geselekteerde werk: <u><i>Bolero / Last Dance</i></u></li> <li>• Slot</li> <li>• Kort Geskiedenis van Jazzart Dansteater</li> </ul>	
<b>Sylvia Glasser</b>	<b>bl.51</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vroeë jare, opvoeding en opleiding</li> <li>• Loopbaan as 'n Choreograaf</li> <li>• Persoonlike en Artistieke Invloede en Medewerkers</li> <li>• Erkenning en Toekennings</li> <li>• Leiding aan die nuwe generasie</li> <li>• Hoe die geselskap ontwikkel het</li> <li>• Geselekteerde werk: <u><i>Tranceformations</i></u></li> </ul>	
<b>Vincent Sekwati Mantsoe</b>	<b>bl.56</b>
<b>Ntsikelelo "Boyzie" Cekwana</b>	<b>bl.57</b>
<b>Gregory Vuyani Maqoma</b>	<b>bl.58</b>
<b>Afrika Dansgeskiedenis en -kultuur</b>	<b>bl.59</b>
Inleiding	
Beginsels en Elemente	
Basiese bewegings in Afrika-dansstyle/-tradisies	
Rituele / Seremoniële dansstyle / tradisies	
Voorbeeld: Die Medisynedans van die Jo'hasie Boesmans	



Hedendaagse / teater-dansstyle / tradisies

Voorbeeld: *Ingoma*

a) *uMzansi*

b) *isiShameni*

c) *Gumboot dance*

Danssimboliek

**Teater-Dansvorms** (sien historiese oorsig)

bl.72

Bal- of Geselskapsdans

bl.72

Latyns-Amerikaans

bl.73

Spaanse Dans

bl.74

Gesekteerde Choreografe:

**Mavis Becker**

bl.75

**Caroline Holden**

bl.78

**Hazel Acosta**

bl.80

Klassieke Grieks

bl.81

Iers

bl.82

Indiese

bl.83

**Webtuistes**

bl.85



## NOTICE TO ALL BOOKSELLERS

Edumedia (WCED), the media production facility of the Western Cape Education Department, has been supplying resources produced by this unit to booksellers with clear instructions given that no mark-up may be added by such bookseller, for the following reasons:

- It is a contravention of the Public Finance Act to sell what are essentially Government resources at a profit;
- In the interests of quality education, the Western Cape Education Department supports the production of affordable learning support material to all, therefore the end user pays only the reproduction costs. Under no circumstances may any costs be added to the prices advertised in the Edumedia (WCED) catalogue.

It has recently been brought to our attention that certain booksellers have been flagrantly flouting the instruction not to increase prices. This unfortunate happenstance has resulted in our having to take the decision, in consultation with Procurement Services of WCED, that we can no longer supply learning support material to booksellers. We apologise to those booksellers who have over the years honoured the agreement, but unfortunately no exceptions can be made.

Should a school require learning support material that is available only from Edumedia (WCED), kindly request the school to place the order directly with us. For Section 21 schools this should not be a problem, for the non-Section 21 schools the order / requisition must be placed with the procurement section of the relevant education department.

We thank you for your cooperation.

**Edumedia (WCED)**

## INLEIDING EN AGTERGROND

Die vak Dans het nog nooit voorheen 'n skoolhandboek gehad nie. Onderwysers moes maar altyd hulle eie materiaal versamel uit primêre bronne soos mense, programme en resensies, en sekondêre bronne soos boeke, joernale en webblaaie. Dit het beteken dat nie alle onderwysers van dieselfde bron af gewerk het nie.

Ten einde behulpsaam te wees met die implementering van die Nasionale Kurrikulumverklaring in VOO (Grade 10 – 12), is 'n **Dansstudies Nuwe Inhoud Hulpbronnepakket** deur 'n konsortium skrywers saamgestel om kurrikulum-raadgewers en -onderwysers te voorsien van 'n agtergrond, raamwerk en dieper begrip vir die nuwe 'inhoud'. Hoewel hierdie Hulpbronnepakket nie die plek van 'n teksboek inneem nie, gee dit 'n kort oorsig van dansgeskiedenis, beide plaaslik en internasionaal, en vestig dit die aandag op waar jy verwysings kan kry wat jou interesseer en wat jou kennis van die materiaal wat aangebied word sal uitbrei.

Dit is belangrik om te verstaan dat hierdie hulpbronnepakket **alleenlik** vir die gebruik van kurrikulum-raadgewers en -onderwysers gebruik moet word. Geen deel van die materiaal moet aan leerders uitgedeel word nie. Nuwe onderrigmetodologie en Kritieke Uitkomst 4 (inligting versamel, ontleed, organiseer en krities evalueer) vereis dat leerders aangemoedig moet word om self inligting te soek en te gebruik eerder as om dit te leer en weer te gee.

Hierdie Hulpbronnepakket dek slegs twee komponente van Dans:

- Leeruitkoms 3: Dansgeskiedenis
- Leeruitkoms 4: Inheemse/ Tradisionele Dans

Die geskiedenis van dans oor dansvorms heen is uiters wyd en dis nie moontlik om in hierdie Hulpbronnepakket reg te laat geskied aan die vak of om die baie choreograwe en dansgeselskappe volledig te dek nie. Die keuses wat gemaak is, is ten dele gebaseer op die inligting wat beskikbaar of verkrygbaar was, en danswerke is gekies omdat 'n video van goeie gehalte tot vir skole se beskikking is. Skole word nie beperk tot die gebruik van hierdie choreograwe of werke nie.

Die geskiedenis van dans moet in beide die geselekteerde dansvorm en oor dansvorms heen onderrig word. Leerders kan hulle dansgeletterdheid ontwikkel deur na danse in enige dansvorm te kyk.

Die uitleg van die Hulpbronnepakket verdeel nie die werk of inhoud in spesifieke grade nie. Dis die prerogatief van die onderwyser om die materiaal wat gepas is vir die Graad te selekteer en te identifiseer.

### Erkennings

Die konsortium skrywers het ingesluit: Roxy Levy – Projekbestuurder; Donna Baird, Erin Bates, Ilona Frege, Robyn Kennedy, Marylynn Lindsay, Manuela Loreno, Charles Maema, Savitri Naidoo en Rensia Theron. Opregte dank aan Regter Harold Levy, Marilyn Lindsay en Jennifer van Papendorp vir hul enorme insette. Omslagontwerp: Met dank aan Kaapstad Stadsballet, Jazzart Dansteater (fotograaf: Garth Stead -B elly Button Pictures) en Moving into Dance vir die omslagfoto's. Uitleg en Drukwerk: Edumedia (WKOD)

Kopieë is beskikbaar by Edumedia (WKOD): Telefoon (021) 689-9536, Faks: (021) 685-7421, epos: [edumedia@pgwc.gov.za](mailto:edumedia@pgwc.gov.za)

# DIE FUNKSIE EN WAARDE VAN DANS IN VERSKILLENDE KULTURE EN DIVERSE GEMEENSAPPE DEUR DIE JARE HEEN

## Inleiding

Enige poging om die funksie en waarde van dans in verskillende kulture en diverse gemeenskappe te ondersoek, ook vanuit 'n historiese perspektief, bring na vore 'n hele paar van die probleme wat kan opduik wanneer met so 'n ontleding begin word. Daar is 'n menigte moontlike slaggate en uitdagings waarteen die navorser of danskenner, wat die waarde en funksies van sulke dansaktiwiteite binne 'n bepaalde gemeenskap korrek wil identifiseer, te staan kan kom. Die onderwyser moet ook hieroor ingelig wees ten einde die leerder te lei om dans in al sy multi-funksionele fasette te verstaan.

## Uitdagings en probleme

Ten eerste is die meeste van die dansgenres en –style waaroor danskenner en –historici reeds geskryf het geneig om alle dansvorme primêr vanuit 'n Westerse perspektief te behandel. Daarbenewens fokus hulle sterk op Westerse dansvorme, beide in maatskaplike en teaterkonteks. Die uitgebreide volume van gedokumenteerde rekords, artikels en literatuur wat oor dans beskikbaar is, word verder aangevul deur die beskikbaarheid van etse, skilderye, foto's en films, wat almal 'n soort visuele en intellektuele rekord verskaf van dansaktiwiteite soos hulle met verloop van tyd ontwikkel het. Dit word duidelik dat die Westerse perspektief, wat enorme waarde heg aan die belangrikheid van beide die geskrewe en gesproke woord, 'n aktiewe rol gespeel het in die ontwikkeling van 'n omvattende, gedokumenteerde massa dansgeskiedenis. In verskeie instansies het dit aan Westerse dansvorme 'n sekere hiërargiese status verleen, wat op 'n subtiele manier die idee laat ontstaan het dat Westerse dans “belangriker” en “meer betekenisvol” is as minder gedokumenteerde nie-Westerse dansvorme.

Ten tweede is die meeste nie-Westerse dans histories vanuit 'n hoofsaaklik Westerse perspektief ontleed, en is daardeur 'n ietwat skewe en bevooroordeelde reaksie op en definisie van die funksie en waardes van dans in 'n nie-Westerse konteks geskep. Dit is duidelik uit die vroegste kontak tussen inheemse stamme en kolonialiste en sendelinge, wat oor die algemeen taamlik dronkgeslaan was deur die danse wat hulle gesien het, en dit óf verkeerd geïnterpreteer het óf as 'n bedreiging gesien het. Dit het die onderdrukking, en in sommige gevalle selfs die verdwyning, van verskeie inheemse danse in die verlede tot gevolg gehad.

Ten derde het verskeie antropoloë, wat in hulle veldwerk die kultuuraktiwiteite van inheemse groepe bestudeer het en die geleentheid gehad het om hul dansaktiwiteite te bekyk, nie geweet hoe om dit te interpreteer nie. Hulle kon baie duidelik sien hoe sentraal dansaktiwiteite aan die kulturele uitdrukking van die inheemse groep gestaan het, en tog was hulle nie in staat om die danse te interpreteer nie omdat hulle nie oor die nodige middele daarvoor beskik het nie. Antropoloë het self baie min geweet van enige soort dans (miskien selfs min of geen persoonlike danservaring of –opleiding gehad nie) en was dus nie in staat om die dans te begryp nie. Omdat hulle self ook waarnemers was en nie geïntegreerde lede van die gemeenskap wat hulle bestudeer het nie, was dit (en is dit steeds) baie moeilik vir die antropoloog of waarnemer van buite om die *ware effek* van die danse wat uitgevoer word op die deelnemers te verstaan en te interpreteer. Die feit dat dansaktiwiteite 'n sentrale komponent van die grootste deel van die inheemse kultuurlewe vorm, het net bygedra tot die verwarring vir die waarnemer van buite. Daar bestaan baie oppervlakkige en soms neerhalende tekste oor die funksie van dansaktiwiteite in 'n nie-Westerse gemeenskap. Die onderwyser en leerder moet krities wees teenoor die tekste waarmee hulle in hul navorsing te doen kry, en altyd probeer om die vooroordeel en bepaalde standpunt waaruit die skrywer die onderwerp hanteer raak te sien.

## Veranderende persepsies

Van ongeveer die tweede helfte van die twintigste eeu het daar 'n geleidelike verskuiwing plaasgevind met betrekking tot die wyse waarop mense begin kyk het na die maniere waarop kulture wat nie hul eie is nie, hulself deur middel van sang, dans, musiek, drama en verskeie ander kulturele middele uitdruk. Soos globalisering toegeneem het, het die besef ontstaan dat kulturele diversiteit iets was om te gedenk en te ondersoek, veral op 'n kreatiewe manier. Dit is duidelik in die manier waarop “wêreldmusiek” en

verskeie uiteenlopende dansvorms toenemend gewild geword het. Dit word verder gesteun deur die feit dat verskeie gevestigde internasionale rock- en popsterre in hulle konserte die publiek bewus gemaak het van die dilemma van baie van die inheemse gemeenskappe, of deur met 'n televisiespan die bepaalde gebied besoek het – wat gewoonlik 'n sterk omgewings- en politieke boodskap uitdra.

Danshistorici, baie antropoloë, choreografe en professionele dansers het begin om op 'n meer objektiewe manier te kyk na die funksie van dans in verskillende kulture, en erkenning te gee aan die feit dat alle danse relevant en betekenisvol in hulle sosio-ekonomiese kontekste is. Hulle besef dat die danse wat 'n gemeenskap of kultuurgroep uitvoer, ons inlig oor daardie bepaalde gemeenskap, wat sy waardes en gelowe is en hoe hy sy kulturele identiteit deur dans uitdruk. Met ander woorde, die konteks waarin 'n dans plaasvind, bepaal sy betekenis. Hierdie benadering het bygedra tot die opkoms van 'n opwindende interkulturele uitruil/wisseling van verskillende danse van regoor die wêreld en gehelp om die opvatting van Westerse dans as hoogtepunt van een of ander waargenome hiërargie uit die weg te ruim. Soos die wêreld verander en toestande in die gemeenskap by hierdie veranderinge aanpas, so verander die danse en die kontekste waarin hulle uitgevoer word op 'n dinamiese manier. Die wêreld word steeds meer van 'n globale gemeenskap; min gemeenskappe en kulture is geheel en al geïsoleer van interaksie met ander mense, sodat ons vandag die getuies is van nuwe dansvorms wat ontstaan en wat die verbastering (hibriede) is van verskillende danse. Soms word tradisionele danse in 'n heeltemal nuwe konteks met populêre danse gesintetiseer, byvoorbeeld as teaterdans of 'n nuwe stedelike gemeenskapsdans.

Wanneer ons kyk na die funksie en waarde van dans, is dit belangrik om te onthou dat dans 'n *simboliese* taal is en dat dit, soos alle taal, sy eie strukture en betekenisse het, waarvan die meeste rykgeskakeerd en veelvlakkig is. Wanneer ons kyk na 'n dansvorm wat vir ons onbekend is, vind ons dit miskien aanvanklik “vreemd” en kan ons nie die besondere estetika daarvan verstaan nie. Dit is 'n belangrike eerste stap om dans so objektief moontlik te beskou, naamlik om bewus te wees van jou eie vooroordeel en moontlike bepaardgaande verwardheid. Hierdie benadering verhoed 'n mens om 'n interpretasie van buite op die dans af te dwing en beklemtoon die noodigheid daarvan om die dans in sy breër maatskaplike konteks te verstaan. Met ander woorde, soos jy die unieke eienskappe en uitdrukkings van die identiteit van die gemeenskap beter verstaan, verstaan jy miskien die danse van daardie gemeenskap en leer jy om hulle in hul maatskaplike en kulturele konteks te respekteer en verstaan. Dit word altyd aanbeveel om verby die grense (parameters) van die dans op sigself te kyk om te sien watter aktiwiteite en toestande daar heers in die gemeenskap voor, gedurende en nadat die dans uitgevoer word. Dit verskaf waardevolle leidrade tot die funksie van die dans in 'n bepaalde konteks.

Die menslike liggaam is 'n kragtige kommunikasiemiddel. In dans kan dit beide 'n simbool van protes of 'n simbool van feesviering (verheerliking) word, binne óf 'n maatskaplike óf 'n teaterkonteks. Dink maar aan die visuele effek van 'n verenigde massa mense wat aan 'n protesaksie of 'n staking deelneem. In Suid-Afrika is die dans van protes wat die meeste gesien word die *toyitoyi*. Dit word gedans deur beide mans en vroue en dien as 'n kragtige verenigende element onder die deelnemers.

### **Voorgestelde riglyne**

Die volgende is enkele voorgestelde riglyne om te volg en vrae om te vra wanneer jy 'n studie van en eksamen oor dansaktiwiteite in 'n bepaalde gemeenskap aanpak:

1. Jy moet jouself afvra wat die konteks is waarin die dans uitgevoer word. Word dit uitgevoer by troues, begrafnisse, tydens 'n oorlog, as voorbereiding tot oorlog, as 'n manier om jonger lede in die groep in te lyf (inisieer), as 'n manier om lede te onderrig in die onderskeie take wat hulle binne die groep moet verrig, as 'n manier om gender- of geslagsrolle en die gepaardgaande verantwoordelikhede te versterk, as 'n manier om die heersende politieke stelsel te versterk (bv. dié van die hoof- of politieke leier), of as 'n manier om fees te vier of enige opgekropte gevoelens net maar “te laat gaan”?

Dink aan die redes waarom jy of die mense in jou sosiale kringe graag dans. As jy hulle sou vra, sou baie seker sê dat hulle vir die plesier dans, dat dans 'n ontspannende uitwerking het, dat dit 'n heerlike manier is om jou krag en soepelheid te verhoog en om fiks te word, terwyl jy

terselfdertyd die ervaring deel met vriende en kennisse wat soos jy voel. In die konteks van mense wat bv. baldansklasse bywoon, vervul die dansaktiwiteit heel waarskynlik 'n sterk sosiale drang by die deelnemers om ander mense te ontmoet (moontlik met die oog op 'n potensiële verhouding) of as 'n aangename manier om 'n aktiwiteit te deel met iemand wat jy ken terwyl jy deel van 'n groter groep is.

Sommige mense mag reageer deur te sê dat hulle daarvan hou om te dans omdat dit hulle goed oor hulself en hoe hulle lyk laat voel. Hulle ontwikkel hul spiere in 'n vorm wat vir hulle aantreklik is.

Sommige mense mag sê dat hulle dans omdat hulle hou van die musiek wat in 'n bepaalde dansstyl gebruik word.

2. Word 'n bepaalde dans slegs met spesiale geleenthede uitgevoer, soos gedurende tye wat sekere rituele uitgevoer word, of word dit in die raamwerk van die daaglikse lewe van die gemeenskap geïntegreer? Met ander woorde, staan 'n bepaalde dans marginaal of sentraal tot die daaglikse lewe van die lede van die gemeenskap?
3. Wat is die fisiese en geografiese agtergrond (*setting*) van die dans? Onthou dat alle dans op 'n bepaalde tyd en plek plaasvind en dat dit 'n direkte invloed op die dans self het. Dit is dus nuttig om vas te stel waar die dans uitgevoer word en onder watter omstandighede.
4. Hoeveel mense voer die dans uit en watter lede van die gemeenskap is hulle – slegs mans of vroue of beide? Verander dit tydens die dans? Is daar enige toeskouers en hulle interaktief of passief? Is daar 'n dialoog tussen die toeskouers en die uitvoerders (dansers) – voel dit asof daar 'n vloeï van energie tussen hulle plaasvind?
5. Hoe lank neem dit om die dans te voltooi? Dit kan wissel van 'n paar minute tot 'n hele paar uur, of tot dansaktiwiteite wat oor 'n hele paar dae plaasvind.
6. Wat is die primêre inspanningskenmerke (*effort qualities*) in die dans? Kan jy identifiseer waar dit na 'n klimaks opbou en hoe die klimaks bereik word? Gee aandag aan die dansbewegings self en aan die inspanningskenmerke, asookaan die meegaande musiek, stemklanke en die bydrae van die nie-dansende liggame as 'n middel om die klimaks te bereik.
7. Watter soort musiek gaan saam met die dans en in hoe 'n mate word dit met die dans geïntegreer? In baie kulture, veral in Afrika, is daar geen onderskeid tussen musiek en dans nie omdat hulle so fyn verweef is. In Nigerië byvoorbeeld, gebruik die *Ubakala*-stam tromme in hul danse en die woord vir dans is dieselfde as vir 'n trom en ook vir 'n toneelstuk.
8. Wat is die ruimtelike patrone in die dans? Word dit in 'n sirkel uitgevoer of volg dit 'n wewende, slangagtige patroon? Word dit uitgevoer deur na buite na die toeskouers te kyk of het dit 'n streng lineêre ontwerp? Hierdie is maar net enkele van die aspekte wat in aanmerking geneem moet word wanneer dit gaan oor die manier waarop die dans ruimte gebruik.
9. Word die dans vergesel van enige ritualistiese gedrag? Indien wel, watter soort? Hoe dra dit by tot die algemene doel van die dansaktiwiteit?
10. Is jy bewus van enige soort voorbereiding wat die dansers moet ondergaan voordat hulle die dans uitvoer? Dit mag 'n vasperiode, meditasie, die volgorde waarin en manier waarop klere aangetrek word, of enige bykomstighede en versierings wat vir die dans gedra word, behels.
11. Watter soort klere, bykomstighede of enige ander soort versiering of grimering (verf) word deur die dansers gedra en hoe rugsteun dit die doel van die dans?

Teen hierdie tyd het dit duidelik geword dat alle dans *kulturele patrone* het, en dat dit hierdie patrone is wat bepaal wie dans, met wie en hoe, hoekom, hoe dikwels en vir hoe lank. Hoewel dans 'n universele aktiwiteit is, vervul dit verskillende funksies en doeleindes in verskillende gemeenskappe. Dit is nie altyd noodwendig geredelik toeganklik en verstaanbaar vir die waarnemer van buite nie. Hy of sy sal die middels moet kan vind om die dans in sy sosio-kulturele konteks te ontsyfer, ten einde dit en die gemeenskap waarin dit uitgevoer word, beter te verstaan.

### Dans as 'n middel om op te voed

Histories gesien is dans gebruik as middel om die lede van 'n bepaalde gemeenskap op te voed en hulle te leer hoe daar van hulle verwag word om met verantwoordelikheid binne hulle gemeenskap op te tree. Deur die dans leer die uitvoerders van die verskillende aspekte wat noodsaaklik is vir die oorlewing en voortsetting van beide hulleself en hul bepaalde gemeenskap. Byvoorbeeld, die dans leer jong mans op



'n simboliese manier hoe om krygsmanne te wees of dit leer jong vroue oor kindergeboorte en moederskap. Die danse vereis altyd 'n bepaalde *tegniese* vaardigheid van die uitvoerders, wat soms 'n hele paar jaar neem om te vervolmaak en van 'n jong ouderdom af onderrig word. Die jong seun wat leer om 'n krygsman te word, ontwikkel terselfdertyd sy eie krag en ratsheid. Die suksesvolle uitvoering van hierdie dansaktiwiteit dien gewoonlik om die uitvoerder as 'n volwasse lid van sy of haar gemeenskap te inisieer. Die Venda-meisies se inisiasiedans, bekend as die *domba*, word oor vier jaar onderrig. Na die uitvoerings, wat deur baie mense bygewoon word en 'n hele paar dae duur, word die jong vroue as volwassenes in die gemeenskap aanvaar, en is hulle gereed om volwasse verantwoordelikhede te dra. In die 18de eeu in Brittanje moes jong meisies uit die elite leer om die minuet te dans, wat dan uitgevoer is by 'n groot dansparty (bal). Dit kan ook as 'n soort inisiasie in daardie gemeenskap beskou word.

### Dans as kompetisie

Dansaktiwiteite wat die vorm van kompetisies aanneem, vind dikwels plaas in gebiede waar daar probleme en spanning tussen verskillende groepe mense is. Dit kan plaasvind op 'n grens, veral as dit van buite af afdedwing word en verdeel wat voorheen 'n verenigde gemeenskap was – of dit vind dalk plaas in 'n gebied waar mense uit verskillende uiteenlopende gemeenskappe saam gegroepeer word, soos wat op die myne gebeur. Die danse wat hier ontstaan, weerspieël dikwels die spannings wat onder sulke toestande heers, en help dan om potensieel plofbare situasies te ontfont. Die rubbersteweldans (*gumboot dance*) in Suid-Afrika wat gedans word op die myne van die Witwatersrand het 'n sterk kompeterende element met die beste span wat dan 'n prys wen. So word sommige van die heersende spannings na die rubberstewelkompetisie gekanaliseer, eerder as om tot direkte konfrontasie te lei. Die mynbase het baie gou die voordele hiervan ingesien gesien, en het rubberstewelkompetisies aktief bevorder.

Wanneer jy na die historiese konteks kyk waarin sekere danse in die verlede uitgevoer is, word dit duidelik dat die vermoë om 'n bepaalde dans uit te voer heel moontlik kan dien as 'n denkbeeldige en hoogs mededingende grenslyn tussen verskillende klasse in die gemeenskap. Die minuet in Georgië en Engeland het so 'n funksie vervul deur die elite te skei van die opkomende middelklasse wat gestreef het na die status en lewenstyl van die elite.

### Dans en politieke propaganda

Die menslike liggaam kan in dans gebruik word om uiters sterk politieke stellings te maak. Die dansaktiwiteit self kan dien om die magstrukture te versterk en te handhaaf, of dit kan dien as 'n uitdaging aan die magstrukture en probeer om hulle omver te werp. Die uitvoer van 'n dans, veral onder bepaalde omstandighede van sterk emosies (soos wanneer daar 'n atmosfeer van ontevredenheid met die leierskap is of 'n begeerte om identifikasie en solidariteit met 'n bepaalde leier te versterk), kan soms gevoelens en idees onder die deelnemers *direk* beïnvloed en, deur dit te doen, lei tot een of ander direkte aksie.

Die krygs- of oorlogsdanse, veral dié wat deesdae in post-koloniale Afrika-lande uitgevoer word, word aktief bevorder en aangemoedig deur die politieke leiers, aangesien hulle 'n kulturele identiteit en onafhanklikheid van koloniale magte verteenwoordig. Wanneer krygsdansen by politieke byeenkomste uitgevoer word, dien hulle om die mag en oorheersing van die bestaande leierskap te versterk.

Dans kan ook gebruik word om maatskaplike en politieke beheer te bevorder. Kuba het op hierdie manier klassieke ballet en die gepaardgaande dissipline en toewyding wat vereis word van iemand wat dit beoefen, gebruik om 'n soortgelyke gesindheid onder sy mense in alle areas van werk te bevorder, en daardeur 'n kommunistiese werksetiek aan te moedig. Die Kubaanse staat subsideer en bevorder balletonderrig; die nasionale maatskappy toer gereeld deur al die streke – selfs posseëls sluit ballethoudings in!

Dansaktiwiteite vul 'n groot komponent van die aktiwiteite rondom presidensiële inhuldigings. Dit is veral opmerklik in Afrika, met verskillende etniese groepe van regoor die land wat na die hoofstad reis om aan die feesviering deel te neem. Wanneer 'n mens dink aan die tema van Suid-Afrika se 1994 presidensiële inhuldiging, *Baie kulture, een nasie (Many cultures, One Nation)*, word dit duidelik watter



rol die musiek- en dansaktiwiteite rondom hierdie historiese oomblik gespeel het om 'n gees van eenheid en herdenking (feesviering) onder die diverse kulturele groepe binne die breër Suid-Afrikaanse gemeenskap te versterk. Die uitvoerende kunstenaars, sangers, musici en dansers wat op hierdie dag opgetree het, het die kulturele diversiteit wat in Suid-Afrika bestaan verteenwoordig.

As deel van die presidensiële inhuldigingsvierings in die Verenigde State van Amerika open die nuwe president en sy vrou die bal tradisioneel met 'n wals. Daarna sluit die ander genooide gaste op die dansvloer by hulle aan. Die elegansie en beheersdheid van dansbewegings wat so 'n gebeurtenis vergesel dien as 'n projeksie van die verlangde waardes van beskaafdheid en selfbeheersing waarmee die president graag geassosieer wil word.

### **Dans as transformasie, terapie en katarsis**

Dans word altyd ingesluit in die breër veld van ritueel, en neem dikwels 'n sentrale posisie in. Rituele in die gemeenskap vind gewoonlik by spesiale geleenthede en onder baie spesifieke omstandighede plaas – hulle maak nie deel uit van die alledaagse lewe van die gemeenskap nie. Die dans wat as ritueel uitgevoer word vervul gewoonlik 'n geestelike doel, maar dit kan ook dien om die bande in 'n gemeenskap te versterk, veral gedurende tye van sosio-politieke verandering. So kan hulle 'n politieke funksie ook hê.

Die uitvoering van die danse in 'n ritueelkonteks het dikwels 'n katarsis-effek, omdat dit die spanning en opgekropte emosies van die uitvoerders verlig, en as sodanig 'n veilige uitlaatklep vir hierdie emosies skep. Hulle het 'n transformerende of herskeppende effek op die uitvoerder, hoewel die gevaar bestaan dat die dans in werklikheid die teenoorgestelde effek kan hê en meer spanning of angstigtheid kan genereer. Dis baie moeilik vir die waarnemer om te meet wat die katarsis- of transformerende effek van die dans is, aangesien dit byna onmoontlik is om te bepaal wat die dansers *werklik* voel.

Tradisioneel het die Christelike Kerk net afkeur vir die liggaam gehad, en dit beskou as "'n bedekking vir die siel" en, alternatiewelik, die "setel van sonde". Maar soos die Christendom egter deur kolonialisme regoor die grootste deel van die wêreld versprei het, het dans en beweging geleidelik al hoe meer in godsdienstige bediening verstrengel geraak. Onder die *Murabi* in Nigerië, byvoorbeeld, vorm dans- en tromaktiwiteite 'n integrale komponent van die kerkdienste wanneer hulle die Heilige Gees uitnooi om op hulle neer te daal.

Hierdie tendens - om die liggaam sterk met 'n geestelike strewe te integreer - kan ook gesien word wanneer 'n mens die gospelmusiek, liedere en kerkdienste van die Afro-Amerikaanse gemeentes van die Suid van die Verenigde State van Amerika bestudeer.

Die moderne choreograaf, Alvin Ailey, het gedelf in sy persoonlike ervarings en jeugherinneringe om sy invloedryke teater-danswerk, *Revelations*, te skep. Die werk behels 'n vreugdevolle fisikalisme binne die konteks van geestelike aanbidding, en vang daardeur die wese van die sang en dans wat in werklike kerkdienste in die Suid gesien word, vas.

In Indië word die liggaam beskou as die pad waarlangs iemand geestelike dissipline en verligting bereik. Baie van die tradisies wat rituele gedrag insluit het 'n erfenis wat duisende jare ver teruggaan. Die *Kathakali* is so 'n dansdrama, bestaande uit net manlike deelnemers. Dit het geleidelik verander totdat dit teaterkuns geword het. Die Indiese gemeenskap beskou die daad van aanbidding op sigself as 'n kunsvorm, en ervaar dus nie konflik tussen 'n dans wat tegelyk vermaak is, artistieke waarde het en geestelike waardes aanhang nie.

Dans het die potensiaal om die uitvoerder daarvan na nuwe bewussynsvlakke te verander, en gevoelens van bedwelming en selfs besetenheid op te roep. Die San Boesmans glo dat hulle hul liggame kan skud totdat hulle hulle bloed voel kook, waarna hulle dan onder die beswyming daarvan ineenstort.

In Indië word die *slangdans* oor 'n periode wat strek van 7 tot 21 dae (afhangend van hoeveel die gasheer kan bekostig om te betaal) in mense se huise uitgevoer. Die doel van die dans is om bese geeste te besweer. Dit word voorafgegaan deur 'n vasperiode. 'n Mandala word sorgvuldig met

verskillende speserye op die vloer gevef. Die dans word dan deur jong vroulike maagde op hierdie oppervlakte uitgevoer. Die geloof is dat, sodra die dansers deur die slanggod beheers word, hulle óf doof óf blind word. Dit lyk dan nie of hulle moeg word nie, en dit word beskou as bewys dat die slanggod tevrede is.

### Slot

Teen hierdie tyd is dit duidelik dat dit deur middel van kommunikasie is wat die individu oor die gedrag, gelowe en houdings van sy of haar kultuur leer. Hierdie kommunikasie neem die vorm aan van die gesproke en geskrewe taal, asook op 'n nie-verbale vlak, waarvan dans 'n belangrike komponent is.

Ons aanvaar dat alle vorme van dans 'n doel het en binne hulle sosio-kulturele kontekste betekenisvol is. Met ander woorde, dans bestaan nóg in 'n kulturele nóg in 'n maatskaplike vakuum. Dit is 'n simboliese taal wat ons met sensitiwiteit en omsigtigheid moet probeer dekodeer (ontsyfer) ten einde die funksies daarvan korrek te kan identifiseer, en te leer om die maatskaplike en artistieke waarde daarvan te kan waardeer.

### Bibliografie

**Society and the Dance** Paul Spencer, Cambridge: Oxford University Press, 1985

**To dance is Human** Judith Lynne Hanna, United States of America: University of Texas Press, 1979

**Dancing** Gerald Jonas, BBC Books, United Kingdom, 1992



Tekening deur Philip Briel

## INLEIDENDE OORSIG<sup>1</sup>

Dit is belangrik om altyd daarop te wys dat kultuur 'n groot impak het op wat in die kunste gebeur. In dans smee kultuur, konteks en geskiedenis saam **wat** gedans word en **deur wie** gedans word, **hoe** dit gedans word en **hoekom** dit gedans word, **wanneer** dit gedans word en **waar** dit gedans word, **met wie** en **vir wie** gedans word.

Globaal gesien kan ons onderskei tussen twee afsonderlike dansvorme, die kulturele dansvorme en die konsert-dansvorme, op grond van hoe die mense wat aan hulle deelneem daarby betrokke is. Die **kulturele dansvorme** sluit gewoonlik alle lede in van die gemeenskappe wat deur hulle verteenwoordig word. Hierdie dansvorme definieer miskien die verskillende rituele wat die verloop van die lewe aandui en ook dien as 'n medium van sosiale samehang (kohesie). Die **konsert-dansvorme** maak staat op die kuns van uitvoering deur dansers wat lang en deeglike opleiding gehad het en wat dans vir gehore van alle ouderdomme, gehore wat toeskouers is eerder as aktiewe deelnemers.

**Kulturele dansvorme** is verbonde aan die verskillende bestaanswyses van en weerspieël die lewens van diegene wat hulle dans. Hulle het nie 'n spesifieke skrywer (skepper) nie en, soos hulle van generasie na generasie oorgedra word, ondergaan hulle subtiële veranderings wat die beskouings weerspieël van die mense wat hulle dans en die tye waarin daardie mense leef. Hierdie danse is deurspek met die geskiedenis en mitologieë van die kulture wat deur hulle verteenwoordig word, en het ook verskillende doelwitte. Sommige danse het belangrike kulturele funksies en bind mense saam by die viering van rituele en deurgangsrites soos geboorte, inisiasie, huwelik of dood. Ander danse het net 'n sosiale funksie en word vir plesier uitgevoer. Nog ander danse weer het 'n geestelike funksie en is dikwels vir buitelanders verbode.

Ons verdeel kulturele dansvorme ook verder in **tradisionele danse** en **inheemse danse**.

**Tradisionele danse** is dié wat binne 'n bepaalde kultuur **oorgedra word** en gedans word waar mense wat aan daardie bepaalde kultuur behoort hulle bevind. Tradisionele danse bied 'n gevoel van behoort, aangesien almal gewoonlik die passies ken en daaraan kan deelneem. Tradisionele dans maak staat vir sy oorlewing op die bestaan van 'n stabiele kultuur .

**Inheemse danse** is dié wat **ontstaan het daar waar** hulle **aangetref** word. As jy behoort tot die Zoeloe-kultuur maar jy woon in New York, Londen of Sydney, sal die danse wat jy by familiefeeste uitvoer steeds die tradisionele danse van jou kultuur wees, maar omdat jy nou elders woon, is hulle nie inheems nie. As jy behoort tot die Zoeloe-kultuur en steeds woon op die plekke waar jou voorgeslagte gewoon het, sal hierdie feesdanse beide tradisioneel en inheems wees. Ander danse weer mag inheems wees, maar nie tradisioneel nie. *Pantsula* en *kwaito* is voorbeelde van dansvorme wat inheems aan Suid-Afrika is, maar wat nie tradisionele danse is nie.

Sommige mense het voeling verloor met die tradisionele danse van hul kulture omdat hulle voorgeslagte oor die wêreld versprei geraak het, en hulle geen tradisionele danse van hul eie meer het nie. Ander mense het miskien die danse van die lande en kulture waarin hulle hulle tans bevind aangeneem, en dit is slegs die ouer generasies van hul gesinne wat nog die tradisionele danse onthou of uitvoer.

**Ontspannings- en sosiale dansvorme** het ook hul wortels in die volksnalatenskap of -erfenis en skakel met verskillende kulture op verskillende tye. Ontspannings- en sosiale dansvorme is geneig om die populêre smaak en ander maatskaplike of sosiale tendense van 'n gegewe tyd te weerspieël, soos die Charleston van die 1920's, die ruk-en-rol (*rock and roll*) van die 1950's en 1960's, disko van die 1970's, hip-hop, die danse van die *B-boys* en *B-girls* (die *break-boys* en *girls*) van dieselfde periode, en

die vryheidsdansen wat saamhang met die tegno-, huis- en trans-genres van die 1990's se elektroniese dansmusiek.

Ander sosiale dansvorme, saamgegroep onder die algemene opskrif baldanse, bv. die wals (beide klassiek en Weens), die stadige jakkalsdraf (*fox-trot*), die vinnige jakkalsdraf (*quick-step*) en *jive*, het losgebreek van hulle oorsprong en word wêreldwyd gedans. Baldans het ontwikkel in 'n mededingende sport bekend as DansSport, onlangs erken deur die Internasionale Olimpiese Komitee, en met 'n Paralimpiese teenvoeter, Rolstoel DansSport.

Die **konsert-dansvorme** is nou verweef met die geskiedenis, die mitologie en die maatskaplike en kulturele tendense wat hulle ontstaan en daaropvolgende ontwikkeling gekenmerk het. Die konsert-dansvorme word dikwels in die openbaar uitgevoer deur professionele dansers wat intensiewe beroepsopleiding ondergaan het, hoewel amateur-dansers, wat beroepe buite die danswêreld gekies het maar steeds getrou bly aan hierdie kunsvorm, hulle opleiding byhou en optree wanneer die geleentheid hom voordoen.

**Klassieke dans** is maar een van baie konsert-dansvorme. Dis egter belangrik om eers te definieer wat ons bedoel wanneer ons verwys na klassieke dans. Die byvoeglike naamwoord (adjektief) "klassiek" hou verband met en is kenmerkend van 'n vorm of stelsel wat veral belangrik was voor die moderne tyd. Ons praat van 'n klassieke oudheid wanneer ons verwys na die beskawings van Antieke Griekeland en Rome. Ons verwys na die periode wat strek van ongeveer die vyfde eeu (400) tot die vyftiende eeu (1400) as die Middeleeue; kunswerke uit hierdie periode word beskryf as middeleeus. Die moderne tye kan beskou word as die periode van Europese geskiedenis vanaf die einde van die Middeleeue tot die hede, 'n periode voorafgegaan deur die Renaissance.

Die **Renaissance** het in Italië begin en was 'n tyd van **enorme kulturele opbloei** wat gestrek het oor 'n periode van die 14de eeu (1300) regdeur tot die middel van die 17de eeu [1650]. Dis gedurende die Renaissance wat ons die opkoms sien van hofdansen en dansonderwysers as deel van 'n opleiding in etiket, die reëls van sosiale gedrag, van die adel. Hierdie hofdansen is aangebied in kwistige, elegante vertoon, optogte en skouspele. Catherine de Medici van Italië het die hofballette, soos hulle genoem is [afgelei van die Italiaanse woord **ballare**, wat beteken **om te dans**], na die Franse hof gebring toe sy in 1533 getrou het met Henry, Hertog van Orleans, seun van die Franse koning.

Dit was in Frankryk dat die hofballet gefloreer het as 'n doelbewus georkestreerde vermenging van kuns, politiek en vermaak, met die uitsluitlike doel om die Staat te verheerlik. Die Franse akademici van daardie tyd wou ook hê dat die kunste moes terugkeer na die **harmonie van vorm** wat die antieke Griekse teater gehad het, die naatlose integrasie van poësie, dans en musiek van die **klassieke** tye; die hofballet se amalgamasie van gesproke woord en gesongte verse het hierdie doel uitstekend gepas.

Hoewel klassieke ballet soos ons dit vandag ken ontstaan het lank voor die hofballette van die Renaissance, bevat dit steeds die harmonieuse integrasie van visuele kuns, musiek, drama en dans wat die ontstaan daarvan gekenmerk het. Die woordeskat (terminologie) van die passies en houdings, en dus die opleiding, is steeds gebaseer op die uitwaartse rotasie van die bene vanuit die heupgewrigte wat vir die eerste keer in 1588 beskryf is, en die vyf posisies van die voete en arms wat vir die eerste keer in 1650 opgeteken is.

Nog 'n variasie van klassieke dans is **Indiese klassieke dans**. Gedurende drie opeenvolgende periodes van Indiese geskiedenis, die Boeddhistiese, die Gupta [die Goue Era van Indië, wat gestrek het van 320 tot 480 n.C.] en die middeleeu-periodes, is dans beskou as die hoogste vorm van aanbidding. Dit kan gesien word in die uitbeeldings van dans in bestaande tempelbeelde, -skilderye en -ikone. Musiek- en dansuitvoerings het dus deel uitgemaak van godsdienstige en gewyde rituele, en 'n belangrike rol gespeel in die geestelike identifikasie en inspirasie van die mense dan die tyd. Later, met die Moesliem-instroming in Indië, het dans sy weg gevind na die houe van konings as 'n vorm van vermaak, aangesien die Moesliem-tradisie dit as skandalig beskou het om musiek en dans vir goddelike aanbidding te gebruik.

Klassieke Indiese dans het in die middel 20ste eeu 'n herlewing ondergaan toe toegewyde professionele kunstenaars probeer het om die antieke kuns van die **Devadasi**-tradisie te laat herleef en die verlore aansien en geestelike heiligheid van die tempeldanse te herstel. Die *Devadasi* was die oorspronklike tempeldansers wat opgetree het in die verskillende danstradisies van **Bharatnatyam**, **Kuchipudi**, **Odissi** en **Mohiniyattam**. Vandag het Indiese klassieke dans van die tempel na die ouditorium- en prosceniumverhoog verskuif; tog bly die toewyding van die uitvoerders daarvan so streng as voorheen.

Ander klassieke dansvorme soos **Kathak** en **Kathakali** fokus op die dramatiese en verhalende aspekte van dans. Die Kathaks was die nomadiese digters en storievertellers van antieke Noord-Indië wat gestileerde mimiek en gebare met vokale en instrumentele musiek gekombineer het om hul verse en stories aanskoulik te maak. Die **Kathak**-danse word gekarakteriseer deur baie vinnige en ritmies komplekse voetwerk; hierdie teaterkuns was veral gewild gedurende die tyd van die Mughal-dinastie, die lyn van Moesliem-konings wat van 1526 tot 1858 in Indië geregeer het.

Die hoogs gestileerde skouspele en dansdramas van **Kathakali** word tradisioneel gebaseer op Hindoe mitologiese temas. Wat die meeste tref van **Kathakali** is die beklemtoning van kostuums, ornamente en gekodeerde gesigsgrimering wat dien om die persoonlikhede en die verskillende eienskappe van die karakters wat voorgestel word te onderskei. Ons sien dieselfde soort swierige en uitspattige kostumerings- en grimeerkonvensies in **Kabuki**-teater, die klassieke dans- en musiekdramas van **Japan** wat in die Edo-periode [1600 - 1868] gefloreer het.

**Kathakali** is uiters inspannend en vereis dodelike akkuraatheid en presisie in die gebruik van die hele liggaam, selfs die kleinste gesigspiere, om emosie te verbeeld. Soortgelyk aan die vereistes van 'n klassiekeballet-opleiding, ondergaan die **Kathakali**-danser 'n strawwe opleiding om die hoë vlakke van soepelheid en spierbeheer wat deur hierdie dansvorm vereis word, te bereik.

Klassieke Indiese dans deel die konvensie van die uitwaartse rotasie van die bene vanaf die heupgewrigte met klassieke ballet, en beide vorms maak staat op **gekodeerde konvensies van beweging**, vasgelegde en georganiseerde stelsels en formules vir beweging wat dikwels opgeteken of neergeskryf word. Die talle bewegings wat in hierdie konvensies vervat is, moet met trefseker akkuraatheid en absolute presisie uitgevoer word en neem baie, baie ure van oefening om te vervolmaak.

Kom ons keer terug na klassieke ballet, volg kortliks die spoor van sy ontwikkeling en ondersoek die reaksionêre dansvorme wat daaruit voortgevloei het, sodat ons kan uitvind hoe kreatiewe dans, die dans wat in die NKV se Kuns en Kultuur-metodologie toegepas word, ontstaan het.

Ons was laas in Frankryk. Hier, in 1661, stig Koning Lodewyk XIV [die Son-Koning] die Koninklike Akademie in Parys om standarde daar te stel vir die perfeksie van die kuns van dans. Dansonderwysers en professionele dansers word opgelei en die passies en bewegings van die hof- en karakterdansers word gekodifiseer. Gedurende die loop van die 18de eeu [1700 - 1800], beweeg ballet vanuit die howe tot binne-in die teater. In die eerste deel van die eeu fokus ballet op mitologiese temas en karakters; in die tweede deel fokus ballette op meer menslike temas en karakters, en gebruik beide dans en patomime (gebarespel) om verskillende verhale te vertel. Die gebruik van die gesproke of gesonge vers val weg, en die basiese komponente van wat ons vandag dramatiese ballet noem, word neergelê.

Teen die 19de eeu [1800 - 1900] het ballet reeds 'n vaste teatervorm geword wat regoor Europa versprei het. Die Romantiese era, met sy beweging na dinge wat verbeeldingryk en bonatuurlik is, sien vroulike dansers op die punte van hulle tone kom, 'n konvensie wat tot vandag toe deur vroulike balletdansers gehandhaaf word. In die tweede helfte van die eeu sak die gewildheid van ballet in Europa terug, maar gaan in Tsaristiese Rusland vooruit. Teen die einde van die eeu word hier vollengte storiëballette in die Tsaristiese klassieke styl geproduseer. Hierdie ballette, *Swanemeer*, *Die slapende skone* en *Die neutkraker*, is dié wat ons vandag onmiddellik met klassieke ballet assosieer.



Die nuwe eeu bring die eerste dreuning van die Russiese Rewolusie. Die nasleep van Bloed-Sondag (*Bloody Sunday*), die dag in Januarie 1905 waarop die Tsaar se troepe losgebrand het op 'n vreedsame demonstrasie deur werkers, en die Algemene Staking in Oktober van daardie selfde jaar, veroorsaak dat die voorste Russiese balletdansers en –choreografe na Europa begin uitwyk het om hulle kuns te beoefen. Kort daarna word die Diaghilev **Ballets Russes** [Russiese Ballet] gebore. Dit is hierdie groep wat ballet verander het in 'n belangrike moderne kunsvorm wat die werk van die leidende komponiste, ontwerpers en visuele kunstenaars van hulle tyd gebruik. Selfs Picasso het ontwerpe vir een van die geselskap se ballette verskaf.

Die *Ballets Russes* was instrumenteel in die ontwikkeling van klassieke ballet as die wêreldwye dansvorm wat ons vandag ken. Die geselskap het oor die twintig jaar van sy bestaan uitgebreid getoer, en met sy sluiting in 1929 was balletdansers en –choreografe reeds oor die vier uithoeke van die aarde versprei en het hulle voortgegaan om hulle kuns in nuwe kontekste te beoefen. Die invloed van die *Ballets Russes* op die Britse danstoneel het sy weerklank gevind in die lande van die Britse Gemenebes, onder wie natuurlik Suid-Afrika was.

Die *Ballets Russes* het vir ons die eenakter-ballet, die abstrakte ballet, die psigologiese ballet en ballet oor hedendaagse temas nagelaat. Sedertdien het ons die grense van ballettegniek en –styl op groot skaal uitgebrei, die liggaam steeds verder gedruk, sy lyne uitgebrei, sy verontagsaming van swaartekrag met asemrowende spronge en draaie in die lug vergroot, en die oënskynlike gemak van balletbeweging wat die uiterste beheer verg wat nodig is om dit te bereik, uitgelig. Vandag kan ballet so uniek wees soos elke choreograaf se individuele uitgangspunt.

Aan die begin van die 20ste eeu ontstaan daar 'n alternatiewe dansvorm in reaksie op die gestruktureerde formules van klassieke ballet. Dit is een wat probeer om die liggaam te bevry en om individuele kreatiwiteit en die uitdrukking van subjektiewe gevoelens uit te lig. Die Amerikaner **Isadora Duncan**, kaalbeen in haar vloeiende Griekse mantels, bied persoonlike interpretasies van die musiek van die groot klassieke komponiste as een van sy eerste beoefenaars. Sy toer uitgebreid, hoofsaaklik in Europa en Rusland en later in Amerika, dus kry hierdie opkomende vorm van dans wye blootstelling.

In ongeveer dieselfde periode het die werk van die Hongaar, **Rudolf von Laban**, gesentreer rondom die ideaal van 'n dansvorm wat **natuurlik vir alle mense** was, en rondom die ontplooiing van dans beide as middel tot opvoeding en as 'n terapeutiese behandeling. Laban het regoor Europa gepraktiseer en geëksperimenteer, en talle skole geopen wat deur sy voormalige leerlinge bestuur is. Onder hierdie voormalige leerlinge was Kurt Jooss en Mary Wigman, Duitse danspioniers wat behulpsaam was met die vestiging van die vorm bekend as Sentraal-Europese Dans, wat later bekend sou word as **Moderne Dans**. Moderne Dans sou ook gebruik word om die werk van die vroeë Amerikaanse danspioniers, Ruth St. Denis en Ted Shawn, te beskryf.

Laban se werk in Duitsland het in 1936 geëindig toe die toenemend magtige Nazi-party verklaar het dat sy werk "*teen die Staat*" was, aangesien dit glo te "*universeel*" en nie "*nasionalisties*" genoeg was nie. In 1938 het hy Engeland toe getrek, waar sy voortgesette navorsing gelei het tot die vestiging van **Moderne Opvoedkundige Dans**. Dit is 'n moderne adaptasie van hierdie vorm, bekend as **kreatiewe dans**, wat die dansmetodologie is van die NKV AOO-band.

**Moderne dans**, ook bekend as **Kontemporêre Dans**, sou 'n mens die beste kon beskryf as die konstante en deurlopende soeke na nuwe maniere van dansuitdrukking. Dit inkorporeer 'n wye verskeidenheid style was so gevarieerd en immer-veranderend is as die choreografe en beoefenaars daarvan. Daar is spesifieke tegnieke wat met die individuele danskunstenaars geassosieer word, en wat gehaal is uit hulle navorsing oor beweging en hulle choreografiese werke en toe gekodifiseer is. Daar is persoonlike tegnieke wat ontwikkel het uit grondvlakstudies met gevestigde kunstenaars en onderwysers, en wat ontwikkel het volgens bewegingsvoorkeure en bepaalde choreografiese vereistes.

Moderne Dans het drie goed-gedefinieerde periodes van ontwikkeling gehad. Die eerste was een van baanbrekerswerk en eksperimentering, wat die filosofieë en estetiese van moderne dans vasgelê het.

Danskunstenaars het natuurlike en alledaagse bewegings gebruik om hul eie danswoordeskat, tegnieke en choreografiese vorms te skep vir gebruik in die werke waarin hulle dubbelrolle vervul het as beide skepper en uitvoerder. Die leidende ligte van hierdie periode was **Martha Graham**, Doris Humphrey en Charles Weidman, wat almal onder St. Denis en Shawn gestudeer het. Belangrike bydraers was Lester Horton en Katherine Dunham, wat navorsing gedoen het oor kulturele en etniese dansvorms en dit in hul choreografieë geïnkorporeer het, soos Pearl Primus ook gedoen het. Dunham en Primus was beide opgeleide antropoloë.

Die tweede era het die vestiging van modernedans-geselskappe en –skole en die kodifisering van verskillende tegnieke beleef. Hieruit ontstaan die tweede golf van die voorpunt-innoveerders José Limon, Alwin Nikolais en Merce Cunningham, kort daarna gevolg deur Paul Taylor en Alvin Ailey.

Die derde periode, wat die kulturele turbulensie van die laat 1960's en vroeë 1970's weerspieël, het weggebreek van gevestigde modernedans-konvensies. In New York het die Judson Dansteater die weg gebaan; die uitdrukking van politiese en maatskaplike idees het belangrik geword; gemengdedia-samewerking, uitvoerendekunste-gebeure (*happenings*) en verskillende omgewings vir dansuitvoerings het die gevestigde modernedans-estetiek verander. Innoveerders of vernuwers uit hierdie periode sluit in Yvonne Rainer, Steve Paxton, Meredith Monk, Lucinda Childs, Trisha Brown en Twyla Tharp. In Wuppertal, Duitsland, het Pina Bausch soortgelyke idees ondersoek.

Hierdie era, waarvan dikwels gepraat word as **Post-Moderne Dans**, het geboorte geskenk aan 'n nuwe tegniek, **kontak-improviasie**. Die tegniek bestaan uit die ontdekking van hoe liggame kan beweeg in verhouding tot mekaar deur alledaagse bewegings, die teenbalansering van gewig en krag, vertrouwe en instinktiewe antisipasie te gebruik. Dis 'n tegniek wat ook die basis vorm van 'n dans-/dramavorm bekend as Fisiese Teater. Suid-Afrika het sy eie fisiesebeweging-teater, die *First Physical Theatre Company*, met sy basis by Rhodes University, Grahamstown. Kontak-improviasie is ook 'n uiters handige tegniek wanneer daar gewerk word met spesiaal-gestremde of gestremde dansers; dis 'n tegniek wat deur Suid-Afrika se *Remix Theatre Company* in baie van sy choreografieë gebruik word.

**Klop- en jazz-dans** het uit Afro-Amerikaanse volksmusiekvorms ontwikkel. **Klopdans** toon die vroeë invloed van Ierse volksdans [veral die Ierse horrelpypdans of *jig*], Engelse klompedanse en die danse van Amerikaanse Indiane en Afro-Amerikaners. Die ritmes wat die klopdansers se voete teen die vloer maak wanneer hulle die klein metaalplaatjies manipuleer wat aan die klopskoene was is, het 'n interessante geskiedenis. Die slawe en ingevoerde werkers wat uit Afrika na die Verenigde State gebring is, is verbied om tromme te gebruik om hulle danse te begelei, dus het hulle ander perkussieklanke - voetstampe en handeklap en ritmes wat op raspers of met bene of lepels gespeel is – in die plek daarvan gebruik.

Klopdans het in die vroeë 20ste eeu geweldig gewild geword met die geboorte van *ragtime*- en jazz-musiek. In Haarlem en San Fransisco was die plekke waar die beroemde dansers opgetree het die *speakeasies*, nagklubs en kroë wat onwettig was omdat die drink van alkohol in daardie tyd in die VS verbode was. Tydens die era van musiekfilms van die 1940's en 50's het Fred Astaire, Ginger Rogers en Gene Kelly hul eie beroemde klopdansstyle geskep. Klopdans- en musiekteater het nog altyd gesorg vir 'n wenkombinasie, soos die gewildheid van musiekprente soos "A Chorus Line" en "42nd Street" van die 1980's bewys. In die 1990's het klop-vertonings soos "Tap Dogs" en "Stomp" internasionaal oorweldigende roem verwerf. IN Suid-Afrika is daar 'n nuwe vorm, wat klopdans en *pantsula* kombineer, besig om te ontwikkel. Dit staan bekend as *Tapsula*.

Die oorsprong van **Jazz-dans** word aangetref in die Afro-Amerikaanse, Afro-Kubaanse, Hindoe- en Haïtiaanse danskulture. Die ritmes en bewegings wat deel is van die Afro-Amerikaanse musiekkultuur - gospelmusiek, spirituals, blaasorkeste en die blues – het 'n groot invloed gehad op die ontwikkeling van jazz-musiek en –dans. Die belangrikste elemente van jazz-musiek en –dans is **sinkopasie, individuele styl** en **improviasie**.



Sinkopasie, 'n ritme wat 'n swak pols aksentueer, en poliritme, die gelyktydige kombinasie van verskillende ritmes, gee jazz-musiek en –dans sy opwinding. Die klem op improvisasie en die uitdrukking van individuele styl gee vir ons baie style van jazz-musiek en –dans.

Jazz-dans- en musiekteater het altyd hand-aan-hand ontwikkel. Wanneer jazz-dans in Broadway-opvoerings en musiekblyspele in gewildheid gegroei het, is jazz-tegniek gebore, en is hierdie meer geformaliseerde tegnieke baie gou opgeneem deur konsertgeselskappe waar hulle vermeng is met ballet- en modernedans-tegnieke. Ons noem hierdie vorm dikwels **Moderne-Jazz-dans**. Daar is verskeie bekende style van Moderne-Jazz-dans vernoem na hulle skeppers, Jack Cole, Luigi, Gus Giordiano, Matt Mattox en Bob Fosse.

Baie van die dans wat ons ons gunsteling musiksterre en hulle begeleidingsgeselskap op MTV sien uitvoer, is gebaseer op jazz-dans. Inheemse Suid-Afrikaanse musiekblyspele soos "Sarafina", gebaseer op die 1976-studente-opstand, en "African Footprint", kombineer tradisionele Afrika-musiek met jazz en moderne dans, terwyl "Umoja" strew na 'n meer outentieke Afrika-ervaring.

Soos jy kan sien, word die grense tussen dansvorms in ons tyd meer en meer vloeibaar. Beoefenaars van die een vorm leen by die ander vorms om hul eie vorm te verryk en uit te brei, en om hulle choreografieë meer innoverend te maak. In Spanje, byvoorbeeld, inkorporeer dansbeoefenaars bewegings wat afgelei is van die hip-hop in Flamenco-danse, die opwindende klop-en-klapdanse van die Andalusiese sigeuners. In Indië word elemente van moderne en jazz-dans gekombineer met dié van klassieke Indiese dans in die uitspattige Bollywood-musiekblyspele. Die volksdanse van Ierland het oor die afgelope dekade wêreldwye populariteit geniet as gevolg van produksies soos "Riverdance" en "Lord of the Dance", wat vars, nuwe teaterlewe aan tradisionele Ierse dansvorms bied.

In Suid-Afrika word tradisionele Afrika-dans vermeng met moderne en kontemporêre dans, en dan genoem **Fusie-dans** of **Afro-fusie**. *Moving Into Dance Mophatong* en *Jazzart Dance Theatre* is nasionale leiers in die onderrig en uitvoering van hierdie vorm. Ons vind 'n Afrikafusie-genre ook waar die verskillende style wat die nasies van Afrika gebruik om ooreenstemmende tradisionele dansbewegings uit te voer, ondersoek word. Ons is baie gelukkig dat gehore in die Weste, in Europa en die Verenigde State van Amerika gefassineer is deur Afrika- en Fusie-dans. Dit verskaf aan ons opwindende internasionale uitvoergeleenthede. Baie van daardie Amerikaners, wie se voorsate honderde jare gelede as ingevoerde werkers en slawe na die VSA gebring is, beskou die danse van Afrika as 'n belangrike deel van hulle herkoms en iets wat hulle nader kan bring aan hulle wortels wat soveel jare gelede afgesny is.

### Verwysing

(2005) Kuns en Kultuur vir die Nuwe Nasie G7 Onderwysergids, bladsye 39-46

# KLASSIEKE BALLET

## Hoe ballet ontwikkel het

### Balletgeskiedenis (Verwys na Inleidende Oorsig)

Die Italianers het ballet na Frankryk gebring, waar die tegniek gedurende die 1600's ontwikkel is. Vandag word Franse woorde in alle dele van die wêreld vir die verskillende passies en posisies van klassieke ballet gebruik. Verskillende balletstyle het deur die jare in verskillende lande ontwikkel. Die styl wat byvoorbeeld in die Verenigde State ontwikkel het, neig om energiek en vinnig te wees. Ballet in Rusland is dikwels vurig en skouspelagtig, en Franse ballet is gewoonlik mooi en dekoratief. Balletdansers reis regoor die wêreld en neem verskillende kenmerke van ander lande se style aan. As gevolg van hierdie internasionale invloed word alle ballet voortdurend uitgebrei en verryk.

### Beginsels van Klassieke Ballet

- houding
- voorkoms
- plasing
- wette van balans
- basiese reëls van die kop, bene, arms en liggaam
- verplasing van gewig
- koördinasie

Ballet druk op 'n kreatiewe manier die volle spektrum van menslike emosies deur fisiese bewegings en gebare uit. Die balletdansers se tegniek vereis bepaalde vaardighede wat uitgevoer word na baie jare van harde opleiding. Balletdansers voer baie bewegings uit wat onnatuurlik is. Wanneer hierdie bewegings goed uitgevoer word, lyk hulle egter natuurlik en val hulle sag op die oog. Klassieke ballet is 'n streng gekodifiseerde styl van dans. Dit het baie vaste bewegings wat name het. Dit maak dit anders as die meeste ander style, waar onderwysers moet staatmaak op hulle kinestetiese geheue of die vermoë om bewegings te onthou.

Hoewel die meeste 20ste eeuse werke gebaseer is op verhale uit die literatuur, steun baie op emosies wat opduik wanneer toepaslike bewegings getoonset word. Dit sluit die sogenaamde abstrakte ballette 'Symphonic Variations' deur die Engelse choreograaf Frederick Ashton, en 'Serenade' en 'Agon', beide deur die Russies-gebore Amerikaner **George Balanchine**, in.

## GEORGE BALANCHINE

“Beweging moet self-verduidelikend wees. As dit nie is nie, het dit misluk”

George Balanchine

### Biografie

George Balanchine se regte naam was Georgi Melitonovitch Balanchivadze. Hy word op 22 Januarie 1904 in St. Petersburg, Rusland, gebore. Hy is hoofsaaklik betrokke by die New York City Ballet, waar hy van 1934 tot sy dood in 1983 artistieke direkteur is. Gedurende sy lewe trou hy met verskeie vroue getrou, van wie sommige oorspronklik dansers was. Nie een van sy huwelike lewer kinders op nie.

Joan Cass beskryf in haar boek *Dancing Through History* (1993) die periode tussen 1940 en 1970 as “Die Goue Eeu van Moderne Ballet”. Die periode het gesentreer rondom ‘n paar dansers/choreografe, van wie George Balanchine een was.

### Dansopleiding

Balanchine, die seun van ‘n komponis, neem van vyfjarige ouderdom af klavierles. In 1914 word hy aanvaar by die Koninklike Balletskool (*Imperial Ballet School*) in St. Petersburg. Sy vernaamste onderwysers daar is P. Gerdt en Samuel Andreyanov. In 1921 verwerf hy sy graad by die Koninklike Balletskool met lof.

### Dansloopbaan

Nadat Balanchine klaar is met skool, sluit hy by die “corps de ballet” van die balletgeselskap verbonde aan die Maryinski-teater aan. Terselfdertyd skryf hy hom ook in aan die Konservatorium vir Musiek, waar hy drie jaar lank klavier en musiekteorie bestudeer. In 1924 kry Balanchine dit reg om die Sowjetunie saam met ‘n klein toergeselskap te verlaat. Die impresario, Serge Diaghilev (1872 – 1929), sien die groep in Parys optree. Hy huur die dansers en stel Balanchine as hoof-choreograaf van die Ballet Russes as opvolger van Nijinska aan.

Aangesien die naam Balanchivadze moeilik was om uit te spreek, verkort Diaghilev dit tot Balanchine.

### Loopbaan as choreograaf

Balanchine choreografeer tien ballette vir Diaghilev. Twee van sy belangrikste werke is “Apollo” en “Prodigal son”, waarin hy sy geloof in die klassisisme geopenbaar.

Ná Diaghilev se dood word die geselskap (Diaghilev se Ballet Russes) ontbind, en Balanchine sluit by die Ballet Russe de Monte Carlo aan. Vir hierdie geselskap skep hy “La Concurrence” en “Cotillon”. In “Cotillon” openbaar Balanchine sy sensitiwiteit vir die gevoelens van ‘n adolessente meisie. Hy het dikwels gesê: “Ballet is ‘n vrou.” Die vroulike liggaam inspireer Balanchine. Hy het ‘n vermoë gehad om die spesiale kwaliteite van spesifieke dansers uit te lig.

In 1933 choreografeer Balanchine *Mozartiana*. Hierdie werk is een van Balanchine se eerste eksperimente met ‘n intrigelose ballet en kan gesien word as ‘n visualisering van die musiek.

In 1934 word Balanchine deur Lincoln Kirstein [**Kirsten??**] Amerika toe genooi.

Kirstein se idee was om ‘n balletgeselskap, gevoed deur Amerikaanse dansers met ‘n unieke Amerikaanse repertoire wat onafhanklik van dié in Europa was, in Amerika te ontwikkel. Balanchine en Kirstein sitg saam Die Skool van Amerikaanse Ballet, en kort daarna ‘n professionele geselskap bekend as die Amerikaanse Ballet. Die ateljeeruimte wat hulle gebruik het op ‘n tyd aan Isadora Duncan behoort. Met die aanbreek van die Eerste Wêreldoorlog en as gevolg van gebrek aan werk verhuis die geselskap Hollywood toe, maar stort kort daarna in duie.

Balanchine bestuur, met die hulp van Kirstein, verskeie klein, onstabiele geselskappe bestuur en choreografeer werke vir meer kommersiële organisasies (Hy het selfs Stravinsky sover gekry om die musiek te komponeer vir ‘n Polka wat hy vir vyftig olifante choreografeer het). Balanchine betower gehore ook met sy choreografie in verskillende musiekblyspele op Broadway - *On Your Toes* - en films in Hollywood – *The Goldwyn Follies*.

In 1941 organiseer Kirstein, geborg deur die VS Staatsdepartement, 'n agt-maande-lange toer van Suid-Amerika met dansers van die Amerikaanse Ballet en Ballet Caravan onder die naam American Ballet Caravan. Balanchine choreografeer vir hulle twee van sy blywende meesterwerke, "Concerto Barocco" en "Ballet Imperial".

Toe die oorlog verby is, stig Balanchine en Kirstein in 1946 die Balletgeselskap (*Ballet Society*). Die Bestuur van die New York City Center is so beïndruk met die opvoering van Balanchine se werke en in besonder sy première van *Orpheus* (1945), dat hulle Kirstein en Balanchine nooi om die amptelike balletgeselskap van die sentrum te word. Die *Ballet Society* se naam verander na *The New York City Ballet* (1948). As die inwonende choreograaf was Balanchine verantwoordelik vir die kenmerkende styl van die geselskap.

Die mees uitstaande kenmerk van Balanchine se werk is dat hy klassieke tegniek as sy basis gebruik en dit aan verskillende inversies, "distorsies", herroepings en onverwagse opeenvolging van passies onderwerp. Sy nougesette suiwer-dans-benadering veroorsaak dat sy ballette deur sommige mense as meganies, gimnasties en sielloos gekritiseer word.

### **Persoonlike en artistieke invloede**

Balanchine is die mees invloedryke ballet-choreograaf van die twintigste eeu. 'n Uitstaande kenmerk van sy choreografie is die musikaliteit daarvan. Hy is sy tyd dikwels ver vooruit met sy keuse van partiture. Balanchine het gesê dat, terwyl hy nog in Rusland was, die belangrikste invloede op hom **M. Petipa Fokine** en **Goleizovsky** was: Fokine, veral in "Chopiniana", en Goleizovsky, wat op daardie stadium bekend was daarvoor dat hy konsertmusiek gebruik en intrige verontagsaam het – twee latere kenmerke van Balanchine se werk.

### **Artistieke medewerking**

- Igor Stravinsky (Russiese komponis):  
Die 35 ballette wat Balanchine op die musiek van Stravinsky choreografeer, is die produk van 'n unieke samewerking wat oor twee kontinente en vyf dekades strek.  
Balanchine is Diaghilev se laaste groot choreograaf, en sy 2 belangrikste ballette vir Diaghilev is op musiek deur Stravinsky: *Apollo* en *Prodigal Son*.  
Balanchine werk ten nouste met Stravinsky saam vanaf die tyd van *Apollo* tot met die komponis se dood.
- Lincoln Kirstein (Amerikaanse skrywer):  
Dit is as gevolg van Kirstein se dryfkrag en entoesiasme dat Balanchine hom in die VSA vestig; vir meer as 40 jaar wy Kirstein homself aan die skepping van 'n Amerikaanse klassieke styl deur die ballette wat Balanchine skep.

### **Belangrike prestasies** (wat beskou word as nuut en innoverend in die choreografie):

- Voortreflikheid van dans (gewoonlik sonder intrige maar nie noodwendig temaloos of sonder emosie nie)
- Gebruik van uitgelese, voortreflike musiek – hy pas die dansstyl aan by die musiek wat beskikbaar is. Die musikaliteit daarvan word die partituur vir sy werke.
- Gebruik van 'n groot ensemble (groep)
- Afkeer van sterre (in besonder van die besoekende gaskunstenaar-soort).
- Min of enige kostuums en dekor.

Balanchine se ballette kan in die volgende kategorieë verdeel word:

- Balanchine klassiek: *Apollo*; *Agon*; *Ballet Imperial*
- Tradisioneel : *Swan Lake* (Act II)
- Romanties : *Serenade*
- Avant-Garde: *Four Temperaments*.
- Dramaties : *Prodigal Son*

In 1975 word Balanchine ingehuldig as 'n lid van die bekende Heldegalery (*Hall of Fame*) in Hollywood, die eerste choreograaf wat ooit hierdie eer te beurt val.

Hy ontvang daarna nog baie toekennings, die hoogtepunt die toekenning van die *Presidential Medal of Freedom* in 1983, die hoogste eer wat in die Verenigde State van Amerika aan 'n burgerlike toegeken kan word.

### **Bydrae tot die ontwikkeling van Klassieke Dans in Amerika**

Klem moet gelê word op die feit dat Balanchine een van die dominante kragte was in sy steun van Neoklassisisme en sy daaropvolgende invloed op en bydrae tot Klassieke Dans wêreldwyd.

In 1954 bring Balanchine 'n vollengte "Neutraker" op die planke, sy mees ambisieuse projek tot dusver, in die styl van die Russiese klassieke verhoogstukke.

In 1963 ken die Ford-stigting \$7 miljoen toe aan die New York Stad Ballet (*New York City Ballet*) en sy suster-akademie, die Amerikaanse Balletskool (*School of American Ballet*), om oor 10 jaar versprei te word. Dit is tasbare erkenning dat Balanchine die lewenskrag van die Verenigde State se ballet is. Met hierdie nuwe geld tot sy beskikking begin Balanchine om duurder, langer werke aan te pak.

Die aanwesigheid van Balanchine, beide as kreatiewe kunstenaar en inspirerende leier, verleen 'n onderskeidende karakter en voorwaartse momentum aan die geselskap (NYCB). In sy klasse (hy gee dikwels onderrig) en in sy ballette word hy meester van die klassieke tegniek, en verhoog en versnel dit dan, maak dit vaartbelyn en gee dit nuwe aksente. Hy is bekend vir sy uitsonderlike musikaliteit.

Balanchine beklee 'n belangrike plek in die geskiedenis van choreografiese ontwikkeling in Amerika. Sy afronding van akademiese tegniek en sy teorieë oor verhoogstyl, -ontwerp en die verhouding tussen musiek en dans leer jong Amerikaanse dansers om hierdie basiese materiaal vir hulself te herontdek.

### **Geselekteerder werke: APOLLO; AGON**

#### **1. APOLLO (*Apollon Musagète*)**

##### **Tema/ Intrige/ Scenario/ Kort oorsig**

'n Ballet in vier tonele. Vir die eerste keer opgevoer in die Verenigde State deur die *American Ballet* by die Metropolitan Operahuis, New York, 27 April 1937.

##### **Oorsig:**

##### **Toneel 1**

Op 'n hoë rots in Delos, 'n Egeïese eiland, gee Leto op 'n sterbelaaide nag geboorte aan Apollo. Die seungod, aan die voet van die rots (in latere weergawes voorgestel as trappe wat na 'n platform lei) bevry homself uit die klere waarin hy toegedraai is en begin om te leef en met die wêreld te kommunikeer. 'n Luit word deur twee diensmaagde aan hom gegee. Dit is 'n teken van sy toekomstige grootsheid in musiek.

##### **Toneel 2:**

Apollo, in die middel van die verhoog met hierdie luit, in 'n vorstelike houding. Die drie Muses, Kalliope, Polihimnia en Terpsigorre, kom nader om aan hom eer te bewys. Apollo aanvaar hulle leierskap, en vra elkeen om die simbool van haar kuns te noem. Aan Kalliope, die muse van poësie, gee hy 'n kleitablet, aan Polihimnia, die muse van toneelspel, 'n masker, en aan Terpsigore, die muse van sang en dans, 'n lier. Die Griekse muses dans met hul geskenke, en dan voer Apollo nog 'n "ideale" variasie uit. Terpsigore sluit by hom aan, en later ook die ander twee, en dan lei hulle hom na die Berg Parnassus, waar hulle die rots op bevel van Zeus uitklim en so die laaste band met sy moeder Leto afsny.

##### **Bewegingstaal**

Die choreografie is gebaseer op die klassieke tradisie, maar voeg alle soorte verskillende passies, variasies en houdings by in die danskomposisie vir een manlike danser en drie ballerinas, met heeltemal nuwe optel-aksies, sinkopasies en atletiese bewegings.

### **Stel- en kostuumontwerp**

Stewart Chaney ontwerp die dekor en kostuums. Die dansers dra tipies Griekse styl klere.

### **Die musiek: deur Igor Stravinsky**

Die partituur van *Apollon Musagète* is slegs vir snaarinstrumente geskryf en is deurgaans klassiek in styl: droë harmonieë, 'n oorvloed van volmaakte akkoorde, rare politoon-superponering. Dit is ontleen uit die verlede (van Lully en Delibes), maar is gestroop van enige historiese verwysing om sodoende 'n abstrakte reinheid te bewerkstellig.

### **Tipiese periode-kenmerke**

Griekse kultuur word indirek geherdefinieer in terme van absolute vitalisme, met min klem op karakter. Alles word met groot eenvoud en direktheid bewerkstellig.

### **Innoverende kenmerke**

*Apollon Musagète* kombineer tradisionele balletstyl met die geometriese eenvoud van modernisme, 'n deurligtige voorbeeld van die kuns wat bekend sou word as neoklassiek.

*Apollon Musagète* word steeds regdeur die wêreld opgevoer.

## **2. AGON**

### **Tema/ Intrige/ Scenario/ Kort oorsig**

Dit is 'n eenakter-ballet. Vir die eerste keer opgevoer in New York, New York City Center, November 27, 1957.

AGON is 'n Griekse woord wat stryd of kragmeting beteken. Die ballet het geen storie nie (sonder intrige, abstrak), maar dit bied 'n opeenvolging van spel met dansvaardighede waarin die danser hulle fisieke krag, waagmoed, vernuf en humor gebruik.

Die ballet begin in stilte met vier mans op die verhoog. Geleidelik kom al 12 spelers by, asof in 'n agtervolging, voor elke groep se dansvertoning. Die kragmeting duur voort met trio's en duette totdat die spelers geleidelik uit mekaar gaan en, soos aan die begin, eindig met 'n kwartet van mans.

### **Bewegingstaal**

Die danse verander baie van die vorms wat gewoonlik in ballet gesien word. In plaas van lang, reguit lyne en sagte rondings van die ledemate, buig die polse en enkels om hoekige vorms te maak, knieë draai na binne en ledemate maak steekbewegings in die lug op. Die bewegings is onvoorspelbaar en vol verrassende veranderings in rigting.

### **Stel- en kostuumontwerp**

Dekor (beligting): Nananne Porcher.

Die kostuums is swart en wit oefenklere en die aksie vind op 'n leë verhoog plaas.

### **Die musiek : Igor Stravinsky**

In 1957 lê Stravinsky *Agon* voor, 'n partituur waaraan hy sedert 1953 gewerk het. Hierdie werk vorm die eerste amptelike skakel tussen ballet en reekse-tegniek. 'n Dun draad verbind hierdie produksie met sy meer populêre neoklassieke werke. Die afwisseling van tonale en modale passasies met ander wat streng twaalftonig (dodekafonies) is, bied 'n samehangende beeld van Stravinsky se veelkantige persoonlikheid.

### **Tipiese periode-kenmerke**

Die oorspronklike idee vir *Agon* kom van Stravinsky wat, in sy eie reekse-tegniek, 'n danssuite komponeer wat geïnspireer word deur 'n paar danse soos beskryf in 'n Franse handleiding uit die sewentiende eeu: enkelvoudige en dubbele *sarabandes*, *gaillardes*, en *branles* in 'n opeenvolging van ritmes bekend as *combat* (letterlik *Agon*).

### Innoverende kenmerke

Die drama van die ballet lê in die verhouding tussen die dansers en die musiek. Spanning en drama word geskep deur die uitvoering van passies, uiterste fisieke beweging en moeilike balanse. Kontras word getoon deur gladde, uitgestrekte bewegings en vinnige knakbewegings en simmetriese en asimmetriese vorms en patrone.

### Bibliografie

Jack Anderson: *Ballet and Modern Dance*  
Constance A. Schrader: *A sense of Dance*  
Joan Selby- Lowndes: *World Ballet*  
Joan Cass: *Dancing Through History*  
Judith Steeh: *History of Ballet and Modern Dance*  
Bernard Taper: *Balanchine* (1960. London Collins)



Apollo [www.voiceofdance.com](http://www.voiceofdance.com)



## DIE ONTWIKKELING VAN HEDENDAAGSE (KONTEMPORÊRE) DANS

Wanneer ons kyk na die ontwikkeling van Kontemporêre dans, is daar twee dinge wat verstaan moet word. Die eerste is die betekenis van die woord 'kontemporêr' en die ander is 'n begrip vir wat op daardie tydstip in die wêreld van dans aan die gebeur was. Kontemporêr beteken "eietyds, hedendaags, wat tot dieselfde tyd behoort, tydgenootlik" (Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal; 1997). Daarom vind ons dat die term kontemporêr verband hou met kuns, musiek en letterkunde, en werke insluit wat oor baie dekades heen geskep is. Die werke wat deur kontemporêre kunstenaars geskep word, weerspieël die tye waarin hul skeppers gelewe het en is 'n uitdrukking van die wêreld waarin die kunstenaars gelewe het. Kontemporêre dans het aan die begin van die 20ste eeu ontwikkel, met die meeste van die vroeë pioniers gebore in die laat 1800.

Wat was in daardie tyd besig om in die wêreld van dans te gebeur? Die dominante of oorheersende dansvorm was ballet, wat 'n lang en interessante geskiedenis van sy eie gehad het. Skoudanse en musiekprente was ook baie populêr en hierdie dansvorms het in die vroeë 1900 die gehore getrek.

Ballet het 'n geskiedenis van geselskappe en tradisies wat van die een geslag na die ander oorgedra is. Die onderwerpe waarvoor ballet gehandel het was gesentreer rondom onrealistiese verhale, romantiese feëverhale en die verskillende danse wat op byna presies dieselfde manier herhaal is elke keer wat hulle regoor die wêreld uitgevoer is. Uitspattige dekor en kostuums is gebruik en die gehore het verwag om uit hulle gewone lewens weggevoer te word na 'n plek van romantiek en skoonheid.

Kontemporêre dans is egter 'n studie van individue en hul idees en invloede en watter uitwerking dit gehad het op die generasies wat gevolg het. Dit is die geskiedenis van die vasberade en onafhanklike individue wat werke geskep het om by die tye waarin hulle leef en hulle persoonlikhede aan te sluit. Hierdie individue het gevind dat hulle nuwe beweging nodig het om hul idees uit te druk. Die meeste van die pioniers of baanbrekers van Kontemporêre Dans wou ware emosie uitdruk en lewensegte kwessies met beweging uitdruk en het die bestaande dansvorms beperkend gevind. Wanneer elke individu 'n styl of tegniek gevestig het, het sý of haar leerlinge weggebreek en iets nuuts geskep, en so sou dit voortgaan. Die volgende mense is enkele van die mees invloedryke in die ontwikkeling van Kontemporêre Dans.

**Isadora Duncan** en **Ruth St. Denis** word op dieselfde tyd (1877/1878) aan teenoorgestelde kante van die Verenigde State van Amerika gebore. Beide is die dogters van sterk, dominerende en bevryde moeders wat hul belangstelling in die kuns in die algemeen beïnvloed. Beide werk vir 'n kort periode in die vermaaklikheidswêreld voordat hulle na Europa reis, en beide word beïnvloed deur 'n ander Amerikaanse danser wat in daardie tyd baie gewild was in Parys, **Loie Fuller**. Al die pioniers van Kontemporêre Dans het hul oorsprong in die werk van Fuller, Duncan en St. Denis, aangesien die rebelsheid en individualiteit van hierdie vroue almal wat daarna gekom het, beïnvloed. Hierdie vroue druk hulself vryelik uit en beoefen 'n liberale leefstyl wat min ander vroue van hulle tyd kon. Vroue van daardie tyd het gelewe onder die streng konvensies van die Victoriaanse era waar hulle in borsrokke ingedwing en van stemreg ontnem is, en min toegang tot onderwys en werk gehad het.

**Loie Fuller** (1862-1928) word in Amerika gebore. Sy het baie min formele opleiding gehad en haar belangstelling het meer gelê op die gebied van verhoogkuns, veral verhoogbeligting. Sy kom in 1892 in Parys aan en is vanaf haar eerste vertoning by die Folies-Bergere 'n groot sukses. Haar sukses is te danke aan haar skouspelagtige gebruik van gekleurde lig wat skyn op en deur die voue van die syagtige materiale wat sy vir haar kostuums gebruik. Op daardie tyd het wetenskaplikes net begin om die refraksie (breking) van lig te bestudeer, en was die Impressioniste skilders besig om in hul werk met die refraksie van lig te eksperimenteer. Fuller vind baie nuwe stukke beligtingstoerusting, en eksperimenteer met direkte lig van die kante en van bo af op die verhoog. Haar innovasies was 'n goed bewaarde geheim en hulle waarde word selfs vandag nog erken.

Fuller manipuleer groot stukke liggewig-materiaal, en vorm dikwels verlengings van haar liggaam deur stokke daaraan vas te maak. Hiermee beeld sy natuurverskynsels soos water, wind, vuur, blomme en insekte uit. Sy gebruik baie min danspassies en vertel nie stories nie. Een van haar beroemdste danse is *Serpentine*. Sy reis wyd en keer meer as een maal na haar eie land, Amerika, terug. Hoeveel sy in 1908 begin om groep-choreografie te skep en 'n skool open, duur geen van beide lank nie. Haar uitvindings in verhoogkuns het egter 'n blywende invloed, en word nie voor die 1960's geëwenaar nie.

**Isadora Duncan** (1877-1927) se invloed op die verandering wat in haar tyd op dans plaasgevind het, het 'n vêrreikende impak gehad. Sy word in Amerika gebore, en haar eerste opleiding sluit lesse in lerse dans, karakterdans en 'n paar balletdanse in. Sy begin haar loopbaan as 'n vaudeville-danser wat 'iets met lang rompe en valle en skoppe' te make het (Duncan 1955). Sy werk by die Augustin Daly-geselskap in New York, maar vind dit onbevredigend. Toe sy genoeg geld gespaar het, gaan sy op 'n boot wat beeste vervoer Europa toe.

Duncan het geglo dat dans moet kom van en 'n verlengstuk wees van die gees, en sy verwerp alles wat volgens haar kunsmatig is. Sy reken dat haar idees oor dans die beste vasgevang is in die antieke Griekse beskawing, en tree in 'n eenvoudige Griekse tuniek op. Hierdie kostuum skok gehore van daardie tyd, aangesien 'n groot deel van haar liggaam ontbloot is – sy is kaalvoet, kaalbeen, kaalarm, met loshangende hare. Sy gebruik alledaagse bewegings in plaas van hoë skoppe en spronge, en haar krag lê in haar vermoë om die musiek in beweging te visualiseer. Haar werk word gewoonlik uitgevoer op die musiek van die groot komponiste soos Wagner en Beethoven. Haar choreografie is eenvoudig, gewoonlik geïmproviseer en selde herhaal. Dit word gesê dat sy 'n sterk verhoogpersoonlikheid gehad het wat gehore 'gehipnotiseer' het.

Duncan maak skole in Berlyn en Moskow oop, maar nie een van hulle bly lank suksesvol nie. Dit is deels vanweë 'n gebrek aan fondse en die feit dat sy selde self by die skole is.

Ten spyte van groot sukses oorsee, van Frankryk tot Rusland, is Duncan nooit in haar geboorteland Amerika baie gewild nie. Dit word toegeskryf nie soseer aan haar dansstyle nie, maar aan haar lewenstyl en vreemde opvattinge. Duncan gebruik dans om politieke en maatskaplike stellings te maak, en dit is haar siening oor kommunisme wat haar Amerikaanse gehore die meeste afstoot. In 1922, op haar laaste besoek aan Amerika, voer sy, geklee in 'n rooi tuniek, *La Marche Slav*, wat 'n verheerliking was van die Russiese rewolusie, uit in 'n poging om die groeiende teenkanting in die VS teen die nuwe politiese mag in Rusland af te breek. Die koerante brandmerk haar as "n agent van Moskow" (Rosemont 1981) en baie van haar uitvoerings word gekanselleer. Sy sweer dat sy nooit weer sou terugkeer nie, en haar onverwagse dood sorg dan ook daarvoor. Duncan se bisarre dood in 1928 – 'n ongeluk waarin sy verwurg is deur haar serp wat in die wiel van haar oopdekmotor vasgevang is – is byna net so beroemd en dramaties as haar lewe.

**Ruth St. Denis** (1879-1968) word gebore en groei op op 'n plaas in New Jersey in Amerika waar sy vrye kinderjare vol buitelugbedrywighede geniet. As kind neem sy balletlesse neem en begin soos Duncan en Fuller haar loopbaan in vaudeville- en konvensionele teaters. Sy verhuis Europa toe en vestig haar daar as danser. St. Denis glo dat dans veral 'n geestelike ervaring is. Sy is 'n pragtige, soepel en sensuele danser. Haar arms was so soepel dat, terwyl sy in Duitsland was, 'n groep dokters haar ondersoek het om seker te maak dat sy bene daarin het soos ander mense!

St. Denis is geïnteresseerd in Oorsterse dansvorme en haar inspirasie kom van hierdie deel van die wêreld. Haar beroemde dans *Radha* is gebaseer op 'n Hindoe-legende. Sy dra hierin 'n gaasromp met 'n kaal midderif en 'n juweelversierde bostuk en kleur haar vel bruin. Hoewel sy probeer om die stuk korrek in te klee, is die bewegings glad nie outentiek nie. St. Denis is egter die eerste Amerikaner wat Oosterse temas op 'n diepsinnige manier gebruik. Haar dansstyl is sensueel, haar rug gebuig en die stadige, hoë skoppe is merkwaardig en sensasioneel, maar sy word nooit as vulger beskou nie.

St Denis se eintlike roem kom ná haar terugkeer na Amerika en verbintenis met haar lewensmaat **Ted Shawn** (1891-1972). Ted Shawn was 'n Teologie-student toe hy witseerkeel (difterie) opdoen en deur die behandeling die gebruik van sy bene verloor. Hy neem danslesse om sy bene te versterk, en dit word

beweer dat hy die volle gebruik van sy bene herwin het as gevolg van sy geweldige wilskrag en vasberadenheid. Gedurende hierdie periode sien hy Ruth St. Denis optree en word geweldig deur haar geïnspireer. Hy word haar leerling, dansmaat en uiteindelik haar man. Hulle het Hulle open saam die *Denishawn School* in Kalifornië geopen. Die skool is 'n manier om geld te genereer vir hulle optredes, en voorsien ook 'n konstante vloei van opgeleide dansers. Die skool is soos geen ander dansskool voorheen nie; studente bly op die perseel, daar is 'n swembad en tennisbaan en 'n baie holistiese benadering tot onderwys. Baie verskillende dansstyle word onderrig, van ballet tot Japannese swaardanse. Met verloop van tyd verrys Denishawn-skole oor die hele land. Die Denishawn-dansgeselskap word die grootste en mees suksesvolle dansgeselskap in Amerika te danke aan die briljante kombinasie van die twee hoofrolspelers. Ted Shawn se sterk organisatoriese vaardighede en netjiese, robuuste dansstyl en choreografie word uitstekend gekomplementeer deur Ruth St. Denis se skoonheid, sensualiteit en spiritualiteit.

In die vroeë 1930's skei die twee se paaie en volg elkeen sy eie loopbaan. St. Denis skep 'n dansgroep net vir vroue en begin al hoe meer op godsdienstige temas fokus. Shawn open 'n skool op 'n plaas met die naam *Jacobs Pillow*, waar hy werk daaraan om die opvatting dat dans verwyf is die nek in te slaan. Hy werk met 'n groep wat slegs uit mans bestaan en bied kursusse op die plaas aan. Shawn skryf baie boeke oor dans en verower gedurende sy leeftyd baie toekennings vir die bevorderings van dans, veral in die VSA. Hy was verantwoordelik vir die organiseer van baie toere van besoekende dansgeselskappe na Amerika en het 'n groot aandeel had in die bevordering van dans in hierdie land.

**Martha Graham** (1894-1991), 'n Amerikaanse danser, begin haar loopbaan as 'n student en uitvoerende kunstenaar by Denishawn, waar sy hoofsaaklik saam met Ted Shawn werk. Sy begin haar opleiding op die hoë ouderdom van 22 en vertrek na 7 jaar by Denishawn om haar eie idees te ontwikkel. Sy verhuis New York toe, en haar eerste gechoreografeerde stukke word geïnspireer deur sterk, dinamiese vroue in die geskiedenis en letterkunde.

Die *Martha Graham School of Modern Dance* open sy deure in 1927. Die tegniek wat Graham vestig en wat steeds by die skool onderrig word, groei uit die bewegings wat sy skep vir haar choreografie. Soos haar tegniek onderrig en heronderrig word deur baie ander, ontwikkel 'n kode en word dit gesistematiseer. Graham se tegniek sluit kontraksies van die bekken en 'ruwe' vloerwerk in. Sy lê klem op die verhouding van beweging met die grond en gebruik swaartekrag as 'n middel om pragtige val- en herstelbewegings te produseer. Beweging kom van die middelpunt van die liggaam en dansers werk kaalvoet. Graham glo dat beweging die innerlike gevoelens van die danser moet uitdruk, dat dans vir homself moet spreek en dat dit iets moet hê om te sê.

Martha Graham werk tot diep in haar sewentigs en laat 'n enorme hoeveelheid werk agter. Haar meer bekende werke is *Lamentation* (1933) en *Appalachian Spring* (1944). Haar metodes word vandag in skole regdeur die wêreld onderrig, en haar styl en idees het die grootste invloed in die wêreld van kontemporêre dans uitgeoefen.

**Alvin Ailey** (1931-1989) As miskien die bekendste Amerikaanse choreograaf in baie dele van die wêreld, spruit Ailey se artistieke invloed uit sy strewe om die gaping tussen moderne dans en die algemene publiek in die Verenigde State en oorsee te oorbrug.

Ailey het diepgesetelde herinneringe aan swart Amerikaanse kultuur en segregasie, veral uit sy kinderjare. Terwyl hy as kind dikwels moes rondtrek, is sy een stabiele punt die Baptistekerk. *Revelations* (1960), beskou as sy bekendste choreografiese werk, is beslis geanker in die Swart Kerk. *Revelations* word gesien as 'n huldeblyk aan die triomf van moed en vasberadenheid in die aangesig van teenstand.

Ailey begin sy danslesse by Katherine Dunham, maar sy belangrikste invloed en opleiding kom van Lester Horton, wat in Los Angeles klasgee. In 1958 vorm hy sy eie geselskap: Die Amerikaanse Dansteater (*American Dance Theatre*). Die geselskap toer met groot sukses so ver as die Sowjetunie. Die beeld van die geselskap verander in 1964 toe Ailey besef dat hy besig is om 'n soort omgekeerde rassisme te beoefen, en hy probeer om die geselskap as 'n multirassige geselskap wat 'n ware weerspieëling is van

Amerikaanse kuns is, voor te stel. In 1972 verander die geselskap se naam na die Alvin Ailey Dansgeselskap (*Alvin Ailey Dance Company*).

Ailey se grootste bydrae tot dans is die manier waarop hy populêre dansstyle en die ervarings en opvattinge van Swartmense met groot toneelvaardighede vermeng.

**Merce Cunningham** (1919- ) is 'n Amerikaanse danser en choreograaf. Hy begin sy dansloopbaan met klopdans-lesse, maar nadat hy New York toe verhuis, ondergaan hy opleiding by die Graham-skool (*Graham School*) en die Skool van Amerikaanse Ballet (*School of American Ballet*). Hy word vroeg in sy lewe beïnvloed deur die avantgarde-komponis John Cage, en dit het 'n diepgaande impak op hom en sy werk, en lei tot goeie medewerking tussen die twee mans. Cunningham sluit in 1940 by die Martha Graham Company aan en tree vyf jaar lank vir haar op. In 1953 begin hy sy geselskap, die Merce Cunningham Dance Company.

Cunningham is gedurig op soek na nuwe dinge. Sy werk het 'n verreikende impak op kontemporêre dans. Hy glo dat dans vir homself eerder as vir die uitdrukkingsaard daarvan bestaan. Hy elimineer die afhanklikheid van dans op musiek deur die dans naas die klank te laat bestaan. Hy ontwikkel die idee van willekeurige ('kans')-choreografie wat wegbreek van bewegingsopeenvolgings wat verwag word. Sy werke word geskep vir ruimtes eerder as vir die teater, soos museums, gimnasiums en die ope lug. Hy is verantwoordelik vir die ontwikkeling van rekenaarprogramme vir dans en skep baie video- en filmdanse.

**Twyla Tharp** (1941- ) groei op in Suid-Kalifornië, waar sy ballet, kontemporêre dans en jazz bestudeer. Sy word afgerig deur beide Martha Graham en Merce Cunningham en word geweldig deur beide van hulle beïnvloed. Sy spandeer baie tyd aan die lees oor die vroeëre vroue-danspioniers sodat sy kan 'probeer om hulle krag en outoriteit te absorbeer' (Tharp 1992). Sy dans in 1963 vir die eerste keer professioneel met die Paul Taylor-geselskap, en stig haar eie geselskap in 1965, wat in een of ander vorm sedert daardie tyd bly voortbestaan. Sy ontwikkel 'n styl wat bekend is vir sy vermenging van tradisionele tegniek en eienaardige handgebare, sy duidelike struktuur en deurlopende vermaaklikheid. Haar werk gaan terug na die basiese beginsels van hardloop, stap en huppel wat eie is aan almal en nie net aan dansers nie. Sy kombineer ballettegniek met kontemporêre tegniek en haar choreografie is intens persoonlik. Sy is bekend vir die geestigheid en humor wat in die meeste van haar werke voorkom.

Tharp skep meer as 70 werke vir haar geselskap, en choreografeer ook vir ander kontemporêre en balletgeselskappe. Sy choreografeer ook vir film en Broadway-opvoerings.

## Bibliografie

<i>The Vision of Modern Dance</i>	Jean Morrison Brown	Dance Books 1998
<i>Dance, Modernity &amp; Culture</i>	Helen Thomas	Routedge 2001
<i>The History of Modern Dance</i>	Judith Steeh	
<i>The Concise Oxford Dictionary Of Ballet</i>	Horst Koegler	Oxford Uni. Press 1982



Rambert Dance Company

Rambert Dance Company [www.criticaldance.com](http://www.criticaldance.com)

# MARTHA GRAHAM

## Historiese konteks

Dit word dikwels gesê dat historiese konteks alle kunstenaars tot 'n mate vorm, en dat 'n mens deur die ervaring van die gebeure van die relevante era skakels kan identifiseer tussen die klimaat waarin die kunstenaars hulself en hul werk bevind het.

Martha Graham word gebore in 'n aktief- en snelgroeiende wêreld en leef in 'n era van vars teorieë betreffende politiek, die menslike brein, seksualiteit, wetenskap en kuns, om maar 'n paar te noem.

Die Industriële Rewolusie wat in die 1700's in Brittanje begin en gedurende die vroeë 1800's hoogty gevier, verander die lewe vir almal in die toenemend geïndustrialiseerde lande. Soos die rewolusie in Groot Brittanje begin en gedurende die 1800's na Europa en Noord-Amerika versprei, plaas dit 'n verhoogde druk op die industrie en produksie, bring rykdom vir baie mense, en versprei die begeerte na onderwys en kennis. In die Verenigde State van Amerika word dit vertrap deur die Burgeroorlog (1861 – 1865), wat geveg word oor die bevryding van die slawe. Vrede bring voorspoed en 'n stroom van immigrante uit Europa, wat met hulle die danse van hul onderskeie lande saambring. Uit Spanje kom die Pavana, Fandango, Bolero en ander; uit Frankryk kom 'n fyn uitgewerkte gavotte, minuet, quadrille en 'n hergemoduleerde ballet. Al hierdie danse vermeng met die danse van die bevryde slawe en die volksdanse van die weste van die land. Groot kunstenaars soos George Gershwin, skrywer van die volksopera "Porgy and Bess", lê klem op die plaaslike scenario en selfs die Italiaanse komponis, Giacomo Puccini, skryf die opera "Girl of the Golden West", wat vir die eerste keer in 1911 opgevoer word. 'n Grootse oplewing van patriotisme ontwikkel, met 'n verheerliking van die Amerikaanse geskiedenis wat die bitterheid van die burgeroorlog verdryf. Die patriotisme beïnvloed alle Amerikaanse burgers en bereik 'n hoogtepunt met die aansluiting van die Verenigde State van Amerika by die Geallieerdes in die Eerste Wêreldoorlog teen Duitsland (1914 – 1918), en gewilde marsliedere soos "The Yanks are Coming" en "Overthere" weerspieël hierdie patriotisme.

In 1900 skok Sigmund Freud die wêreld met sy "Interpretasie van Drome", gevolg deur sy "Teorie van Seksualiteit". Vir die eerste keer word die kompleksiteite van die menslike brein analities benader. In 1881 word Pablo Reiz Picasso gebore, en op 'n jong ouderdom veroorsaak hy 'n rewolusie in die skilderkuns deur 'n styl te ontwikkel wat die invloede van die toe primitiewe Afrika bekendstel. Hy ontwerp ook dekor en kostuums vir ballet, met dramatiese effek.

Teen die einde van die 19de eeu formuleer en ontwikkel Charles Darwin die teorie van ewolusie en die mens se afstamming van die aap.

Op die wêreldtoneel ontstaan daar skielik 'n belangstelling in die Ooste toe Japan in 1904 die Russiese Vloot verslaan en die Verre Ooste vir die Weste oopgaan. Die helder kleure van die materiaal wat uit Asië en Japan kom, vind hul weg na die verhoë van die Verenigde State, terwyl Puccini weer eens die medelye van sy gehore ontlok met sy opera "Madam Butterfly", vir die eerste keer in 1904 opgevoer.

In die 20ste eeu ontwikkel daar 'n konsep van die self wat lynreg ingaan teen die bestaande standaarde van skoonheid. So 'n wedergeboorte vereis 'n terugkeer na die natuur en alles wat primitief is.

Binne dramatiese sirkels word die druk oorgedra op uitdrukking van 'n persoonlike aard.

Die konsep van selfuitdrukking steek ook in die danswêreld kop uit. Isadora Duncan, wat 'n lewendige belangstelling in die werke van Nietzsche het, glo dat elke kreatuur of lewende wese volgens sy aard of natuur beweeg, en moedig haar leerlinge aan om hul eie individuele bewegings te inisieer ten einde hulself eerlik uit te druk.

Die laat 19de en vroeë 20ste eeu is 'n tydperk waarin liggaamsopvoeding sterk figureer. Fisiese aktiwiteite soos fietsry, atletiek en gimnastiek raak baie gewild onder beide geslagte. Met die ontdekking van sykouse en verskillende kosmetiekware (beide effektief en oneffektief) kom 'n kruistogagtige belangstelling in die eie fisieke voorkoms.

Gedurende hierdie periode geniet die geskrifte van beide Delsarte en Dalcroze groot belangstelling. Beide mans is musici wat sonder opset die danstoneel grootliks beïnvloed. Delsarte is 'n postuur- en pantimime-filosoof wat glo dat alle kunstenaars 'n Trinitariese (van die Drie-eenheid) basis het. Volgens sy geskrifte kan die drie afdelings van die mens – intellektueel, emosioneel en fisies – deur die volgende drie natuurwette gekanaliseer word: tyd, beweging en ruimte.

Delsarte skep verskillende oefeninge wat bedoel is om vryheid en ontspanning in elke deel van die liggaam te skep. Die stelsel se doel is om dele van die liggaam weer te onderrig in die verstaanbare uitdruk van emosies en idees. Ná Delsarte se dood in 1871 verloor sy stelsels aansien in Europa. Dit kry egter 'n stewige vastrapplek in Amerika, Graham se land van herkoms.

Alles wat hierbo staan het wonder twyfel 'n baie groot invloed op die Amerikaanse choreograaf en dansikoon, Martha Graham. Sy choreografeer danse geïnspireer deur mites, legendes, geskiedenis, politiek en aspekte van die lewe wat die brein insluit.

## Biografie

“My kinderjare was 'n vermenging van lig en donkerte”

Martha Graham

Martha Graham word op 11 Mei 1894 in Allegheny, 'n klein dorpie net buite Pittsburgh, Pennsylvania gebore. Soos Isadora Duncan, sukkel Graham met die teenstrydige invloede van die Puriteinse leer en die heidendom (paganisme). Haar vader is 'n puriteinse Skotse dokter wat gefassineer word deur hoe mense hul liggame gebruik. Hy behandel mediese gevalle en baseer sy diagnose op die manier waarop sy pasiënte beweeg. Toe Graham 'n onderwyser word, aanvaar sy haar vader se leuse: “die liggaam lieg nooit”.

Graham, wat baie atleties is as jong meisie, vind eers haar ware roeping toe sy in haar tienerjare is.

Dit is drie jaar nadat sy Kalifornië toe trek dat Graham se passie vir dans ontlont word. Sy oorreed haar teater-sku vader om haar te neem na 'n opvoering deur Ruth St Denis by die Mason Operahuis in Los Angeles. Graham onthou:

“Ek is teater toe... met 'n donker rok en hoed wat my pa vir my gekoop het. Hy het 'n skouerruiker van viooltjies op my grys rok vasgespeld, en daardie aand is my lot beslis. Die gordyn het oopgeskuif. Die gehoor was stil. Juffrou Ruth het 'n program gedoen wat haar beroemde solo's ingesluit het – *The Cobras*, *Radha* en *Nautch*. Ook op die program was haar beroemde *Egypta*.”

Ruth St Denis se uitvoering het 'n diepgaande impak op Graham. Dit inspireer haar om 'n danser te word. Graham se pa keur egter teater as 'n loopbaan nie goed nie en dis eers ná sy dood wat sy met haar opleiding kan begin. Die gevolg is dat Graham haar formele dansopleiding eers in haar vroeë 20's begin, byna noodlottig oud vir iemand wat 'n loopbaan in professionele dans wil volg.

Van 1913 tot 1916 bestudeer Graham die teater aan die Universiteit van Cumnock. In die somer van 1916 en met geen formele dansopleiding om van te praat nie, skryf die 22-jarige Graham haar by die Denishawnskool in. Die skool is pas 'n jaar tevore deur Ruth St Denis en haar vennoot Ted Shawn geopen. In 1923 verlaat Graham die Denishawnskool en begin werk in eksperimentele danstegniek wat die teorieë van beweging in al die uitvoerende kunste totaal sou verander. In 1948 trou sy met Eric Hawkins wat een van die dansers in haar geselskap is, maar die huwelik is van korte duur.

Ten spyte van haar ouderdom bly Graham dans tot goed in haar 60's. Selfs ná haar uittrede in 1969 gaan sy voort met choreografie en toer tot haar dood in 1991.

## Dansloopbaan

Dit is by die Denishawn-skool dat sy haar basiese opleiding ontvang. Hoewel sy 'n laat beginner volgens dansstandaarde is, trek haar vasberadenheid, intelligensie en haar ferm, lenige liggaam die aandag van Ted Shawn

Hy kies Graham vir die rol van die 'Toltec'-meisie in *Xochtil* (1920). Die storie is gebaseer op 'n Mexikaanse legende waarin die meisie haar eer beskerm teen 'n dronk en woedende Aztec-koning. Graham en Shawn dans teenoor mekaar in die hoofrolle en die stuk gee aan Graham wydverspreide blootstelling.



Van *Xochtil* word gesê dat dit die “eerste Amerikaans-Indiaanse ballet” is, maar die swierige dekor en Oosters-geïnspireerde kostuums verlap die Denishawn-identiteit. Dit word beskryf as “’n opeenvolging van barbaars-verruklike stukke”, en baie gou word Graham moeg van Denishawn se “swakkeling-eksotisme van ’n verplante Oriëntalistiek”. Sy verwerp die dekoratiewe styl, tradisionalisme en romantisisme wat Denishawn se werke kenmerk. Graham voel dat “... die ou vorms nie uiting kan gee aan die meer volledig ontwaakte mens nie.”

Graham verlaat Denishawn en skuif New York toe. Sy lei ’n hele uittog uit Denishawn, en baie gou sluit verskeie Denishawn-dansers, asook hul musiekdirekteur en begeleier, Louis Horst, by haar aan.

Na haar skuif New York toe in 1923, kry Graham werk by ’n Broadway-revue: die Greenwich Village Follies. Sy dans twee jaar lank in die revue en verwys later na die danse wat sy uitgevoer het as “wulpse klein dingetjies” (*sexy little things*). Dis daar wat sy ’n reputasie verwerf vir haar balletballades.

In 1926, nadat sy 10 jaar vir ander gedans het, voer Graham haar eerste solo-konsert uit.

“Die eerste konsert is gehou op 18 April by die 48th Street Theatre. Ek het solo’s gedans op die musiek van Schumann, Debussy, Ravel en ander. Louis Horst het my begelei... Ek het baie danse uitgevoer, en alles wat ek gedoen het is deur Denishawn beïnvloed. Hulle het kom kyk omdat ek ’n curiositeit (rariteit) was – ’n vrou wat haar eie werk kon doen.”

Martha Graham

Terwyl sy besig is om haar eie geselskap te vestig en haar individuele tegniek te ontwikkel, onderhou Graham haarself deur by twee musiekskole in New York onderrig te gee: die Eastman School of Music in Rochester en die John Murray Anderson School of Music. Teen 1927 eis haar geselskap haar volle aandag, en tree sy uit die fakulteite van beide hierdie skole.

Die stigting van die Martha Graham Skool vir Moderne Dans (*School of Modern Dance*) op 26 April 1926 beteken nie die einde van Graham se dansloopbaan nie. Regdeur haar lewe bly haar dans- en choreografie-loopbane nou verweef. Graham gaan voort om tot die ouderdom van 76 saam met haar geselskap te dans, al het haar verhoogverskynings op hierdie stadium ontaard in grilliger karikature. Graham soek vertroosting in alkohol toe sy bewus word van haar kwynende kreatiewe energie en die feit dat haar liggaam nie meer die eise van dans kan hanteer nie.

### Choreografiese loopbaan

“Tematies gesproke spruit al Graham se werke uit twee groot, onderling afhanklike betrokkenhede: dié van misterie, godsdiens, mite, die mens se geworteldheid in die aarde en die bonatuurlike, die innerlike konflikte wat die mens verwyder van die natuur en van God.”

Marcia Siegel

Martha Graham choreografeer meer as 170 werke in haar leeftyd, die meeste daarvan spesiaal vir haar eie geselskap geskep. Haar choreografie-loopbaan bevestig die feit dat dans ’n middel tot persoonlike uitdrukking vir beide die choreograaf as die danser kan wees. Vir die grootste deel van haar lewe is Graham beide.

Graham se choreografie-loopbaan het ’n blywende impak op moderne dans, beide in Amerika en oorsee. Hoewel Graham nie moderne dans uitgevind het nie, word sy die beliggaming daarvan. Graham verander die manier waarop dansers regdeur die wêreld beweeg.

“Die lewe van vandag is senuagtig, skerp en vol kronkels. Dis wat ek in my danse wil bereik.”

Martha Graham

Toe Graham Denishawn die eerste keer verlaat, draai sy nie net haar rug op klassieke ballet nie (’n vorm wat sy te styf vind), maar ook op die style van Duncan en St. Denis. Graham se begeerte is om “die innerlike landskap sigbaar te maak”, en dit kan sy nie met die bestaande style doen nie.

Die styl van Graham se danse is modern en meestal maatskaplik-bewus. Aanvanklik is daar geen dekor of spoggerige kostuums nie, niks sags en moois nie. Graham se werk is alles wat Denishawn s'n nie is nie.

Graham is betrokke by die spannings en lydings van die mens se gees. Haar missie is om emosie deur beweging te ondersoek. Aanvanklik keer haar choreografie terug na aksies soos hardloop, stap en huppel. Later verskyn hoogs teatrale temas. Graham se stukke word al hoe meer ambisieus. Sy loop risiko's deur nuwe passies te skep en werke op moderne musiek te skep. Graham gebruik hoekige houdings, kortaf en gestileerde gebare. Sy gebruik abstrakte verhoogdekor, dikwels ontwerp deur Isamu Noguchi.

Graham probeer om motiewe en innoverings in moderne kuns en psigologie met dans te vermeng. Deur te put uit die werk van Freud en Jung, probeer sy abstrakte bewegings met emosionele toestande vermeng. Die temas van Graham se stukke strek van Amerikaans-Indiaanse rituele tot vermitologiseerde Amerikaanse geskiedenis en tot haar persoonlike reaksies op koerantopskrifte en die huidige masjientegnologie. Sy neem gedurende die 1930's 'n sterk politieke standpunt in toe sy stukke skep wat haar steun wys vir die Spaanse regering se stryd teen Fascisme.

Die skep van *Appalachian Spring* in 1944 dui die begin van 'n ander periode aan. Dit word as een van haar mees populêre werke beskou, omdat dit die wese van Amerika vasvang. Ná 1944 gebruik Graham onderwerpe uit die Griekse mitologie as die grondslag vir nuwe stukke.

Baie mense beweer dat Graham se aandrang om so lank moontlik beide danser en choreograaf te bly, tot nadeel van haar geselskap was. Dit het jonger soloïste verhoed om haar rolle in titelrolle te dans.

Die laaste volledige werk wat Graham voltooi is *Maple Leaf Rag* (1990), op musiek van Scott Joplin. Sy was besig om te werk aan *The Eye of the Goddess* vir die Olimpiese Spele in Barcelona toe sy dood is.

### **Persoonlike en artistieke invloede**

Ruth St Denis vorm die grondslag van Graham se fassinatie met dans. St Denis se *Oriental studies* beïnvloed dan ook haar vroegste werke.

Haar vader se oortuiging dat "die liggaam nooit lieg nie" of dat "beweging nooit lieg nie" was iets waarin Graham vas geglo het, en hierdie opvatting is in sommige van haar werke vasgevang.

'n Ander manlike invloed in Graham se lewe was die Amerikaanse pianis, komponis, skrywer en onderwyser Louis Horst. Oor die baie jare wat hulle saamgewerk het, het Horst en Graham goeie vriende geword. Horst, met sy lewendige belangstelling in die musiek van Satie en Kodály, het baie uitdagende partiture aan Graham bekend gestel.

### **Martha Graham-tegniek**

Teen 1930 het Graham begin om 'n stelsel van beweging te identifiseer, en ontdek sy nuwe beginsels van choreografie. Gebaseer op haar interpretasie van die Delsartiese beginsel van inspanning en ontspanning, identifiseer Graham 'n manier van asemhaling- en impulsbeheer wat sy "sametrekking en vrylating" noem. "Sametrekking (*contraction*) en vrylating (*release*) word die wagwoorde van die Graham-tegniek.

Graham het 'n stelsel van oefeninge vir haar moderne dansers ontwerp wat die ekwivalent was van 'n daaglike balletklas in 'n tradisionele balletgeselskap. Studente begin op die vloer met asemhaling, kontraksies, beenstrek-oefeninge en algemene strekoefeninge. Dit word gevolg deur buig, ophig, heupswaai en draai wat staande uitgevoer word. Reisbewegings soos loop, hardloop en huppel word daarna geoefen, gevolg deur wat Graham beskryf het as 'n "reeks vooroor-, sywaartse en agteroorvalle". "In geen val bly die liggaam op die vloer nie, maar neem weer 'n staande posisie in as deel van die oefening. My dansers val om op te staan."

Die vloer dien dieselfde doel as die balletdanser se balk; dit elimineer die probleem van balans. Graham se tegniek is gebaseer op die beginsels dat die rug die oorsprong van beweging is, met besondere klem op die laer rug en die bekken. Van die impuls wat in die rug begin, kom die beweging van die arms en bene. Die “sametrekking en vrylating” en die “spiraal” behels die rug as die oorsprong van beweging.

Die spil waarom Graham se tegniek draai, is die beheer van die liggaamspostuur soos verkry deur die beheer van die asemhaling. Graham se fundamentele beginsels van sametrekking en vrylating word geïllustreer as ‘n volle asemhalingsiklus:

“As jy so hard as wat jy kan deur jou tande uitasem en dan oplet wat met jou skouers en bekken en rug gebeur, is dit wat sametrekking (kontraksie) is. As jy dan inasem en sien hoe die rug regop kom en sentreer, dan is dit vrylating.”

Graham se tegniek het aanleiding gegee tot haar kreatiewe woordeskat en die internasionale woordeskat van moderne dans. Tot vandag toe nog word Martha Graham se tegniek regdeur die wêreld beoefen.

### **Artistieke medewerking**

Graham se groot vriend, Louis Horst, het gereeld met haar saamgewerk. Horst het Graham geleer van musikale vorm en haar aangemoedig om die werk van die kontemporêre komponiste te gebruik. Hy het ‘n hele paar partiture vir Graham geskep, insluitend *Primitive Mysteries* (1931), *Frontier* (1935) en *El Penitente* (1940). Horst verlaat die Martha Graham-geselskap in 1948.

Benewens Horst, het Graham met baie beroemde komponiste en talentvolle kunstenaars saamgewerk, insluitend Isamu Noguchi, Aaron Copland en Alexander Calder. Isamu Noguchi, ‘n Japanees-Amerikaanse beeldhouer en stelontwerper, ontwerp dekor wat Graham in die choreografie van haar werke inkorporeer. Noguchi is stellig die voorste ontwerper van die 20ste eeu.

### **Belangrike Prestasies**

Graham se revolusionêre danstegniek is sonder twyfel haar grootste prestasie. Dit het ‘n kragtige impak op alle vertakings van kontemporêre teater gehad, en het Graham gevestig as die persoon wie se lewe die enkele grootste bydrae tot moderne dans gemaak het.

Sy het ‘n bewustheid van die menslike liggaam en die inherente misterie wat dit het, aangemoedig. Graham het ‘n effektiewe taal vir moderne dans, wat vir daaropvolgende generasies toeganklik is, gekodifiseer.

In 1976 word Martha Graham die eerste danspersoonlikheid wat die Presidensiële Vryheidsmedalje (*Presidential Medal for Freedom*) ontvang. Die toekenning, deur President Gerald R Ford aan haar oorhandig, is die hoogste moontlike eerbetoon aan ‘n Amerikaanse burgerlike.

Graham ontvang ook die Franse Legioen van Eer in 1979 en die Kennedy-sentrum se Eretoekenning (*Kennedy Centre Honours Award*) uit erkenning vir haar aansienlike bydraes tot Amerikaanse Kultuur deur die uitvoerende kunste.

Graham het baie suksesvolle kunstenaars opgelei: Merce Cunningham, Paul Taylor, Twyla Tharp, Michal Baryshnikov, Rudolph Nureyev en Madonna.

### **Geselekteerde werke: APPALACHIAN SPRING en LAMENTATION**

#### **1. APPALACHIAN SPRING**

##### **Sinopsis/oorsig**

*Appalachian Spring* (1944) is ‘n dans van ongeveer 20 minute. Dit is deur Martha Graham gedurende haar “Amerikaanse Periode” choreografeer. Die dans is bedoel vir die verhoog, maar is vir kleinhandeldoeleindes verfilm.

Die intrige van *Appalachian Spring* is eenvoudig en raak die oerkwessies van die huwelik, oorlewing en ewige herlewing aan soos dit deur die lente gesuggereer word. *Appalachian Spring* speel af in die vroeë neëntiende eeu in die heuwels van Pennsylvania en vertel die verhaal van 'n jong pionier en sy toekomstige vrou wat hulle nuwe huis betrek.

Die jong bruid en haar bruidegom ervaar vreugde en afwagting op die vooraand van hul lewe saam. 'n Ouer buurvrou, die Pioniersvrou, deel met hulle haar insigte oor die lewe. 'n Opwekkingsprediker en sy hokhoender-volgeling waarsku die paartjie teen die vreeslike aspekte van die mens se lot. Die stuk eindig met die paartjie wat stil maar goed gevestig in hul nuwe huis woon.

### **Kostuum- en stelontwerp**

Die kostuums vir *Appalachian Spring* is almal periodedrag en is tekenend van die grens aan die einde van die eeu.

Tradisioneel word *Appalachian Spring* kaalvoet gedans, behalwe vir die Herlewingsprediker, wat 'n breërandhoed, lang baadjie, donker broek en donker skoene dra. Sy swart kostuum sinspeel op sy somber geaardheid. Sy vier vroulike volgeling dra kostuums wat identies in kleur en ontwerp is. Hulle dra lang rokke wat op die kuite hang, bloeses en kappies. Hulle uniform weerspieël hulle kollektiewe identiteit.

Die Bruid se rok is effens anders as die Volgelinge s'n. Haar kostuum is gemaak van natuurlike kleure en die rok het lang moue. Sy dra nie 'n bloes of 'n kappie nie. Haar Bruidegom dra 'n langbroek, onderbaadjie en 'n das. Sy klere het ook 'n aardse kleur, wat sy teerheid en nederigheid weerspieël. Die Pioniersvrou se kostuum is die indrukwekkendste van al die kostuums in *Appalachian Spring*. Dit weerspieël haar status as 'n wyse en geëerde ouer vrou. Die kledingstuk is 'n helder rooi.

Die stel van *Appalachian Spring* is ontwerp deur Isamu Nogochi. Hy het voorgestel dat die stel 'n eenvoudige plaasopstal moet wees. Met 'n paar basiese stukke skep Nogochi 'n verlate stel wat, verbasend genoeg, pas by die tema van *Appalachian Spring* en die dansers toelaat om gemaklik op die verhoog rond te beweeg.

### **Beligting en Musiek**

Beligting speel 'n baie klein rol in *Appalachian Spring*. Dit word net gebruik om 'n naturalistiese indruk van die lewe in 'n plaashuis in Pennsylvania te skep. Geen spesiale effekte of tegnieke word gebruik nie.

Die proses om musiek vir *Appalachian Spring* te kry was 'n moeisame en vrugbare onderneming. Martha Graham het die komponis Aaron Copland gevra om musiek vir haar te skep. Sy het vir hom die scenario gegee waarvoor hy dan toe die musiek gekomponeer het. Hy het die musiek vir 13 instrumente geskryf, aangesien dit die aantal instrumente was wat kon inpas in die Coolidge Auditorium by die Library of Congress, waar die première sou plaasvind.

Dit was Graham wat 'n titel vir die werk voorgestel het. Copland het dit somer "Ballet vir Martha" genoem. Soos dikwels voorheen, het Graham haar idee uit die poësie gekry, hierdie keer die werk van Hart Crane. Die gedig het niks met die dans te make gehad nie, maar die naam het bly vassteek.

Die drie balletpartiture wat Copland gekomponeer het, maak almal gebruik van ou volksmelodieë. Copland het 'n Shaker-gesang, *Simple Gifts*, gebruik as basis vir 'n reeks variasies teen die einde van die komposisie. Die agtergrondwysie genereer 'n gevoel van 'n nuwe wêreld, 'n oop grenspos en geharde setlaars.

Copland se komposisie is baie gepas, en Graham het 'n stuk choreografeer wat die intrige uitstekend uitdruk. Beide die musiek en die choreografie ontlok 'n gevoel van moed, lewenskragtigheid, hoop en geloof – eienskappe waarmee die Amerikaners graag assosieer. Dus kan dit gesê word dat die finale werk spreek tot die gemiddelde Amerikaner en algemene aspirasies uitspreek.

### **Hoe is *Appalachian Spring* innoverend?**

*Appalachian Spring* is die eerste en gewildste dans uit Graham se "Amerikaanse Periode". Dit is 'n suksesvolle werk wat baie van Graham se algemene innoverings of vernuwings bondig opsom.

Die style en bewegings is tipies van die Martha Graham-tegniek. Die bewegings vind plaas op baie vlakke – daar is spronge, glypassies en bewegings wat op die vloer plaasvind. Daar is balans en teenbalans gedurende die duet tussen die Bruid en Bruidegom.

Die Pioniersvrou is 'n onafhanklike en indrukwekkende figuur. Hierdie rol, vir die eerste keer gespeel deur Graham, is 'n tipiese Graham-vernuwing. Anders as die heldinne van tradisionele ballette – slaperige prinsesse en skisofreniese swane – is Graham se heldinne sterk, wyse en dominerende figure. Graham was die Pioniersvrou van Moderne Dans. Sy, omdat sy die pad van moderne dans geloop het, het dit vir volgende generasies voorberei, en het ons sedertdien met wysheid en leierskap deur haar metodes, vernuwings en tegnieke gelei.

## **2. LAMENTATION**

### **Sinopsis/oorsig**

Graham se werke uit hierdie periode is gefokus op emosionele temas. Die primêre tema van *Lamentation* is verdriet en hoe verdriet 'n mens se gedagtes, liggaam en siel kan affekteer. Deur *Lamentation* wil sy vertel dat verdriet of hartseer universeel is en dat 'n mens nie daarvoor skaam hoef te wees nie. Ons ervaar almal op een of ander stadium van ons lewe verdriet.

Hierdie solostuk is vir die eerste keer in 1927 deur Martha Graham uitgevoer.

Die struktuur van die dans is verdeel in drie fases van emosionele toestande.

die danser gaan deur 'n periode van ongeloof

dit word gevolg deur die klimaks waarin sy voor die realiteit te staan kom en stry met die emosies van woede en hartseer

uiteindelik draai sy na dié rondom haar om haar te troos, maar besef dat sy in hierdie troostelose wêreld die vrede binne-in haarself moet vind. Sy moet hierdie periode van wroeging en verdriet op haar eie verduur.

### **Kostuum**

Die danser word geklee in 'n buis van pers rekbare breistof, simbolies van haar eie liggaam. Slegs haar gesig, hande en voete is sigbaar.

Elke hoekige beweging wat die danser maak is 'n manifestasie van die verskriklike stryd wat binne-in haar woed. Terwyl sy styf van kant tot kant wieg, pluk, trek en stoot sy die beperkende materiaal met haar hande, elmboë, knieë en skouers om haar emosies uit te druk.

### **Stelontwerp en beligting**

Die dekor bestaan slegs uit 'n houtbank op 'n andersins leë verhoog.

Die beligting is eenvoudig maar effektief in die skep van die sin dat die treurende vrou alleen is en ly. Die verhoog is donker behalwe vir 'n kollig op die danser.

### **Musiek**

Die partituur, 'n aangrypende klavierwerk deur Zoltan Kodaly, speel 'n belangrike rol in die skep van die intens folterende atmosfeer. Soos sy begin met die emosies wat binne-in haar opwel, word die akkoorde wat aanvanklik sag is meer dissonant. 'n Aantal sterk dramatiese akkoorde en 'n opeenvolging van dreigende toonlere bou op tot die klimaks waarin sy die werklikheid konfronteer. Die kakofonie groei tot 'n raserny van atonale toonlere. Die musiek bedaar uiteindelik wanneer sy besef dat sy op haar eie haar verdriet moet hanteer.

### **Hoe *Lamentation* innoverend was**

Die bewegings in hierdie werk wyk ver af van die tradisionele grasieuse, vloeiende bewegings van die klassieke ballet of die eklektiese danse van Denishawn. Op hierdie tydstip was Graham besig om te eksperimenteer met haar nuwe danstegniek wat gebaseer is op die fundamentele bewegings van kontraksie (sametrekking) en vrylating. In hierdie werk slaag sy inderdaad daarin om 'n nuwe woordeskat van beweging te produseer wat "die innerlike landskap sigbaar maak". Hierdie oorspronklike tegniek, asook die filosofie agter haar werk, is wat hierdie werk innoverend maak.

## Ten slotte

Graham moet bewonder word vir die risiko's wat sy geneem het met die wegbreek van tradisie en hoe sy dans 'n nuwe en ander rigting gegee het. Haar werk was werklik 'n verpersoonliking, iets wat in enige van die kunste dikwels moeilik is om te bereik.



*Lamentation*  
[www.temple.edu](http://www.temple.edu)

## Bibliografie

- Craine & Mackrell. Oxford Dictionary of Dance. Oxford, England. Oxford University Press, 2000.
- Au, Susan. Ballet and Modern Dance. Hersiene en Uitgebreide Uitgawe, 2002. Londen, United Kingdom. Thames & Hudson Ltd, 1988.
- Percival, John. Modern Ballet. Hersiene uitgawe, 1980. Londen, Groot Brittanje. Herbert Press Limited, 1970.
- Anderson, Jack. Dance. New York, VSA. Newsweek Books, 1978.
- Koegler, Horst. The Concise Oxford Dictionary of Ballet. Oxford, Engeland. Oxford University Press, 1977.
- Kerensky, Oleg. The Guinness Guide to Ballet. Guinness Superlatives Ltd, 1981.
- Hall, Fernan. The World of Ballet and Dance. Middlesex, Engeland. Hamlyn Publishing, 1970.
- Sorrel, Walter. Dance In Its Time. Garden City, New York. Anchor Press/ Doubleday, 1981.
- Video oor Martha Graham BBC Prime



# CHRISTOPHER BRUCE

## Biografie

Christopher Bruce word op 3 Oktober 1945 in Brittanje gebore. Hy vestig homself as danser, choreograaf en Artistieke Direkteur in verskeie geselskappe, en word een van die Verenigde Koninkryk se vernaamste kunstenaars.

## Dansopleiding

As 'n jong seun doen hy polio op, wat sy bene beskadig. Sy vader moedig hom aan om te dans, omdat hy glo dat dit sou help om sy bene te herstel en 'n goeie loopbaan kan wees. Hy begin klasneem by die Benson Stage Academy in Scarborough, waar hy onderrig kry in ballet, klop- en akrobatiese dans. Elemente van al hierdie vroeë style is in sy choreografie sigbaar. Op die ouderdom van 13 sluit hy by die Ballet Rambert School aan, en word in 1963 in die Geselskap opgeneem. Dit is op hierdie stadium hoofsaaklik 'n balletgeselskap. In 1966 oortuig die Artistieke Direkteur, Norman Morrice, Rambert om kontemporêre werke in die repertoire op te neem.

## Dansloopbaan

Bruce styg uit as een van die geselskap se leidende dansers en word gehuldig as 'n intense en dramatiese uitvoerende kunstenaar. Sommige van die rolle waarvoor hy die bekendste is, is die faun of sater in Nijinsky se *L'après-midi d'un faune* en Pierrot in Tetley se *Pierrot lunaire*. Hy tree hoofsaaklik op vir die Rambert Dansgeselskap (*Rambert Dance Company*), met enkele gasoptredes vir ander geselskappe. Sy laaste belangrike rol is in 1988 vir die London Festival Ballet.

## Choreografie-loopbaan

Bruce se choreografie-talente word deur die Rambert-geselskap geïnspireer en aangemoedig. Die geselskap het 'n reputasie vir die voeding en koestering van jong choreografe, en die verskeidenheid en eksperimentering in die werk van die geselskap stimuleer Bruce se natuurlike talent. Hy word beskou as die laaste choreograaf wat deur die geselskap se stigter, Marie Rambert, opgelei is. Bruce skep sy eerste werk, *George Frideric*, in 1969. Hy choreografeer nog 20 werke vir die geselskap, en was Assistent-Direkteur en daarna Mede-Choreograaf. Bruce word oor die hele wêreld toenemend gesog as 'n choreograaf. Hy bou 'n verhouding op met die Nederlandse Dansteater, Koninklike Deense Ballet en die Houston Ballet, en choreografeer vir musiekblyspele, operas, film en televisie.

Van 1994 tot 2002 is Bruce die direkteur van die Rambert Dansgeselskap en in hierdie rol gee hy opdrag vir baie nuwe werke deur beroemde internasionale choreografe soos Merce Cunningham (VSA) en Jiri Kilian (Nederland).

## Toekennings

In Junie 1998 word Christopher Bruce se rol as een van Brittanje se leidende choreografe in beide ballet en kontemporêre geselskappe erken met die toekenning van 'n CBE (*Commander of the Order of the British Empire*) vir 'n lewe gewy aan dans.

## Kenmerke van sy choreografie

Bruce vermy dit om programnotas te skryf of spesifieke stellings oor die idees agter sy werk te maak, aangesien hy verkies dat gehore dit op hul eie manier interpreteer. Sy werke het gewoonlik 'n baie duidelike tema en daar is 'n sterk gevoel van karakter, maar daar word ook ruimte gelaat vir individuele interpretasie. "In 'n bepaalde sin het my ballette 'n verhalende karakter of bepaalde onderwerp. Dis egter dikwels nie 'n spesifieke eenlynige vertelling nie, maar 'n laag beelde wat 'n soort collage vorm en ruimte laat vir die gehoor se verbeelding om te werk." (C.B. *Houston Press* 22 Mei 1988)

Bruce behandel dikwels politiese en maatskaplike temas in sy choreografie, en sy werk ontwikkel dikwels vanuit 'n bepaalde stimulus soos musiek, kuns of skryfwerk. Deur sy gekose tema in beweging om te sit, abstraher hy die idee eerder as om dit op 'n letterlike manier te interpreteer.

Bruce gebruik 'n wye verskeidenheid musiek, van klassiek tot volks tot populêre wysies. In *Rooster* (1991) gebruik hy die musiek van die Rolling Stones. Kostuums, beligting en ontwerp dra by tot die ontwikkeling van sy idees, maar dis vir Bruce belangrik dat hierdie elemente vryheid van beweging moontlik maak en nie die aandag van die choreografie aflei nie. Bruce se bewegingswoordeskat haal hy uit klassieke ballet en kontemporêre dans, veral die Graham-tegniek wat 'n groot deel van sy opleiding gevorm het. Sy choreografie put ook uit ander dansstyle, naamlik volks- en sosialedans- en kloppreekse, afhangend van die idees agter die werk. 'Alledaagse' bewegings word geïnkorporeer en gebare word dikwels gebruik.

### **Geselekteerde werk: GHOST DANCES (1981)**

Choreografie en stelontwerp: Christopher Bruce

Kostuums: Belinda Scarlett

Beligting: Nick Chelton

Die oorspronklike inspirasie vir hierdie werk is tweërlei. Bruce kry die musiek – Suid-Amerikaanse volksliedere – by vriende, en word gefasseneer deur hulle eenvoud en patos, maar raak terselfdertyd geïnteresseerd in die politieke onrus wat in baie Suid-Amerikaanse lande heers en veral die militêre staatsgreep in Chile. Hy vind parallels in ander lande, soos Noord-Ierland, en uiteindelik word die dans 'n uitdrukking van die menslike gees, en gaan dit oor menseregte, wreedheid en lyding.

### **Sinopsis/oorsig**

Bruce gebruik duidelike karakterisering om sy idees in *Ghost Dances* tuis te bring. Die dood word gesimboliseer deur drie manlike dansers wat maskers dra en wie se liggame so geverf word dat hulle geraamtes voorstel. Hul beweging is sterk en dierlik en dit lyk asof hulle altyd soos roofvoëls sit en wag. Die groep dansers bekend as die Dood verteenwoordig die dorpenaars wie se lewens voortdurend deur die dood bedreig word. Hierdie karakters word byeen gebring in hierdie ontmoetingsplek wat sogenaamd 'n 'oorstaplekk' of onderwêreld verteenwoordig. Die Dood neem ons deur tonele van hulle lewe, die hartseer, gelukkige en skrikwekkende oomblikke, en hierdie verhale word wreed deur die dood, verteenwoordig deur die drie Spoke, onderbreek.

*Ghost Dances* word in sewe afdelings opgedeel. Die openingstoneel berei die atmosfeer van die dans voor en stel die gehoor aan die Spoke bekend. Die beweging is sterk en kragdadig wanneer die kreature met mekaar stoei. Dit lyk asof hulle gedurig op wag is, op die uitkyk vir hulle prooi. Hierdie toneel eindig met die aankoms van die Dood, en die verhaal ontvou. Die finale afdeling gee die gehoor 'n gevoel van die mag van die mense. Hulle is uittartend en sal opstaan teen die lyding waaraan hulle blootgestel word. Hulle gevoel vir die gemeenskap en die sterkte van hul tradisies kan nie onderdruk word nie. "Dis asof dit hulle laaste herinneringe is, hulle laaste stellings, voordat hulle die einde, die Dood, trots tegemoet gaan." (C.B. 'Kaleidoscope' 1981).

### **Stel en beligting**

Die stel bly dwarsdeur die dans dieselfde. Dit stel 'n barre en rotsagtige gebied voor wat beide 'n plein en 'n grot kan wees. Op die verhoog is daar sewe strukture waarop die Spoke lê en wag op hulle slagoffers. Die beligting versterk die atmosfeer en gee die verhoog en dekor 'n skaduagtige voorkoms. Terwyl die Spoke dans, word 'n diepgroen lig gebruik, en word hul liggame vergroot deur die gebruik van kantbeligting wat hulle 'n gebeeldhoude voorkoms gee. Sekere momente word uitgelig deur spesifieke beligtingseffekte soos 'n sterk lig van bo af op die karakters wanneer hulle besig is om te sterf.

### **Kostuums**

Die skeletagtige beeld van die Spoke word geproduseer deur lyfverf te gebruik om been- en spierstruktuur te beklemtoon, en hulle dra materiaalflenters om hul middels, gewigte en onder hulle knieë om hulle die dierlike beeld te gee. Bruce is geïnspireer deur die dodemaskers wat die Suid-Amerikaanse Indiane dra wanneer hulle doderites opvoer, en die skeletmaskers wat die Spoke dra is 'n produk hiervan. Die Dood dra alledaagse klere – rokke, serpe en pakke klere, maar dis verflenter en verslons. Al die kostuums dra by tot die karakterisering, maar verhinder of oorskadu nie die beweging nie.

## **Musiek**

Die musiek vir die stuk is deur die Chileense groep Inti-Illimani en sluit twee liedere en vier volkswysies in. Die musiek word dikwels lewendig opgevoer. Die instrumente wat gebruik word sluit in klassieke en baskitaar, konserttrom, en verskillende perkussie-instrumente. Die blaasklanke in die openingstonele is opgeneem.

## **Bibliografie**

*Ghost Dances* Onderwyser se notas

Rambert Education 2000

The Concise Oxford Dictionary of Ballet

Horst Koegler 1982

## HOE BALLET IN SUID-AFRIKA ONTWIKKEL HET

Die eerste balletpantomime wat in Suid-Afrika opgevoer word, is in 1802 in Kaapstad. Dit was 'n stuk met die naam *The Cunning Wife or Lover in the Sack* en is deur Jan Ludwig Petersen en sy leerlinge aangebied.

Dit is egter eers aan die begin van die 20ste eeu wat ballet begin floreer. Helen Webb (1882-1968) kom uit Londen in Kaapstad aan en open in 1912 'n balletateljee. Sy neem haar leerlinge op 'n toer tot in Johannesburg en ook na die destydse Zoeloeland, waar sy tradisionele dans bestudeer. Onder haar leerlinge is Dulcie Howes, Cecily Robinson en Frank Staff, wat almal 'n groot bydrae tot dans in Suid-Afrika gemaak het.

In 1925 besoek die Russiese ballerina, Anna Pavlova, Suid-Afrika en twee jaar later sluit Howes by die Pavlova-geselskap se Europese toer aan. Teen hierdie tyd was baie Suid-Afrikaanse dansers reeds oorsee en aanvaar by oorsese dansgeselskappe. Sommige van hulle keer terug om hulle kennis met toekomstige dansers te deel.

Toe Howes in 1928 na SA terugkeer, open sy 'n ateljee in Kaapstad, en word in 1934 deel van die Universiteit van Kaapstad se Musiekkollege (College of Music). In dieselfde jaar stig H Southern Holt die EOAN-groep, toe sy sien hoeveel talent daar in die 'Kleurling'-gemeenskap van Houtbaai is. Een van haar studente, Johaar Mosaval, word een van die hoofdansers by die Koninklike Ballet (*Royal Ballet*) in Londen.

Besoeke deur oorsese dansers aan Suid-Afrika lei tot groot aktiwiteit in die danswêreld. Dansers en onderwysers word geïnspireer deur die besoek van die Blum Russiese Balletgeselskap (Russian Ballet Company) in 1936, Markova en Dolin in 1949 en die Saddlers Wells Theatre Ballet Company in 1954, om maar 'n paar op te noem. 'n Groot stukrag in die vestiging van Spaanse dans in Suid-Afrika kom in 1957 van 'n besoek deur Luisillo.

Sommige van die groot klassieke stukke soos *Les Sylphides* (1938) en *Swan Lake* (1940) word aangebied deur die Kaapse Balletklub (*Cape Town Ballet Club*) wat deur Cecily Robinson gestig word ná haar terugkeer van oorsee. In 1946 word die naam van die Klub verander na Die Suid-Afrikaanse Nasionale Ballet (*The South African National Ballet*), op daardie stadium met Frank Staff aan die hoof. Dit is die eerste geselskap wat buitekant Suid-Afrika toer toe hulle die destydse Rhodesië besoek.

Gebaseer op die sukses van die Balletklub, word die eerste professionele dansgeselskap in 1948 in Johannesburg gestig onder die direksie van Faith de Villiers en Joyce van Geems.

In 1963 gee die Regering, om die kunste te bevorder, 'n toekenning aan verskeie dansgeselskappe in Suid-Afrika: KRUIK gestig deur Howes, met David Poole as Balletmeester en Frank Staff as inwonende choreograaf. TRUK-ballet word in Johannesburg gestig, NARUK in Durban and SUKOV in Bloemfontein.

Howes tree in 1973 af by KRUIK en Poole word Artistieke Adviseur. As hoof van die UK se Balletskool in 1972 is Howes verantwoordelik vir die neem van 'n veelrassige groep dansers na die Internasionale Jeugmusiekfees (*International Youth Music Festival*) in Switserland.

In 1974 word Veronica Paeper KRUIK se inwonende choreograaf, en voer sy Staff se *Romeo and Juliet* weer op met ontwerpe van Peter Cazlet.

# VERONICA PAEPER

## Biografie

Veronica Paeper word gebore op 9 April 1944 in Port Shepstone, KwaZulu-Natal. Sy word gebore met platvoete en word deur die plaaslike dokter aangeraai om ballet te neem om haar voetbrûe te versterk. Sy word 'n professionele danser en choreograaf. In 1987 word sy aangestel as Assistentdirekteur van KRUIK. Toe David Poole aftree, word Paeper op 1 Januarie 1991 Direkteur van KRUIK. Hoewel sy nou reeds afgetree is as Direkteur, bly sy steeds aktief betrokke by nie slegs die Kaapse Stadsballet nie, maar ook by die SABT-geselskap in Tshwane (Pretoria), Suid-Afrika.

## Dansloopbaan

“Van die oomblik wat ek my eerste paar satynskoene aangetrek het, wou ek net dans”  
Veronica Paeper

Op die ouderdom van vyf begin Paeper met balletlesse by Yvonne Adkins. In 1960 sluit sy by die Universiteit van Kaapstad se Balletskool aan en behaal 'n Balletonderwysersdiploma met Lof. By die UK ontvang sy haar opleiding onder die voogdyskap van Dulcie Howes, David Poole, Pamela Chrimes en Frank Staff, met wie sy in 1966 trou. Gedurende haar uitvoerende loopbaan word sy die hoofdanser van drie Suid-Afrikaanse geselskappe: KRUIK, TRUK en SUKOV'S. Hoewel sy baie rolle gedans het, is haar hoogtepunte die Blue Bird Pas de Deux uit *Slapende Skone* en die Swan Queen in *Swanemeer*. (In 'n persoonlike onderhoud lag sy lekker as sy vertel hoe John Simons haar in 'n opvoering van *Swanemeer* laat val het.)

## Loopbaan as choreograaf

In 1972 skep Paeper haar eerste choreografiese werk vir 'n liefdadigheidsprogram met die titel *TEACH. Johannes die Doper (John the Baptist)* is 'n dramatiese eenakter-ballet met musiek gekomponeer deur Ernest Bloch. Dekor en kostuums word ontwerp deur Peter Cazalet, wat deur die jare Paeper se belangrikste artistieke medewerker bly. Hierdie ballet gaan oor wat deur die gedagtes van Johannes die Doper moes gegaan het ná sy teregstelling.

In 1973 word Paeper gevra om 'n ballet te choreografeer om die honderdste verjaarsdag van die Suid-Afrikaanse skrywer, C. J. Langenhoven, te herdenk. *Herrie-hulle* word vir die eerste keer opgevoer in Langenhoven se geboortedorp Oudtshoorn. Sy ontvang gunstige publisiteit vir hierdie werk.

In 1974 word sy amptelik aangestel as die inwonende choreograaf vir KRUIK-ballet. Onder die meer as 40 ballette wat sy tot die geselskap byvoeg, verdien *Fantastique* (1975) en *Concert for Charlie* (1979) spesiale vermelding. Beide is eenakter-ballette op die musiek van Dimitri Shostakovich: *Ohm* (1976), 'n pas de deux en die eenakter *Drie Diere* (1980) word beide gedans op die musiek van Suid-Afrikaanse komponis Peter Klatszow. Haar eerste vollengte-ballette vir die geselskap is *Romeo and Juliet* (1974), *Cinderella* (1975) en *Don Quixote* (1979).

Die 1980's is Paeper se mees produktiewe periode. Haar suksesvolste ballette word in hierdie periode gechoreografeer: *The Return of the Soldier*, *Orpheus in the Underworld*, *A Christmas Tale* almal in 1982, en in 1984 haar bekroonde ballet *Spartacus*.

Die Kaapstadse Ballet (*Cape Town City Ballet*) word gestig op 18 April 1997 met Paeper se ballet in drie bedrywe: *The Story of Manon Lescaut*, op die musiek van Massenet en verwerk deur Michael Tuffin.

Paeper gebruik dikwels die persoonlikhede van haar dansers as inspirasie vir haar choreografie: Phyllis Spira, Prima Ballerina vir KRUIK, het 'n merkwaardige sin vir die komiese gehad, en Paeper skep komiese rolle vir haar. Paeper was altyd oop vir voorstelle en ander mense se bewegings. Sy het die choreografie opgestel met net soveel insette van die dansers en het hulle aangemoedig om hul eie persoonlike interpretasie van die rolle te gebruik.

Haar werke is meestal verhalend en haar oogmerk is “om nooit 'n gehoor te verveel nie”. Haar choreografie weerspieël die uiteenlopende temas geïnspireer deur Afrika-volksverhale (*Die*

Reënkonigin), die Antieke (*Cleopatra*), die Bybel (*Johannes die Doper*), die literatuur (*Romeo and Juliet*), die geskiedenis (*Spartacus*), mitologie (*Undine*), opera en operette (*Carmen* en *Orpheus*) en die ou klassieke verhale (*Cinderella*).

### **Persoonlike en Artistieke Invloede**

Haar familie

Paeper word gebore in 'n teater-familie. Sy skryf haar musikaliteit toe aan haar moeder wat 'n pianis was en haar aangemoedig het om teater toe te gaan.

Frank Staff

Hy het 'n sterk invloed op haar benadering tot choreografie gehad, 'n invloed wat regdeur haar loopbaan gebly het. In sy werke openbaar Staff 'n besondere flair vir die teater en vermaak sy gehore met sy skerp humorsin en aanvoeling vir satire.

David Poole

Poole het omtrent al Paeper se werke geïnisieer. Hy was haar leermeester en haar inspirasie. Die meeste van haar werke is geskep onder die sorgsame oog van David Poole.

### **Artistieke Medewerking**

Peter Klatzow

Klatzow, 'n kontemporêre Suid-Afrikaanse komponis, en Paeper skep baie werke saam: byvoorbeeld *Drie Diere* en *Hamlet*.

Peter Cazlet

Cazlet was die ontwerper van omtrent al Paeper se ballette. Hulle vennootskap het oor 26 jaar gestrek.

Ander artistieke medewerking was met die komponiste Michael Tuffin, David Tidboald en Allen Stephensen, asook die ontwerper Dicky Longhurst.

### **Prestasiese en toekennings**

In 1980 en 1982 wen sy die Nederburg-prys vir Ballet in die Kaap en deel in 1993 die Artes-prys vir Beste Bydrae tot Ernstige Musiek en Dans met Peter Klatzow vir hulle produksie van *Hamlet*.

In 1994 kry sy internasionale erkenning vir haar geselskap toe sy die eerste Suid-Afrikaanse balletgeselskap word wat oorsee gaan toer. Die werke van hierdie tweeweke-seisoen by die Sadler's Wells Theatre in Londen bestaan uitsluitlik uit werke deur Suid-Afrikaanse choreograwe.

### **Bydrae tot dans**

Paeper het beslis 'n bydrae gelewer tot die wêreld van Suid-Afrikaanse choreograwe. Sy het 'n enorme repertoire van werke ontwikkel wat geselskappe vandag nog kan gebruik.

Paeper word beskou as een van die voorlopers van Moderne Klassieke Ballet in Suid-Afrika. Haar ballet *Drie Diere* word as heeltemal uniek beskou in die sin dat dit 'n samewerkingsinspuiting was vir al die kunsvorms – deur die vermenging van poësie, musiek en dans. Sy het 'n kwartet van sonnette gebruik wat N.P. van Wyk Louw in 1942 geskryf het. In hierdie sonnette skryf hy oor die vernietigende kwaliteite van die mens. Klatzow was diep geraak deur hierdie gedig, en hy komponeer 'n partituur wat die tema van Verwoesting weerspieël. Uit hierdie sonnette skep Paeper 'n kragtige Dansdrama wat tot vandag toe nog beskou word as 'n mylpaal in Suid-Afrikaanse ballet.

### **Geselekteerde werk: ORPHEUS IN DIE ONDERWÊRELD**

*Orpheus* is 'n operette in drie bedrywe deur Jacques Offenbach. Dit word die eerste keer opgevoer op 28 Januarie 1982 deur KRUIK-ballet in die destydse Nico Malan-teater in Kaapstad.

### **Sinopsis/opsomming**

*Orpheus in die Onderwêreld* is 'n uiters komiese ballet gebaseer op die Griekse legende van Pluto, god van die Onderwêreld, wat verlief raak op Euridike, vrou van Orpheus, en haar dan lok na sy koninkryk.



Paeper se storie doen weg met die tradisionele verhaal van Orpheus, en sy baseer haar ballet op Jacques Offenbach se operette.

Die aksie vind plaas in die laat 1920's, vroeë 1930's binne 'n Frans-Italiaanse agtergrond met Pluto as hoof van 'n Mafia-tipe onderwêreld, Kalliope, Orpheus se ietwat neurotiese en later dranksugtige moeder en Offenbach self wat 'n ogie hou oor die verrigtinge.

**Die verhaal** (aangehaal uit die Kaapse Stadsballet se webtuiste by [www.capetowncityballet.org.za](http://www.capetowncityballet.org.za))

Toneel 1: Hotel le Grand

Orpheus en Euridike se huwelik is nie gelukkig nie, en toe Pluto Euridike verlei en ontvoer, is beide sy en Orpheus verheug. Toe Kalliope, Orpheus se moeder, egter opdaag en uitvind wat gebeur het, is sy baie geskok en dring daarop aan dat Orpheus, in die belang van die mitologie, Olimpus toe gaan om hulp te kry sodat hy Euridike uit die Onderwêreld kan terugkry. Natuurlik dring sy moeder daarop aan om hom te vergesel.

Toneel 2: Olimpus

Op Olimpus is die lewe taamlik vervelig, en toe Pluto vertel van Euridike, sy nuutste verowering, bied dit welkome hoewel ietwat verontrustende afleiding. Orpheus en Kalliope daag op en Jupiter stem toe tot haar versoek om hulp, waarop al die gode en godinne besluit om hulle na Hades, die Onderwêreld, te vergesel.

Toneel 3: Hades

Euridike is teen dié tyd die ster van die Onderwêreld se nagklub. Net toe die pret goed op dreef is, bederf Kalliope dit deur Jupiter te herinner aan die doel waarvoor hulle gekom het. Hy beveel Orpheus om te gaan, met Euridike saam met hom. Maar Offenbach gryp in en alles ontaard in chaos.

### **Bewegingswoordeskat**

Orpheus het 'n klassieke tradisie, maar passies word gekombineer met alledaagse bewegings en die styl van die passies pas by die era van die werk.

### **Musiek**

Gekomponeer deur Jacques Offenbach en vir die ballet verwerk deur Michael Tuffin.

Offenbach is 'n Franse komponis. Hy word in 1819 in Cologne, Duitsland gebore en verhuis in 1833 Parys toe om tjellolesse te neem. Sy operettes is vermaaklik, spitsvondig en satiries. Hy skryf meer as neëntig werke vir die verhoog. Sy eerste sukses is *Orpheus in die Onderwêreld* wat in 1958 by die Bouffes-Parisien Theatre open.

In 1977 begin hy sy beroemdste werk, *Die Verhale van Hoffman*, wat met sy dood in 1880 onvoltooid is.

In aansluiting by die konsep dat Orpheus 'n vioolonderwyser was, word die bekende violsolo uit Offenbach se operette vir die ballet behou.

Nog 'n herkenbare stuk is die Cancan. Baie van die melodieë is 'n fusie van twee of meer wysies uit die verskillende operettes wat Offenbach gekomponeer het.

### **Kostuums en stelontwerp**

Peter Cazlet ontwerp beide die kostuums en dekor. Die aandjasse wat die "godinne" dra is ontwerp deur Dicky Longhurst

Die styl van die kostuums regdeur die ballet is tipies van die laat '20's en vroeë '30's.

Die dekor is skouspelagtig. Die openingstoneel het 'n swierige trap, Olimpus lyk soos 'n luukse passasiersboot kompleet met swembad en stoele, en Hades word uitgebeeld as 'n bedompige nagklub met die oorheersende kleure rooi, donkerpienk en swart.

### **Innoverende kenmerke**

Die vernaamste bestanddeel wat die ballet innoverend maak is sy wonderlike humor. Dis louter vermaak en trek gehore om presies daardie rede.

## Bibliografie

*The history of Ballet in South Africa* : Marina Grut, Human & Rousseau, Kaapstad 1981

[www.paeper.co.za](http://www.paeper.co.za)

[www.capetowncityballet.co.za](http://www.capetowncityballet.co.za)

Persoonlike onderhoud gevoer met Veronica Paeper in Mei 2006.



Veronica Paeper & Peter Cazlet  
[www.paeper.co.za](http://www.paeper.co.za)

# ALFRED HINKEL

## Biografie

Gebore in Nababeep, 'n klein kopermyndorpie buitekant Springbok, was Hinkel se begeerte om te dans een wat die tradisionele grense van wat vir sy ietwat dogmatiese vader belangrik is, uitdaag. Sy vader, 'n geesdrigtige amateur bokser, kan nie sy seun se deelname aan 'n aktiwiteit wat vir vroue bedoel is verdra nie.

*"Ek wou my lewe lank dans, maar is nie toegelaat nie."*

*Alfred Hinkel*

Hinkel se aspirasies word verder gekniehalter deur onvoldoende dansopleidingsplekke in die omgewing. Sy beste vriend woon egter balletklasse by 'n vrou in die dorp by, en Alfred se jeugdige nuuskierigheid laat hom nie toe om 'n geleentheid om deel te neem aan een van hierdie 'ballet'-klasse waarvan hy soveel gehoor het, te weier nie. Dus kom hy op die ouderdom van 10 vir die eerste keer met danslesse in aanraking.

Hinkel verhuis Kaapstad toe, waar hy by Sacs High School skoolgaan en aan die skoolproduksies deelneem.

Hinkel begin sy studies as BA(Baccalaureus Artium)-student met die vakke Drama, Tale en Geskiedenis. By sy eerste dramaklas kom hy vir die eerste keer in 'n dekade in aanraking met formele danslesse. Dit is tydens hierdie les in dansbeweging dat Hinkel se brein "ontplof", en dat hy, meer as enigiets anders, wil dans.

Naarstiglik op soek na dans, hardloop Hinkel op die kampus rond om uit te vind waar hy moet wees ("*rushed around (campus) asking questions*"), en word gestuur na die Universiteit van Kaapstad se Balletskool op die onderste kampus, waar hy praat met dr. Dulcie Howes, wat daardie stadium direkteur van die balletskool was. Howes stel voor dat hy sy BA-studies voortsit en buitemuurs balletklasse by die Balletskool neem. Sy bied hom die geleentheid om onopgemerk aan die agterkant van die balletklasse te dans. Maar Hinkel is nie tevrede om heeltemaal geïgnoreer ("*completely ignored*") te word nie. In plaas daarvan los hy sy dramastudies en betaal sy beurs terug met die gevaarloos (*danger pay*) wat hy op die Angolese grens verdien het. Met hierdie astrante en gewaagde daad eindig hy die hoop van sy ouers dat hy 'n onderwyser sal word.

Hy werk by 'n restaurant en klerewinkel in Kaapstad en verdien genoeg geld om in sy daaglikse behoeftes te voorsien. Aan die einde van 1972 word Hinkel 'n beurs aangebied, en in 1973 begin hy sy eerste jaar formele opleiding as ingeskrewe student by die Balletskool.

## Dansloopbaan

In sy tweede jaar by die Balletskool raak Hinkel vreeslik ontugter ("*terribly disillusioned*") en trek Namibië toe, waar hy by Diane Sparks van die Dansakademie onderrig gee. Hy sê dat die enigste vaardighede wat hy gehad, dié is wat hy in die paar jaar dansopleiding ontvang het. ("*The only skills I had were those from the few years of dance training that I had received.*") Ongelukkig verloor hy sy werk omdat hy leërkamp toe moet gaan. Omdat die wit gemeenskap reeds 'n onderwyser het, gee hy klas aan die gekleurde gemeenskappe in verskillende dorpe. Hy gee klas by al die plaaslike gemeenskapsskole ("*taught at all the local community schools*") en het ongeveer 200 leerlinge. Hy sê dat die daaglikse ondervinding van klasgee in 'n plattelandse gebied die fondament gelê het vir 'n werklik oorspronklike en vindingryke benadering tot dansonderrig en choreografie. ("*The daily experience of teaching in a rural area, and without proper dance facilities, laid the foundation for a truly original and resourceful approach to dance teaching and choreography.*")<sup>2</sup>

<sup>2</sup> <http://www.jazzart.co.za/> (Links: the people; management; Alfred Hinkel; detailed biography)

Sy klasse maak formele dans toeganklik vir hierdie gemeenskappe. Voor Hinkel se tussenkoms was dans bloot 'n sosiale aktiwiteit wat in 'n informele konteks beoefen is. Die idee van 'n konsert in teenstelling met kulturele dansvorme is vreemd vir baie van die gemeenskappe waar Hinkel klasgee. Dit is in hierdie soort gebiede dat Hinkel kom met die idee van gechoreografeerde danse as 'n vorm van vermaak, uitgevoer deur 'n paar mense en aanskou deur ander.

In 1976 ontmoet Hinkel John Linden en Dawn Landown in Okiep, Namakwaland, en saam vorm hulle die Namakwaland Dansgeselskap. Dis met dansers van hierdie geselskap wat Hinkel sy eerste weergawe *Bolero* skep – 'n heftige reaksie op die Moraliteitswet.

In 1978 gaan toer die geselskap op toer met verskeie stukke deur Hinkel. Diane Sparks sien 'n opvoering van sy werke in Khomasdal en nooi hom om aan te sluit by 'n geselskap wat sy graag in Windhoek wil stig. Hulle is dadelik geïnteresseerd, en Hinkel en sy geselskap van sewe (insluitend John Linden en Dawn Landown) sluit by Sparks aan kort na die afskaffing van die Groepsgebiedewet in Namibië. Die veelrassige groep gaan bly in 'n gebied wat voorheen vir blankes gereserveer was. Die Di-al Dansgeselskap (1978), vernoem na Diane Sparks en Alfred Hinkel, is die eerste veelrassige geselskap in Namibië. Al die lede word gedwing om deelydse werke te aanvaar (Hinkel as versekeringsmakelaar) weens onvoldoende fondse.

Hinkel lees toe van 'n geselskap wat in Kaapstad deur Sue Parker bestuur word. Opgewonde oor wat hy lees, besluit hy om 'n oudisie te doen vir die geselskap genoem Jazzart, want hy was baie gretig om deur Sue Parker opgelei te word. In 1981 keer Hinkel dus na Kaapstad terug om die oudisie vir Jazzart te doen. Onder die kandidate wat ook vir die oudisie kom is John Linden (huidige direkteur en onderwyser by die *Jazzart Dance Joint*), Gary Gordon (huidige Besturende Direkteur van die *First Physical Theatre Company* in Grahamstad) en Edmund Thwaites (stigter/direkteur van *Jikeleza Dance Project*). Die oudisie word afgeneem deur Jennifer van Papendorp (huidige ondervoorsitter van die *Jazzart*-dansteater). Omdat sy kontrak met die geselskap eers in 1982 'n aanvang neem, moet Hinkel werk soek om homself finansiëel te onderhou totdat hy 'n inkomste by Jazzart verdien. Dis gedurende hierdie periode tussen 1979 en 1981 wat Hinkel optree in musiekblyspele onder regie van Audrey Turner.

In 1982 begin Hinkel sy dansloopbaan met Jazzart. Maar, soos hy openlik erken, is Hinkel 'n wederstrewige jong man wat sê wat hy dink sonder inagneming van die gevolge, en dis nie lank nie voordat hy Parker kritiseer oor die manier waarop sy die geselskap bestuur. Hy word dus in die pad gestreek voordat hy sy sesmaande-kontrak nagekom het. Hinkel se tydelike beroep is nou vryskutdanser, en hy reis Durban toe om vir NARUK, waar hy 'n kontrak met Geoffrey Sutherland het, op te tree.

'n Wonderbaarlike ommeswaai van omstandighede sou Hinkel binne maande na sy afdanking na die Moederstad laat terugkeer. Sue Parker se man, 'n Britse akteur met die naam Goodman, besluit in 1983 dat hy met sy vrou na sy vaderland wil terugkeer. Parker vra vir Val Steyn om tydens haar afwesigheid die leisels oor te neem. Steyn stem in om Jazzart te bestuur op voorwaarde dat Hinkel haar bystaan. Hy sê dat hy steeds nie die vaagste benul het hoekom sy dit gedoen het nie, want hy was heeltemal onmoontlik om mee saam te werk. (*"To this day, I have no idea why Val did this because I was absolutely impossible and very difficult to work with"*)

Nadat hy in 1985 terugkeer Kaap toe om Val Steyn by Jazzart by te staan, voel Hinkel dat hy steeds nie gekry het wat hy soek nie. Hy kom tot die besef dat wat hy soek nie bestaan nie, en dat hy dit self sal moet skep. Hinkel se onvergenoegdheid inisieer sy tweede vertrek vanaf Jazzart, hierdie keer om by Sun City te gaan dans. Werk by hierdie bekende vakansie-oord was die mees winsgewende vir uitvoerende kunstenaars en Hinkel gaan werk daar om geld in te samel om Jazzart te koop en te skep wat hy glo by die Suid-Afrikaanse danstoneel ontbreek.

In 1986, ná 'n onsuksesvolle skof by Sun City, wat bedoel was om geld in te samel om Jazzart te koop, slaan Hinkel 'n Coca-Cola-advertensie los. Hy word baie goed betaal en kan begin om paaiemente neer te sit vir die koop van die Jazzart-dansateljee in Jamesonstraat in die Bo-Kaap-distrik van Kaapstad – die eerste stap tot die algehele oorname van Jazzart. Hy gaan 'n wettige onderneming met Val Steyn onder

toesig van 'n prokureur aan, wat hom in staat stel om die geselskap oor 'n periode van maande aan te koop. Die kontrak stipuleer dat Hinkel 'n deposito van R800 betaal en paaiemente op 'n maandelikse basis betaal totdat die bruto som van R35 000 – “*n baie groot som geld in daardie dae*” – gedek is.

Jazzart het ontwikkel tot 'n groot kontemporêre jazz-skool en 'n befaamde (ofskoon) deelydse geselskap wat slegs sporadies opvoerings aanbied as gevolg van ongereelde befondsing. Die hele ateljee bestaan uit een jazz- en twee effens kleiner ateljees. Hy sê dat die ateljees altyd volgepak was, omdat almal daar wou wees en dit 'n baie winsgewende besigheid was. “*The studios were always packed – everybody wanted to come and it was indeed a very lucrative business.*” Vir Hinkel lyk Jazzart na 'n belowende proporsie, beide finansiële en artisties.

Uiteindelik het hy die kunstenaars en fasiliteite wat hy nodig het tot sy beskikking om te skep wat hy 'lankal soek'.

Hinkel en sy nuutgestigte geselskap boikot die Grahamstad-fees in 1987 uit protes teen die bestuur se rassitiese houding. In plaas daarvan gaan hulle na die Unversiteit van Durban Westville – 'n Indiese instelling. Hier word Hinkel gevra om die tweede weergawe van Bolero te choreografeer, en word rubberstewels vir die eerste keer in die dans gebruik.

### Choreografiese Loopbaan

Hinkel sê dat sy choreografiese styl en loopbaan deur spoor kruisings geskep is. Heel aan die begin het hy in Namakwaland beland, ontugter deur die balletopleidings wat hy begin het. Toe 'kruis' hy die spoor na die 'kleurling'-gebied, begin dansklasse en rig sy eerste geselskap op.

Hy het nooit opgehou om spoorlyne te kruis nie, nuwe maniere te soek om die bewegings wat hulle dans noem te verbind en te skep nie. Vir tien jaar was Jazzart die stasie. Langs die pad het hy met twee ompaaie in Natal beland. Die eerste keer om die Phenduka Dansteater-geselskap (Dance Theatre Company) te help oprig en oplei, en ook om die Siwela Sonke-geselskap vir die Playhouse te vestig.

*“You could say my choreographic style and career have been created by junctions. Way back, I found myself in Namaqualand, disillusioned with the ballet training I'd begun. So, I crossed the line to the "coloured" area, started teaching dance classes and set up my first company. Since then?*

*I've never stopped crossing the lines, seeking new ways of connecting and creating the moves we call dance. For ten years Jazzart has been the station. Along the way I've taken two detours to Natal. First to help set up and train the Phenduka Dance Theatre Company and also to establish the Siwela Sonke company for the Playhouse.”*<sup>3</sup>

Alfred Hinkel se choreografiese loopbaan is nou verbonde aan Jazzart, maar het begin lank voordat hy die artistieke direkteur van die geselskap geword het. Die tyd wat hy in die Noord-Kaap en Namibië deurbring speel 'n baie belangrike rol in die vorming van die choreografiese pad wat hy loop. Dit word gesê dat die onderrigervaring wat hy in Namakwaland opgedoen het die fondament gelê het vir sy werklik oorspronklike en vindingryke benadering tot dansonderrig en choreografie (“*truly original and resourceful approach to dance teaching and choreography.*”) <sup>4</sup>

Grootliks beïnvloed deur sy blootstelling aan sosiale Afrika-dans, begin Hinkel om choreografies baie vinnig te ontwikkel. Deur middel van die Abamanyani-werkswinkels, georganiseer deur Jennifer van Papendorp en Balu Searl, word 'n produksie getitel Abamanyani geskep. Daar word beweer dat die veelgeprese 'Abamanyani'-projek (wat letterlik beteken om bymekaar te kom om iets nuuts te skep), met sy veelrassige geselskap, vermenging van dans, lied en regstreekse musiek, en sy tema van stryd en feesviering, die verpersoonliking is van die artistieke, filosofiese en ideologiese prestasies wat Jazzart se

<sup>3</sup> <http://www.jazzart.co.za/> (Links: the people; management; Alfred Hinkel)

<sup>4</sup> <http://www.jazzart.co.za/> (Links: the people; management; Alfred Hinkel; detailed biography)

meer onlangse geskiedenis kenmerk. (*"The highly acclaimed 'Abamanyani' (literally meaning "coming together to create something new") Project (1986), with its multi-racial cast, its mix of dance, song and live music, and its theme of struggle and celebration, stands as the precursor for the artistic, philosophical and ideological achievements that have characterised Jazzart's more recent history ."*)<sup>5</sup> Die produksie van *Abamanyani* is 'n uitdaging van die stereotipes soos dit bestaan het onder die eerste produksies waarin Afrika-dans naas ander teaterdansen opgevoer is, en erken dit as ernstige artistieke werk.

Hoewel die fundamente van Hinkel se soliede choreografiese reputasie teruggevoer kan word na sy aanvanklike werk in Namakwaland en Namibië, word sy reputasie vasgelê deur sy steeds groeiende werk as Artistieke Direkteur van die Jazzart Dansteater.

### **Persoonlike en Artistieke Invloede**

Die element van Alfred Hinkel se persoonlikheid wat waarskynlik die grootste impak op sy choreografie het, is sy sosio-politieke bewussyn. Sy bestuur van die Jazzart Dansteater is sinoniem met 'n allesomvattende filosofie wat betref dansopleiding en uitvoering. Hy sê dat die geselskap opereer volgens nie-rassige, nie-seksistiese en demokratiese beginsels. Dit is polities onverbonde en het ten doel om benadeelde gemeenskappe in die besonder te dien. (*"The company operates according to non-racial, non-sexist and democratic principles. It is politically non-aligned and seeks to serve disadvantaged communities in particular."*)<sup>6</sup>

Beide Hinkel se choreografie en artistieke regie korreleer voortdurend met die politieke, kulturele en ekonomiese kontekste van beide sy dansers en sy gehore. Gedurende wat miskien die mees turbulente periode in Suid-Afrikaanse geskiedenis was, staan Hinkel se artistieke benadering reëlreg teenoor die eksklusiwiteit van professionele teater en dans soos voorgeskryf deur die Apartheidsregering.

Regdeur 'n era waarin die uitvoerende kunste eksklusief gereserveer word vir die wit elite (beide in terme van dansers en gehore) wy Hinkel hom aan sy onderrig en choreografie op so 'n wyse dat dit 'n weerspieëling is van die populistiese denke van die Suid-Afrikaanse politieke stryd. Eenvoudig gestel, Hinkel trotseer die Apartheidsregering se uitspraak rakende professionele dansteater deur onderwysers aan te stel en dansers te onderrig wat uit verskillende rasse kom. Deur dit te doen, lewer Hinkel 'n bydrae tot die stryd. Sy visie, toewyding en bydrae tot dans in Suid-Afrika word erken toe hy in 1996 die Standard Bank Spesiale Toekenning verower.

Hinkel verwys na die Abamanyani-werkswinkels as sy vernaamste artistieke invloed (*"prime artistic influence"*) Sy blootstelling aan Afrika-dans bring 'n totale omwenteling in die manier waarop hy na choreografie kyk. Skielik bevind hy homself in 'n dansklas, omring deur formeel opgeleide, klassieke, Westerse dansers wat oorwegend blank en gekleur is, naas mekaar geplaas deur mense opgelei in Afrika-dans wat oorwegend swart is. Beide dié opgelei in klassieke dans en dié opgelei in Afrika-dans beskou hulself as dansers en sien hul teenspelers as hulle teenvoeters, maar beslis nie as hul gelykes nie.

Hy sê dat hy 'n manier moes vind om almal behoorlik op te lei. (*"I had to find a way to train them all properly"*), en erken dat hy die doelpale moes verskuif. Dus begin Hinkel 'n metode ontwikkel wat hy oor die volgende 30 jaar sou gebruik om Jazzart-kunstenaars op te lei. Die metode word steeds gebruik en vorm die stilistiese fondasie van al Hinkel se werke.

### **Artistieke Medewerkings**

Die persone met wie Hinkel die langste saamwerk is John Linden, tans saam met hom 'n prominente lid van die Jazzart-bestuur, en Dawn Landown, wat Suid-Afrika se eerste platteland-gebaseerde Kontemporêre Dansgeselskap, *Namjive*, gebaseer op die Jazzart-opleidingsprogram, tot stand gebring het.

---

<sup>5</sup> <http://www.jazzart.co.za/> (Links: home; full history)

<sup>6</sup> <http://www.jazzart.co.za/> (Links: home; full history)



John Linden sê van homself dat die enigste ding waarop hy vroeër kon roem, was dat hy die beste rugbyspeler in Namakwaland en die Hantam was. Nou is hy 'n onderwyser en choreograaf. Hy het begin as danser omdat Hinkel op die tippie iemand nodig gehad het om die vrouedanser in die *pas de deux* te vang en op te tel.

*("The Best Rugby Player in Namaqualand and the Hantam area - that was my claim to fame in my early years. Now I'm a teacher and choreographer. I started as a dancer all because Alfred needed a last minute replacement "to catch and lift" the female dancer in a pas de deux.")*<sup>7</sup>

John Linden

Dawn Landown sê dat sy by die 'spoorwegkruising' beland het toe sy tydens haar vakansie in Namakwaland haar suster se dansfooie gaan betaal het. Daar het sy Hinkel ontmoet en het dans deel van haar lewe geword.

*("Going to pay my sister's dance fees while I was on holiday in Namaqualand - that is how I arrived at this junction. That's when I met Alfred and dance joined my life.")*<sup>8</sup>

Dawn Landown

As artistieke direkteur van Jazzart, het Hinkel die geleentheid gehad om met verskeie ander prominente mense saam te werk. Onder diegene wat 'n bydrae tot die Jazzart-legende gemaak het is:

- **Jay Panther** (danser, choreograaf, dosent, skrywer en Artistieke Direkteur van die Siwela Sonke Dansteater, Durban en dosent by die Universiteit van Kaapstad)
- **Vusabantu Ngema** (vertolker van Afrika tradisionele danse)
- **Jennifer van Papendorp** (Hoof van die Wes-Kaapse Onderwysdepartement se Dansprogram)
- **Susan Abrahams** (danser, choreograaf en voorheen Artistieke Direkteur van die Noord-Wes Dansgeselskap)
- **Sharon Friedman** (Senior Dosent in Kontemporêre Dans, Onderrigmetodes en Dansgeskiedenis by die Universiteit van Kaapstad se Dansskool)
- **Christopher Kindo** (nasionaal erkende Suid-Afrikaanse danser en choreograaf)
- **Sifiso Kweyama, Sbonakaliso Ndaba en Ondine Bello** wat, na ses jaar by die geselskap en tien jaar se medewerking met Alfred Hinkel, Jazzart aan die begin van 2001 verlaat het om die Phenduka Dansgeselskap in Durban te vestig.
- **Mark Fleishman** ( Hoof van die Departement Drama, Universiteit van Kaapstad)
- Musici **Sibongile Khumalo** en **Neo Mucyanga**

### Belangrike Prestasies

Hinkel het heelwat eerbetoon ontvang vir sy choreografiese en bestuursprestasies. Sy grootste prestasie hou egter nie verband met enige spesifieke toekenning nie, maar is die suksesvolle oorgang wat die Jazzart Dansgeselskap behaal het in die tien jaar sedert die verlening van stemreg aan almal. Jazzart was altyd deel van 'struggle' en, het die geselskap nie aangepas by die veranderde politieke en artistieke klimaat van die 'Nuwe Suid-Afrika' nie, kon dit maklik irrelevant geword het.

<sup>7</sup> <http://www.jazzart.co.za/> (Links: the people; management; John Linden)

<sup>8</sup> <http://www.jazzart.co.za/> (Links: the people; management; Dawn Landown)

Hinkel se modifikasie van die definisie, oogmerk en oriëntasie van Jazzart is 'n deurlopende proses. Alfred Hinkel bestuur 'n geselskap wat goed aanpas by die veranderinge in politieke konteks, terwyl dit standaard stel vir kontemporêre dans in Suid-Afrika.

### Geselekteerde werk: LAST DANCE (BOLERO)

#### **Sinopsis/oorsig**

Hinkel skep Bolero toe hy in 1976 terugkeer na Okiep, Namakwaland, met die doel om sy eerste geselskap te stig. Dit is met die dansers uit hierdie geselskap, wat hy saam met John Linden en Dawn Landown bestuur, wat Hinkel dit skep wat sy getuienis aan Suid-Afrikaanse dans sou word.

*Bolero*, 'n werk wat 'n redelike politieke pad volg, word voortdurend verander soos dit verwerk word vir elk van die geleenthede waartydens dit opgevoer word. Die oorspronklike weergawe gaan oor die "oorwinning oor vooroordeel," en fokus spesifiek op die Ontugwet – ongetwyfeld die mees kontroversiële van al die wette van die Suid-Afrikaanse Apartheidsregering, toe daar probeer is om die vermenging van paartjies van verskillende rasse te verbied. Die kostuums vir hierdie weergawe was knoopgedoopte T-hemde – rubberstewels is nog nie op daardie stadium gebruik nie.

Toe, in die 1980's, boikot verskeie kunstenaars die Grahamstad Kunstefees en hou 'n alternatiewe, nie-gesegregeerde fees by die Universiteit van Durban Westville. Dit is 'n tydperk van dreigende geweld waartydens die Suid-Afrikaanse regering 'n nasionale "noodtoestand" afkondig. Die plofbare, onstuimige toon van die era soos weerspieël in Hinkel se 1987-weergawe van Bolero word aangevul deur die toevoeging van rubberstewels. Hy sê die dans met rubberstewels het gekom van die werkersklasse, meestal myners en hawewerkers. Die stewels het verdrukking verteenwoordig. Hulle was die toue wat nie alleen dié wat onderdruk was gebind het nie, maar ook dié wat gebind was deur onkunde. (*"The dance with the gum boots came from a working class people, mostly miners and dock workers. The boots represented oppression. They were the shackles that bound not only those being oppressed directly, but also those bound by ignorance."*) Alfred Hinkel

Aan die begin van *Bolero* word rubberstewels spaarsamig gebruik. Soos die stuk egter na sy klimaks beweeg, word die stewels toenemend gebruik, en ongeveer halfpad deur die dans skep hulle 'n donderende, woedende stuwende klank in kombinasie met die immer harder wordende musiek. Dan, te midde van 'n kakofonie, gooi die dansers hul stewels neer in 'n klimaks van ekstase.

Die stuk, ongetitel maar na verwys as *Bolero* vanweë die musiek, het die gehoor gekonfronteer met onbekendheid sodra dit begin het. (*"The piece, which was untitled but was referred to as Bolero after the music, confronted the audience with unfamiliarity as soon as it began."*)<sup>9</sup> Westerse klassieke musiek, 'n rasvermengde rolbesetting, en die naasmekaarstelling van kontemporêre, klassieke, Afrika-tradisionele, rubberstewel-, Indiese en Mpantsula-danspassies sorg daarvoor dat die stuk nie slegs 'n politieke nie maar ook 'n artistieke opskudding veroorsaak. Die kontraste in dans en musiek verskaf 'n manier om plaaslike dansritmes en kontemporêre dansvorme te ondersoek. In *Bolero* doen Hinkel weg met vooropgestelde konsepsies van dans en teater. Die 'ongewoonheid' wat die dans kenmerk, skep die gevoel van afwagting by die gehoor wat kenmerkend van daardie tyd is.

Die derde weergawe van Bolero word in 1990 by die Dance Umbrella opgevoer, waar Hinkel bekroon word met nog 'n toekenning vir choreografie, ten spyte van die feit dat die dans geen formele einde het nie. (Met elke opvoering improviseer die dansers 'n ander einde.) Hinkel weier om alleen die krediet vir die choreografie te aanvaar. Hy beweer dat die dansers 'n integrale rol speel in die skepping van die stuk. Dis in hierdie weergawe dat die tromme vir die eerste keer gebruik word.

'n Duidelike siklus dien as motief agter Hinkel se derde weergawe van *Bolero*: die dans begin op 'n matige noot met 'n trom wat rondgestuur word. Hy sê: "Daar was 'n gevoel van hoe dinge in Suid-Afrika

---

<sup>9</sup> Aantekeninge uit lesing deur Alfred Hinkel oor Bolero

sou kon wees – ‘n gevoel van hoop ... die begeerte om ‘n konneksie te maak. (“*There was a sense of what things could be like in South Africa – a kind of hope...wanting to make a connection.*” )

Dit word dadelik opgevolg deur ‘n periode van aggressie. Die gewelddadige, emotiewe beelde wat geskep word, is ‘n akkurate weerspieëling van die destydse ‘struggle’ in Suid-Afrika. Uiteindelik bereik *Bolero* ‘n hoogtepunt in ‘n kulminasie van energieke dans en musiek wat tot ‘n gevoel van bevryding lei.

Die weergawe van *Bolero* wat by die Dance Umbrella opgevoer is, word geneem na die Grahamstad Kunstefees in 1992 waar die danse uitgevoer word in knoopdoop-kostuums gemaak deur Landown en Hinkel. Dit is die laaste keer wat *Bolero* opgevoer word as ‘n stuk wat die politieke stryd verteenwoordig. Die dans word daarna verwerk sodat dit ‘n viering kan wees van die nuut gevestigde demokrasie in Suid-Afrika na die algemene verkiesings in 1994. *Bolero* word selfs by die inhuldiging van voormalige president Nelson Mandela opgevoer.

In 1995 nader Veronica Paeper Hinkel en nooi Jazzart om “die verhoog te deel” (“*share a platform*”) met die Kaapstadse Ballet. Hinkel stem in tot die samewerking tussen die twee geselskappe, en *Bolero* word vir die eerste keer saam met ‘n lewendige orkes opgevoer. Jazzart-dansers van die hede en die verlede wou deel van hierdie herlewing wees, en baie van hulle reis van oral oor die land om deel te neem.

Hierdie weergawe sluit Indiese, Zoeloe- en kontemporêre dans in, en open met die verhaal van die Indiese god Shiva, die skepper en vernietiger van die wêreld en skadubeelde van die Koi San se rotskuns.

Hinkel beskryf sy vierde weergawe, met kostuums deur Craig Leo, as sensueel en kontemporêr (“*sensual and contemporary*”). Die produksie word gekenmerk deur die politieke bewustheid van die oorgangsperiode in Suid-Afrika, aangevul deur sterk seksuele onderstrominge. Hoewel daar ‘n sterk gevoel van bevryding uit die verlede is, beweer kritici dat *Bolero* baie min vordering gemaak het sedert sy skepping, en dat die werk steeds fokus op lelike beeldspraak. Hoewel daar ‘n mate van skeptisisme oor die nuwe Suid-Afrika is, is die volk oor die algemeen opgeruimd en baie mense verkies om nie na te dink oor die probleme binne Suid-Afrika en die vasteland nie, soos die toenemende kwessie van Vigs. Hinkel is egter nie van plan om hierdie probleme te ignoreer nie, en verkies om sy werk te gebruik om, soos gewoonlik, daaraan uitdrukking te gee.

In 1997 word dieselfde weergawe van *Bolero* wat by KRUIK opgevoer is Durban toe geneem.

In 2000 word die 5de weergawe van die werk geskep as vaarwel aan die drie belangrikste lede van die geselskap, Sbonakaliso Ndaba, Sifiso Kweyama en Ondine Bello, wat weg is om hulle werk by die Phenduka Dansgeselskap in Durban voort te sit. Ter ere van hulle word *Bolero* vir die laaste keer vir gehore van Kaapstad opgevoer, met in die rolbesetting dié dansers wat ‘n integrale deel was van die vorming van hierdie werk. Nadat dit ‘n dekade lank onder die titel van die musiek aangebied is, kry dit uiteindelik die nuwe naam: *Last Dance*.

Hierdie net vroue-weergawe gaan grootliks oor sensualiteit. Die beeld van die vroue in rubberstewels en leerbaadjies maak ‘n sterk stelling oor vroulike seksualiteit – dat vroue sterk is. As kontras met die res van die kostuum word chiffon-rompe gedra.

*Last Dance* begin met vroue wat gesels en lag, en is nie naastenby so emosioneel as wat *Bolero* was nie. Hierdie weergawe gaan oor feesviering en die nadink oor die verlede eerder as die konfrontasie van die probleme wat die grondslag van ‘n volk vorm.

Daarna word *Last Dance* in 2002 by die Spier Kunstefees in Stellenbosch opgevoer.

Hierdie weergawe is ‘n viering van die lewe en miskien ook die jeug, aangesien dit die eerste keer is wat jonger dansers gebruik word.

Vir die 2003 Danscape-opvoering van *Last Dance* word 40 dansers uit baie agtergronde gebruik (insluitend Dance For All, CAFDA, Namjive). Dit is die grootste rolbesetting wat ooit vir hierdie werk

gebruik is. Die vermenging van dansers van verskillende rasse was 'n kulminasie van wat sedert die demokratisering van Suid-Afrika in 1994 bereik is. Hierdie weergawe dui op hoop vir die toekoms ("hope for the future.")<sup>10</sup>

Die opvoering begin met 'n enkele vroulike danser wat haar rubberstewels stamp en slaan. Wanneer die musiek begin, begin 'n enkele manlike danser die verhaal van die God Shiva vertel deur oordrewe handgebare te gebruik. Soos in die ander weergawes, bou die dans op na die einde toe, wanneer die hele geselskap op die verhoog is en die musiek deur hulle liggame laat weerklink.

Hinkel verduidelik dat die struktuur in elke weergawe vasgelê word, maar dat die bewegingsinhoud deur die geselskap self uitgewerk word sodat dit sy eie word.<sup>11</sup> Hy plaas groot klem op leer deur improvisasie om tegniek te verbeter, en ook te help met die ontwikkeling van kreatiwiteit en kreatiewe choreografie. Volgens hom leer 'n mens om met dans te eksperimenteer eerder as om dit uit te voer. ("You learn to experiment with dance rather than execute it.") Deur aan te dring daarop dat sy dansers gereeld improviseer om hul ontwikkeling as kunstenaars te bevorder, kan Hinkel sy choreografie uit hulle haal. Op daardie manier word dit hul eie. ("That way, they own it.")

*Bolero* is in diverse vorms opgevoer om talle doele te dien. Dis gebruik as middel om kommentaar op politiek te fasiliteer, vir feesviering (die inhuldiging van Nelson Mandela), as 'n aansporing vir samewerking tussen klassieke en kontemporêre dansgeselskappe, en as die verskaffer van hoop. In hoofsaak moes *Bolero* sê dat Suid-Afrikaners reeds sover gekom het. ("we (South Africans) have come this far"), en dit kan gesê word dat die samevoeging van verskillende weergawes van *Bolero* oor drie dekades heen sê: 'dit is hoe ver Alfred Hinkel gekom het.'

### **Beligting en kostuumontwerp**

Omdat al die weergawes van *Bolero* deur Alfred Hinkel geproduseer is, kan 'n mens die elemente van produksie wat hy met verloop van tyd probeer en uitgetoets het maklik definieer. Beligting is 'n element van die produksie wat konstant gebly het, terwyl die kontras in kostuumontwerp duidelik sigbaar is.

Die beligting bestaan oor die algemeen uit blou, rooi en wit lig. Die beligtingstegnieke van toepassing op die verskillende weergawes wat in teaters met voldoende geriewe opgevoer is, volg min of meer dieselfde patroon: die werk begin met minimale beligting en silhoeëtte gevolg deur kombinasies van kleure regdeur die stuk, en wanneer die einde nader, verdof dit geleidelik totdat die dans uiteindelik met 'n uitdoof van die ligte eindig.

Die beligtingstegnieke is subtiel, hoewel die kleure strak kan wees. Die gebruik van koue blou en yswit is besonder verrassend. Die mees dramatiese gebruik van beligting kom aan die einde van *Bolero* wanneer die dansers *chassé* en in 'n posisie op die vloer eindig (dit gebeur slegs in die finale twee weergawes van die video). Die oomblik wat die dansers hulle posisie inneem, doof die ligte.

Die meeste ander oorgange tussen gekleurde lig of tussen donker en helder beligting vind geleidelik plaas. Die speling in die beligting verander nooit te dramaties nie, en die meeste weergawes vind in semi-duisternis plaas. Dit neem niks weg van die choreografie, soos 'n mens sou verwag nie, want die danser in die donkerte word verhef tot 'n byna mitiese status.

"Kostuumontwerp" is miskien 'n misleidende term wanneer 'n mens na die eerste weergawe van *Bolero* op die band verwys. In hierdie weergawe kom dit voor asof die dansers ateljeedrag in wisselende kleure en style aantrek.

In die volgende weergawe van *Bolero* is daar duidelik aandag aan die kostuumontwerp gegee. Al die dansers behalwe een dra uitrustings in dieselfde styl en kleur: swart. In die volgende weergawes is swart 'n keusekleur. Die kostuums waarna Hinkel verwys as die "S & M Version" bestaan uit nagemaakte leerrompe, swart visnetkouse, kousbande (*suspenders*), swart bra's en metaalkettings. Die leervoorkoms

---

<sup>10</sup> Aantekeninge uit lesing deur Alfred Hinkel oor *Bolero*

<sup>11</sup> Aantekeninge uit lesing deur Alfred Hinkel oor *Bolero*

maak 'n sterk stelling in die net-vroue weergawe van *Bolero*, deur te suggereer dat vroue sterk is. In ander weergawes dra beide mans en vroue leerrompe wat 'n aanduiding kan wees van geslagsgelykheid.

In Jazzart se medewerking met KRUIK komplementeer kostuumontwerp en beligting mekaar in dié sin dat die reflekerende eienskappe van die materiale wat op die kostuums gebruik word, die gehoor in staat stel om die essensiële beweging te sien plaasvind wanneer die beligting dof is of 'n donker filter het.

Die kostuumontwerp van die opvoering van die *Last Dance* is sonder twyfel 'n volmaakte huwelik van individualiteit en konsekwentheid. Soos met die eerste weergawe op die band, dra elke danser 'n unieke kostuum, maar in hierdie geval lyk dit asof daar met meer aandag na die individuele kostuums gekyk is, aangesien daar 'n mate van kohesie in die voorkoms van die groep as geheel is.

*Bolero*, soos opgevoer by die Spier Amfiteater, maak die mees effektiewe gebruik van kostuum- en beligtingontwerp. Die kostuums is nie heeltemal uniform nie, en tog plaas die individualiteit die dansers nie in kompartemente nie. Die beligting maak aanvanklik 'n verskil, gaan voort om die werk subtiel te aksentueer en sorg uiteindelik vir 'n dramatiese en effektiewe einde.

### Musiek

Die komponis, Maurice Ravel, is deur Ida Rubinstein gevra om *Bolero* te skryf. Sy was 'n danser en impressario wat vir die Ballet Russes gedans het. Haar opdrag was eenvoudig: 'n ballet-partituur met 'n Spaanse karakter.

Ravel se oorspronklike plan was om uittreksels uit Isaac Albéiz [Albeniz??] se reeks klavierstukke getitel *Iberia* vir orkes te verwerk. Ongelukkig het Albéiz reeds die regte aan een van sy leerlinge gegee, en Ravel besluit toe om 'n heeltemal nuwe stuk te skryf.



Figuur 1 Maurice Ravel, komponis van *Bolero*, in sy jeug

Die struktuur van *Bolero* is besonder eenvoudig. Dit bestaan hoofsaaklik uit 'n enkele melodie wat herhaal word met verskillende orkesbewerkings vir elke herhaling. Die melodie wat in C majeure deur die fluite gespeel word begin die werk *piano*. 'n Snaartrom slaan tegelykertyd 'n *ostinato*-ritme wat regdeur die stuk gehandhaaf word. Teen die einde van die stuk speel twee tromme saam.

*Bolero* maak goeie gebruik van kontrapunt. Die melodie word deur die verskillende instrumente afgewissel: klarinet, fagot, E-mol-klarinet, amorhobo, trompet, saksofoon, horing en ander. Die begeleiding brei uit totdat die volle orkes aan die einde *forte* speel.

Voor die einde van die werk is daar 'n skielike verandering na E majeure-momente, en na agt mate in hierdie sleutel, keer Ravel terug na C majeure. Ses mate voordat die werk eindig, word die bastromme, simbale en tam-tam vir die eerste keer gehoor. Die trombone trompetter die kritieke *glissandi*, en die hele orkes sluit by die snaartrom aan vir dieselfde ritme wat regdeur *Bolero* aanhou. Die orkes bou op tot 'n finale crescendo, en *Bolero* eindig dramaties op 'n C majeure-akkoord.

*Bolero* was gewild sedert sy eerste uitvoering by die Paris Opera op 22 November 1929. Dit word aangepas vir klaviersolo en klavierduet, en in 1930 publiseer Ravel 'n weergawe vir klavierduet.

‘n Geraamde £40 miljoen is verdien aan tantieme deur wat ongetwyfeld as een van die wêreld se mees gespeelde stukke klassieke musiek beskou word: Maurice Ravel se *Bolero*.

Die werk is ‘n gewilde keuse as danspartituur. Dis oorspronklik geskryf vir dans, en die vermenging van tradisionele, klassieke struktuur en sigeuneragtige Baskies-geïnspireerde kleur en ritme maak dit geskik vir ‘n verskeidenheid dansstyle, insluitend flamenco, tango, ballet en fusie.

Die musiek is heelwat stadiger as wat ‘n *Bolero* (‘n soort Spaanse dans) gewoonlik is. Dis sensueel, hipnoties, en die golwende nuanse daarvan is betowerend. *Bolero* werk uitstekend as ‘n partituur vir al Hinkel se weergawes van die dans van dieselfde naam (en later die *Last Dance*). Terwyl sy temas en artistieke belangstellings van een weergawe van die dans na die volgende mag varieer, bly die stampende ritme deur al die weergawes konstant. Daarbenewens is die siklus wat die agtergrond vorm van Hinkel se werk een wat van ‘n plek van kalmte geleidelik tot ‘n hartstogtelike klimaks opbou. Ravel se *Bolero* word beskou as die langste crescendo in musiek, daarom is dit gepas dat Hinkel hierdie oordadige werk gebruik om Suid-Afrika se stryd te verwoord.

### **Hoe is *Bolero* innoverend?**

Alfred Hinkel se *Bolero* plaas ‘n klassieke, Europese element van dans naas kontemporêre en Afrika-konsepte van dans. Ravel is bekend vir sy balletpartituur vir *Bolero* – na aanleiding van Ida Rubinstein se opdrag vir ‘n ballet met die naam *Fandango*. Dus voorsien Hinkel se keuse van musiek die Europese en klassieke basis vir sy werk en maak dit verwysing na die Oudheid. Met dit as basis het Hinkel ‘n werk gechoreografeer waarin die Afrika-danse en kontemporêre karakter duidelik na vore kom. Die kombinasie van oud en nuut, plaaslik en internasionaal soos deur Hinkel gekombineer, was vroeër ongehoord.

Hoewel dit volgens vandag se standarde nie innoverend is nie, was *Bolero* op sy tyd ‘n nuwigheid. Hinkel se werk word gekenmerk deur elemente wat selde (indien ooit) voorheen op die verhoog gesien is:

#### **Afrika-danse word as verhoogkuns opgevoer**

Afrika-danse is voorheen beskou as ‘n rare toeriste-atraksie. Die opvoering van die vroeëre weergawes van *Bolero* was kardinaal in die vestiging van ‘n erkende plek vir Afrika kontemporêre dans in die wêreld van die Suid-Afrikaanse uitvoerende kunste.

#### **Afrika-danse word getoonset op klassieke musiek**

#### **Rubberstewels word deur vroue en in die besonder wit vroue gedra**

‘n Mens moet beseft dat die dans met rubberstewels gekom het van “werkersklasmense, meestal myners en dokwerkers”, en dat dit nie iets was vroue gedoen het, veral nie wit vroue nie. Toe die vrouedansers van *Bolero* dus met koppe hoog op die verhoog opstap, steek hulle ‘n kulturele en maatskaplike drumpel oor.

#### **Rubberstewels word op ‘n ‘avant-garde’-manier gebruik**

Tradisioneel word die dans met ‘n geboë rug uitgevoer, maar Hinkel demonstreer hoe ‘n bestaande tegniek gemanipuleer kan word vir skeppende doeleindes toe hy sy dansers hul eie, regop weergawe van rubbersteweldans laat uitvoer.

#### **Die kontakwerk wat in *Bolero* voorkom is baie innoverend vir sy tyd**

Een weergawe van die kontakwerk was ‘n besliste verkenning van homoseksualiteit – ‘n kontroversiële kwessie gesien die land se historiese konteks. *Bolero* kom uit ‘n tyd toe die konvensies van die gemeenskap nie openlik teëgegaan is nie.

#### **Die tradisionele rolle van mans en vroue word verontagsaam**

In *Bolero* tel mans mans op, vroue tel vroue op, vroue lig mans op, ensovoorts. Die tradisionele rolle van die man en die vrou word omgekeer toe Hinkel se werk op ‘n revolusionêre manier voorstel dat vroue geregtig en in staat is om aksie te inisieer en leierskap te aanvaar, en dat mans swak en weerloos kan voel.

#### ***Bolero* maak sterk politieke stellings**

In die vroeëre weergawes van *Bolero* het Hinkel dinge oor politiek, mishandeling, seksualiteit ens. gesê wat nie bedoel was om gesê te word nie (dit het byna ‘n Jazzart-beleid geword).



## Hinkel beskou homself as 'n direkteur eerder as 'n choreograaf

Hinkel het geweier om alleenerkenning as choreograaf te aanvaar as gevolg van sy klem op die dansers se insette in die werk. Tot vandag toe nog sien Hinkel die tradisionele beeld van 'n choreograaf as 'n diktator wat aandrang daarop dat sy of haar minderes 'n taalwoordeskat aanneem wat vreemd aan hulle is. In so 'n situasie word die danser 'n onbelangrike veranderlike.

Hinkel het volgehou dat sy werke gechoreografeer word deur die Jazzart-dansers wat die danse deur improvisasie in die klas kan skep. Sy rol was een van fasiliteerder, nie choreograaf nie.

*Bolero* is ook innoverend eenvoudig omdat Hinkel sy idees voortdurend vernuwe en ontwikkel het. Hy het teruggekeer na die werk van die afgelope 30 jaar om die choreografie te probeer verbeter of om iets nuuts te probeer. Die temas wat Hinkel op *Bolero* toepas, is innoverend en wissel saam met wat sy oogmerke in elke weergawe is.

As 'n pionier van kontemporêre Afrika-danse en 'n gewaardeerde Suid-Afrikaanse choreograaf, is Hinkel se deurbraakwerk beslis 'n belangrike werk in terme van innovering. Die sterkte van sy werk in *Bolero* word weerspieël in die uitstaande duur daarvan. 'n Lang lewensduur is op sigself net moontlik wanneer iets aanpas by en ontwikkel saam met die veranderende tye. In die hande van innoverende choreograaf, Alfred Hinkel, het *Bolero* presies dit gedoen.

Hierdie eg Suid-Afrikaanse mengelmoes van beeld en musiek is een van die mees invloedryke wat luister verleen het aan hierdie land se dansverhoë, en met die verloop van tyd het die werk byna mitiese status bereik.

## Slot

Die gesindheid van *Bolero*-choreograaf, Alfred Hinkel, soos weerspieël in sy werke, is een wat bevorderlik is vir die huidige konteks van die uitvoerende kunste in Suid-Afrika. Sy vooruitstrewende ingesteldheid spreek duidelik uit sy vermoë om 'n ou werk te neem, weer daaraan te werk, en dit stewig in sy huidige raamwerk te plaas. Hinkel is 'n man van pragmatiese genialiteit.

Choreografies gesproke het Hinkel gewerk om sy stuk by die hede en die toekoms te laat aansluit. Hy is nie 'n selfvoldane choreograaf nie; hy is 'n man van ongelooflike deursettingsvermoë. 'n Mens kan gerus wees dat, watter planne Hinkel ookal het vir die toekoms van een van Suid-Afrika se voorste dansgeselskappe, dit vervul sal word.

## DIE GESELSKAP

'n Kort geskiedenis van **Jazzart Dansteater**

Jazzart word gestig in die 70's toe dit geleë was in Langmarkstraat, Kaapstad. Dit was 'n privaat ateljee bestuur deur Sonje Majo, en het gespesialiseer in "moderne jazzdans". 'n Paar jaar later skuif die ateljee na Jamesonstraat in die Bo-Kaap

Sue Parker neem Jazzart in 1978 oor, en dit word die Sue Parker Kontemporêre Dansgeselskap. In 1982 word dit die Jazzart Kontemporêre Dansgeselskap onder die bestuur van Val Steyn. Toe Hinkel in die middel 80's direkteur word, verander die naam na sy huidige titel, Jazzart Dansteater. In die vroeë jare is Jazzart-gehoore hoofsaaklik blank, maar soos Jazzart ontwikkel, ontwikkel die gehore ook.

## Bibliografie

1. Onderhoud met Alfred Hinkel by die skrywer in Oktober 2004 en Mei 2006
2. [www.jazzart.co.za](http://www.jazzart.co.za)
3. Aantekeninge uit lesing deur Alfred Hinkel in Junie 2005

## SYLVIA 'MAGOGO' GLASSER

### Vroeë jare, onderwys en opleiding

Sylvia Glasser, Suid-Afrikaanse choreograaf en opvoedkundige, word gebore in 1940 in Polokwane (Pietersburg), Suid-Afrika. Haar akademiese prestasies sluit in 'n Diploma van die London College of Dance and Drama in 1963, 'n BA-graad van die Universiteit van die Witwatersrand in 1973 en 'n MA-graad van die University of Houston in 1977.

Sylvia Glasser is tans die Artistieke Direkteur van *Moving into Dance Mophatong Trust*, 'n Suid-Afrikaanse NRO (nie-regeringsorganisasie). In 2003 vier hierdie organisasie, wat Glasser gelei het deur sy ontwikkeling tot 'n nasionaal en internasionaal erkende kontemporêre Afrikadans-maatskappy, sy 25ste bestaansjaar. Die Gemeenskapsdans Onderwysersopleidingskursus, wat in 2001 reeds sy 10de verjaarsdag gevier het, het tientalle talentvolle jongmense uit gemarginaliseerde, verarmde agtergronde bemagtig en verander in hoogsgekolde en skeppende dansonderwysers, dansers en choreograwe, en maak steeds 'n positiewe bydrae tot die kulturele, sosiale, opvoedkundige en ekonomiese groei van die land.

Glasser se vroeë opleiding in Suid-Afrika is in Brits-gebaseerde ballet en Amerikaanse klopdans. Later spandeer sy 'n hele paar jaar aan die bestudering van Europese Nasionale Dans en Amerikaanse Moderne Dans, asook Skeppende Beweging in Engeland en Noord-Amerika. Sy was gefassineer of aangetrek deur die gewone eksotiese elemente van Afrika-danse.

### Loopbaan as 'n choreograaf

Sylvia Glasser begin in 1963 met die opleiding van ballet en moderne dans. Sy stig die Eksperimentele Dansteater (*Experimental Dance Theatre*) in 1967 – 'n jaarlike platform vir choreograwe om oorspronklike, nuwe choreografie aan te bied. Sy ontwikkel en onderrig haar eie spesifieke bewegingstyl.

Soos sy begin soek na 'n spesifiek Suid-Afrikaanse artistieke identiteit, begin Glasser ondersoek instel na 'n Afrika-invloed in die inhoud van haar choreografie. In 1977 doen sy die aanvoerwerk tot '*Afrofusie*' met haar werk *Primal Pulse*, opgevoer deur 'n Amerikaanse geselskap in Houston. In 1978 word hierdie werk weer opgevoer in die *Box Theatre* by die Universiteit van die Witwatersrand in Suid-Afrika.

Die filosofie agter *Afrofusie* is die integrasie van Afrika-danse, -musiek en -rituele met Westerse kontemporêre dansvorms. Dit is 'n estetiese en politieke reaksie op die separatistiese beleid van apartheid, asook 'n weerspieëling van die uiteenlopende kulture van Suid-Afrika. Haar respek vir die waardes en kultuur van inheemse Suid-Afrikaanse rituele en gelowe word in choreografie weerspieël.

In 1978 begin Glasser haar *Moving into Dance*-geselskap as 'n nie-rassige (1) of geïntegreerde dansgroep. Die klasse en repetisies vind plaas in die garage van haar huis. In 1980 bied sy die eerste openbare opvoering van *Moving into Dance* aan met swart en wit dansers wat saam optree. In 1987 skuif die *Moving into Dance*-skool en -geselskap na die meer toeganklike Braamfontein Ontspanningsentrum.

Die werk van *Moving into Dance* as 'n nie-rassige maatskappy moet gesien word binne die sosio-politieke raamwerk. Sy hoop om aan te toon dat dans nie slegs 'n esoteriese kunsvorm is wat geïsoleerd staan van die werklikheid en alledaagse lewe nie, maar eerder 'n integrale deel van die sosio-ekonomiese, politieke en geloofstelsels van die mense.

Sy sê dat dans 'n vorm van kulturele uitdrukking is wat die waardes van enkelinge of groepe weerspieël, en as sodanig 'n uitdrukking kan wees van weerstand teen 'n bepaalde politieke bestel. Daarbenewens kan dansgebeure of dansrituele ook die gesindhede of persepsies van die deelnemers of kykers verander. ("*Dance is a form of cultural expression which reflects the values of individuals or groups of people, and as such it can be an expression of resistance to a particular political system. Furthermore, dance events or dance rituals can change the attitudes or perceptions of the participants or viewers.*")

Tussen 1963 en 2004 choreografeer Glasser meer as 50 oorspronklike danse. 'n Mylpaal in haar ontwikkeling is 'n werk genoem *Tranceformations* (1991), gebaseer op die San se swymdanse (*trance dancing*) en rotskuns.

'n Hele paar van die danse wat Glasser choreografeer is eksplisiete politieke uitsprake teen die apartheidsstelsel.

### **Persoonlike en Artistieke Invloede en Medewerkers**

Vroeë invloede op haar dansloopbaan sluit in Graham, Hawkins, Cunningham, Nikolais, Skeppende Dans en klassieke ballet. 'n Keerpunt in haar lewe kom saam met 'n groeiende belangstelling in Afrika-musiek en –dans deur haar kontak met die etnomusikoloog Hugh Tracey in die vroeë '70's.

Sy sê dat sy reeds meer as tien jaar lank onderrig in ballet en moderne dans gegee het toe sy begin het om 'n reeks plate gemaak deur Hugh Tracey, 'n etnomusikoloog, te versamel. Die musiek is opgeneem in die veld oor die hele Oos-, Sentraal- en Suidelike Afrika. Sy het sommige van sy lesings bygewoon en was gretig om van sy versameling vir 'n nuwe dans te gebruik.

*“I had been teaching ballet and modern dance for over ten years when I began to collect a series of records made by Hugh Tracey an ethnomusicologist. The music was recorded in the field throughout Eastern, Central and Southern Africa. I attended some of his lectures and was keen to use some of his collection for a new dance.”*

Glasser se belangstelling in die verstaan van Afrika-kultuur groei saam met haar studies in Sosiale Antropologie aan die Universiteit van die Witwatersrand in 1987. Sy voltooi drie jaar se studies en verower die David Webster Gedenktoekenning (*Memorial Award*) vir akademiese uitnemendheid. Sy glo dat haar choreografie en skryfwerk grootliks beïnvloed is deur die insigte wat sy in hierdie periode opdoen.

### **Leiding aan die Nuwe Generasie**

Moving into Dance Mophatong (die naam wat die geselskap kry toe hulle in 1997 na die nuwe perseel in Newtown verhuis; die naam beteken 'n veilige plek of plek van leer) beïnvloed deur sy opleidingsprogramme en vaardigheidsontwikkeling baie nuwe gemeenskapsdansgroepe, kontemporêre dansgeselskappe en individuele kunstenaars in Suid-Afrika. Hierdie geselskappe tree oorsee asook regdeur Suid-Afrika op. Die impak van die opleiding by Moving into Dance is verder duidelik uit die feit dat, sedert 1992, 'n toenemende aantal Dance Umbrella-toekennings in Suid-Afrika gewen word deur choreografe en dansers wat deur Glasser opgelei is.

Glasser se beleid was ook altyd om jongmense vanuit die organisasie toe leierskapsposisies op te lei en te help.

Moving into Dance se spesifieke Afrofusie-danstegniek en –choreografiestyl is 'n oorspronklike en spesifieke kenmerk van Suid-Afrika se danserfenis, veral vir die jare 1978 tot 2005. Die unieke onderrigmetodologie van Edudance het ook 'n vêrreikende invloed op die lewens van skoolonderwysers en skoolkinders omdat dit die leerproses dinamies en aktief maak. Sylvia Glasser was die hoof-inisieerder en –medewerker wat hierdie innoverende dans- en onderwyservarings gevoed en laat groei het.

### **Erkenning en Toekennings**

Die werk van Sylvia Glasser as opvoeder en choreograaf is in baie lande in Europa, Australië en Afrika ervaar en erken, en sy verwerf baie toekennings.

In 1997 ontvang sy die ENB Vita Dance Umbrella Spesiale Toekenning van Moving into Dance vir die “ontwikkeling van 'n uniek Suid-Afrikaanse stem in kontemporêre choreografie en dans, beide hier en oorsee erken” (*“developing a uniquely South African voice in contemporary choreography and dance, acknowledged both here and abroad”*).

In 2000 ontvang sy 'n ENB Vita Dance Umbrella Spesiale Toekenning as “een van Suid-Afrika se nasionale kultuurskatte, 'n merkwaardige maatskaplike aktivis wie se uitsonderlike werk, spesifiek in

Afrika-dans, die lewens, persepsies en aangesig van Suid-Afrikaanse dans verander het" (*"one of South Africa's national cultural treasures, a remarkable social activist whose exceptional work, in specifically African dance, has changed lives, perceptions and the face of South African dance"*). As 'n dansopvoeder, akademikus en skrywer, spreek Glasser vele internasionale konferensies toe. Haar gepubliseerde voordragte word regoor die wêreld aangebied.

### Hoe die Geselskap ontwikkel het

In 1979 word Glasser uitgenooi om moderne dans te onderrig by die nuutgestigte Federated Union of Black Artists (FUBA). Dis die eerste sentrum wat opleiding in verskillende kunsvorms aan Swart studente verskaf. Sy nooi sommige van hierdie studente om by haar geselskap te werk, en vier van die studente sluit dan ook by haar aan.

In 1981 word hierdie geïntegreerde geselskap genooi om in die Groot Saal (*Great Hall*) van die Universiteit van die Witwatersrand op te tree. Dit was die begin van Moving into Dance as 'n nie-rassige geselskap. Die geselskap word geteister deur probleme soos toegang tot 'n ruimte vir die dansers, befondsing, en die beskikbaarheid van geskikte en gerieflike plekke om op te tree.

Aansoek om befondsing by die destydse Regering word afgekeur, die rede wat aangegee word is dat dit nie die beleid is van die Regering om geld aan rasgemengde groepe te gee nie. Die Geselskap bly dus deelyds, met dansers wat hulleself op maniere buite die geselskap moet onderhou.

In 1984 word Moving into Dance 'n geregistreerde fondsinsamelingsorganisasie. As sodanig kan dit nou by die publiek om finansiële steun aansoek doen. Baie besigheidsmatenskappe het maatskaplike verantwoordelikhedsprogramme en, soos die deugde en voordele van Moving into Dance al meer sigbaar word, groei die borgskappe van sulke besighede.

In 1987 bekom die Geselskap ruimte by die nie-rassige Braamfontein Ontspanningsentrum teen 'n nominale huur. Die perseel is geskik, behalwe dat die dansers op sementvloere moet werk. In 1990 finansier die U.S.Aid die oprigting van 'n geveerde dansvloer.

Die skuif na hierdie perseel lei tot 'n vinnige transformasie in die aard van die Geselskap en die hele Moving into Dance-organisasie, en by oudisies is daar nou net soveel swart as wit applikante. Baie van die dansers het nie opleiding gehad nie. Vir dié wat gereelde klasse kan bywoon, word 'n intensiewe fondsinsamelingsveldtog geloods, en teen 1988 word volle beurse toegeken om 'n hele paar swart studente te help, van wie die meeste by die Geselskap aansluit.

Die dansers kom uit 'n verskeidenheid etniese agtergronde, asook uit 'n verskeidenheid beroepe: professionele mense, dié betrokke by opvoeding en sommige uit ekonomiese agtergronde. Sedert 1987 is daar gemiddeld 16 voltydse dansers in die Geselskap.

Die Geselskap mik na 'n jaarlikse seisoen van ten minste vyf opvoerings van hoofsaaklik nuwe werke wat in 'n teater opgevoer word. Daarbenewens is daar ook optredes by verskillende Kunstefeeste, kunsgalerye en parke, asook aanbiedings van lesing-demonstrasies.

'n Sterk esprit de corps het onder al die lede van die Geselskap ontwikkel. Rina Minervini skryf in die *Sunday Star* (9 Augustus 1987): "... hulle geniet dit so ... daar is 'n merkwaardige eenheid van gees ... 'n viering van die vreugde van saamdans" (*"...they're enjoying themselves....there is a remarkable cohesion of spirit....a celebration of the joy of dancing together"*).

Sylvia Glasser wys daarop dat daar probleme was wat voorkom wanneer mense van verskillende kulturele agtergronde, met verskillende vlakke van opvoeding en dansopleiding, saamwerk. Sy sê: "Aanvanklik was die swart dansers in die Moving into Dance-geselskap nie geïnteresseerd daarin om danse uit te voer wat enigszins 'n weerspieëling was van tradisionele Afrika-danse nie. Hulle was meestal verstedelike jong mans wat in die Amerikaanse popkultuur geïnteresseerd was.

“Verder is die tradisionele kultuur ook geïdentifiseer met die regering se ideologie van kulturele segregasie, en vir lank wou die polities–bewuste stedelike swart jeug nie daarmee geassosieer word nie. Baie van die wit dansers het ook neergesien op Afrika-dans as nie uitdagend genoeg nie en hul belangstelling nie waardig nie – ‘n nalatenskap van kolonialisme”.

*“At first the black dancers in the Moving into Dance Company were not interested in performing dances that in any way reflected traditional African dancing. They were mostly urbanised young men, who were interested in American pop culture.*

*“Furthermore, traditional culture had become identified with the government ideology of cultural separation, and for some time many of the politically aware urban black youth did not want to be associated with it. On the other hand, many of the white dancers looked down at African dance as unchallenging and unworthy of their attention – a legacy of colonialism”.*)

Ten spyte hiervan weerspieël die samewerking wat nodig was vir sukses ‘n fusie van Suid-Afrikaanse Inheemse Swart musiek en dans, met Westerse kontemporêre dansvorme. Dans en dansverwante aktiwiteite was ‘n ideale medium om mense uit uiteenlopende agtergronde bymekaar te bring. Dans kommunikeer uiteindelik deur beweging, nie woorde nie, en dit is ‘n voordeel in die vereniging van mense uiteenlopende opvoedkundige agtergronde ook.

### **Geselekteerde werk: TRANCEFORMATIONS**

Choreograaf: Sylvia Glasser  
Musiek: Shaun Naidoo  
Ontwerp: Sarah Roberts  
Geregisseer deur: Dick Voorendyk

*Tranceformations* is geïnspireer deur Boesman-rotskuns en -swymdanse. Hierdie rituele reis ondersoek die beelde en transformasies wat deur die toordokters of shamans gevisualiseer en ervaar word wanneer hulle in die beswyming is. Die swymdanse is deel van die Boesman se godsdienstige geloof en ervarings. Dit lyk heel waarskynlik dat rotskuns uit hierdie ervarings van die shamans ontstaan het.

In rotskuns kom daar wesens voor wat deels dier en deels mens is. Hulle verteenwoordig die Boesman se geloof dat die shamans, terwyl hulle in ‘n beswyming is, die mag van diere, visse en voëls aanneem. In die beswyming word gevoelens van langer word of opstyg, vlieg, onder water wees en dood ook ervaar.

Die finale transformasie in ons reis neem die Boesman tot in die moderne wêreld.

Hierdie dans bring hulde aan ‘n onteinde en sterwende volk en hulle kultuur. Die Boesman-rotskuns en –swymdanse wat *Tranceformations* geïnspireer het, spreek kragtig uit na ons om ons omgewing te bewaar en so ‘n beter toekoms vir alle Suid-Afrikaners te verseker.

Die choreograaf het geput uit die werk van Professor David Lewis-Williams en Thomas Dowson vir bronnemateriaal.

### **Dekor, beligting en kostuums:**

In die openingstoneel word die dansers se aksies verbeeldingryk afgeskadu op die siklorama wat die rotskunsfiguurtjies uitbeeld.

Die dans beweeg deur die verskillende stadiums van die swymdans met rotskuns-effekte en –beelde wat met doeltreffende beligting en kostuums op die siklorama gereflekteer word.

### **Musiek**

Die eerste deel begin met slegs die dansers wat die ritme skep met voetratels, gevolg deur ‘n instrumentele werk deur Shaun Naidoo – baie bekoorlik.

### **Kostuums**

Aan die begin dra dansers tradisionele 'San/Boesman'-drag, dan, gedurende die swymdans, beweeg die halfmens-, halfdierkarakters op na die verhoog met fyn uitgewerkte kostuums wat die eland, tweekoppige eland, leeu en ander gediertes uitbeeld. Die neusbloeding wat gedurende die beswying plaasvind word uitgebeeld deur een danser/shaman met 'n masker met 'n rooi lint van ongeveer 10 meter wat by die neus ahang.

Speeltyd: 25 minute



Sylvia Glasser's Tranceformations  
[www.midance.co.za](http://www.midance.co.za)

### **Bibliografie**

Al die inligting vir hierdie aanbieding gehaal uit 'n publikasie aangebied deur Sylvia Glasser in Mei 2006.



## VINCENT SEKWATI MANTSOE

Die Suid-Afrikaanse danser, choreograaf en opvoedkundige, Vincent Sekwati Mantsoe, word gebore op 26 April 1971 in Soweto. Sy moeder, tantes en oma was almal sangomas wat by hom 'n waardering tuisgebring het vir sy kultuur en 'n liefde vir rituele sang en dans.

Hy ontvang sy skoling by die Bona Sekondêre Skool in Diepkloof. Daar was geen formele dansateljees in Soweto nie. Hy leer straatdane in die styl van Michael Jackson, en vorm saam met sy vriende 'n groep genoem die Joy Dancers. Hy sluit by twee jeuggroepe, die Street Dance en Rathabile Youth Club, aan. In 1990 doen hy 'n oudisie en ontvang 'n beurs van die Moving Into Dance (MID) ateljee. Hy word blootgestel aan kontemporêre en jazzdans en bestudeer Afrofusie en choreografie onder Sylvia Glasser. In 1992 ontvang hy 'n Diploma van die MID Gemeenskapsdans Onderwysersopleidingsprogram (Community Dance teacher's Training Program) in antropologiese studies.

### Dansloopbaan

Mantsoe se eerste openbare optrede is in *Tranceformations*, in 1991 deur Glasser gehoreografeer. Hy maak ook sy debuut op SABC-TV toe die werk uitgesaai word.

Mantsoe geniet erkenning nie slegs vir sy tegniese vaardigheid in hierdie opvoering nie, maar ook vir sy diep geestelike verstaan van die San (Boesmans) se Swymdanse. Hy put uit sy eie herkoms en gebruik hierdie temas as inspirasie vir sy eie choreografie.

### Loopbaan as 'n choreograaf/Belangrike prestasies

Soos Glasser, word die fusie van verskillende kulturele identiteite in dans in Mantsoe se werke ondersoek. Hy maak sy debuut as 'n choreograaf met sy werk *Gula Matari*, wat geïnspireer is deur voëlklanke en gehoreografeer is vir 'n uitvoering van MID by die Dance Umbrella in 1993.

Oorspronklik 'n solodans, word dit uitgebrei tot 'n groepwerk wat een van die werke in MIDM se repertoire is wat die beste ontvangs kry. *Gula Matari* se skoonheid is tydloos, en dit wen 'n hele aantal pryse in verskillende lande. Die werk is sedertdien regoor die wêreld opgevoer, het baie deure vir Mantsoe oopgemaak en gelei tot die internasionale erkenning wat hy oor die afgelope jare ontvang het.

In 1997 voer hy sy werk *Sasanka* by die Dance Theatre of Harlem Company op. Hulle voer die werk in Washington D.C. by die Kennedy Centre en daarna in New York op. Mantsoe was inwonende choreograaf vir MID en assistent-direkteur. Behalwe sy roem as choreograaf, is hy ook 'n vaardige tromspeler.



### Bibliografie

Artikel deur Jill Waterman

Vincent Sekwati Mantsoe

[www.sekwaman.co.za](http://www.sekwaman.co.za)

# NTSIKELELO “BOYZIE” CEKWANA

Internasionaal erkende choreograaf en rolmodel

## Biografie

Boyzie Cekwana word in 1970 in Soweto gebore. Hy onthou dat, hoewel sy moeder gesukkel het om 'n inkomste te verdien, daar altyd musiek in die huis en die omgewing was. Groot musici soos Vusi Khumalo en Arthur Shabalala is sy vriende en bure. Vir die jong Cekwana is musiek en dans sinoniem. Sy ouer broer stel hom aan rubbersteweldans bekend. Baie gou word die energie wat hy op aktiewe weerstand teen die apartheidsregime sou gespandeer het, in dans gekanaliseer.

## Loopbaan as danser

Hy word geïnspireer om formele dans te leer toe hy 'n episode sien van *Fame*, 'n televisiereeks, en besef dat hy deur middel van dans sy intiemste gevoelens kan uitdruk. Sy moeder kon nie danslesse bekostig nie, maar Carly Dibokoane, wat etniese en kontemporêre dans in Soweto onderrig, maak dit vir hom moontlik om klasse by te woon. Hy vorder so goed dat die veelrassige Johannesburg Dansstigting (*Dance Foundation*) (JDF) 'n beurs vir drie jaar aan hom toeken om die Stigting se onderrigprogram by te woon.

Hy gradueer in 1989 en dans daarna professioneel vir die *Free Flight Dance Company* en daarna by TRUK (PDC), 'n kontemporêredansgeselskap wat deel uitmaak van die Transvaalse Raad vir Uitvoerende Kunste.

In 1990 word TRUK se naam verander na die Staatsteater Dansgeselskap (*State Theatre Dance Company*) en baie gou is dit een van die leidende professionele kontemporêredansgeselskappe in Suid-Afrika.

## Loopbaan as choreograaf

Cekwana se eerste poging as choreograaf kom terwyl hy by die PDC is. Hy skep in 1992 'n werk met die titel *Recollections* vir die Vita Dance Umbrella wat gebaseer is op sy jeugmemoires.

In 1993 word hy aangestel as inwonende choreograaf van die Playhouse Dance Company in Natal, die eeste swart persoon wat hierdie eer te beurt val.

## Belangrike prestasies

Sy werk word oorsee hoog aangeslaan. Hy huiwer nie om verskillende dansstyle soos tradisionele danse en klassieke ballet te kombineer nie.

Cekwana het baie toekennings vir sy choreografie verower, insluitend eerste prys by die Internasionale Ballet- en Choreografiekompetisie (*International Ballet and Choreography Competition*) in Helsinki, Finland. Hy word dikwels gevra om nuwe werke vir die Dance Umbrella te skep, en kry ook opdragte van die Skotse Dansteater (Scottish Dance Theatre) en die Washington Balletgeselskappe.

Sy leuse is “leer van die lewe”. Deur middel van dans vertel hy die verhale van Afrika vir die wêreld. Sy werke is reeds in alle dele van die wêreld opgevoer.

## Bibliografie

Brosjyre deur Linell van Hoepen

## GREGORY VUYANI MAQOMA

Gregory Vuyani Maqoma begin in 1987 om danswerke te skep terwyl hy in 'n Soweto Youth Club is, en kry daar te make met die probleme wat op daardie stadium 'n invloed het op die Suid-Afrikaanse gemeenskap.

He begin sy formele opleiding in 1990 by Moving into Dance Mophatong, 'n Johannesburg gebaseerde dansskool en –geselskap. 'n Jaar later word hy in die hoofgeselskap opgeneem as danser. In 1992 voltooi hy 'n jaarlange onderwysersopleidingskursus by Moving Into Dance Mophatong, en in 1994 bied hy sy eerste choreografie vir die geselskap aan, waarmee hy 'n FNB Vita Pick of the Fringe-toekenning verower. In 1997 ontvang hy 'n beurs om 'n vyfweke-lange choreografie DanceWeb-program in Wene by te woon. In 1998 is hy die ontvanger van die Jong Choreografie-toekenning (Young Choreographer's Grant), wat hy gebruik om "Layers of Time" te skep wat hy opdra aan Moving Into Dance Mophatong se 20ste verjaarsdag; die werk word vir die eerste keer by die FNB Vita Dance Umbrella opgevoer.

In 1999 word hy genomineer in die kategorie Choreograaf van die Jaar vir "Layers of Time", en ontvang 'n beurs om by PARTS (Performing Arts Research and Training Studios) in Brussel onder die direkteurskap van Anne Teresa De Keersmaeker te studeer. Terwyl Maqoma in Brussels is, vorm hy die **Vuyani Dance Theatre Project** en skep "Rhythm 1.2.3", wat vir die eerste keer by die Its Festival in Amsterdam opgevoer word. In 2000 word hy benoem as FNB Vita Choreographer of the Year vir "Rhythm 1.2.3", en skep hy "Rhythm Blues".

Hy skep, tesame met Faustin Linyekula van die Kongo, die Afrika-projek (African project) "Tales off the Mud Wall", die enigste werk gekeur deur die Komitee van die Internationale Tanzwochen Wein. Hy ko-produseer "New Directions", 'n dansprogram vir die Standard Bank National Arts Festival saam met Moeketsi Koena, Sello Pesa en Mandla Mccunu. Die Pretoria Technikon Dansdepartement gee aan hom die opdrag om "...and denial, and silence and ignorance..." (Afrikaans = ... en ontkenning, en stilte en onkunde...) te skep. Hy word deur die International Theatre School Company in Amsterdam gevra om "Autumn Harvest" vir die geselskap te skep. In 2001 ontvang Maqoma 'n FNB Vita Dance Umbrella Award vir die beste oorspronklike aanbieding van 'n werk in kontemporêre styl vir "Rhythm Blues". In 2001 word hy gekies om "Revolution" te choreografeer, 'n collage van sy werke wat dateer van 1996, vir die Dunhill Symphony of Fire in Nigerië, Lagos. In 2001 word hy benoem vir die Standard Bank Young Artist Award for Dance 2002. Maqoma is die Mede Artistieke Direkteur vir die Moving Into Dance Mophatong-geselskap.

In 2003 skep Maqoma "Rephrase a replay" vir die Jazzart-dansgeselskap in Kaapstad. Hy dien as Artistieke Adviseur vir Adzido Pan African Dance Ensemble in Londen en word benoem as die Artistieke Direkteur vir Afro-Vibes Festival wat in Holland gebaseer is. Hy skep "Ketima (Run)" vir sy geselskap, en "Sylver Synergy" as huldeblyk aan Sylvia Glasser. Hy word benoem as Choreograaf van die Jaar deur *This Day Newspaper* en kom tweede in die kunskategorie van die Star Top Hundred People vir 2003.

Behalwe dat hy vir sy eie geselskap werk en produseer, onderrig en choreografeer Maqoma vir ander geselskappe en instellings soos die Pretoria Technikon, Moving Into Dance Mophatong, The Dance Factory, Jazzart Dance Company, Siwela Sonke, International Theatre School in Amsterdam, Adzido Pan African Dance Ensemble in Londen, en bied internasionale werkswinkels aan oor Afrika-danse en –kultuur en choreografie.

# AFRIKADANS-GESKIEDENIS EN -KULTUUR

## Inleiding

Afrika is 'n kontinent wat 'n ongeëwenaarde diversiteit en kompleksiteit in terme van sy mense en hulle kulture het. Dit bestaan uit meer as 53 lande, en die Afrika-mense verskil baie, behalwe dat vir die meeste Afrikane in Afrika en die Diaspora dans 'n elementêre deel van die lewe is. In die afgelope dekades is hierdie aspek van Afrika-lewe misverstaan en ondermyn. Afrika-danse/-musiekstyle/-tradisies was primitief in vergelyking met dié van Europese oorsprong, en is nie as kuns beskou nie. Getuienis gehaal uit sosiale wetenskappe soos Etnomusikologie, Musikologie en Antropologie wys egter dat dit nie die geval is nie.

Afrika-dansstyle/-tradisies het hul eie ware essensie en estetika wat so kompleks en divers as sy mense is. Dans is 'n komponent van die mense se geskiedenis en hul manier van lewe wat voortdurend aan die verander en vernuwe is. Dans in Afrika is deel van die hele kompleksiteit van die lewe. Die inhoud daarvan is inklusief van elke aktiwiteit tussen geboorte en sterfte. Wanneer 'n kind gebore word, en wanneer iemand begrawe word, word daar gedans. Sommige danse is vir puberteitsrites en inisiasie. Sommige is vir voorbereiding vir jag of selfs oorlogvoering.

Ander dansstyle/-tradisies is eksklusief vir begeleiding of storievertel of 'n digter wat sy/haar gedigte voordra. Daar is die spesiale dansstyle/-tradisies van geheime verenigings. Verder is daar ook die danse deur kruiedokters, toordokters en genesers vir die genesing van siektes. Daar is danse wat mans en vroue, getroud of ongetroud, vereer. Sommige is slegs vir die verwelkoming van besoekers of wanneer 'n nuwe leier sy amp aanvaar.

Nog 'n bewese feit is dat Afrikane nooit dans en musiek as aparte entiteite gesien het nie. Beide is onderling aan mekaar verbind en komplementeer mekaar, en produseer daardeur diverse en komplekse ritmes van beide die danser en die musici.

## BEGINSELS EN ELEMENTE VAN AFRIKA-DANSSTYLE

### Beginsels

Afrika-dansstyle/-tradisies, soos enige ander kunsvorm, het hulle eie riglyne en grondbeginsels, almal teenwoordig in al die style van dans in Afrika.

- -Gebruik van die natuurlike buigings van die liggaam
- -Dans na die grond toe en komplementeer swaartekrag eerder as om dit teen te werk
- -Artikulasie van basiese en komplekse ritmiese patrone in die tydlyn skaal
- -Namaak en dramatisering van die natuurlike wêreld (voëls, diere, insekte of plante) of die elemente soos vuur, water, grond en lug.

Die beginsels soos hierbo genoem moet verskeidenheid, herhaling, kontras, oorgange, opeenvolging, klimaks, balans en harmonie hê. Ten einde ware essensie te bereik moet daar estetiek en tegniek wees van die dans wat hulle uitmaak.

### Elemente

Daar is ongeveer vyf elemente in die meeste Afrika-dansstyl/-tradisies, insluitend:

- -Tema van die dans (vrugbaarheid, hofmakery, werk, hiërargie ens.)
- -Doel van die dans (protes, sosialisering, feesviering, die bevraagtekening van maatskaplike kwessies, ens.)
- -Tyd waarop die dans plaasvind (in die nag of die dag, daaglik, weeklik of jaarlik)
- -Deelnemers aan die dans (jonk of oud, vroue of mans, individuele interpretasie van die dans, rolle en karakters)
- -Ruimte waarbinne die dans plaasvind (vlaktes, berge, kusgebiede, woude, binne of buite, die teater, ens.)

## BASIESE BEWEGINGS IN AFRIKA-DANSSTYLE/-TRADISIES

Hoewel dit onmoontlik sal wees om 'n lys te maak van al die basiese bewegings wat daar in Afrika-dansstyle is, is daar nietemin 'n paar wat meer algemeen is. Sommige van hulle is voortbewegend en ander nie-voortbewegend.

## Voortbewegend

- Kort en lang treë gee (eg. *Mohobelo* van die suidelike *Basotho*)
- Die voete skuifel (bv. *Swymdans* van die *San* en *umXentso* of *amaXhosa*-geestelikes)
- In die lug opspring (bv. *Volstruis-paringsdans* van die *Kalahari San* en *Setap* deur die *Batswana*)
- Stamp van die voete (bv. *iNgoma* of *amaZulu*)

## Nie-voortbewegend

- Tril (vibreer) en skud (bv. *uMtyityimbo* of *amaMpondo*)
- Mimiek en gebare (bv. *Toordans* van *Bororo Fulani*)
- Kniel (bv. *Mokgibo* van suidelike *Basotho*-vroue en -meisies)
- Spring (bv. *Ilmoran* krygsdans van die *Masai*)

Gebaseer op hierdie diverse komplekse aangesig van dansstyle/-tradisies in Afrika is dit nie maklik om 'n netjiese groepering te maak van wat "Afrika-dans" is nie, aangesien daar geen profiel bestaan van wat 'n Afrikaan is nie. Ons kan egter, in die breë beskou, met betrekking tot dans in die konteks van Afrika 'n formule gebruik om Afrika-dans/-musiekuitvoerstyle/-tradisies te definieer deur hulle in twee hoof-kategorieë te plaas, naamlik die rituele/seremoniële dansstyle/-tradisies en die kontemporêre/teater-dansstyle/-tradisies. Elk van hierdie kategorieë van style/tradisies het hul eie kenmerkende eienskappe. Hoewel dit nie die laaste woord spreek nie, kan hierdie benadering miskien 'n mate van begrip bied van verskillende Afrika-dansstyle/-tradisies.

## RITUELE / SEREMONIËLE DANSSTYLE / -TRADISIES

Hierdie soort verhoogstyle of styl van optree word gesien in die meeste lande, dorpe, klein plattelandse dorpies en stede van Afrika, en word gedans deur mense van dieselfde etniese en kulturele of historiese agtergrond. Die rituele of seremoniële dansstyle/-tradisies is 'n daad van geloof in die hernuwing van die lewe; hulle volg die spoor van die heelal. Die meeste van hierdie rituele dansstyle/-tradisies kan nie akkuraat teruggevat word tot waar hulle oorspronklik ontstaan het nie, maar hulle vorm die murg en been van Afrika-kultuur. Rituele dansstyle/-tradisie het diep sielkundige en godsdienstige wortels wat in die Afrika-manier van doen vasgelê is. Hierdie dansstyle/-tradisies bly dikwels onveranderd.

Rituele dansstyle/-tradisies het 'n duidelike karakter: die herhaling van eenvoudige passies of bewegings wat 'n baie ingewikkelde patroon op die grond volg – krom, reguit of sirkelvormig. In die meeste gevalle verkies hierdie danse egter 'n sirkelgang. 'n Sirkel as modus van simbolisme word meestal verkies in Afrika-filosofie, -kuns, -spiritualiteit, -gemeenskap en -argitektuur, bv.:

In plattelandse dorp is baie hutte rond in vorm en omring hulle een wat in die middel staan. Dit is dan ook die huis van die hoofman. Die hele dorpie word omring deur 'n heining. Dit gee vir ons drie sirkels, een binne-in die ander, in terme van argitektuur.

Aan die ander kante sit die families ook gedurende maaltye in 'n kring of sirkel om die kospotte en kookgereedskap. Hier word ook die sirkelvorm gebruik. Die ouer mense vertel stories en legendes aan die kinders terwyl hulle om die vuur sit. Die hofvergaderings van die hoofman en die verrigtinge daarby vind plaas met almal wat in 'n kring sit.

Die dansers gebruik ook baie simboliek tydens die verloop van die rituele dansstyle/-tradisies. Hierdie simbole is duidelik in die maskers, kostuums, musiekinstrumente en voorwerpe soos vlieëplakke, geluksteentjies (talismane), towervoorwerpe, wat die ware essensie van daardie rituele uitvoerstyl oordra.

Daar is rituele dansstyle/-tradisies wat uitgevoer word vir seisoenale rites, in die besonder die oesfeeste. Die uitvoering kan plaasvind voor of na die veldwerk gedoen is. Die vernaamste doel is om reën te bring en om die aarde te reinig van onsuiverhede waarmee mense dit deur die loop van die jaar besoedel het. Deur die rituele danse uit te voer, probeer hulle die geestelike kragte wat hierdie natuurverskynsels beheer tevrede stel, insluitend die voorvaders wat die tussengangers is tussen die lewende en die onsigbare wêreld van die geeste.

Hierdie dansstyle/-tradisies word gebruik in die deurgangsrites wat die oorgang van een bestaan na die volgende kenmerk. Dit wissel van die geboorte van 'n kind en die beraadslaging oor die naam van die kind; inisiasierites wat volg op die oorgang van kindwees na grootmens en uiteindelik die begrafnisrites wat die gestorwene in staat stel om by die ryk van sy of haar voorvaders aan te sluit.

'n Voorbeeld van 'n rituele/seremoniële dansstyle van Afrika is:

## **Geselekteerde werk: DIE MEDISYNELIED VN DIE JO'HASIE SAN BOESMANS (SWYMDANS)**

### **Historiese agtergrond**

Ongeveer 10,000 jaar gelede, voor die aankoms van Bantoe-boere en die setlaars in Suid-Afrika, het 'n volk in die streek gewoon en gewerk. Hulle was 'n jagter-versamelaarsvolk met geen leier of koning nie. Hierdie mense was lede van die KoiSan-groep mense, ook bekend as die Boesmans. (Hoewel Boesman beskou word as 'n vernederende term, gaan ons dit in ons studies gebruik, maar sonder enige vooroordeel.) Vandag woon 'n klein aantal Boesmans in die Kalahari-woesteyn, Namibië en Noord-Botswana. Die setlaars en die Bantoe-boere het hulle daarheen verdryf en ander is doodgemaak. Hulle is beskuldig daarvan dat hulle beeste gesteel en doodgemaak het.

Boesman-groepe het nie een naam vir hulleself nie; dit daarom nie maklik om hul godsdiens in een konteks na te gaan nie. Die suidelike Boesmans, wat ook die rotskunstenaars was, het geglo in een god 'Kaggen', wat in 'n elandbul, slang of roofvoël kon verander.

Moderne !Kung-Boesmans aan die ander kant en ander Boesman-groepe het in twee gode geglo, een wat in die ooste woon en een in die weste. Ander groepe glo ook in die gees van dié wat voor hulle geleef het, maar aanbid hulle nie as voorvaders nie. Vir die Boesmans is hulle godsdiens vermeng met hul alledaagse lewe. Dit word weerspieël in hul medisynelied (Swymdans) en hul rotskuns.

### **Die doel van dans**

Die medisynelied of Swymdans is 'n kollektiewe aksie onder die Boesmans. Almal neem deel aan die uitvoering, behalwe die baie ou en die baie jong mense. Daar is verskillende redes waarom dit uitgevoer word. Hulle beweer die redes is die mens se begeerte om die bonatuurlike by hul aardse lewe te betrek. Dit is 'n aspek van hul jagervaring. Die gesondmaak van siekes is egter die belangrikste rede. Die dans kan ook geassosieer word met hulle mitologie en mistiek as 'n rede vir die bestaan daarvan. Om die dade van die dooies se geeste te beïnvloed (llgau wa-si), maak die dans en die lied hierdie bese geeste gelukkig sodat hulle nie die lewendes kwaad aandoen nie.

'n Siek persoon of 'n grootmens in die familie mag ook die dans aanvra namens die persoon. Daardie persoon roep dan bepaalde toordokters, ook bekend as shamans, om die saak te organiseer. lewers gedurende die dag word die vroue ook ingelig. Die dans kan deur die loop van die dag geantisipeer word. Die dans self vind egter in die aand plaas, en dit kan aanhou tot die volgende oggend. Hoewel die genesing sentreer op die persoon wat siek is, ontvang al die mense teenwoordig behandeling. Die shaman of toordokter (moetieman) lê sy hande op die liggaam van die siek persoon. Hy kan ook siekte opspoor in die liggame van diegene wat teenwoordig is. Indien daar egter geen siekte opgespoor word nie, dien die moetieman en –dans as skild teen siekte vir die hele gemeenskap. Wanneer 'n siekte opgespoor word, vra die shaman die vroue om nog harder te sing sodat sy genesing vergroot kan word.

### **Choreografie**

Die eerste fase van die dans is baie ontspanne, selfs al is die bedoeling om te genees. Die status van die siek persoon beïnvloed ook nie hierdie formaliteit nie. Meisies staan dalk op en gaan sit by die dansarea. Net twee van hulle mag die lied begin en begin om te klap, terwyl ander met hulle maats praat. Een sal 'n gloeiende takkie uit die vuur gaan haal om 'n vuur vir die danskring te maak. Die lied stop dikwels asof dié wat sing nie heeltemal seker is nie. Die seuns en jong mans daar naby sal opmerkings maak soos "Watter soort lied is dit? Julle meisies sing aaklig; julle sang is aaklig". In reaksie op die beledigings sal die meisies die seuns vra om saam te sing om die situasie te verbeter. Op hierdie stadium is die deelnemers die kinders tussen drie en sewe jaar. Dis vir hulle die enigste geleentheid om die helingsdans te leer en dis pret.

Seuns met hulle speelgoedratels wat hulle by hul vaders gekry het begin dans, en die meisies klap en sing in 'n gelukkige bui. Wanneer die ouer seuns by die dans aansluit, begin dit vorm aanneem, en volg nou 'n



sirkelpad op die grond. Of die dansers voortgaan of nie hang af van die hoeveelheid goeie sang en minder ontwrigtende aktiwiteite. Dit lei dan tot die volgende stap in die helingsdans.

Hierdie fase van die dans begin met 'n ander groep; die kinders val heeltemal uit en beweeg soms weg van die dansarea om op hul eie te dans. Een of twee van die volwasse mans begin by die danskring aansluit en versterk dit met hulle intense dansery. Hulle roep nou ook: "Julle vrouens wat daar staan, kom sing! Sien julle ons nie dans nie? Kom sing." Die intensiteit begin langamerhand toeneem soos meer en meer vroue en mans nader aan die danssirkel beweeg. Meer mans sluit by die dans aan en die vroue by die sing en klap. Anders as by die beginfase stop die lied nie dikwels nie, maar hou vir tien tot twintig minute of meer aan. Die tyd moet voldoende wees om die dans 'n hoogtepunt te laat bereik, wat voelbare opwinding verskaf en heerlik is vir almal wat teenwoordig is. Om dit te bereik is die tonale en ritmiese elemente van die stuk ferm en solied. Uitbundige gelag en harde gepraat kom tussen die liedere voor, maar dit duur nie lank nie. Selfs voordat die vroue kan asem skep, begin 'n man die ander lied deur die melodie hardop te sing, en so die lied te begin. Tekens van ongeduld teenoor die proses is sigbaar, omdat dit duidelik is aan almal dat hulle die uiteindelijke doel van die dans nader.

Die derde fase word aangedui deur die geluide van die toordokter of shaman wat hy met sy stem projekteer. Dit is 'n aanduiding dat die helingsrite begin het.

### **Deelnemer se aktiwiteite**

Vroue is verantwoordelik vir die sing en klap van hande. Tog kan een van hulle soms opspring en danspassies uitvoer wat verskil van dié van die mans. Hulle rangskik hulself gewoonlik in 'n ruwe sirkelvormige orde wat twee kringe om die vuur kan vorm. Die eenvoudigste en mees algemene rangskikking is dié van die geslote kring. Hulle sit met bene gekruis en naby mekaar, op so 'n manier dat die been van die een raak aan dié van die persoon wat langs hom of haar sit. Hulle skouers raak ook as gevolg van die manier waarop hulle gerangskik is. Die kring word groter soos meer vroue nader beweeg. Jong meisies sit agter hulle moeders. Die kring kan ook verdubbel en twee rye vorm indien nodig, maar dit beteken nie dat dit 'n voorgeskrewe reëling is nie. Die vroue kan ook gaan sit by wie hulle wil, of dit nou vriend of buurvrou is.

Mans dans om hierdie kring van vroue in enkelgelid met ratels wat aan hulle voete vasgemaak is. Die danspad raak groter soos meer mans by die danskring aansluit. Die deursnee stabiliseer wanneer dit vyftien voet bereik. Soos die mans om die vroue dans, sal hulle ook op die plek omdraai, terwyl elkeen met sy danspassies voortgaan. In sommige gevalle sal die man wat die dans lei sy arms hoog oplig en parallel reguit voor hom uithou. Wanneer hy begin draai, is dit altyd in die rigting van die vrouesirkel. Ander mans sal nie haastig wees om ook om te draai nie, maar eerder mekaar ordelik opvolg totdat almal van rigting verander het.

Die lyn beweeg weg en maak die begin die einde en die einde die begin. Verskillende variasies van danspassies en gebare word vertoon wanneer die mans dans. Mans, terwyl hulle steeds met die ander in die lyn dans, gebruik eers die standaardposisie, 'n basiese regop houding met bolyf effens vorentoe gebuig van die heup af. 'n Dansstok of jagersboog is in die een hand en die ander hand hou 'n lat wat van 'n dier se stert gemaak vas. Hy slaan op die grond in 'n ritmiese danspatroon. Soos die opgewondenheid van die musiek toeneem en hom vasvang, word sy dans al meer uitbundig. Hy verander nou sy ritmiese geslaan en wissel sy gebare af. Terwyl dit gebeur, beweeg die lyn op die dansspoor voort. Nog 'n gebaar wat algemeen is, is dié van 'n staf wat regs uitsteek bokant die kop van die danser voor. Die linkerhand hou 'n stok vas en die ander hand is op sy heup.

Soos die opgewondenheid toeneem, buig die danser vorentoe en verdiep die standaardposisie, terwyl hy nou beide voete gelyktydig stamp. Wanneer die musiek sy volste melodiese kompleksiteit bereik, begin die danser met twee voete gelyk op en af spring. Hy buig vooroor sodat sy bolyf 'n regte hoek met sy bene vorm. Sy arms strek vorentoe uit in lyn met sy bolyf, of op sy heupe geplaas. Hy hop miskien ook agter een van die vroue en dan weer na die kant toe om die beweging op die dansspoor voort te sit. Hierdie beweging spreek sy goedkeuring uit vir die sang van die vroue en spoor hulle aan om meer te doen. Hy roep miskien ook "ts o-si ge:ge:ge:ge:" (vrouens sing, sing, sing).

Om 'n einde te bring aan die gesing, voer die mans dieselfde beweging uit met arms parallel tot skouerhoogte gelig en na die vroue gedraai. Dit gebeur nie gelyktydig nie en volg in snelle opeenvolging al met die danslyn langs. Al die mans stamp nou hul voete op die plek, met hulle arms uitgestrek na die sangkring.

Vroue spring ook van tyd tot tyd op en sluit by die dans aan. Vanuit haar sittende posisie sal sy ewe energiek opstaan, haar klere regtrek en miskien 'n baba op haar rug regskud. In klein malende passies, anders as dié van die mans, sal sy begin dans. Sy stamp nie haar voete nie, maar beweeg eerder voort in 'n senuagtige, rukkerige styl, eers met die een been dan met die ander, met haar enkelringe wat 'n klingelgeluid maak om die ritmiese patroon van die lied te beklemtoon. Haar houding is stil met arms naby die liggaam, terwyl sy reguit voor haar of na die grond kyk. By tye sal sy bewegingloos voorkom, behalwe vir die fladdering van haar bene. Sy mag vir 'n kort tydjie by die mans aansluit, indien sy dit verkies. Anders kan sy na die kant van dansarena spring en haar eie dans daar uitvoer. In hierdie geval voer sy miskien lewendige bewegings uit met arms styf teen haar lyf gebuig soos wanneer 'n mens hardloop. Sy wieg gedurig heen en weer van kant tot kant soos sy haarself op haar skuiwende voete probeer balanseer. Die dans is normaalweg kort en intens. Sy doen dit vir 'n paar mate en hou dan skielik op. Soms voer sy haar dans in die teenoorgestelde rigting as die ry mans uit. Sy wys haar voorvinger van haar regterhand na een man in die ry; die arm is uitgestrek en beweeg op en af. Terwyl sy haar voete skuif, lyk dit asof sy met die mans se ry gaan bots. Maar sy stop in haar spore met haar gesig weggedraai en haar liggaam in 'n minagende houding. Sy bly 'n kort oomblik so staan en stap dan terug na die sangkring.

Hoewel die meeste van hierdie bewegings en gebare dierename het, sluit hulle nie by die alledaagse lewe van die Boesmans aan nie. Hulle is fragmente van gestruktureerde godsdienstige praktyke wat jagwaarnemings insluit.

### Swym-, helings- en rotskuns

Wanneer die lied die toppunt van ritmiese kompleksiteit bereik, gaan die toordokters in 'n beswyming. 'n Krag wat geleidelik binne-in hul mae opgebou het, veroorsaak hierdie beswyming. Die suidelike /xam-Boesmanwoord vir hierdie krag is !gi, vandaar die toordokter se naam !gixa. Aan die ander kant verwys die !Kung-Boesmans van Namibië en Noord-Botswana daarna as die N/um en word die toordokter *n/um ka'au* genoem.

Soos die mans een vir een in 'n beswyming raak, verander die dansers se lyn. Dit breek in stukke soos hierdie mans uitval en ander ook die lyn verlaat om hulle te help. Sommige van hulle se neuse raak aan die bloei terwyl hulle in die beswyming is, en die bloed word miskien aan die liggaam van die siek persoon gesmeer om hom of haar te genees. Dit is tydens hierdie fase van die dans wat die toordokters hul taak uitvoer – om mense van hul siektes te genees. Hulle lê hul bewende hande op almal wat by die dans teenwoordig is om die siekte uit die mense na hul eie liggame te trek. Deur hoë gille forseer hulle die siekte deur 'n denkbeeldige gat in hul nek bekend as die *n//au*-kol. Wanneer hulle in hierdie beswyming is, hallusineer die toordokters en sien in hul drome die geeste wat hulle moet beveg ten einde die siek persoon se lewe te red. Ander visioene is dié gevul met beelde van teriantropes (halfmens, halfdier van die Griekse woord *therion* = dier en *anthropos* = mens).

Die uitvoering van die toordokter se lied en die genesing duur miskien tot in die vroeë oggendure van die volgende dag. Toordokters, nadat hulle gerus het, gaan miskien later na rotsoppervlaktes om te skilder, veral dié wat in grotte woon. In hierdie skilderye teken hulle al die aktiwiteite van die ritueel wat hulle die vorige dag gehad het op. In hulle skilderye beeld hulle die dans- en liedkringe op, en die aktiwiteite van die toordokters. Selfs klein besonderhede soos neusbloeding, die dansspoor van die dansers of die siekte wat die liggame van die mense verlaat; dit alles word in groot detail geskilder. Hulle skilder ook dinge wat hulle gevoel of gevisualiseer het terwyl hulle in die beswyming was. Dit is miskien beelde wat half mens en half dier is of beelde van mense met uitgerekte liggame en vertrekte gesigte.

Ander voorbeelde van die rituele / seremoniële dansstyle / -tradisies is:

- *Dogon-maskerdans deur mans wat 'n sirige-masker dra*
- *Rietdans (Umhlanga) van die amaSwazi uitgevoer deur vroue of meisies met slagtersmesse.*
- *Isigekle uitgevoer deur Shembe-kerk van die Nasareners.*
- *Slangdans (Domba) deur jong meisies van baVenda tydens inisiasie.*
- *Gaza-dans van jong meisies van die Bangui-streek tydens inisiasie.*
- *Yake-dans van jong Fulani-mans en –meisies van Niger (Dakoro-gebied).*
- *Maskerdans van die Kuba van Zaire*
- *Die besittingsdans van die Ekpo-ritueel uitgevoer in Nigeria.*

## KONTEMPORÊRE EN TEATERDANSSTYLE / -TRADISIES

Hierdie dansstyle / -tradisies is kontemporêr (eietyds) van oorsprong. Hulle put hul inspirasie uit die rituele dansstyle/-tradisies en gee daaraan nuwe betekenis en interpretasie. Stedelike, sosiale, ekonomiese en politieke omgewings beïnvloed ook die skepping, essensie (wese) en estetiese van hierdie dansstyle/-tradisies. Kontemporêre en teaterdansstyle/-tradisies dien ook as meganisme waarin die stedelike die landelike beïnvloed, en omgekeerd.

In Suid-Afrika was daar byvoorbeeld vroeg in die twintigste eeu 'n groot aantal digbewoonde krotbuurte in Johannesburg as gevolg van beperkende wetgewing en armoede. *Sjebeens* was 'n algemene verskynsel in hierdie buurte; hulle verskaf 'n inkomste en is 'n plek vir sosiale bymekaarkom. In hierdie *sjebeens* word daar ook gereelde naweekpartytjies met musiek en dans gehou. Hieruit groei 'n nuwe geslag professionele musikante en dansers. Hulle dans en musiek het elemente van tradisionele Afrika-, afro-westerse, Afrikaanse, volksmusiek, Amerikaanse ragtime en jazz. 'n Vermenging (fusie) van al hierdie style ontwikkel in 'n kenmerkende stedelike styl van dans-/musiekuitvoering bekend as *Marabi*. Hierdie dans-/musiekstyl/-tradisie groei uit die krotbuurte op as 'n reaksie op die ontneming en uitsluiting van Afrikane uit die maatskaplike en ekonomiese sake van Suid-Afrika. *Marabi* vestig homself as 'n vorm van weerstand en word ook dans-/musiekuitvoering wat gebruik word om te sosialiseer en nuwe mense te ontmoet.

*Iscathamiya* (om liggies te trap) ontwikkel ook uit baie vorms van dans-/musiekstyle/-tradisies. Dit sluit in die *iNgoma*-liedere, amaZulu-huweliks-danse en –liedere, Christen-himnodie (gesangdigting) en Amerikaanse minnesang, ragtime-musiek en -dans. In homself dra *Iscathamiya* 'n werkersklasbewustheid, stedelike status, Christenskap, plattelandse herinneringe, Pan-Afrikaanse nasionalistiese ideologie en amaZulu-nasionalisme.

Die danspassie wat *Iscathamiya* kenmerk, ontwikkel ook as 'n reaksie tot maatskaplike verandering, veral die skuif van plattelandse na stedelike kleredrag. Die 'tree', anders as die 'stamp' en energieke bewegings in *iNgoma*, laat jou toe om in 'n pak klere, das en blinkgevyfde skoene te dans. *Iscathamiya*-kompetisies is steeds gewild onder amaZulu-trekarbeiders in Johannesburg en Durban. Van tyd tot tyd tree *Iscathamiya*-groepe van hierdie trekarbeiders op sonder om te kompeteer, maar slegs as 'n teken van solidariteit onder mekaar. Die afgelope paar jaar bestaan daar verskillende *Iscathamiya*-groepe in verskeie dele van Suid-Afrikaanse dorpe en stede, uitgevoer deur jeuggroepe en -kore. Hierdie dans-/musiekstyl/-tradisie word baie gewild in Europa en Amerika deur die pogings van *Black Mambazo*-optredes; hul opgeneemde musiek en die medewerkings met oorsese musici soos Paul McCartney en Dolly Parton. *Iscathamiya*-klanke van *Black Mambazo* is nou ook in die klankbane van films soos *Lion King*.

Nog 'n Suid-Afrikaanse kontemporêre of teaterdans wat hierdie invloed van stedelik en landelik bevat, is Rubberstewel-dans (*Gumboot dance*). Die isiZulu-naam wat aan hierdie dansstyl/-tradisie gegee word is *isicathulo*, wat oorspronklik verwys na die leerstewels gedra deur diegene wat lang afstande afgelê het. Sedert die 19de eeu verwys hierdie term na die Wellington-rubberstewels (*gumboots*). Hierdie dans-/musiekstyl/-tradisie ontstaan in die laat 1890's onder die *Bhaca* manlike trekarbeiders wat by die Durbanse hawe en spoorweë werk. Hulle is van die suide van KwaZulu Natal en verhuis later na Witwatersrand-myne in Johannesburg.

Hoewel dit 'n vorm van ontspanning is, sê sommige mense die invloed hiervoor kom van die geklap en geslaan teen die bene soos die danse uitgevoer in die Oostenrykse Schuplatzer, die gevolg van Oostenrykse sendelinge wat in daardie area werksaam was. Die outoritêre verhouding tussen die werkspanleier (*Basesboyi*/Baas se jong) en ander werkers spreek duidelik uit die roep-en-antwoord-interaksie tussen die dansleier (*igosa*) en die res van die dansers. Die Rubbersteweldans se bewegings en bevele is 'n duidelik vertoon van dissipline en interaksie tussen werkers en die leierskap in die mynkamp of kampong. Die uitwerking van mynkultuur op hierdie dansstyle/-tradisie is steeds duidelik, aangesien dansers gewoonlik hierdie historiese ervaring van hul mense dramatiseer. Die leier beheer die dans met bevele en elke antwoord van die span is presies. In die meeste van die opvoerings versterk die blaas van 'n fluitjie die bevele. Die musikale begeleidings kom uit *amaZulu*-trekarbeiders se tradisionele liederes of in 'n ander geval 'n konsertina of kitaar. Ander opmerkbare eienskappe is die komiese vertoon van alledaagse ervarings wat in die choreografie ingesluit word.

Die ontwikkeling van *rubberstewels* het van *Rubberstewel*-dansers afgehang; kompetisies geborg deur mynbase en groot maatskappye. Dan het die manier waarop dit verander en herskep is afgehang van die mans wat dit uitgevoer het. As gevolg van die gebrek aan 'n gesentraliseerde struktuur om te organiseer, het groot kompetisies sedert die 1980's begin afneem. Dit het gebeur deels omdat groot maatskappye hulle onttrek het van die borg van die spanne as gevolg van die politieke geweld tussen die spanne. Hierdie dansstyl/-tradisie gaan voort om te verander en aangepas te word deur dansgroepe wat nie in die hawe of die myne werk nie. Dansgroepe in die dorpe en stede van Suid-Afrika voer dit nou op uit ontspanning of dans-/musiekverhoogstuk. Skole is ook besig om die dansstyle/-tradisie te koester as 'n buitemuurse aktiwiteit vir seuns en meisies, en dit is duidelik dat daar nuwe bevele en choreografie geskep word.

Die ander dansstyl/-tradisie wat ontstaan het uit die vermenging van stedelike dans-/musiekstyle is die *pantsula*. Dit word losweg beskryf as 'n *township*-jazzdans met sy wortels in die populêre style van die 1940's en 1950's. Dit sluit ook sekere elemente van Amerikaanse danse soos die Charleston met sy oorkruis-voetwerk in. Die afgelope tyd is die *Pantsula*-dansstyl hoofsaaklik beïnvloed deur stedelike dansvorms soos Breakdance en Hip-hop. *Pantsula* as dansstyl kan vergelyk word met die geboorte van *Kwaito*-musiek. Hierdie soort musiek het ook 'n gewilde keuse vir *pantsula*-dansoptredes geword aangesien dit veeltalig is; die lirieke daarvan is 'n vermenging van seSotho, isiZulu, Engels en Afrikaans.

As 'n oorwegend manlike dansvorm het die konteks van die *pantsula*-styl van optrede ontstaan uit die straatdanse, sjebeens en sosiale byeenkomste wat musiek en dans insluit.

Voorbeelde van kontemporêre / teater/teaterdanse is:

## Geselekteerde werk: INGOMA

### Historiese agtergrond

Met *amaZulu* dui Ingoma op 'n spesiale soort dans/lied wat by feeste uitgevoer word, veral dié van die eerstelinge van die oes. 'n Mens hoor ook *amaZulu* wanneer hulle sê " *uya yi shaya ingoma*" ('n term geassosieer met die koning se Koninklike Danslied van *amaZulu*). Dit beteken ook dat een 'n goeie danser is of een 'n uitvoerder van die dans/lied. Die *iNgoma* is later toegepas op gewyde liederes, bv. *izingoma zasesontweni* (kerkliedere). 'n Mens kan dus vra hoekom hierdie een woord gebruik word om twee verskillende dinge te verduidelik. Die saak staan so: anders as in Europa of die Weste, beskou Afrikane nie musiek en dans as apart van mekaar nie. Dit is algemeen bekend dat Afrika-musiek hierdie totale integrasie van lied en dans integreer. Daarom beteken *iNgoma* onder *amaZulu* beide om te sing en te dans, word *iNgoma*-danse/liederes by feeste uitgevoer, veral dié van die eerstelinge van die oes. *iNgoma*-verhoogstyle wat vandag in die stede aangetref word, het ontstaan gedurende die migrasie van werkers uit die plattelandse na die stedelike gebiede.

Ingeligt sê dat *iNgoma* begin het as 'n musiekaktiwiteit wat die plattelandse ervarings van *amaZulu*-trekarbeiders in die stedelike omgewing weerspieël. Die dans is ook ingestel in die hostelle as 'n manier om die gedrag van *Amalaita* te beheer. (*Amalaita* is die ontvanklike jongmense wat vrywillig by die groepe/spanne aangesluit het en tot 'n mate skadelik was vir die reputasie wat *iNgoma*-spanne onder Europeërs en die dominante wit gesagvoerders gekry het. *Amalaita* was ook betrokke by misdaad, en die

aansluiting by hierdie *iNgoma*-groepe het dit geensins onder beheer gebring nie; die gevolg was dat hulle *iNgoma*-groepe 'n slegte reputasie gegee het. *Amalaita* is die ongewone spelling wat sy oorsprong het van 'n berugte Johannesburg-bende die "Allrighters" en dus is *amalaita* 'n korrupte weergawe van hierdie bende se naam).

Hierdie *iNgoma*-spanne het kompetisies gehou wat geborg is deur die myne en groot maatskappye, en kon geld as prys wen. Hierdie benadering was gemik daarop om seker te maak dat *Amalyita* nie betrokke sou raak in moeilikheid met die polisie deur misdade te pleeg nie. Daarbenewens was die *iNgoma*-spanne die enigste manier om 'n ontspannende aktiwiteit te beoefen.

Die eerste *iNgoma*-dansoptredes was te sien in die hostelle, opgevoer vir die wit base. Dis gedoen in *iFolo* ('n lynformasie, deur regop te staan asof gevegsgroepe opgestel word). Hierdie lynformasie wat dansers gedurende 'n optrede inneem word ook aangetref in *isikhuze* (hierdie term dui op 'n vroeëre vorm van die *iNgoma*-dans en het ook militêre assosiasies. Die werkwoord *khuz* beskryf die uitvoering van *izaga* [gevegskrete]. Hoewel die "gevegskrete" melodies is, word hulle nie tradisioneel as "lied" beskou nie.) Die militêre aspekte van *isikhuze* kom ook na vore in die danschoreografie, wat drilformasies, 'n ouer weergawe van *iNgoma*, insluit. Tromspeel en sing met deelnemers wat 'n stok en klein skild vashou is een van die kenmerke. Skilde word met die linkerhand en die stok met die regterhand vasgehou.

Een lid van die groep bekend as *iGosa* (hy was gewoonlik 'n boodskapper van die *Zulu*-koning, en word vandag ook gebruik om te verwys na 'n kerkopsigter of musiekregisseur van *iNgoma*-span) se plig is om die span te beheer. Dit doen hy deur 'n fluitjie wat hy aan 'n tou om sy nek dra te blaas. Die leier is die een wat die dansers die teken gee wanneer om die bewegings te verander en wanneer om na die volgende fase van die musiek voort te beweeg.

*iGosa* is in terme van *iNgoma*-danslied 'n persoon wat 'n hoë vlak van uitvoervaardighede, -tegnieke en -ervaring het, en hy is die spanleier. Wanneer hy besig is om sy span in die dans te lei, vertoon hy ook 'n hoë vlak van tegniek en vaardigheid. Deur akrobatiese toertjies uit te haal, op 'n gestileerde manier op die grond te tuimel en te val, en dan sy 'solo' uit te voer, sluit hy by die ander dansers in die dansformasie aan.

*iGosa* is ook verantwoordelik vir die verhoging van die moraal van die span. Dis die prestasies van *iGosa* wat maak dat die gehore een groep bo die ander verkies. Dis ook die aktiwiteite van *iGosa* wat die gehore opgewonde maak deur hulle op te werk deur die manier waarop hy sy stampe en ingewikkelde bewegings van die styl uitvoer. Op sy beurt skree en ululeer die gehore, en motiveer *iGosa* sodoende om sy poging te vergroot. Terwyl hy hiermee besig is, skree sy spanmaats sy *izibongo* (stamnaam) uit, die *izithopo* (bynaam) en *isithakazelo* (familienaam wat ook die stamboom of afkoms van *iGosa* aandui).

Wanneer 'n groot *iNgom*-span optree, word hulle begelei deur drie of vier tromme. Die tromme is groot met 'n dubbele vel, en is gebaseer op die westerse militêre model, wat 'n speler slaan met 'n stok in elke hand. Die dans bestaan uit stamp op die grond, die skild in die linkerhand wat op die dy slaan, en die stok omhoog gehou met die regterhand.

Die georkestreerde (in dele gerangskik) voetestamp moet gekoördineer en met akkuraatheid uitgevoer word; dit word verkry deur die fluitbevele van die *iGosa*. Hierdie voorbereiding vorm deel van die aanwysingstelsel van *iGosa*, wat geassosieer word met 'n styl van nie-melodiese, ritmiese 'dreunsang' deur sillabes soos "a zhi hom, a zhi ha" te gebruik, en die voetestamp direk voorafgaan. Hierdie gebruike is nie slegs tot *iNgoma*-danse beperk nie, maar kom ook voor in ander style van *Zulu*-danstradisies/-style.

*Isikhuze* is 'n variasie van *iNgoma*-uitvoering wat volgens ingeligtes die oudste is en wat hierdie tradisie gewild gemaak het onder *amaZulu* en ook onder diegene wat nie van *Zulu*-oorsprong is nie. Volgens hierdie ingeligtes het dit gegroei tot 'n kompetisie onder "Amalaita"-lede en -spanne.

Die ontwikkelings van hierdie rondtrekkende spanne op die myne het veroorsaak dat die *iNgoma*-verhoogtradisie/-styl in beide die *kwaZulu*-Natal stedelike en plattelandse gebiede en ook in *Gauteng*-provinsie, veral in Johannesburg, streekseie geword het. *iNgoma* is egter nie so gewild in Kaapstad nie,

maar dit word tog opgevoer. Die ontwikkelingspopulariteit het deur werksmigrasie plaasgevind. Hierdie migrante of trekwerkers het by die Kaapstadse hawe kom werk. Meer onlangs beoefen jeugroepe die *iNgom*-tradisie/styl ook in en om die *townships* van Suid-Afrika.

Kom ons kyk na 'n paar voorbeelde van verskillende *iNgoma*-style wat deur die jare ontwikkel het:

### Geselekteerde werk: UMZANSI

Hierdie styl is die gewildste in die groter streke in gebiede soos *Mbumbulu* en *Ndwedwe*, in KwaZulu-Natal. Dit word aangetref in die sakedistrik van Durban-metro soos in die Dalton Road Hostel.

### Kostuum

(1) *iBeshu* ('n boudebedekking gemaak van vel, gedra deur mans, wat die agterste deel vorm van 'n *umutsha*, 'n lendebedekking; reik tot by die knieë)

(2) *isiShababa* (('n boudebedekking gemaak van vel, langer as *ibeshu*, wat tot by die kuite van die bene reik).

(3) *umQhelo* ('n hoofbedekking van krale, of vel om die kop gedraai).

(4) *iziNcabulela* (sandale met voetbandjies gemaak van leer, met 'n sool gesny uit 'n motorbuiteband)

### Musiekinstrumente

Die musiekinstrument wat die opvoering begelei is die *umMsalveshe* ('n dubbelveltrom gemodelleer op die Westerse militêre trom) en word gespeel deur twee slaaninstrumente met rubberkoppe). Die term *msalveshe* kom van 'redding' of 'heil' wat verwys na die Heilsleër-orkeste wat sulke tromme gebruik. (Die Heilsleër is 'n internasionale liefdadigheidsorganisasie wat op 'n militêre patroon funksioneer.)

### Dans

Die dans het sy eie choreografie: die dansers hou 'n stok in een hand in *ifolo*-(lyn-)formasie soos in *isikhuze*. Dit gaan ook gepaard met die stamp van die voete. Voordat elke danser die stamp kan uitvoer, voer hulle "*ukuland'iNgoma*" uit (om *iNgoma* op te spoor of te volg) waar die danser twee passies terug beweeg met die knieë effens ontspanne. Wanneer 'n mens daarna kyk, word jy herinner aan 'n fotograaf wat 'n perfekte foto wil neem en aan die persoon wat hy of sy wil afneem wat hom-/haarself in 'n gunstige posisie wil regskuif voordat die kamera klik. Of soos 'n golfspeler wat, voordat hy die bal slaan, oefenhoue slaan ter voorbereiding. Hierdie twee voorbeelde is vergelykbaar met die voorbereiding wat gedoen word voor die gestamp met die voete. Dit word gevolg deur die been waarop die danser vir 'n oomblik met die tweede trap rus vorentoe op te lig in 'n hoë skop voordat hy sy voet hard op die grond neerstamp.

Die been wat vorentoe en op geswaai word is relatief reguit, en die ondersteunende been het 'n effens geboë knie. Wanneer die voet die grond raak, verander die rigting van die dansers se liggaam sodat hulle nou in die teenoorgestelde rigting beweeg. Gedurende die dans, wanneer *iGosa* hulle vaardighede vertoon, sit lede van die span gewoonlik op hul hurke of staan. Op sekere stadions in die dansroetine buk die dansers af na die grond toe, soos hul leier (*iGosa*) beveel.

### Musiek

Die trompatroon is 'n basiese ritme van drie slae, aangevul deur 'n geklap van hande. Hierdie tromslaan en handeklap begelei ook die vokale dele van die lied. Hier onder is 'n voorbeeld van 'n *Umzansi*-lied, wat antifonaal (roep- en antwoord-frases) opgebou is.

*Ngahamba nge jike ndleleni.*

(Ek is weg en het weer teruggekom)

*Ngaphindele nga khumbulu mama.*

(Ek verlang weer na my ma)

*Wawu khale lani ?*

(Hoekom het jy gehuil?)

*Inkomo ngezanina?*

(Waarvoor is hierdie koeie?)

*Inkomo nge zombango.*

(Hulle is koeie van verdeeldheid)



## Geselekteerde werk: ISISHAMENI

Soos ander *amaZulu*-dansstyle is *isiShameni* ook van streeksoorsprong. Hierdie dansstyle het ontstaan in 'n stedelike hostelomgewing vir trekarbeiders net soos *Umzansi*. *isiShamenni*-styl is meer populêr in die *Maphumulo*-distrik van KwaZulu-Natal. Die wortels van *isiShameni* kan ook teruggevoer word na die ou wisselvorm van *iNgoma*: "*isikhuze*".

*isiShameni*, anders as ander soorte *iNgoma*, het wegbeweeg van die eenheidlyn (*ifolo*) wat in tradisionele *iNgoma* aangetref word. *isiShameni* is 'n styl wat gaan oor 'n vertoon of pronkery tussen dansers.

### Kostuum

- Frokkie met 'n tier of leeu daarop afgedruk / kleurvolle hemp met krale.
- *Isiqweba* (gemaak van bok- of skaapvel om die skene of maermerries te bedek)
- *IsiJaha ndoda* (kort broek wat met stukke materiaal versier is)
- *Umqhelo* (hooftooisel gemaak van krale of vel wat om die kop gedra word)
- *IziNcebulela* (sandale met leerbande en 'n sool gesny uit 'n motorbuiteband)

### Musiek

Die musiek van *isiShameni* bestaan meestal uit dreunsang (chanting) en sang. Die trom is opsioneel vir die uitvoering. Soms word 'n koedoehoring ook as begeleiding gedurende die *isiShameni*-uitvoering gebruik.

Die handeklap bevestig die basiese ritme van vyf slae met 'n aksent op die derde slag. As begeleiding sing of dreunsing beide die gehoor en die dansers.

### Dans

Die tromspeler, indien hy aanwesig is by 'n uitvoering, staan by die dansers en die gehoor in 'n halfmaan terwyl hulle klap en sing. Die danser gaan gewoonlik in die middel van die halfmaan staan en voer 'n kort opeenvolging van voetestamp (die been wat gebruik word vir die stamp moenie te hoog gelig word nie) en vooroorrolle op die grond uit. Die dansers wys gewoonlik net die fisiese toertjies en tegniek wat elk se styl definieer vir mekaar. Die gehoor en die dansers wat nog sit en wag om by die kring aan te sluit, spoor elke stap, beweging of stamp van die voete met handeklap aan.

In *isiShameni* is elke danser bekend vir sy tegniek wat sy *Zulu*-manlikheid en –styl weerspieël. In die meeste gevalle antisipeer die gehoor gedurende die uitvoering sekere tegnieke deur te roep en te skree. Die duette is byna 'n gimnastiese en gevegskunsvertoning van spring en vooroorrol. In sommige gevalle soos in die Dalton Road Hostel, het dansers ook begin om iets van Breakdance by te sit. (Breakdanse is 'n dansvorm wat in die vroeë 1980's in die VSA ontstaan het. Dit is beïnvloed deur die *Capo era*-dansvorm wat in die Kongo ontstaan en na Brasilië en die res van die nuwe wêreld beweeg het deur slawehandel, en word nou beskou as 'n vorm van gevegskuns.) 'n Mens sien hier ook passies soos "man wat hardloop (running man)" en lyfverplasinge wat uit die Hip-Hop-kultuur kom. 'n Geroep en geskree vul hierdie nuwe heruitvindings wat in *isiShameni* vertoon word aan, en die aanmoediging van die gehoor is 'n erkenning van hierdie stedelike invloede wat bygekom het.

Hierdie nuwe passies vir die heruitvindings word verkry van die media, fliks en popmusiekvideo's.

### 'n Vergelyking van *Umsanzi* en *isiShameni*

Hoewel beide *Umzansi* en *isiShameni* van dieselfde bron afkomstig is, is daar enkele verskille in terme van styl. Dit kan gesien word in die kostuums, musiek en dansstyl.

In *Umzansi* is die kostuums byvoorbeeld meer tradisioneel, wat beteken dat dit van dierevelle en –koppe gemaak word. Die dansers dra ook stokke en skilde wat tradisionele wapen is.

Wanneer 'n mens egter na *isiShameni* kyk, is dit byna 'n gemoderniseerde weergawe van die oorspronklike vorm van *iNgoma*. Die kostuums is meer 'stedelik' in voorkoms, bv. hemde, frokkies en broeke. Die dansers dra nie iets wanneer hulle dans nie.

In *Umzansi*, hoewel die trom nie opsioneel is nie, is sy funksie om die danser te volg. Dit beteken dat die danser die musikale en ritmiese patrone voorskryf.

In *isiShameni*, is die trom egter opsioneel. Die dans is afhanklik van die handeklap en dit bevestig dat 'n klap elke stappie of beweging beklemtoon.

*Umzansi* se choreografie is in *ifolo* (lynformasie) en met *iGosa* wat solo-uitvoerings gee. Anders dansers word ook die kans gegee om 'n solo-uitvoering te gee, maar word gekies. 'n Fluitjie en bevel van *iGosa*, wat voor die span tydens die uitvoering patrolleer, lei die dansroetine. Dit word ook gekarakteriseer deur drilpresisie-eenvormigheid en -liggaamsposisie. Die goeie *Umsanzi*-danser word gekenmerk deur sterk beenstampe wat gepaard gaan met rigtingveranderinge in die liggaam. Die assessering van goeie *Umsanzi*-tegniek is om te sien hoe hoog die been kan lig voordat dit weer op die grond stamp.

*IsiShameni* daarenteen het die streng toewyding van dansers wegbeweeg van die tradisionele *iNgoma*-lynformasie. Hierdie styl sentreer op die vertoon tussen die dansers. Bowendien word die hoogte van die been nie benadruk nie, hoewel die stamp een van die elemente van *isiShameni* is. Wat belangrik is, is dat 'n danser sy eie kenmerkende styl sal ontwikkel wat hom uniek maak.

Anders as *Umzansi*, wat hoofsaaklik beïnvloed word deur die tradisionele Zulu-kultuur, word *isiShameni* meer beïnvloed deur die kultuur van die stad en die media. Dit word weerspieël deur die kostuums en passies of bewegings ontleen aan ander kulture, bv. Breakdance, die gevegskuns en films of fliëks. Nog 'n aspek wat *Umzansi* en *isiShameni* kenmerk, is die idee van '*ukulandi ingoma*' wat slegs van toepassing is op die *Umzansi*-styl/-tradisie van uitvoering en ander Zulu-dansstyle/-tradisies.

### ***iNgoma* ontgin nuwe terreine**

Hoewel *iNgoma* 'n onmiskenbare dans- en sangstyl het, het dit nou regionaal geword en in baie verskillende style ontwikkel, wat ook beweer dat hulle stam uit 'n ou vorm van *iNgoma isikhuze* is. Sommige van hierdie style sluit *Bergville* in ('n styl wat sy oorsprong het in Bergville, Kwazulu-Natal en aangetref word in die meeste teaterproduksies van *Mbongeni Ngema* veral "*The Zulu*" en "*Sarafina*". Die dansers vergader gewoonlik op een plek en vorm groep, en die dans word as solo uitgevoer. Die dansers gebruik gewoonlik een been om 'n hele paar keer te stamp voordat hulle op die grond neerval. Die been wat stamp moet die hele tyd reguit wees. Die dansers dra nie enigets nie, want die meeste van die bewegings begin met die arms gelig bokant die kop of voor die liggaam. Die tromslae is gewoonlik vinnig en vereis baie energie van die danser gedurende die uitvoering. Sommige mense beweer ook dat *isishameni* en *Bergville* een styl is, maar hierdie bewering is betwyfelbaar. *isiZingili*-styl is meer populêr in *Ulundi*, *Vryheid*, *Madadeni* en *Nquthu*, almal in KwaZulu-Natal. Hierdie styl word deur jongmense uitgevoer, want dit vereis baie energie en is baie vinnig. Die spoed van die dans hang af van die tromspeler. Die dansersdra ook klein skilde en sing; voordat hulle dans, sit hulle die skilde neer en maak staat op die trom vir ritme.

Die *isiBhaca*-styl het sy oorsprong in die *amaXhosa*-kultuur, maar dit het nou populêr onder die *amaZulu* geknie in die armholte (kieliebak) gaan voordat dit op die grond neergesit/gestamp kan word. Dreunsang, sing en handeklap begelei gewoonlik die dansers.

Vroue neem nie aan *iNgoma* deel nie, behalwe om deel van die gehoor te wees. Oor die afgelope paar jaar is *iNgoma* in teaters regoor die wêreld opgevoer. Die sirkel en *ifolo* (lynformasie) het met verloop van tyd verskuif, maar so ook manlike eienaarskap van hierdie dansstyl. Vroue voer nou ook *iNgoma* uit. Soms kan 'n gemengde groep mans en vroue dit ook uitvoer. Soms kan selfs mense wat nie uit die *amaZulu*-kultuur kom nie, dit ook uitvoer.

### **Geselekteerde werk: RUBBERSTEWELDANS (GUMBOOT DANCE)**

Rubbersteweldans is byna orals in die Suid-Afrikaanse townships en ook buite Suid-Afrika gewild. Anders as die *ingoma*, wat kenmerkende style het, het *Rubbersteweldans* deur verskillende groepe en gemeenskappe ontwikkel en sy generiese naam behou. Kom ons gebruik die Rubberstewel-weergawe van Steven Shelembe van die Suidelike Drakensberge as ons studievoorbild. Hy het dit van sy vader en oom geleer. Shelembe is ou lid van 'n *Rubberstewel*-dansgeselskap bekend as die "*Crocodile Gumboot Dancers*". Die groep bestaan hoofsaaklik uit familielede van Shelembe.

## Kostuum

- Oorpakke
- Valhelms
- Rubberstewels met ratels

In Rubbersteweldans is daar geen musiekinstrument nodig nie, maar indien jy verkies om wel musiekinstrumente te gebruik, is die opsies 'n konsertina of viool. Shelembe gebruik 'n kitaar vir begeleiding. Die tegniek wat hy toepas wanneer hy die kitaar speel, is dié van improvisasie nadat hy die inleidende frase (*idlela*) opgetel het. Die bevel wat hy tydens die uitvoering gee is wanneer hy improviseer. Daar is 'n algemene danswoordeskap van klankkombinasies en geassosieerde choreografie. Byvoorbeeld: (1) Stamp van die stewels, (2) klap op die stewel terwyl die been van die grond gelig is, (3) kap die hakke van die stewels teen mekaar, (4) een stewel swaai na die ander toe, (5) een stewel skop die ander een, (6) kniel, **[Waar is ???]** (8) staan of kniel op een been met arms gebuig by die elmboë en die duime wat na bo wys.

Daar is 'n voortdurende roep en antwoord tussen die leier en sy span of groep. Die bevel word gewoonlik hard uitgeroep, en na die bevel moet die dansers hulle kombinasie gelyktydig uitvoer. Tussen die kombinasies is daar 'n 'wag'-tree van die regtervoet wat liggies op die vloer klop. Sommige van die kombinasies wat Shelembe na sy maats uitroep, sluit in:

"Amaphoisa" --- wat verwys na die mynpolisie, want rubbersteweldans was ook in die myne populêr.

"Saluto" – normaalweg gebruik deur polisie of militêre wanneer iemand 'n senior lid sien. In die Rubberstewel-konteks is dit egter om die beoordelaars en die gehoor by kompetisies te groet.

"Attention" – om die aandag van al die dansers te kry.

"Caps... Off" - 'n saluut wat gevolg word deur op rus te staan met die arms gemaklik op middelhoogte.

"Sihamba no dali" – wat beteken 'Ek gaan saam met my geliefde.'

"Skhula nengane" – om nuwelinge in hierdie dansgroep te erken.

"Isitich" of "stich"- hierdie frase verwys, volgens Shelembe, na die belangrikste kombinasie in sy reekse wat al die passies uit ander kombinasies in een dansreeks kombineer. Vandaar die naam "isitich" (stasie), omdat dit ook die laaste dansreeks van die uitvoering aandui.

Tydens die dansuitvoering staan sterk dansers op die buitenste grense van die ry of lyn. Die dans vind plaas oor 'n siklus van vier polse. Daar is twee wagpassies wat die tyd markeer. Dit is die stamp van die regterstewel op die grond op die eerste en derde pols of die afwisseling van beide bene, m.a.w. regs, links, regs, links soos in 'n mars. Tydens die mars beweeg die leier op en af voor die span om hulle te inspekteer. Elke opdrag of bevel word gevolg deur 'n danskombinasie. Dis gewoonlik beheersd, geoefen, en oor 'n lang tydperk deur die span aangeleer. Soms beveel 'n leier ook dat hulle een-een 'n solo moet uitvoer.

## DANSSIMBOLIEK

Benewens die passies, bewegings en gebare wat in Afrika-dansstyle voorkom, bevat hulle ook ander soorte simboliek. Dit kan wees in die vorm van kostuums, rekwisiete en musiekinstrumente wat deur die uitvoering gebruik word. Om die simboliese gebruik van die voorwerpe in dansuitvoerings te illustreer, kom ons kyk na hoe die stok deur die *emaSwati* gebruik word. Die stok is 'n simbool van gesag, mag, eenheid, beskerming en 'n middel tot kommunikasie. Byvoorbeeld, as een danser die stok per ongeluk laat val, moet hy 'n denkbeeldige een vashou. As een danser tydens die uitvoering sy stok van die regterhand na die linkerhand beweeg, is dit 'n teken aan die tromspeler dat hy/sy uit pas is of buite die dansruimte beweeg. As die stok teruggaan na die regterhand, weet die tromspeler dat die danser weer in pas is of die dansruimte binnegaan. Dit is die teken vir die tromspeler om die ritme te verander ten einde die pols te stop of te begin.

Nog 'n simboliese gebruik van voorwerpe in dans is dié van 'n slagtersmes in die uitvoering van die *emaSwati*-vroue. Tydens die uitvoering dra almal slagtersmesse en plaas hulle, terwyl hulle dit vashou, teen hul harte. Hierdie slagtersmes simboliseer nederigheid, mag en gesag of outoriteit en is 'n viering van vroulikheid. Die vashou van die slagtersmes skakel ook met 'n ander uitvoeringstyl van die *emaSwati*, 'n ritueel bekend as *Umhlanga* (Rietdans) waarin dansers lang riete dra. Om hierdie riete af te sny, gebruik hulle dieselfde slagtersmesse. Daarom word hierdie riete geassosieer met die geboorte van lewe. Volgens

verskeie Afrika-verhale van menslike oorsprong soos dié van die Suidelike *Basotho*-mense, het mense uit die nat bed van riete in die ooste, bekend as *ntswanatsatsi* (waar die son vandaan kom) gekom.

Nog 'n dansstyl/-tradisie wat simboliek binne die uitvoering geïnkorporeer het, is die *Domba*. Dit is een van die *baVenda*-dogters se inisiasieskool-dansstyle. In die verlede was die vroue wat die inisiasieskool bygewoon het van 'n hubare ouderdom. Die doel van *Domba* is om jong meisies of vroue oor hulle rol in 'n gemeenskap te leer. Dit leer hulle ook 'n gedragskode van hoe om 'n ware *baVenda*-vrou te wees. *Domba* is steeds te sien, en dit het nou gelyke status gekry as die moderne skole van *Venda*.

Die groot halfronde trom *dzingoma* word steeds in *Domba*-optredes gebruik. Ander voorwerpe wat ook by die *Domba* gebruik word, is hout- of kleitablette met figuurtjies daarop uitgekerf. Hierdie figure bestaan uit lyne en ingeperkte vorms wat metafories is, en hul mistieke betekenis word aan die meisies tydens die *Domba* verduidelik.

Een van die belangrikste simbolieke in die *Domba* is die luislang, wat geassosieer word met die skepping van mense en diere. Dit word gesê dat die luislang alles uit sy maag opgegooi het. Hierdie simboliek kan ook gesien word gedurende die uitvoering van die *Domba*-dans. Die jong inisiasiemeisies staan in 'n ry naby mekaar, aan die kante verbind by die elmoë. Die visuele uitwerking van die bewegings van die arms word gelykgestel aan dié van 'n slang. Aan die ander kant word hierdie bewegings ook vergelyk met die bewegings in die voortplantingsorgane, veral die baarmoeder.

Tydens die dansuitvoering word drie tromme gebruik, die *ingoma* vir bas, *thungwa* vir alt en *murumba* vir tenoor. Die *ingoma*, volgens die *baVenda* se mistiese of simboliese leringe, simboliseer die slang of die poel water. In sommige gevalle word dit ook gesien as die baarmoeder van die vrou. Die kombinasie van hierdie drie tromme simboliseer die hartklop van die moeder, die vader en 'n kind.

## Bibliografie

- Asante, W. 2000 *Zimbabwe Dance: force, ancestral voices and Aesthetic Analysis*, Trenton Africa World Press Inc.
- Glasser, S. 1993 "Notion of Primitive Dancing", in *Journal of the Anthropological Study of Human Movement*.
- Hute, M en Savary, G. 1996 *The Dances of Africa* Harry M Abrams Inc
- Kurbi, G. 1986 "Stability and change in Africa musical traditions" in *The World of Music* vol. 28
- Larham, M. 1986 *Contemporary Black Dance in Durban - An holistic Approach* Ongepubliseerde MA-thesis (Universiteit van Natal-Durban)
- Loots, L. 2002 *Drama and performance study programme* Universiteit van Natal-Durban
- Lewis-Williams J.D 1985 *Images of power*. Southern Book Publishers Johannesburg
- Lewis-Williams J.D 1990 *Discovering the Southern African Rock Art*. David Philip Publishers Kaapstad
- Motshhega, M. 2001 *African Unity in Diversity from Antiquity to the dawn of The African Century*. Referaat gelewer by Africa History Month Celebration. Kara Booksellers and Publishers. Shereno Printers
- Ngema, V. 2000 *Teaching of African dance in Western Cape schools*. Voorlegging aan die WKOD. Ongepubliseer
- Opondo, P. 2002 *Linking Research and Performance when Teaching and Learning Zulu Dance*. Afrikamusiek-projek, Universiteit van Natal-Durban Shuttle'02 Afrikadans-seminaar
- Pooe, J. 2002 *Zulu Dance* Referaat gelewer by Shuttle '02 Afrikadans-seminaar
- Primus, P. 1964 "African Dance" in *Presence Africa*, spesiale uitgawe.
- Rycroft, D. 1985 *Zulu melodic and non-melodic vocal styles* Referaat gelewer by die Vyfde Simposium oor Etnomusikologie, Univ. Kaapstad
- Stevens, CM. 2003 Character Education and the umfundalali African dance technique: multicultural values of mind, body and spirit in Dialogos possiveis. *Proceedings of the 9<sup>th</sup> daCi Conference*, Brazilië
- Tierou, A. 1989 *Doople – The eternal law of African dance* Harwood Academic Publishers
- Nicholas M. England. 1995. *Music among the Johasi and related people of Namibia, Botswana and Angola*. Garland Publishing

## TEATERDANSVORMS (BEHALWE BALLET EN MODERNE/KONTEMPORÊRE DANS)

Regdeur die wêreld weerspieël sosiale of ontspanningsdans nie alleen die veranderings wat 'n gemeenskap besig is om te ondergaan nie, maar ook 'n begeerte om vas te hou aan die waardes van die verlede. Daar is vandag 'n voortgesette belangstelling in danse wat 'n mens herinner aan 'n verlede waarna terugverlang word en die waardes wat ons assosieer met 'n vergane era wat ons in die hede wil vashou en behou. Wanneer ons kyk na dansstyle uit die verlede, vind ons gewoonlik dat hulle die leidrade bevat tot die verstaan van hoe dansstyle in die hede ontstaan het. So 'n dans is die wals.

Die **wals** het eers in die tweede helfte van die agtiende eeu begin as 'n gewilde sosiale dans onder die laer en middelklasse van Duitsland en Oostenryk. Teen die begin van die neëntiende eeu is dit egter met entoesiasme deur die hoër klasse en aristokrasie aanvaar. Die populariteit daarvan het vinnig versprei na Frankryk, Engeland en selfs Amerika.

Daar is verskeie redes waarom die wals so populêr geword het: die ritme in  $\frac{3}{4}$  tyd, met sy klem op die eerste pols, was bedwelmend; die klem op individuele uitdrukking was baie bevrydend – sodra hulle die paar basiese passies baasgeraak het, kon almal die wals doen; die nabye fisiese kontak tussen die dansende paartjies terwyl hulle op die dansvloer rondgedraai het, is nooit voorheen toegelaat nie. Die universaliteit van die wals het dit baie toepaslik gemaak vir die sosiale en kulturele atmosfeer van die tyd, aangesien dit ontstaan het tydens 'n periode van nasionalisme, romantisme en 'n begeerte om terug te keer na 'n natuurlike staat. Die wals het bevryding van die bande van die pre-revolusionêre samelewing verteenwoordig. Vandag is dit moeilik om jou voor te stel dat die wals, met al sy gepaardgaande grasie, as skandalig en 'n bedreiging vir moraliteit beskou is, maar die kerklui was geskok deur die draaiende en swaaiende paartjies wat gelyk het asof hulle hulself "verloor" in die wals.

Verskeie komponiste, soos Chopin en Johan Strauss, het die wals in sommige van hul komposisies gebruik.

**BALDANS**, wat die wals insluit, is baie gewild onder beide jonk en oud uit verskillende kultuurgroepe regoor die wêreld. Miskien is een van die redes vir die volgehoue populariteit daarvan die feit dat dit beskou word as 'n aanduiding van opgevoed of verfynd wees as jy baldans kan doen. Om hierdie rede word baie kinders gestuur na baldansklasse as verpligte aktiwiteit. Baldanse kom voor by formele funksies en geleenthede soos troues en presidensiële inhuldigings. Sedert die eerste baldans-wêreldkampioenskappe in 1909 in Parys gehou is, het dit 'n kompeterende dansaktiwiteit gebly. Meer onlangs het dit ontwikkel as danssport en is selfs 'n komponent van die Olimpiese Spele. Rolstoelbaldans, bekend as Rolstoel Danssport, word by die Paralimpiese Spele ingesluit.

### Ander populêre baldanse:

Die Vinnige Jakkalsdraf (Quickstep) wat miskien die mees populêre baldans is. Dit word gedans op 'n stywe 4/4-ritme.

Die Jakkalsdraf (Foxtrot) word beskryf as een van die klassieke danse op die sosiale dansvloer. Dit het tussen 1913 en 1914 in Amerika ontstaan. Die dans is vernoem na Harry Fox, 'n musiekkomedie-akteur wat 'n vinnige jakkalsdrafpasie op ragtime-musiek in 'n Ziegfield-musiekblyspel uitgevoer het.

Die Swing kom uit die jazz-era van die 1920's. Dis oorspronklik genoem die *rittel-dans* en daarna die *Lindy-hop* ter ere van Charles Lindbergh wat in 1927 'n alleenvlug oor die Atlantiese Oseaan onderneem het. Die Swing-orkeste het in die 1930's enorme gewildheid verkry, en die *Lindy* het as die *Swing* bekend geraak. Die *Jive* het uit die Swing ontwikkel en word gekenmerk deur vinnige skoppe en spronge.

Die Polka het ontstaan as 'n volksdans uit die Engelse plattelandse danse en die Duitse en Poolse volksdanse. Dis 'n energieke en lewendige dans.

Die Charleston het in 1926 ontstaan by die gekleurde mense van South Carolina waar die dorp Charleston geleë is.

Ruk-en-Rol is 'n vereenvoudigde vorm van die jive. Die film *Rock around the Clock* (1956) het geweldige openbare blootstelling aan hierdie vorm van dans gegee.

### **LATYNS-AMERIKAANSE DANSE**

Die Tango het 'n Latynse oorsprong wat geïllustreer word deur die kenmerkende staccato-aksie.

Die Salsa. Die woord Salsa verwys na 'sauce' (sous) of 'hot flavour' (sterk geur). Dit is soortgelyk aan die Mamba maar nie so gestruktureerd nie. Die Mamba is aan die einde van die Tweede Wêreldoorlog uit Kuba ingevoer.

Die Cha-Cha, wat sy oorsprong in die middel 1950's in Kuba [**Volgens my bron 'n Spaanse dans**] gehad het, is genoem Cha-Cha-Cha om die drie vinnige passies wat in die voetstappe gebruik is en die kalipsoklanke wat in die musiek gehoor word te weerspieël. Dis 'n interaktiewe, koketterige dans.

Die Rumba gebruik 'n stadige tempo. Dit word die 'dans van die liefde' genoem vanweë die styl van suggestiewe liggaams- en oordrewe heupbewegings. Dit is oorspronklik van Afrika [**Volgens my bronne van Kuba**] waar dit gebruik is as 'n hofmaak- of huweliks- en straatdans. Instrumente wat vir die Rumba gebruik word is marakkas (kalbasratels), *claves* (ronde houtstokkies) en tromme.

Die Samba is in [**datum uitgelaat in Engels**] na Parys gebring deur 'n briljante Brasiliaanse danser Duque in die vorm van die Brasiliaanse Maxixe - a dans uitgevoer op 'n stadige Brasiliaanse musiekmaat.

### **Bibliografie**

*The Complete Ballroom Dancer*, uitgegee deur Leonard Scrivener (1957)

*Social Dance Steps to Success*, deur Judy Patterson Wright (2003)



## SPAANSE DANS

Noem die woord “*Flamenco*” en ‘n mens dink dadelik aan *Flamenco*-dans. Die skouspel van voetestamp, handeklap, klickende kastanjette en swaaiende rompe; vroue in kleurvolle rokke en mans in kort baadjies en noupassende broeke; dis die beeld wat in die meeste mense se gedagtes opkom. Dit het net soveel ‘n clichématige beeld van Spanje geword as stiergevegte, paella of sangria. En, soos alle cliché’s, is dit meestal oppervlakkig, sonder inagneming van die lang en pynlike geskiedenis wat daarmee geassosieer word. Dit verduidelik nie kompleksiteit en kunssinnigheid nie, en dit gee nie erkenning aan die feit dat *Flamenco* as ‘n dans veel later gekom het as waarvoor *Flamenco* oorspronklik gestaan het.

Die danselement van *Flamenco* is wat die meeste mense waarskynlik wil sien en ervaar. Maar dans is slegs deel van die geheel, en dat die geheelprentjie nie net integraal staan aan *Flamenco*-dans nie, maar aandag verdien vir beide sy fassinerende verhaal wat ‘n mengsel van uitgelese kultuur aan die een kant en godsdienstige vervolging aan die ander kant is. ‘n Dansvorm wat gegroei het en beïnvloed is gedurende ‘n tyd van groot toleransie en wreedaardige verdrukking, maar meestal ‘n fusie van volkere wat aanleiding gegee het tot een van die fynste artistieke vorms in die wêreld van musiek en dans.

Die naam *Flamenco* is algemeen in gebruik geneem ongeveer 300 jaar nadat dit ontstaan het. Oorspronklik genoem “*Gitano*” na die sigeunergemeenskappe waar dit ontwikkel het, was dit in der waarheid “*canto Gitano*” (“sigeunerlied”), wat die klaaglike verhaal vertel van hierdie vervolgte mense. Die musiek het herinner aan moeilike tye deur sterk mineursleutels, en die diep hartseer van die woorde wat vertel van dood en verlies. Later begelei instrumente, beide snaar- en perkussie-instrumente, die liedere, en eers veel later staan die dansers op en probeer danspassies om by die musiek te pas.

Oor die oorsprong van die naam *Flamenco* wonder die Spanjaarde steeds. Daar is sommige wat dink dit kom van die Arabiese “*Felah Mengu*” wat “plattelander of kleinboer op vlug” beteken. Die meeste Spaanse woordeboeke beweer egter dat *Flamenco* “Vlaams” beteken. Teen die tyd wat die sigeuners besig was om *Flamenco*-musiek te ontwikkel, het daar baie Flemings (*Flamencos*) in Spanje aangekom, sodat “Fleming” sinoniem geword het met die woord “vreemdeling”, wat op die sigeuners van toepassing gemaak is. Meer algemeen aanvaar onder Spaanse dansers is die teorie dat die Spaanse huursoldate wat uit die lae lande teruggekeer het, soveel in die tavernes gedrink en gesing het dat enige raserige, openbare gedrag “*Flamenco*” (Vlaams) genoem is, en baie gou is die term uitsluitlik op die luidrugtige, singende sigeuners toegepas.

Wanneer hierdie vervolgte mense en families dan in die herberge en tavernes van bv. Sevilla bymekaar gekom en ‘n groot hoeveelheid wyn gedrink het, het hul frustrasies in die vorm van sang tot uiting gekom. Hierdie groepe sangers is dikwels gelei deur die “*cantaor*” wie se vaardigheid en kunssinnigheid vandag steeds voorkom in liedere wat spreek van sterk, emosionele herinneringe wat die lewens van die mense in daardie tye van lank gelede weerspieël.

Soos almal goed weet, het *Flamenco*-sang ‘n rou, ruwe klank. Dit weerspieël die gevoel van verwerping en aggressie toe die vroeë sangers in die suide van Spanje die meer liriese styl van Spaanse ballades in iets skellers verander het om by hul lewens en stemmings aan te pas.

### Kenmerke van styl

Hoewel *Flamenco* die mees herkenbare, toeganklike en mees gewaardeerde Spaanse dans wêreldwyd is, is dit geensins die enigste styl nie. *Escuela Bolera*, wat stam van die ballet- en streekdanse, is baie verskillend. Daar is geen land wat ‘n ryker erfenis van danssoorte, -kostuums, -musiek en blote -verskeidenheid het nie. Elke provinsie het sy unieke aspek van Spaanse dans en die soort oorheers dan in sy eie area. Die studie van Spaanse dans wissel tussen *Flamenco* en ballet (te onderskei van klassieke ballet) en elke verwante streeksvariasie. Studie van Spaanse dans gaan oor kostuums en toerusting (kastanjette, musiekinstrumente, waaiers en vele meer). Daar is geen nasionale danserfenis in die wêreld wat naastenby vergelyk met Spanje wanneer dit kom by verskeidenheid, kunstigheid en styl nie.

## MAVIS BECKER (MARINA LORCA)

**GEBORE:** Kaapstad, 31 Desember 1940

### Opleiding

Becker begin haar opleiding op die ouderdom van 6 in ballet, tap, modern musiekonderwysers Freda Fernandez, Grace Klugman, Kay Zaymes en Francis Harrison. **[lets verkeerd met dié sin. Sien die Engels.]** In 1959 gaan sy Londen toe om haar loopbaan in dans uit te brei. Van Londen af gaan sy Spanje toe en neem 'n volle jaar se intensiewe privaatlesse in Spaanse dans. Na 5 maande sluit sy by 'n Spaanse groep aan en hulle toer 'n maand lank deur Spanje. Die direkteur en hoofdanser is Carlos de la Camara. Na die toer tree die geselskap by die Retiro Parque in Madrid op. Sy het baie wonderlike leermeesters gehad. Hoewel Luisillo nie streng gesproke haar onderwyser was nie, groei haar kennis en ervaring onder sy leiding en dié van Maestro Azorin (die musiekdirekteur van Luisillo se geselskap).

### Invloede

Becker se Spaanse vriende in Spanje in die tyd van Franco se regering word heel begryplik beïnvloed deur die heersende politieke situasie. Almal is baie bewus van heersende gebeure en hoe hul lewens daardeur beïnvloed word. Dit fassineer haar dat mense op bepaalde maniere optree. Dit was soos om terug te gaan na die donker eeue. Alles wat oor politiek gesê is, is in fluistertaal gesê. Dit het op twee maniere 'n diepgaande invloed op haar:

Ten eerste ontwaak diep *Flamenco* soos sy tragiese ondertone die stemming van die Spaanse volk vasvang. Niemand is seker van sy of haar toekoms nie, veral die vroue, wat min oor hul eie lewe te sê het. Vroue was op bepaalde maniere deur die gemeenskap beskerm: mans kon 'n vrou slegs uitneem as sy van 'n chaperone vergesel was.

Ten tweede maak die situasie haar meer bewus van die gebeure in haar eie land toe sy die hartseer van die sigeuners, wat tweedeklas-burgers onder Franco was, vergelyk met soortgelyke vernederings wat die swartmense in Suid-Afrika ly. Sy leer die spesiale kwaliteite van die sigeuners en wat hulle het om aan te bied deur hul liedere, musiek en dans, ken en waardeer.

Die volgende mense laat 'n onuitwisbare indruk op Becker:

**Luisillo**, met wie sy in Spanje saamwerk en veral nadat sy 'n kompetisie in Suid-Afrika wen wat haar toegang gee tot sy geselskap en sy toer van Australasië en die Verre Ooste.

**Dame Marina Keet de Grut**. Haar mentor en groot vriendin.

**Jose Antonio**. Hy het 'n groot invloed gehad deur sy kunssinnigheid en insig in die interpretasie van die dans aan haar oor te dra. Sy was bevoorreg om by ten minste vier geleenthede in Kaapstad saam met hom op te tree toe hy haar geselskap, Danza Lorca, besoek.

Ander mense wat haar beïnvloed het en vir wie se vriendskap en kunstenaarstalent sy groot waardering gehad het, is: **Emilio Acosta**, **Emilio de Diego** ('n kitaarspeler van faam wat Jose Antonio by drie geleenthede vergesel het), **Jorje Luis**, **Raphael Aguilar**, **Manilito**, **Roberto Amaral**, en **Eduardo Lopez**. Amal het as gaskunstenaars uit Spanje by haar geselskap aangesluit, saam met haar gedans, en hulle kennis ruimskoots met haar gedeel.

### Medewerkings

Haar belangrikste ballet, gebaseer op Uys Krige se verhaal *Die Goue Kring*, het Eduardo Lopez as hoofdanser. Die ballet word vir 'n somerseisoen by die Oude Libertas in Stellenbosch opgevoer.

Brian Astbury by die Space gee haar opdrag om die dansdramaproduksie *Lysistrata* te choreografeer. So is sy ook choreograaf en danser in John Badenhorst en John Caviggio se *Cachiporra*, a toneelstuk van Lorca, by die Oude Libertas.

Becker was gaskunstenaar en hoofdanser saam met groot geeste soos Antonio Salas, Jose Antonio, Dame Marina Keet, Hazel Acosta, Pablo Navarro, Deanna Blacher, en Pamela Chrimes in verskeie produksies, beide in Suid-Afrika en oorsee. Die Kaapse Stadsorkes het haar ook 'n geleentheid gegee om solis met kastanjette in die Kaapstadse Stadsaal te wees. TRUK (soos dit toe bekend was) het haar as choreograaf vir *Carmen* en *Man of La Mancha* gebruik.

## Bydrae tot Spaanse dans in Suid-Afrika

Nadat sy vir byna 'n jaar in Spanje rondgetoer het, besluit Becker om na Suid-Afrika terug te keer, waar sy 'n ateljee open.

Sy tree ook in Kaapstad en deur die Wes-Kaap, in Johannesburg, Bloemfontein en Port Elizabeth op, en werf baie leerlinge. In 1983 begin Becker 'n geselskap, Danza Lorca, met die hulp van John Badenhorst, wat van meet af aan haar bestuurder is.

Becker lei baie suksesvolle dansers, onderwysers en choreografe op. Sommige emigreer en gaan voort om die liefde vir Spaanse dans te versprei. Noemenswaardig is Sherrill Wexler in Londen, Rosanna Maille in Malta en Carolina Rosa in Kaapstad, wat ook 'n suksesvolle geselskap, La Rosa Spanish Dance Theatre, bestuur (sien onder).

## Toekennings

In Augustus 2000 ontvang Becker *La Cruz de la Orden de la Isabel la Catolica*, van Koning Juan Carlos — Spanje se hoogste toekening aan 'n vrou, vir haar dienste aan die Spaanse kultuur, veral uitnemendheid in dans.

## Geselekteerde danswerk: FLAMENCO DE AFRICA:

**Sinopsis | Tema | Stemming | Idee:** In die jaar wat die hele Suid-Afrika vir die heel eerste keer gaan stem, bied *Flamenco de Africa* die heel eerste fusie van Spaanse *Flamenco* en inheemse Afrika-dans aan. Eers dans die inheemse swart Suid-Afrikaners (gelei deur Sonwabo Masepe), gevolg deur die Europeërs (gelei deur Carolyn Holden); elkeen met sy eie tipiese bewegings. 'n Katalisator (Mavis Becker) verskyn, in die Moorse styl (wat Morokko oproep, waar die Arabiese en Afrika-kulture mekaar eerste ontmoet het) en breek die grense wat die twee groepe skei af.

In Afdeling Drie vermeng die twee style, werk deur tradisionele Afrika-“roep en antwoord”, en eindig in 'n vurige finale, met al die dansers wat saam beweeg in 'n harmonie van gees.

Die land wat die meeste deur Afrika-musiek beïnvloed word is Spanje, dus sintetiseer Becker, met die hulp van kitaarspeler Santiago Luna, 'n hoeveelheid tradisionele *Flamenco*-musiek, 'n soort wat sterk deur die Afrika-veroweraars beïnvloed is, en Moorse musiek uit Afrika, en kombineer die twee in 'n mengsel van opwindende, uitlokkende klanke.

Daar bestaan reeds 'n sterk musiekverbintenis tussen Spanje en Suid-Afrika. Musici in Andalusië en Morokko het 'n ryk Moorse invloed in *Flamenco* gevestig. Sangpoësie en musiek het geleen van die Arabiere en Berbers wat in die suide van Spanje geregeer het totdat hulle in die 15de eeu uitgedryf is. Net so word perkussie-elemente van *jaleo* steeds aangetref in die volksmusiek van Afrika met sy gebruikmaking van tromme, voetestamp en handeklap. Die fusie tussen die twee soorte komplementeer mekaar wat betref aspekte van ritme en styl.

Die ballet is opgedeel in drie temas wat by mekaar aansluit deur 'n fusie van musiek en passies waar die dansers met mekaar “praat” in die universele taal van dans en 'n gemeenskaplikheid vind wat hulle aan mekaar verbind. 'n Geheimsinnige, mistige Moorse toneel lei natuurlik tot 'n vrolike *Flamenco alegrías* waartydens die manlike dansers die klanke en slae van Suidelike Afrika oproep. Hieruit word die sagter Moorse tema opgetel deur die musiek en dansers, wat die hipnotiese, misterieuse klank van die woestyne en die Kasbah uitdruk. Maar die vreugde en ritmes van Spanje en Afrika kan nie weerstaan word nie, en die *finale* kom wanneer die Spaanse en Afrika-dansers in dieselfde Spaanse musiek saamvloei, maar dit op hul eie maniere uitdruk.

## Musiek: Santiago Luna

In 1994 gee John Badenhorst aan Becker opdrag om 'n ballet vir die M-Net-filmtoekennings te choreografeer. Haar taak was om 'n unieke voorstelling op oorspronklike musiek te produseer wat die skakels in dans tussen Europa en Afrika sou uitbeeld.

Dit was bedoel om beide tradisionele *Flamenco*-ritmes en 'n outentieke Afrika-ritme vas te vang. Dit slaag dan ook in hierdie doel, omdat die fusie van style wat choreografies aangetoon is, ook

teenwoordig was toe die musiek gekomponeer/aangepas is deur eilandse Suid-Afrika musici wat binne die outentieke Flamenco-tradisie werk.

**Ontwerp | Kostuum:** Beide Spaanse en Afrika-kostumering was teen 1994 oorgebruik en verslete, dus het die produksiespan (John Badenhorst, regisseur, Mavis Becker, choreograaf, en John Caviggia, ontwerper) besluit om Vlisco WaxPrints uit Java te gebruik om beide style uit te bring, met tradisionele *Flamenco* en Afrika-vorms aangepas by die swaar materiaal, en aangebied in lewendige juweelkleure. Die kleurspektrum het ook gepas by die stemmingsvolle *M-NET All Africa Films Awards* dekor; M-NET het immers opdrag gegee vir die werk vir hierdie geleentheid. [**Sien Engels vir tikfout – ‘fist’ ipv ‘first’**]

## CAROLINE HOLDEN (CAROLINA ROSA)

### Historiese agtergrond, opleiding en invloede

Caroline Holden word in 1962 gebore, en kry haar balletopleiding by haar moeder, Barbara Holden. In 1977 begin sy met les in Spaanse Dans by Mavis Becker (Marina Lorca), en lê die onderwyseksamens in Spaanse dans by Clive Bain af. As eksaminator vir die Internasionale Spaansedans-vereniging, dans Holden van 1981 tot 1995 vir Mavis Becker se Danza Lorca (die jaar van Becker se amptelike uittrede as danser). Sy studeer onder 'n hele paar onderwysers in Spanje, van wie Maria Magdalena, Pedro Azorin, La Tati, La Truco die belangrikste is. Haar grootste inspirasie – Jose Antonio Ruiz – “sy visie” – deur blootstelling aan hom deur Danza Lorca in 1981, 1983 en 1995.

Holden vestig die *La Rosa Spanish Dance Company* (LRSDT) in 1990 – gemotiveer deur die behoefte om 'n platform te skep vir Spaanse dansers om op 'n gereelde basis op 'n professionele vlak op te tree. Sy is die wenner van 'n ENB Vita choreografie-toekenning in 2000. Sy werk as 'n rekenmeester totdat 'n 3-jaar beurs van die Nasionale Kunsteraad in 2002 haar in staat stel om haar dansberoep voltyds te beoefen.

Holden is baie geesdriftig oor die ontwikkeling van menslike kapasiteit onder die jeug deur middel van dans, veral die gebruik van die ritmes van die flamenco as onderrigmiddel. Dit is deur haar bemiddeling dat Spaanse Dans as vak in die skoolsillabus opgeneem is.

Huidige werk – medewerking met Jazzart & Vadhini Indaina [*Spelling reg??*] Dansakademie. Samewerking met Adele Blank en Free Flight Dansgeselskap.

### Geselekteerde werk: IMAGENES / EWEBEELDE

(Eerste weergawe 2001; tweede weergawe 2003 met mede-regisseur Debbie Goodman)

### SCENARIO:

**Toneel 1:** Vier susters sit op die gras en nadink oor hul lewe, elk besig met haar eie probleme. Die dansers “poseer” vir foto's van die lewe. Elk van hulle besit 'n boks of kas, geplaas op elke hoek van die verhoog. Die eerste gedig word voorgedra – geen musiek nie. Ritme van die cajons [**Weet nie wat dit is nie; kry dit nêrens in my woordeboeke nie.**] en voetwerk laat hulle die bokse dra en herposisioneer sodat dit soos 'n uitstalkas lyk.

**Toneel 2:** “In die kas sal almal netjies pas” is die punt van die hele stuk – die gemeenskap plaas ons in bokse of kaste en ons baklei om daaruit te kom. Hierdie gedig vertel van die disfunksionele familie waaruit die susters kom – broer in die tronk, vader wat weggeloop het, moeder wat vergifnis soek, suster 'n lesbiër – onaanvaarbaar. Elke danser keer na haar kas terug. Die vier “dans” in hul kaste - asof hulle teen die kante stoot – ritme weer op die **cajones** [**Weet nie wat dit is nie; kry dit nêrens in my woordeboeke nie.**], asook soos geskep deur die dansers wat op die kante van die kaste en die verhoog stamp.

**Toneel 3:** Die eerste suster probeer ter wille van liefde wegkom – sy word seergemaak en keer na haar kas (Solea) terug. Een kas word deur die dansers geskuif

**Toneel 4:** Twee susters is jaloers op mekaar – hulle konfronteer mekaar en baklei. (Tientos) Een suster slaan die ander – sy beland op die vloer.

**Toneel 5:** Die susters herrangskik die bokse, asof hulle die tafel vir 'n familie-ete dek. Die meisie wat geslaan is staan op van die vloer om by die ander aan te sluit – haar susters gee nie veel om nie. Hulle kap 'n ritme (Siguiriya) met hulle eetgerei uit. Die geluid bring haar frustrasie na vore – sy slaan met haar hande op die tafel asof sy hulle wil stilmaak, en tel 'n skerp mes op. Sy verlaat hulle. Hulle lyk ongeërg – gaan voort met eet. Sy probeer haar polse sny, maar word deur een van die susters gestop. Dit lyk asof hulle jammer is oor hulle nie na mekaar gekyk het nie.

**Toneel 6:** Die bokse word weer geskuif – hierdie keer gerangskik asof dit 'n wegkruipplek, 'n plek van veiligheid is. Een van die susters weeklaag oor 'n gebroke hart – dis lente in Spanje, maar in haar hart is dit steeds winter, omdat haar geliefde nie by haar is nie - sy dans met 'n tjalie (Manton) na Petenera.

**Toneel 7:** Die bokse is gerangskik om 'n bed te vorm. Een van die susters is toegedraai in 'n laken van 'n ander hotel naby die lughawe – 'n ander een stap heen en weer in die spasie naby die bed ... die danser op die bed het 'n slapelose nag, 'n onbevredigende lewe, altyd aan die trek, altyd besig, rusteloos ... sy dans (solea por buleria) met die laken, gebruik dit as tjalie ... dit verteenwoordig die vasgekeerdheid van haar lewe – sy probeer dit afgooi, maar dit trek haar terug. Uiteindelik kry sy dit reg om daarvan ontslae te raak. Dis wat die susters die motivering gee om uit die bokse te klim – hulle dans saam (Buleria) as 'n uitdrukking van hul oorwinning.

### **Stylkenmerke:**

Kontemporêre Flamenco. Lig van die bene, sametrekings, kontakwerk en vloerwerk, met arm- en liggaamshoeke meestal flamenco-styl – skerp, hoekig. Individualiteit van uitdrukking.

### **Rosa se styl:**

Kontemporêre (moderne) invloede – gebruik van vloer- en kontakwerk. Rekwisiete wat gebruik word is nie tradisioneel Flamenco nie – bv. die gebruik van bokse/kaste.

Arm- en liggaamshoeke, bietjie lig van bene, geen spronge nie, bietjie kontakwerk.

### **Individualiteit van uitdrukking**

Rosa beweeg verby die tradisionele grense van Spaanse dans deur te put uit die Suid-Afrikaanse erfenis, bv. Afrika-dans en –musiek, in hierdie geval Afrikaanse poësie en die vermenging daarvan met elemente van Flamenco deur die skep van 'n “vars opname” van hierdie dansstyl – sy “modifiseer” (wysig) flamenco. Aktief meestal in die 1990's tot die hede, het LRSDT daaraan geslaag om die Suid-Afrikaanse dansgehoore te handhaaf en selfs te laat groei deur gereeld op te tree – fusie is aantreklik vir 'n wye gehoor = toeganklik. Brei die SD-gehoor na ander dans- en toneelvorms uit.

### **Konteks:**

Spaanse dans in Suid-Afrika is hoofsaaklik gebaseer op die formule van Flamenco, Neo-Klassiek (Estilizado) en streeksdansen gekombineer in 'n “Variasie”-formaat om 'n dansprogram daar te stel. Sommige choreografe het werke om Spaanse toneelstukke heen geskep, bv. Acosta se *Bloedhuwelik* (*Blood Wedding*). Hoewel sommige SA danschoreografe Suid-Afrikaanse materiaal as 'n werksbasis gebruik het, bv. Becker se “Die Goue Kring” (Uys Krige) – is Rosa se gebruik van Joan Hambidge se Afrikaanse poësie in hierdie stuk opgeneem met die behoud van die “lewendige” element van Flamenco, maar met die insluiting van 'n plaaslike element.

Die gebruik van nie-tradisionele musiekinstrumente – hoekom? Geen flamenco-dansers hier nie – moes dit aanpas .. leer stemkunstenaars, tjellis en altviool die rol van die “cantaor”.

### **Motivering:**

Die stuk is oorspronklik geskep vir die Klein-Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK), 'n oorwegend Afrikaanse fees, vandaar die motivering om 'n plaaslike en spesifiek Afrikaanse digter te gebruik. Hambidge se poësie is gekies omdat die tekstuur en die aardse gevoel daarvan herinner aan Lorca se styl. Toevallig het Hambidge baie van die gedigte in “Ewebeeld” geskryf terwyl sy in Spanje was. Sy is genooi na die repetisies en het Rosa se interpretasie onderskryf.

### **Musiek:**

In 2001 is die enigste begeleiding 'n blokfluit, 'n cajon en die voordra van die gedigte. In die 2003-weergawe het die musiekdirekteur en kitaarspeler Bienyameen die gedigte op tradisionele Flamenco-wysies getoonset. Stemkunstenaar Nicole Holm en tjellis Robert Jeffery, saam met Caterina Estevez as perkussiespeler, het die ensemble voltooi.



La Rosa Spanish Dance Theatre [www.larosa.co.za](http://www.larosa.co.za)



## HAZEL ACOSTA

Acosta, gebore in 1942 in Kaapstad, bestudeer ballet en Spaanse dans by die Universiteit van Kaapstad onder Cecily Robinson en David Poole. Sy gaan daarna vir 'n jaar Londen toe, waar sy saam met La Lagia dans. Sy verhuis na Spanje, waar sy Luisillo ontmoet. Hy word een van haar grootste inspirasies. Sy word balletmeesteres van Luisillo se geselskap.

Acosta keer terug na Suid-Afrika, waar sy vir KRUIK se Balletgeselskap dans. Sy breek in die 1970's weg om haar eie Spaansedans-geselskap te stig, voordat sy deur Enrique Segovia genooi word om saam met hom die Mercedes Molina Dansgeselskap na die dood van Molina se dood in 1978 te bestuur.

Haar grootste invloede en inspirasies is Luisillo, Cecily Robinson, Antonio Gades en José Antonio. Sy was 'n onderwyser en eksaminator vir die SDS tot 'n paar jaar gelede, toe sy weggebreek het om 'n nuwe geselskap, die Alianza Flamenca, te vorm, wat fokus op Flamenco teenoor Spaanse dans in die algemeen.

**Geselekteerde ballet: BLOEDHUWELIK (BLOOD WEDDING) (BODAS DE SANGRE) –**  
Hazel Acosta oor Mercedes Molina SDT (1982)

### Scenario:

**Toneel 1:** Die maan (Carmen Arroyo) speel die rol van verteller. (Dis nie deel van Lorca se scenario nie – 'n ander opname)

**Toneel 2:** Die bruidegom, sy moeder en die bespreking oor messe en die invloed van messe op die gesin.

**Toneel 3:** Liefdesduet – bruid en Leonardo - estilizado

**Toneel 4:** Die reël van die troue – bruid se vader en haar diensmeisie betrokke.

**Toneel 5:** Diensmeisie help bruid om vir die seremonie voor te berei – haar minnaar besoek haar. Diensmeisie is kwaad vir haar meesteres omdat sy die “reëls verbreek”.

**Toneel 6:** Die troue – foto-opname – bruidegom voer 'n solo de pies (voetwerk-solo) uit.

**Toneel 7:** Leonardo en bruid dans solea – die mees flamencostyl stuk in die produksie.

**Toneel 8:** Huweliksgaste dans buleria. Die vrou en die Moeder soek die Bruid en Leonardo. Die Moeder gee die Bruidegom 'n mes en stuur hom om die minnaars te gaan soek

**Toneel 9:** Die Maan vertel en die Dood kom te voorskyn

**Toneel 10:** Die paartjie op vlug in die woud, agtervolg deur die Bruidegom en sy trawante, waargeneem deur Dood en Maan. Liefdesduet – estilizado-styl – gedikteer deur die musiek wat gekies is

**Toneel 11:** Geveg tussen Leonardo en die Bruidegom. Beide sterf.

**Toneel 12:** Roubeklaers / gaste kom in – dra die liggame weg. Moeder verwerp die bruid.

**Toneel 13:** Die Maan en Dood bly agter – die Maan besmeer met bloed.

### Stylkenmerke:

Bietjie flamenco, meestal “estilizado” of Neo-klassiek. Dansdrama, dansstyl grootliks gedikteer deur Fina de Calderon se musiek – modern, georkestreer, soms kras / skril, afgewissel deur flamenco-wysies en – ritmes.

### Choreograaf se styl:

Acosta se basis is flamenco, hoewel haar klassiekeballet-opleiding haar choreografie beslis beïnvloed het. Meestal flamenco-passies gebruik, maar in die konteks van dansdrama, met gebruik van gebare en gestileerde bewegings, bietjie kontakwerk en “pas de deux” met klassieke armlyne, draaie en oplig.

### Konteks:

As mede-direkteur van die Mercedes Molina Spaansedans-teater (*Spanish Dance Theatre*), kry sy die opdrag van die SABC om hierdie werk te skep. Die geselskap het TV-produksies van Misa Flamenca, El Amor Brujo en Carmen gedoen (kort voor Molina se dood in 1978). Dit was hulle laaste stuk voordat die geselskap in 1982 ontbind is. Acosta word vervolgens deur die SABC gevra om *House of Bernada Alba* te doen – uitgevoer deur voormalige lede van die MMSDT.

## KLASSIEKE GRIEKS

Dans in Antieke Griekeland was 'n belangrike deel van die alledaagse lewe en is beskou as noodsaaklik vir die opvoeding en opleiding van atlete. Antieke Grieke is bewonder vir hulle artistieke en intellektuele glorie op baie vlakke.

### Historiese Oorsig

Toe die Romeinse Ryk in twee skeur, word Grieks die taal van die Oosterse of Bisantynse Ryk. Die Westerse Ryk het later inmekaar gestort en Latyn as aangeleerde taal nagelaat. Dit duur 1000 jaar voor die volgende Griekse herlewing, en dit gebeur net nadat die Bisantynse Ryk in die 15de eeu deur die Turksy inval vernietig word. Uitgeweke Griekse geleerdes soek nuwe lewens in Wes-Europa.

Die eerste herlewing van Griek is 'n stimulus wat nie maklik oorskat moet word nie. Dit lei tot vertalings van die Bybel, wat die patrone van die godsdienstige en politieke lewe verander, en die boeke van die antieke lering oopstel. Griekse woorde word geleidelik algemene gebruik. Met die opkoms van nywerheid en wetenskap in die 19de eeu draai die belangstelling na nuwe vakke: 'n opkoms en belangstelling in Griekse herlewing.??? **[lets hier nie reg in die Engels nie!]** Dit word hoofsaaklik deur argeologie aangespoor, wat antieke Griekeland toenemend op 'n ander, meer visuele manier openbaar. So word gebore die historiese agtergrond waaruit Coubertin se idee vir die herlewing van die Olimpiese Spele ontstaan het, tesame met Ruby Ginner **[Sien asb. Engels. Is dit Ginner's ?]** se fantastiese idee van Griekse dans. Sy staan hier nie alleen nie; ander soos Isadora Duncan is ook geesdriftig daarvoor.

Beide dans en sport is natuurlik, soos taal, 'n middel tot kommunikasie. In die lang geskiedenis van menslike ontdekkings is een van die mees simboliese gebeure die landing op die maan. Vir die eerste keer reis mense na die oneindigheid van die kosmos - om 'n Griekse term te gebruik - en land op 'n ander hemelligaam. "n Reuse-sprong vir die mensdom" (*A giant leap for mankind*): die grootste uitdaging wat ooit aanvaar is. Die naam "Projek Apollo" wat daaraan gegee word, wil miskien sê dat slegs hierdie Griekse god die eienskappe gehad het om dit te versimboliseer.

### Dans

Ruby Ginner vestig 'n styl van Griekse dans gebaseer op 'n baie deeglike kennis van Griekse kultuur en nougesette uitbeeldings van Griekse Dans.

Die doel van Klassieke Griekse dans is om die natuurlike bewegings van die liggaam in grasia en gesondheid deur ritme en balans (*poise*) te vervolmaak, en 'n soepel liggaam deur beheerste aksie te produseer. Dit wil graag individualiteit, self-uitdrukking en die kreatiewe en artistieke kragte aanmoedig, en deur die harmonieuse koördinasie van verstand, liggaam en gees 'n waardering ontwikkel vir die skoonheid van die lewe en die kunste, die genot van beweging, gesondheid van die liggaam en kalmte van die gees. Griekse dans is vry van onnatuurlike eise soos ballet se uitdraai- en pointe-werk deur slegs kaalvoet te dans. Griekse dans onderrig beheer van die liggaam deur ontspanning, asemhaling, balans, atletiek, liriek, drama en emosie, koördinasie en stilwees.

As 'n projektiewe dansvorm is dit nie beperk tot die prentjieraamwerk-verhoog soos met byvoorbeeld ballet nie. Dit is potensieel meer beweeglik en geskik vir oop arenas.

Studente wat Griekse dans neem sal heel waarskynlik ook Griekse kultuur deur die dans leer, eerder as omgekeerd. Gevarieerde en verbeeldingryke literatuur en mitologie bied 'n onuitputlike bron van temas.

### Griekse Danstemas

- *Pirros-agtig*
- *Atleties* – sterk en kragtig
- *Liries* – vredevol en verheffend
- *Ritueel* - geskiedenis
- *Tragedies* – drama en emosie
- *Baldanswerk* – koördinasie
- *Bacchusagtig* – vryheid, ontspanning, verlossing
- *Natuurstudies* – stilheid

## IERSE DANS

In die eeue wat verby is was dans in Ierland, soos in die meeste plekke in die wêreld, grootliks deel van die land se sosiale struktuur. Byeenkomste soos troues, partytjies en dergelyke was 'n geleentheid waar mense hul genietinge en feesviering in dans kon uitdruk.

Ierse dans in Ierland het eers werklik in die vroeë 18de eeu 'n georganiseerde struktuur ontwikkel met die opkoms van die 'reisende dansmeesters'. Hierdie onderwysers het hul professionele baie ernstig opgeneem, en aangedring op 'n rigiede dansdissipline binne hul klasse. Met die vestiging van die Ierse Liga (*Gaelic League*) in Dublin in 1893, het Ierse dans nuwe lewende waardeur Ierse kultuur en nasionalisme deur dans bevorder is en dit op sy beurt gelei het tot 'n kultuur van mededingende Ierse danse wat in 'n wêreldwye fenomeen ontaard het.

Die gewildheid van Ierse dans het internasionaal gegroei sedert die eerste uitvoering van Riverdance gedurende die Eurovisie Sangkompetisie in 1994. Daarbenewens was die impak op die gewildheid van Ierse dans soos geskep deur danser en choreograaf Michael Flatley geweldig groot, en het gelei tot 'n toename in die aantal jong meisies en seuns wat regoor die Wêreld Ierse danslesse neem.

Ierse dans word gekarakteriseer deur twee tipes dans – sagteskoen- en hardeskoendans. Ceilidh-dans of groepdans [*Sien Engels. My woordeboeke praat van Ceilidh en nie Ceili nie*] is 'n populêre vorm van sosiale dans (veral in Ierland) en het ook toenemend kompetender geword. Die 'sagteskoen'-danse bestaan uit 'n verskeidenheid hoë skoppe en draaie van die enkel. Bewegings is vinnig, bene en voete word na buite en oorkruis gedraai en tone word gepunt (soortgelyk aan klassieke ballet). Seuns voer 'n reeks van ritmiese klikgeluide met die hak van hul skoene, hoë spronge, kappe en skoppe uit. Hardeskoendans word ook deur beide seuns en meisies uitgevoer. Ritme, tydsberekening en energie in 'n 'Ierse styl' is baie belangrik. Baie tradisionele danse word bv. op St Patrick's Day en Garden of Daisies uitgevoer. Moderne dansreekse soos Blackthorn Stick en Downfall of Paris word kompetender uitgevoer en hierdie danse word spesiaal deur onderwysers en senior dansers gechoreografeer. Die arms word te alle tye langs die sye gehou. Een van die opwindende aspekte van Ierse dans is dat dit die onderwyser en danser die ruimte gee om choreografies kreatief te wees. Hoewel sommige danse 'vaste' tradisionele danse is, laat ander 'n individuele kreatiewe woordeskat binne die grense van die Ierse styl van dans toe.

Daar is sedert die vroeë 1900's verwysings na Ierse dans in Suid-Afrika. Die hernude opwekking van entoesiasme vir hierdie dansvorm vind in 1998 plaas met die vorming van IDSA en die geselskap se registrasie by die Ierse Danskommisie (Irish Dance Commission) – IDC – wat in Dublin gebaseer is.

## INDIESE DANS

Indiese dans verteenwoordig waarskynlik die mees gevarieerde en hoogs ontwikkelde dansvorms. Indiese dans kan opgedeel word in Klassieke Dans, Volksdans en Stamdans. Indiese dans kan verder as die Middeleeue teruggevoer word, toe dans beskou is as die hoogste vorm van aanbidding. Daar is dikwels na dansers verwys as *Devadasi*-dienaars van God. Die kunsvorm is 'n leefwyse met sy wortels diep gesetel in tradisie en godsdienste. Dit kan gesien word in beeldhouwerk op tempels, in skilderye en versierings van baie van Indië se erfenisgeboue.

Daar is verskillende klassieke style:

**BHARATA NATYAM** – 'n Suid-Indiese klassieke dansvorm wat 'n vermengde kunsvorm is. Dit sluit drama, musiek, poësie, kleur en ritme in. Dit het sy oorsprong in die tempels van die *Devadasi*'s. Dit word op baie maniere uitgedruk: deur beweging van die ledemate, die taal van gebare, ritme soos deur die voete uitgevoer, poësie soos gesing deur die musici en die dansers. Maar die belangrikste van alles is "*bhava*" of gesigsuitdrukking. Die intrinsieke emosie regdeur die dans stem met die musiek ooreen.

**KATHAK** – 'n Noord-Indiese klassieke vorm wat ook ontstaan het in die tempels waar Brahmin-priesters bekend as *Kathaks* godsdienstige verhale met die gebruik van gebare vertel. Gedurende die *Mogol*-dinastie (1526 tot 1858) het Kathak 'n renaissance ondergaan. Vinnige draaie en komplekse voetwerk met lofpoësie ter ere van die heersende Keiser het die godsdienstige temas vervang. Hierdie periode staan bekend as die *Mongol*-periode. **[Ek kon nêrens die woord 'Mughal' (sien Engels) opspoor nie; neem aan dis 'Mongol' wat bedoel word.]**

**KATHAKALI** – 'n hoogs gestileerde dansdrama uit die suidelike staat van Kerela, uitgevoer deur mans (mans dans ook vrouerolle). Wat die treffendste is omtrent *Katakali* **[Hier anders gespel as voorheen]** is die beklemtoning van kostuums, ornamente en gekodeerde grimering wat die verskillende karakters wat uitgebeeld word van mekaar onderskei. Dansdramas word van sonsondergang tot sonsopkoms uitgevoer.

**KUCHIPUDI** – 'n klassieke dansvorm uit die staat Andra in die suide. Hoewel hierdie styl mag lyk op *Bharata Natyam*, word dit gedans teen 'n veel vinniger tempo en is dit nie so rigied nie. Dansers balanseer dikwels 'n pot op die kop terwyl hulle ingewikkelde voetwerk uitvoer. Hulle dans soms op 'n skinkbord.

**MANIPURI** – 'n vloeiende en grasiëuse dansvorm waar ingewikkelde handgebare 'n belangrike rol speel. Danse word byna altyd gebaseer op Lord Krishna. Die kostuum is fyn afgewerk en uniek. Vroue dra 'n silindervormige romp. Mans doen 'n lewendige tromdans.

**MOHINIYATTAM** – 'n klassieke dansvorm uit die suide van Indië, slegs deur vroue uitgevoer. Die basiese kostuum is wit met 'n gekleurde soom. Die liggaamshouding is in tweede posisie en bewegings is baie sirkelvormig.

**ORDISSI** – 'n baie vormpresiese dans uit Orissa: die liggaamshouding staan bekend as *tribangi*, wat beteken dat die liggaam drievoudig moet buig. Dis 'n grasiëuse dans met ingewikkelde voetwerk. Dit het 'n hooftooisel met baie detail.

### VOLKS- EN STAMDANS

Hierdie danse beeld daaglikse gebeure, gebruike en tradisies van mense uit 'n bepaalde streek uit. Die klimaatstoestande en geografiese situasies beïnvloed die danse. Dis 'n gemeenskapsdansvorm en het dus talle herhalende passies. Hierdie eenvoudige danse het Indiërs regoor die wêreld gehelp om hul identiteit te behou.

Alle Indiër-kunsvorms is opgeteken in werke soos die Natya Shastra, die dansers se bybel, en tot vandag toe word klassieke dans uitgevoer met onfeilbare presisie wat baie, baie ure van harde werk in die strewe na perfeksie vereis.

### **Bibliografie**

Artikel deur Savitri Naidoo van die Vadhini Indiese Kunste (*Indian Arts*)  
[www.indianconnection.bravehost.com](http://www.indianconnection.bravehost.com)