

Briewe aan 'n diva: die verswyging van gay-identiteit in Gordon Jephtas se briewe aan May Abrahamse

Hilde Roos

Hilde Roos, nadoktorale genoot, Universiteit van Suid-Afrika

Opsomming

As gevolg van die gebrek aan professionele geleenthede tydens die apartheidsjare vir bruin kunstenaars in die plaaslike operabedryf het Gordon Jephtas in 1965 na die buiteland vertrek, op soek na 'n loopbaan as *répétiteur*, koormeester en stemafrigter. Teen die middel van die 1980's was hy een van New York se mees gesogte *répétiteurs*, waar hy met operasterre soos Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Leontyne Price en Marilyn Horne gewerk het. Die ontdekking van sy briewe wat hy oor 'n periode van byna 30 jaar aan sy vertroueling in Suid-Afrika, die Eoan-sangeres May Abrahamse, geskryf het, bied vrugbare stof vir 'n ondersoek na die geskiedenis van opera in die Suid-Afrikaanse konteks. Die briewe raak 'n skakeling van onderwerpe aan wat wissel van opera tot ballingskap tot bruin identiteit. Vir hierdie artikel het ek twee temas gekies wat aan die oppervlak van Jephtas se briewe lê en in gayliteratuur dikwels met mekaar verbind word: die verswyging van gay-identiteit teenoor die oorvloedige teenwoordigheid van divaverering. Ek voer aan dat Jephtas sy gay-identiteit met groot omsigtigheid vir bekendes in sy tuisland (Abrahamse inklusief) probeer verberg het, maar dat sy obsessie met vroulike operasterre, van wie Maria Callas en May Abrahamse die meeste aandag geniet het, 'n aanduiding, hetsy direk of indirek, van sy gay-identiteit was. Hierdie artikel ondersoek die konsepte van die geheimhouding van gay-identiteit, divaverering en die operaqueen. Laasgenoemde was gedurende die 1970's en 1980's in operakringe, veral in die VSA, 'n bekende verskynsel en 'n ontleding daarvan funksioneer as 'n insiggewende lens waardeur Jephtas se lewe waargeneem kan word. Die artikel illustreer verder hoe hierdie konsepte in Jephtas se briewe gestalte gekry het en betoog dat ten spyte van die feit dat Jephtas en Abrahamse die skyn van sy heteroseksualiteit gehandhaaf het, haar vriendskap van groot betekenis vir hom was. Jephtas is in 1992 aan vigs in New York oorlede.

Trefwoorde: divaverering; Eoan Groep; gay-identiteit; Gordon Jephtas; in die kas; Maria Callas; May Abrahamse; operaqueen; uit die kas; vigs

Abstract

Letters to a diva: the concealment of gay identity in Gordon Jephtas's letters to May Abrahamse

Due to the lack of professional opportunities during the apartheid era for so-called coloured musicians in the local opera industry, Gordon Jephtas (1943–1992) left the country in 1965 in search of a career as répétiteur, vocal coach and choir master abroad. By the mid-1980s he was one of New York's most sought-after répétiteurs and worked with opera stars such as Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Leontyne Price and Marilyn Horne. More than 20 years after his death the discovery of his letters to his lifelong confidant back home, Eoan soprano May Abrahamse, constitutes an archival find that has much to offer towards the historiography of Western art music in South Africa. The letters encapsulate the aspirations, successes and failures of an exiled, gay and coloured classical music artist during the apartheid era. Apart from his work with a string of international operatic stars, many aspects of Jephtas's letters comment on salient issues of the human condition that go beyond the disciplinary boundaries of opera as a format in and for itself, or what may be deemed a "successful career" or a musician who "made it" abroad. Jephtas's letters reveal his obsession with opera and the soprano voice, his penchant for diva worship, the loneliness of his nomadic existence and the ups and downs of life behind the scenes of many an opera performance. They speak to the exile's never-ending longing for home, his racial identity as a "coloured" person and the way this played out in his profession in South African as well as abroad. Yet his letters also reveal a number of significant issues that remained resolutely undiscussed; the politics of apartheid and the way it influenced his life are never directly mentioned, and, central to this article, his gay identity and his illness that led to his death surface nowhere in the 30-year correspondence.

For this article I chose to explore two themes that lie on the surface of the correspondence and are often connected other in gay literature. I posit the question whether the overt presence of diva worship in his letters can be read as an expression of his gay identity which, as an issue in itself, is never alluded to. If so, could this be regarded as a veiled and therefore conscious expression of his sexuality, or should it rather be read as an unconscious manifestation? The article draws on the concepts of the closet, the opera queen and diva worship and uses these as interpretative tools to explore how these issues constellated in Jephtas's letters.

The notion of the closet has become a metaphor for consciously concealing one's sexual identity or behaviour in an environment where its nature is experienced as deviant from the norm. Diverging from accepted norms in a predominantly heterosexual society proves to be culturally and politically highly charged, and disguising the issue has become a way to escape retribution by society at large. In Eve Kosofsky Sedgwick's seminal work *Epistemology of the closet* (1990:3, 71) it is argued that the closet became the defining structure for gay oppression in the 20th century; a claustrophobic, secretive and imprisoned space that restrains and silences gay identity and opposes self-manifestation. In contrast to the silence on his gay identity, opera as a format and female opera singers take centre stage in Jephtas's letters. Apart from detailed and frequent discussions on the quality of voice and performativity of the various famous sopranos of his time (many of whom he also coached), Jephtas's infatuation with Maria Callas and May Abrahamse is overtly present in the correspondence.

I interpret this as a manifestation of diva worship, which refers to the veneration female entertainers enjoy from gay, lesbian, bisexual and transgender (GLBT) groups. Diva worship as a phenomenon with its characteristics and distinctive parlance has been written on by a

number of academics, including Mitchell Morris (1995), Brett Farmer (2005, 2007), Wayne Koestenbaum (1994), Daniel Harris (1996), Vito Russo (1987) and Edward O'Neill (2007). Closely connected to diva worship is the concept of the opera queen. The *Routledge international encyclopedia of queer culture* states that being an opera queen signifies a gay person's "obsession with the world of opera and a passionate devotion to the idealized figure of the prima donna" (Gerstner 2006:441). Morris (1993:188), too, argues that "central to the true opera queen's aesthetic is the cult of the singer – specifically the female singer". The above-mentioned encyclopaedia furthermore states that in a time when gay culture was still heavily closeted in the West, "immersion in opera served both as a retreat from a hostile environment and a discreet signifier of sexual preference" and cites Queen-singer Freddie Mercury's collaboration with Montserrat Caballé as an example of this. A wider reading of the literature, however, indicates that divas are admired for a variety of reasons, of which escapism from societal retribution is only one.

Jephtas's diva worship of Callas and Abrahamse can be read in the frequency with which they appear in his letters, but it also finds expression in the tone in which he described them. Morris (1993:190) argues that the way in which opera queens discuss divas is characterised by ambiguity – "what seems like an insult may be a compliment, and more than likely it is both", adding that its tone is "somewhere between histrionics and hysteria". During his first visit to Europe from December 1963 to March 1964, Jephtas attended two performances of the now famous Franco Zeffirelli production of Puccini's *Tosca* at Covent Garden with Callas in the title role. The performances are described in extraordinary detail in the letters dated 31 January and 5 February 1964, bearing testimony to his in-depth understanding of the voice, the format of opera, his focus on how vocal sound is enacted on stage and his ability to unflinchingly critique while at the same time adore Callas as an opera singer. In the years leading up to her death in 1977, Callas would remain his idol, always referred to by him as "La Callas", and few letters do not in some or other way report on her singing (or lack thereof), the details of her love life or any aspect of her personal life that he picked up in the press. The letter of 31 January 1964 also signifies the projection of this admiration on to Abrahamse when he concludes by writing, "We'll make a Callas of you yet!!" (Jephtas 1964a).

Jephtas's admiration for Abrahamse can be traced in many aspects of the correspondence. Even the way he addressed her on the envelopes provides a tantalising glimpse of how deeply diva worship was part of his projection on to Abrahamse: from 1969 onwards he usually adorned her name with formal and elaborate adjectives, as seen, for example in "Alla Gentile Signora" (To the gentle Lady), "Pregiatissima Signora" (Precious Lady), "Esimia Signora" (Magnificent Lady), "Gentilissima" (The most gentle), "Distinto" (Distinguished) or "Distinta Artista" (Distinguished Artist). For him she was a singer who never gave up on her quest to excel as an artist in the most difficult of circumstances, but he never compromised on critiquing her singing. Yet, even after having worked with some of the world's foremost sopranos, such as Renata Tebaldi, Montserrat Caballé, Elena Suliotis, Leontyne Price, Marilyn Horne and Joan Sutherland, in 1990 he wrote to Abrahamse (who was 60 years old at the time), "Now I can hardly wait to walk out on stage with you, and sing our songs" (Jephtas 1990).

The article concludes by reconsidering the role the diva is said to play in gay culture. In the light of accounts written on diva worship, it seems that diva fixation in gay culture runs parallel with self-identification of being gay and that coming out does not diminish its intensity. The question, therefore, whether Jephtas's diva worship was a concealed and conscious way of communicating the unsayable to Abrahamse or an unconscious manifestation becomes irrelevant. The more productive question may be to probe the reasons for Jephtas's silence on the issue, as this points to the kind of space the social and

professional circles in South Africa were for Jephtas at the time. Apart from the fact that a discussion of subjects such as alternative sexual preferences was not necessarily accepted social practice, Jephtas would most probably have avoided any information that could compromise his reputation back home, and being coloured, gay and HIV positive during apartheid was probably the least desirable combination of positions to be in.

Keywords: aids; coming out; diva worship; Eoan Group; gay identity; Gordon Jephtas; Maria Callas; May Abrahamse; opera queen; the closet

1. Inleiding: 'n Loopbaan in die buiteland

Op 5 Julie 1992 is Gordon Jephtas, voormalige répétiteur, koormeester en stemafrigter van die Eoan Groep in die Goldwater-gedenkhospitaal in New York oorlede (Botha 1992). Hy was 49 jaar oud. Die Eoan Groep was 'n kultuurorganisasie van Distrik Ses in Kaapstad waar die bruin gemeenskap die geleentheid gehad het om aan opera-, ballet- en dramaproduksies deel te neem. Die groep het in 1956 met Verdi se *La Traviata* in die Kaapstadse Stadsaal gedebuteer en in die volgende twee dekades 11 operaseisoene aan Kaapse gehore aangebied. Jephtas was een van die weinige musici van die groep wat daarin geslaag het om in die buiteland as professionele musikus te werk. 'n Jaar voor sy dood het hy, ná 'n loopbaan van 20 jaar in Europa en die VSA, waar hy in van die wêreld se mees vooraanstaande operahuise met talle operasterre gewerk het, na Suid-Afrika teruggekeer om sangers van die Kaapse Raad vir Uitvoerende Kunste (Kruik) af te rig (Hartman 2015). Teen die einde van 1991, sonder om kennis te gee en op eie inisiatief, het Jephtas egter na New York teruggekeer en volgens voormalige kollegas en vriende het hy "net verdwyn". 'n Klompie maande later het hulle berig ontvang dat hy oorlede is (Hartman 2015; Du Plessis 2015).

Twee maande voor sy dood het 'n joernalis van *Die Burger*, Aubrey Hardine, Jephtas per telefoon in sy hospitaalbed in New York opgespoor en hom direk uitgevra oor die gissinge dat hy aan vigs ly. Jephtas het op kenmerkende wyse die vraag omseil en geantwoord dat mense by die huis hom nie voortydig dood moet verklaar nie en dat hy binnekort weer na die Kaap sou terugkeer om Verdi se *La Traviata* nog een keer met sy eertydse kollegas van die Eoan Groep op te voer. 'n Woordelike verslag van hierdie oproep is die dag ná sy dood in 'n artikel in *Die Burger* gepubliseer onder 'n nuusopskrif wat sonder omhaal gestel het: "Klaviermeester van Suid-Afrika sterf aan vigs in Amerika" (Hardine 1992).

Meer as 20 jaar ná sy dood is die ontdekking van die briewe wat Jephtas oor 'n periode van byna 30 jaar aan sy vertroueling in Suid-Afrika, die Eoan-sopraan May Abrahamse,¹ geskrywe het, 'n argivale vonds wat veel bied vir die vakgebied van musiekhistoriografie.² Sy briewe gee 'n unieke blik op die ambisies, suksesse en mislukkings van 'n bruin gay klassieke kunstenaar wat tydens die apartheidsjare na die buiteland moes gaan om sy talente en drome te realiseer.³ Buiten blyke van sy obsessie met opera en die rits internasionale operasterre met wie hy gewerk het, verskaf sy briewe treffende perspektiewe op aspekte van menswees wat die dissiplinêre grense van opera as 'n kunsvorm oorskry. Hoewel Jephtas baie sukses geken het, bly die tema van 'n geslaagde loopbaan in klassieke musiek of buitelandse suksesse egter op die agtergrond. Binne die vertrouensverhouding van twee mense wat vir dekades 'n unieke band gehad het, staan sy geleefde ervaring op die voorgrond. Weens hul gedeelde herkoms en passie, voer gesprekke oor opera as kunsvorm dikwels die botoon, maar ander dominante temas sluit in sy obsessie met gevierde operasangeresse (oftewel divas), van wie hy vele persoonlik afgerig het, die eensaamheid van sy nomadiese bestaan as professionele répétiteur en afrigter en die

wisselende wedervaringe van 'n lewe agter die skerms van die operaproduksies waaraan hy deelgeneem het. Sy briewe vertel ook van die ewigdurende verlange van die banneling "huis toe", sy komplekse verhouding met die lede en bestuur van die Eoan Groep, die manier waarop sy bruin identiteit 'n rol gespeel het in die vorming van sy loopbaan (in Suid-Afrika tydens apartheid en in die buiteland), en die veranderende kwaliteit wat sy bruin identiteit vir hom ingehou het soos sy loopbaan ontwikkel het. Daar is egter ook beduidende aspekte van Jephtas se lewe wat glad nie in die korrespondensie bespreek word nie: apartheid as politieke bestel en die manier waarop dit sy lewe beïnvloed het, word nêrens direk genoem nie (die term *apartheid* kom nie in die briewe voor nie), en sy gay-identiteit en die siekte wat tot sy voortydige dood gelei het, word ook nie aangeroer nie.

Die lees van Jephtas se briewe bring 'n breë skakeling temas na vore wat die gesprek oor opera in die Suid-Afrikaanse konteks potensieel kan verryk. Vir hierdie artikel het ek op twee aspekte besluit wat aan die oppervlak van sy briewe lê en wat in gayliteratuur dikwels gekoppel word: die verswyging van gay-identiteit en die obsessie met operasangeresse, oftewel divaverering. Gesprekke oor divaverering, in die akademie en ook in die openbare ruimte soos blogs, behandel dikwels die vraag waarom divas soveel gay aanhangers het en vra watter eienskappe divas verteenwoordig waarmee gays hulle identifiseer. Daar word uiteenlopend op hierdie vrae gereageer (en hierdie aspekte word later in die artikel meer breedvoerig bespreek), maar die kwessie van die geheimhouding van 'n seksuele voorkeur in 'n omgewing waar dit nie die norm is nie, staan op die voorgrond. Ek stel dus die vraag of die oorfloedige aanwesigheid van divaverering gelees kan word as 'n uitdrukking van Jephtas se verswygde gay-identiteit en, indien wel, of dit geïnterpreteer kan word as 'n bewuste kodering van die onsegbare of 'n onbewuste uiting daarvan. Hierdie artikel sal die konsepte van die geheimhouding van gay-identiteit, divaverering en die operaqueen bespreek en illustreer hoe dit in die korrespondensie tot uiting kom.

Maar eers, ter wille van konteks, 'n kort biografiese skets van Gordon Jephtas (8 Maart 1943 – 5 Julie 1992) (Tribute 1992). Net voor sy 16de verjaarsdag, op 28 Februarie 1959, verskyn Jephtas vir die eerste keer in 'n foto in *The Cape Argus*. Die leier van die Eoan Groep, die Suid-Afrikaans-gebore Italianer Joseph Manca, leun oor sy skouer en wys na die bladmusiek; Jephtas se vingers rus op die klawerbord, sy oë op die bladmusiek voor hom. Die foto is geplaas op die vooraand van Eoan se derde operaseisoen, waartydens die groep Verdi se *Rigoletto* en *La Traviata* en Mascagni se *Cavalliera Rusticana* in die Kaapstadse Stadsaal sou opvoer. In die bygaande artikel oor die groep en hul aktiwiteite verwys Manca reeds na Jephtas as "sy toekomstige opvolger" (De Villiers 1959). In hierdie geposeerde foto lê veel van Jephtas se professionele lewe opgesluit: dit is voor die klavier met die musiek van operawerke op die staander waar hy sy passie uitgeleef het, waar hy suksesse en krisisse beleef het en waar hy altyd weer gevind het wat vir hom die moeite werd was. Die persoon van Manca figureer as simbool van aspekte waarmee hy sy lewe lank sou stoei: wit gesag wat oor hom leun en hom voorsê hoe hy moet lewe, en die gesaghebbende figuur van die dirigent wat bepaal waar hy inpas in die hiërargie kenmerkend van die bedryf van Westerse klassieke musiek.



Figuur 1. Gordon Jephtas en Joseph Manca by die klavier. Foto gepubliseer in *The Cape Argus*, 28 Februarie 1959. Gebruik met toestemming van die Eoan Groep-argief, DOMUS, Universiteit Stellenbosch.

Na die voltooiing van sy hoërskoolopleiding aan die Harold Cressy-skool in Distrik Ses het Jephtas van 1961 tot 1963 aan die Suid-Afrikaanse Kollege vir Musiek van die Universiteit van Kaapstad vir 'n diploma in musiek studeer. Die Eoan Groep het sy studie gesubsidieer en hy was tot Augustus 1965 répétiteur vir die groep (Voges 2015). 'n Besoek aan Europa tussen Desember 1963 en Maart 1964, waartydens hy Maria Callas in 'n opvoering van Puccini se *Tosca* in Covent Garden in Londen gesien het, het hom egter laat besef dat hy in Europa (en verkieslik in Italië) moes wees om oor opera te leer (Jephtas 1964b). Ná sy vertrek na Europa in Oktober 1965 het hy Suid-Afrika gereeld besoek om met die Eoan Groep, of later by die Transvaalse Raad vir Uitvoerende Kunste (Truk) of Kruik te werk, maar sy lewe het vanaf 1965 tot sy dood 'n nomadiese karakter aangeneem en hy was selde permanent in enige plek gevestig. Vir die Eoan Groep was hy egter altyd die enigste kandidaat wat Manca sou kon opvolg en die hoopvolle verwagting dat Jephtas blywend na die groep sou terugkeer en die glorie van die 1950's en vroeë 1960's weer sou kon laat herlewe, het gelei tot die komplekse verhouding wat hy later met die groep en sy bestuur gehad het. Toe Jephtas uiteindelik in 1979 die leisels as artistieke direkteur op kontrakbasis oorgeneem het, het dit gou duidelik geword dat daar 'n groot gaping tussen hom en die groep ontwikkel het en Jephtas het die inisiatief voortydig gekanselleer (Roos 2010:142).

Jephtas het van 1965 tot 1971 hoofsaaklik in Engeland en Italië vertoef, 'n periode waartydens hy homself altyd as student beskryf het wat meer oor opera moes leer. Hy was egter slegs twee keer vir kort periodes formeel as student by instansies ingeskryf: van Junie tot Augustus 1966 het hy Italiaans gestudeer by die Universiteit van Perugia in Italië (Jephtas 1966a) en van September 1966 tot Mei 1967 het hy by die London Opera Centre gestudeer (Jephtas 1966b).⁴ Milaan was sy gunstelingstad, waar hy die grootste deel van hierdie tydperk deurgebring het. Hier het hy dirigeerkuns by Franco Ferraris gestudeer (Jephtas 1970a) en buiten besoeke aan Suid-Afrika, die VSA en verskeie ander lande in Europa waar hy aan kleiner produksies deelgeneem het of meesterklasse bygewoon het, het hy elke moontlike operaproduksie wat hy kon bekostig, bygewoon. Om die pot aan die kook te hou het hy studente in sangklasse begelei en Engels gegee by die Shenker-instituut in Milaan (Jephtas 1970b). Dit was finansiële 'n uiters wisselvallige tyd vir Jephtas en sy briewe toon dat hy van die hand na die mond gelewe het (hy het dikwels stemafrigting gedoen in ruil vir 'n bord spaghetti), maar as hy geld verdien het, het hy dit sonder skroom uitgegee (Jephtas 1972b). Eers in Februarie 1972 het hy sy eerste formele kontrak as *répétiteur* by die operahuis in Mantua, Italië, gekry en het hy met sangers soos Placido Domingo en Elena Souliotis begin werk (Jephtas 1972a). Tot 1978 het hy, buiten vele kontrakte elders op die kontinent, tussen Milaan, Zürich en Lissabon gependel, waar hy gereelde kontrakte by operahuse gehad het. 'n Hoogtepunt uit hierdie periode is twee konserte in Oktober 1973, in Londen en Wene, waar hy as begeleier vir die sopraan Renata Tebaldi en die tenoor Franco Corelli opgetree het (Jephtas 1973a). Hierdie konserte is vandag die enigste optredes van Jephtas waarvan klankopnames kommersieel beskikbaar is.⁵

Sedert sy eerste besoek aan die VSA in Oktober 1970, toe hy uitgenooi was om aan meesterklasse met die dirigent Boris Goldovsky deel te neem, het hy 'n voorkeur ontwikkel om daar te werk (Jephtas 1970c). Tydens daardie besoek is hy ook 'n kontrak by die New York City Opera aangebied, maar vanweë administratiewe rompslomp en die langdurige gesukkel om 'n werksvergunning te kry, het hierdie droom eers in 1978 bewaarheid geword toe hy vir 'n seisoen by die Lyric Opera in Chicago gewerk het (Luethi 2015). Van toe af tot sy dood was die VSA sy tuiste, hoewel hy in 1979, 1986 en weer in 1990 ernstige pogings aangewend het om op meer permanente basis in Suid-Afrika te werk. In Amerika het hy gereelde kontrakte gehad by die San Francisco-operahuis, die Lyric Opera in Chicago, die Metropolitan-operahuis in New York, die New York City Opera en ook by die Utah Opera in Salt Lake City (Jephtas 1981, 1987a). Dit is in hierdie jare dat hy 'n reputasie ontwikkel het as voorste *répétiteur* en dat hy stemafrigting gedoen het vir onder andere Luciano Pavarotti, Beverly Sills, Maria Chiara, Frederica von Stade, Luigi Alva, Montserrat Caballé, Leontyne Price, Marilyn Horne, Neil Schicoff, Placido Domingo, Teresa Berganza en Joan Sutherland. Hy was ook betrokke by produksies met regisseurs soos Pier Luigi Pizzi, Tito Gobbi, Kurt Herbert Adler, Richard Bonynghe en die omstrede Jean-Pierre Ponnelle (Jephtas 1981).

Die Suid-Afrikaanse sopraan Emma Renzi, wat jare lank in Europa en die VSA gesing het, het in 'n onderhoud soos volg oor Jephtas uitgebrei:

Gordon was extremely gifted, he was absolutely top-class. And he was like a sponge, it just went in. It was, really, he had this absolute instinct for it. He was a good pianist. But he was [also] a good coach. And that is a very different thing from being a good pianist, or even a good accompanist. You have to know the languages, you have to know the style, you have to be able to give everybody their cues, and that kind of thing. It is a completely different cup of tea to just playing the piano very well. And he did have [the passion for it], he was really extremely talented. Then he moved from Europe to New York. Lots of singers, well-known ones like Marilyn Horne, did go and coach with him. You know, if you [had] a role you've sung hundreds of times but you

haven't sung it for a year or so, and you want to sing it in, you want a pianist who knows it. So you go to the one who is recommended, and he was one of the best ones in New York. He was known for that (Eoan History Project 2013:102).



Figuur 2. Gordon Jephtas en Montserrat Caballé tydens 'n konsert in San Francisco in 1981. Gebruik met toestemming van die Abrahamse-familie.

2. In die kas en uit die kas

Die kas (Engels *the closet*) het 'n metafoor geword vir die bewuste geheimhouding van 'n seksuele identiteit in 'n omgewing waar die aard daarvan beskou word as afwykend van die norm. Heteroseksualiteit word in baie samelewings steeds as normatief beskou en verdraagsaamheid ten opsigte van alternatiewe seksuele voorkeure is eers gedurende die afgelope dekades in dele van die internasionale gemeenskap beding. Sedert die 1990's word die afkorting LGBT (wat staan vir "lesbies, gay, biseksueel en transgender") algemeen aanvaar as 'n term wat verwys na mense wat alternatiewe seksuele identiteite verkies. In tye en plekke waar daar min of geen ruimte vir LGBT-groeperinge is nie, word dit as "abnormale" gedrag beskou en dra dit kultureel en polities 'n hoogs plofbare lading. In sulke omstandighede het die verswyging daarvan 'n manier geword om vergelding deur die samelewing te voorkom.

Beskouinge oor gay-identiteit deur filosowe en ander teoretici het begin met die Franse filosoof Michel Foucault⁶ se ondersoek na die onderlinge verhoudinge tussen seks, gender en begeerte. Sy werk oor seksualiteit en die samelewing, met name *The history of sexuality (Volume I)*, in 1978 gepubliseer, het queerteorie as 'n invloedryke denkwys van stapel gestuur. Dit was egter die literêre kritikus Eve Kosofsky Sedgwick wat die konsep van die kas as 'n bepalende sosiale ruimte waarin gays hulle bevind, meer breedvoerig geteoretiseer het. In haar boek *Epistemology of the closet*, in 1990 gepubliseer en vandag beskou as een van die grondliggende tekste van queerteorie, beskryf sy (1990:3; 71) die geheimhouding van gay-identiteit as “a performance initiated as such by the speech act of a silence” en voer aan dat die kas die bepalende struktuur van gay-onderdrukking in die 20ste eeu was.

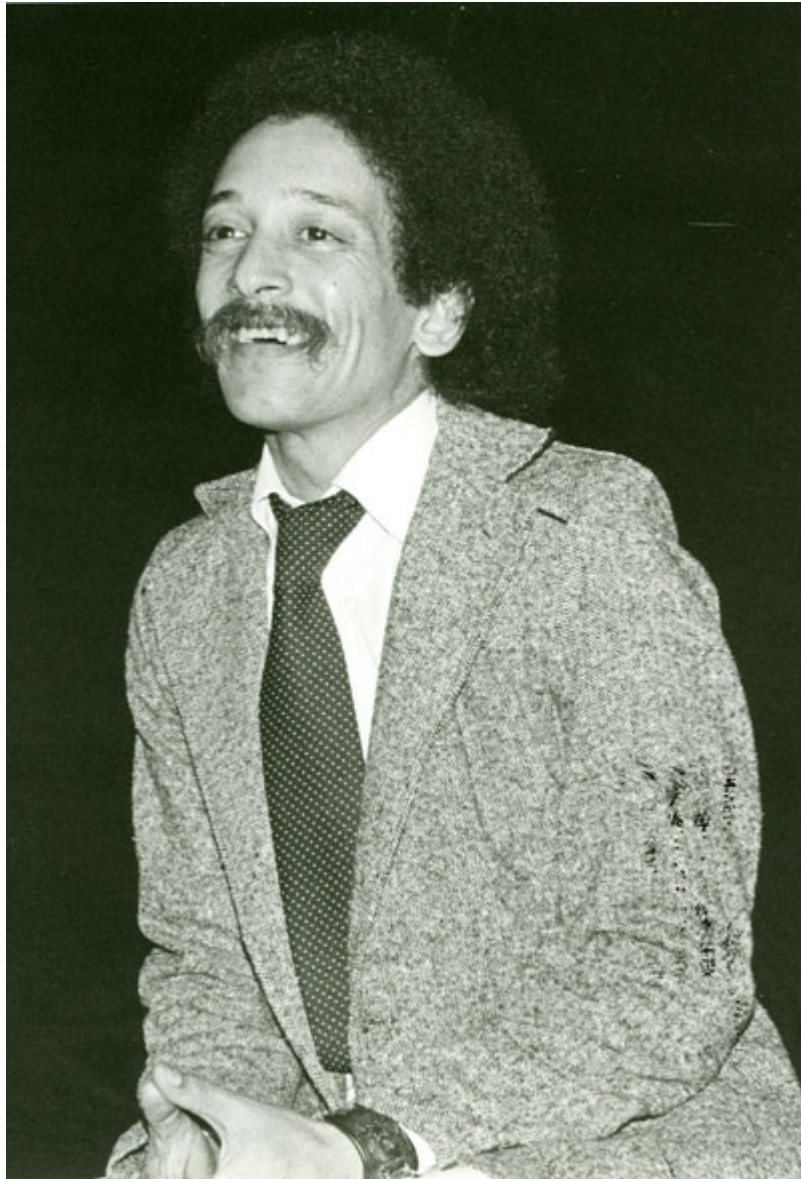
Georgia Johnston (2002:171) beskryf die kas as “a claustrophobic, secretive and imprisoned space that restrains and silences gay identity and opposes self-manifestation”. Skrywers is dit eens dat selferkenning van gay-identiteit, oftewel uit die kas klim, nou verweef is met die geheimhouding daarvan en dat gays dikwels heen en weer beweeg tussen in die kas wees en uit die kas klim, afhangende van die spesifieke omgewing waarin hulle hul bevind. Sedgwick meen dat die selferkenning van gay-identiteit, net soos die geheimhouding daarvan, 'n proses is wat gelaai is met gevaar en nooit voltooi is nie. Sy voer aan dat selfs die mees openlik gay persoon nooit vry is van die inperking van die kas nie, omdat vooroordeel gedurig weer kop uitsteek en gay persone ondervind dat “new walls have sprung up around them” (1990:68). Die kas bly in elke nuwe sosiale omgewing of situasie steeds 'n vormende teenwoordigheid.

Die sosiale en politieke konteks van apartheid-Suid-Afrika was nie net kloustrofobies nie, maar ook skisofrenies. Onder apartheid is 'n samelewing gekonstrueer wat andersheid wat afwyk van ras-witheid en seksuele heteronormaliteit as teennormatief beskou het. Wetgewing is ingestel om sulke andersheid te beheer en (verkieslik) uit die samelewing te verdryf. Onder apartheidswetgewing is homoseksualiteit gekriminaliseer as 'n strafbare oortreding wat vervolgd kon word vir sodomie of onnatuurlike misdrywe ingevolge die Wet op Onsedelikheid (Wet 23 van 1957). In *Defiant desire* beskryf Mark Gevisser (1994:18) die geskiedenis van gay- en lesbiese identiteite in Suid-Afrika as “a different fight for freedom”, maar noem dat gays reeds sedert die 1940's in stedelike gebiede van Johannesburg, Kaapstad en Durban gevestig was en in relatiewe vryheid gelewe het. Kaapstad het indertyd 'n ontluikende “Moffie Drag”-kultuur onder die bruin gemeenskap geken waarvoor uitgebreid in publikasies soos *Drum* en *Golden City Post* verslag gedoen is (Chetty 1994:117).

In 1956, die jaar waartydens die Eoan Groep in die plaaslike operagemeenskap opslae gemaak het met hul eerste opvoering van Verdi se *La Traviata*, het die Suid-Afrikaanse polisie 30 gay mans op Durban se Esplanade in hegtenis geneem. Hulle is tussen ses en 15 jaar gevangenisstraf opgelê en in sy uitspraak het die regter aangevoer dat “your type is a menace to society and likely to corrupt and bring about degradation to innocent and unsuspecting, decent-living young men and so spell ruin to their future” (Gevisser 1994:18).

Gevisser (1994:27) noem dat Hanoverstraat in Distrik Ses, waar die Eoan Groep by nr. 302 sy hoofkwartier gehad het, 'n florerende gaykultuur geken het wat ná die gedwonge ontruiming van die gebied na die Kaapse Vlakte steeds bly voortbestaan het. Die aanwesigheid van 'n gaykultuur in die omgewing waarin lede van die Eoan Groep gewoon en gewerk het, was dus nie ongewoon nie en kompliseer die vraag waarom Jephtas dit in sy briewe aan Abrahamse oor 'n tydperk van byna 30 jaar heeltemal verswyg het. Die openlike uitleef daarvan binne die Eoan Groep was egter nie noodwendig aanvaarde praktyk nie en in onderhoude met voormalige kollegas en vriende van Jephtas is uiteenlopend gereageer op die vraag of hulle bewus was van sy gay-identiteit; sommige was verbaas, ander het laat

blyk dat hulle dit altyd gewees het. Hulle was dit egter almal eens dat Jephtas as persoon baie privaat was en nie sy persoonlike lewe met Jan en alleman gedeel het nie, 'n indruk wat ook in die briewe na vore kom.



Figuur 3. Gordon Jephtas in 'n ongedateerde foto. Gebruik met toestemming van Amanda Botha.

Hoewel gay-identiteit in dele van die Weste ten tye van Jephtas se afsterwe met 'n groter mate van aanvaarding bejeën is, was die 1980's en vroeë 1990's ook die era toe vigs aan gay-identiteit gekoppel is. Die kombinasie hiervan met die stereotipering van die gaygemeenskap as seksueel losbandig het tot groot persoonlike skade vir vigslyers en hulle families gelei. Vigs was gedompel in kollektiewe veroordeling en dit was niks ongewoon vir persone wat MIV-positief was, om hul werk te verloor nie (gay of nie), nie net in Suid-Afrika nie maar veral ook in die VSA.

Jephtas is in Julie 1987 as koormeester en stemfrigter by die Utah-operahuis in Salt Lake City aangestel, 'n vaste pos wat in koerantberigte in Utah met groot fanfare aangekondig is

(Birch 1987),⁷ maar twee jaar later het hy hom weer in New York bevind. Of hy hierdie betrekking verloor het as gevolg van vigs, of dalk self besluit het om weer te vertrek, is iets waaroor 'n mens net kan spekuleer.

In die vroeë 1990's is 'n paar wêreldbekende kunstenaars aan vigs oorlede en die bekendmaking van die oorsaak van hul dood het internasionaal hoofnuus gehaal. Onder hulle tel die Queen-sanger Freddie Mercury, wat in November 1991 in Londen oorlede is en die balletdanser Rudolph Nureyev, wat in Januarie 1993 in Parys oorlede is. In beide gevalle is die publiek tot op die laaste oomblik in die duister gelaat oor hul siekte en in beide gevalle is vigs geassosieer met gay-identiteit en seksuele losbandigheid.

In Mei 1989 is die Suid-Afrikaanse pianis Steven De Groote aan longontsteking wat deur vigs veroorsaak is oorlede, alhoewel hy vigs blykbaar as gevolg van 'n bloedoortapping na 'n vliegongeluk opgedoen het. Met sy dood is die feit geheel onder die doeke gehou,⁸ en selfs onlangse studies oor hom⁹ laat die feit ongenoem. Met Jephtas se laaste besoek aan Suid-Afrika in 1991 het hy hom dus sosiaal en polities in 'n uiters kwesbare posisie bevind: bruin en gay, en siek as gevolg van vigs.

Dit is duidelik uit die briewe aan Abrahamse en ook uit onderhoude met voormalige vriende en kollegas dat Jephtas in die jare wat hy in die buiteland gewoon en gewerk het, met groot omsigtigheid sy gay-identiteit en later sy siekte vir bekendes in Suid-Afrika weggesteek het. Alhoewel sommige vriende, soos Peter Voges en Abrahamse se dogters, sy gay-identiteit as 'n "oop geheim" beskou het (Voges 2015; Abrahams 2015; Rushin 2015), het hy gekies om nooit hieroor in sy briewe te skryf nie, en dit wil voorkom of Jephtas en Abrahamse in hierdie verband wedersyds die skyn van sy heteroseksualiteit voorgehou het. In sy briewe het Jephtas enige leidrade wat in daardie rigting kon dui, weggelaat en aspekte soos wie sy vriende was, of besonderhede oor sy sosiale lewe, is nooit genoem nie. Ek vermoed dat hy selfs so ver gegaan het om voor te gee dat hy heteroseksueel is. In 1982 het hy byvoorbeeld verwys na die vrou in sy lewe (Jephtas 1982) en volgens Abrahamse se dogters het hy 'n foto van homself en 'n heelwat ouer Afro-Amerikaanse vrou vir hulle gestuur. By nadere ondersoek blyk dit dat hy inderdaad in 1980 met 'n Afro-Amerikaner getrou het, maar dat hy dit gedoen het om 'n werksvergunning in die VSA te kry (Hartman 2015; Abrahams 2015; Rushin 2015). Dit is egter nooit so in sy briewe gestel nie, en gegewe die gebrek aan duidelike bewyse van sy homoseksualiteit, sou lesers van sy briewe weinig aansporing hê om verdere ondersoek in te stel. Gerugte van sy huwelik is ook bevestig in 'n kopie van 'n brief deur die Eoan Groep se voorsitter Ismail Sydow aan Jephtas wat in die Eoan Groep-argief gevind is. In die brief word Jephtas geluk gewens met sy huwelik en 'n lang, gelukkige en voorspoedige getroude lewe toegewens (Sydow 1980), 'n teks wat sy gewaande heteronormaliteit bevestig.

Onderhoude met voormalige kollegas en vriende in Europa en die VSA het egter laat blyk dat Jephtas in die buiteland wel uit die kas geklim het. Wanneer dit gebeur het en hoe hy daaraan vorm gegee het, is op hierdie stadium moeilik om vas te stel, maar e-pos-kommunikasie met kennisse en kollegas uit sy tyd by die Zürich-operahuis (waar hy tussen 1973 en 1978 jaarliks kontrakte gehad het), het laat blyk dat hy sy gay-identiteit nooit verberg het nie (Luethi 2015; Jung 2015; Okazaki 2015). Volgens die Suid-Afrikaanse tenoor Sidwell Hartman (ook 'n voormalige lid van die Eoan Groep), wat in 1984 en 1985 by die Juilliard Skool vir Musiek in New York gestudeer het en vir wie hy by geleentheid begelei het, het Jephtas 'n openlike gay lewe geleef met 'n groot vriendekring bestaande uit gays. Hy het in hierdie tyd 'n huurwoning in die Ansonia Hotel in New York gehad en dit met 'n vriend gedeel (Hartman 2015).

Hartman het ook die indruk gekry dat Jephtas in die VSA polities meer uitgesproke was as in Suid-Afrika en vertel dat Jephtas uit hoofde van sy politieke oortuigings nou betrokke was by die Afro-Amerikaanse operagroep Opera Ebony. In sy briewe aan Abrahamse van die laaste paar jaar voor sy dood is dit ook duidelik dat hy homself meer vry uitgespreek het ten opsigte van politiek, maar sy angs dat hy Abrahamse as gevolg van sy uitgesprokenheid as vertroueling sou verloor, is ewe duidelik uit die korrespondensie (Jephtas 1988). Bekendes en kollegas tuis het hom steeds as stil en privaat ervaar. Dit is duidelik dat hierdie eienskap van sy persoonlikheid in sy jare in die buiteland, veral in die VSA, verander het, en volgens Hartman was Jephtas in New York uitgesproke, “larger than life” en professioneel suksesvol (Hartman 2015). Dit is duidelik dat sy verhouding met Suid-Afrika een van ’n dubbele lewe was; openlik gay en professioneel suksesvol in die buiteland, in die kas en met vele professionele teleurstellings in apartheid-Suid-Afrika.

3. Divas en operaqueens

In teenstelling met die afwesigheid van enige verwysing na sy gay-identiteit in sy briewe, staan opera, sangeresse, die kwaliteit van hul stemme en vertolking op die voorgrond. Buiten vele gedetailleerde besprekings van die stemkwaliteit, toon en performatiwiteit van die soprane wat hy in produksies beleef het of met wie hy gewerk het, toon sy briewe ’n buitengewone fokus op twee sangeresse: Maria Callas en May Abrahamse. Ek interpreteer hierdie fokus as ’n manifestasie van divaverering – die obsessiewe bewondering en aandag wat vroulike sangers (van ’n verskeidenheid musikale formate, wat opera, musiekblyspele, country-, pop- en rockmusiek insluit) uit die LGBT-gemeenskap ontvang. Hoewel skrywers oor die onderwerp aantoon dat sulke verering nie beperk is tot LGBT-georiënteerde groepe nie en dat nie almal wat hulself as deel van die LGBT-groepering beskou, noodwendig omgee vir divas nie, kom die bespreking van divaverering byna uitsluitlik in gayliteratuur voor.¹⁰

Divaverering as ’n verskynsel met spesifieke eienskappe en ’n unieke omgangstaal is reeds deur verskeie akademiërs ondersoek. Hieronder tel Mitchell Morris (1995), Brett Farmer (2005, 2007), Wayne Koestenbaum (1994), Daniel Harris (1996), Vito Russo (1987) en Edward O’Neill (2007), van wie slegs Morris ’n musikoloog is; die ander is literêre kritici, antropoloë en filmkundiges.¹¹ Divas wat die onderwerp van sulke verering is, word dikwels gekarakteriseer as vrouens met sterk persoonlikhede, wat ’n openlike vroulike seksualiteit uitstraal, glansryk, flambojant en onafhanklik is en die vermoë besit om sukses te behaal ten spyte van persoonlike teenspoed en moeilike omstandighede. Dit is duidelik dat beide Callas en Abrahamse veel hiervan vir Jephtas verteenwoordig het. Die manier waarop dit in sy briewe na vore kom, sal in die volgende deel van hierdie artikel in meer besonderhede geïllustreer word.

Die rol wat die diva in gaykultuur speel, word heel uiteenlopend deur skrywers beskryf en illustreer die veelkantige en hoogs persoonlike aard van divaverering. Farmer, O’Neill en Harris vertel byvoorbeeld hoe die gewaarwording van hulle gay-identiteit gepaard gegaan het met die ontdekking van die belangrike rol wat vroulike glanspersoonlikhede soos Julie Andrews, Marlene Dietrich of ander Hollywood-sterre in hul lewens gespeel het. Farmer beskryf hoe sy keuse van Andrews as heldin vir ’n klasopdrag hom reeds as tienjarige kind deur ander kinders as gay laat kenmerk het. Dit was sy voorliefde vir haar wat sy skoolmaats die leidraad gegee het dat hy gay is en nie die uitleef van die aangetrokkenheid tot ’n ander seun nie (Farmer 2005:165). In sy artikel “Julie Andrews made me gay” fokus Farmer op die diva se sterk persoonlikheid as gevolg waarvan sy te midde van moeilike omstandighede sukses kan behaal. Hy skryf: “[She] was in abundant possession of one vital element that

might be claimed as a foundational imperative of diva worship: transformational empowerment” (Farmer 2007:145) en meen dat die diva se aanspraak op sukses in die vermaaklikheidswêreld en haar vermoë om die status quo van die patriargale sisteem te ondermyn, by baie gays bewondering afdwing. “It is for this reason that the diva remains, even today, a profoundly provocative figure – the (post)feminist era may be decades advanced but the woman who dares to lay public claim to expressive entitlement has lost little of her capacity to ruffle sociopolitical feathers. It is also why she has been such a stalwart focus of queer attention” (Farmer 2007:146).

Wayne Koestenbaum se boek *The queen’s throat* word in sy geheel aan divaverering gewy en hy sluit ’n aparte hoofstuk oor die “Callas Cult” in. Hy voer aan dat haar vroeë dood haar reeds legendariese status verder versterk het en haar verbind met eienskappe kenmerkend van die donker kant van gaykultuur, temas wat ook resoneer met die verhaal van Jephtas se lewe: voortydige afsterwe, alleenheid en die kortstondigheid van hul aardse bestaan (Koestenbaum 1994:134).

Daniel Harris (1996:168) bevind dat die buitengewone en eksotiese wêreld wat divas verteenwoordig, dien as “a protective enclave that promised immunity from shame, beckoning me with the broadmindedness and indulgence of sexual eccentricities”. In hierdie opsig bied divaverering ’n ruimte waar gays kan ontsnap aan die gevreesde vergelding wat hulle in heteronormatiewe samelewings dikwels ervaar en ’n wêreld (al is dit net verbeel) waar alternatiewe seksuele keuses moontlik is. ’n Ander eienskap van divaverering wat in Jephtas se bewondering vir Callas van spesifieke belang is, is wat O’Neill beskryf as die fisieke performatiwiteit van die solis. Hy skryf: “I would not deny for a moment that I, as a gay man, receive one of the key props and supports for my very being from the diva. Gay men and divas, fags and femmes fatales: we are bound together by a logic we yet dimly understand. But it is not the diva’s image that supports my being as a gay man; it is a real historical woman’s performance, her labor, to be specific” (O’Neill 2007:14).

Morris (1993:188) stem hiermee saam en noem dat die sangeres se musikaliteit en toneelspel deurslaggewend is vir haar status as diva in die gaygemeenskap en dat hierdie eienskappe deel word van haar persoonlikheid en mistieke aantrekkingskrag.

Divaverering word nou verbind met die konsep van die operaqueen. Die *Routledge international encyclopedia of queer culture* (Gerstner 2006:441) beskryf die operaqueen as ’n gay persoon wat ’n obsessie het met die wêreld van opera wat die geïdealiseerde figuur van die prima donna passievolle toewyding gee. In ’n tyd toe gaykultuur in die Weste nog as taboe beskou is, is sulke indompeling in die wêreld van opera, soos Harris hier bo argumenteer, gesien as die terugtrek uit ’n vyandige omgewing, maar ook as ’n diskrete aanduiding van alternatiewe seksuele voorkeure. Die Queen-sanger Freddie Mercury se samewerking met die operaster Montserrat Caballé word as voorbeeld hiervan genoem.

In sy artikel “Reading as an opera queen” (1993) belig Morris, wat homself as gay identifiseer, maar spesifiek noem dat hy nie ’n operaqueen is nie, drie eienskappe van belang in die wêreld van die operaqueen wat in meerdere of mindere mate in Jephtas se briewe herkenbaar is; die aspekte van opera wat vir die operaqueen belangrik is, die manier waarop daarvoor gepraat word en die rol wat opera in die lewens van operaqueens speel.¹² Morris (1993:187) voer aan dat die kultus van die sangeres die middelpunt van die estetika van die operaqueen is en stel dit dat “all else pales beside the figure of the prima donna, who is from the opera queen’s point of view the dominant figure in every opera of any importance.”

Die gewildheid van operasangers by gehore oor die algemeen is natuurlik 'n ou verskynsel, waar manlike sangers net soveel opghemel word as vroulike sangers, maar Morris meen dat operaqueens tenore en basse nooit met dieselfde intensiteit bejeën as vroulike sangers nie. In die geval van Jephtas is hierdie eienskap inderdaad opvallend. In 1973 het hy byvoorbeeld met die wêreldbekende Bulgaarse bas Boris Christoff gewerk en al wat hy aan Abrahamse oor hom te sê gehad het, was dat die sanger 'n trae 58-jarige gryskop was wat so ingenome met homself was dat dit geen plesier was om met hom te werk nie (Jephtas 1973b). Oor Placido Domingo het hy in 1972 opgemerk dat die sanger vriendelik teenoor hom was, maar het nie 'n woord gerep oor die kwaliteit van sy sang of sy stem nie (Jephtas 1972a). Dieselfde geld vir die tenoor Franco Corelli, met wie hy oor 'n aantal jare in die vroeg 1970's gewerk het en oor wie hy slegs in een brief uitbrei (Jephtas 1973c).

Luciano Pavarotti, met wie Jephtas in die 1980's gewerk het toe Pavarotti reeds 'n superster was, kry selfs minder aandag. Buiten die foto van hulle saam (figuur 4), is Pavarotti in Jephtas se briewe slegs 'n naam op die lang lys van sangers vir wie Jephtas indertyd stemafrigting gegee het (Jephtas 1981).

In teenstelling hiermee verskaf Jephtas gedetailleerde rapportering oor sy eerste ontmoeting met Renata Tebaldi in 1973 toe hy gekontrakteer is om haar en Corelli in twee konserte te begelei (Jephtas 1973a). Ná die konserte het hy weer 'n solokonsert van Tebaldi bygewoon sodat hy as toeskouer haar tegniek, die toonkleur van haar stem, haar repertorium, liggaamshouding en gesigsuitdrukkinge en die manier waarop sy die gehoor se applous hanteer, kon gadeslaan en aan Abrahamse daarvan kon vertel (Jephtas 1974).



Figuur 4. Gordon Jephtas en Luciano Pavarotti. Gebruik met toestemming van die Abrahamse-familie.

Volgens Morris (1993:190) word die omgangstaal wat operaqueens gebruik om oor opera te praat, gekenmerk deur 'n dubbelsinnigheid waar kritiek en kompliment tegelykertyd aanwesig is en 'n toon "somewhere between histrionics and hysteria". Hoewel hierdie karakterisering ongemaklik naby aan stereotipering kom, is Jephtas se beskrywing van Callas en vele ander soprane inderdaad behoorlik krities, maar stel hy dit op so 'n manier dat dit nie afbreuk doen aan sy bewondering vir hulle nie. Jephtas se beskrywing van Joan Sutherland in 1966 weerspieël dit goed:

I saw Sutherland in concert – she is monstrously huge and wore a wide black flowing coat over a white gown which made her look 6 feet broad compared to her husband who is lean and looked more in character with the music than she. But my God, when she opens her mouth one really has an object lesson in bel canto – a smooth legato, full blooded tone, firm sound from bottom to top (with the exception of E[flat] and above which change their colour). And it's not a white voice but round and wonderfully full. But she has no sense for words, and quite frankly her recitatives would have been fearfully boring if it weren't that one was enchanted by the sounds. In the more passionate moments her gestures consisted of raising her left hand and stretching her five fat little fingers. She does evoke great excitement in scales and those famous trills are very down to earth. I got the impression with her curtain calls [that] well, if you didn't like it, tough luck, but I had a whale of a time. (Jephtas 1966c)

Die trant en fokuspunte van hierdie aanhaling kom deurgaans in sy briewe voor. Buiten die teatrale formulering, is Jephtas se beskrywings van die sangeresse waarna hy geluister het, Abrahamse inkluis, buitengewoon gedetailleerd en bevat uitgebreide beskrywings oor besonderhede soos stemtegniese aspekte, interpretasie, toonkleur, suiwerheid van intonasie, diksie, dramatiese vermoëns en verhoogpersoonlikheid. Verder het Jephtas waarskynlik absolute gehoor gehad en oor diepgaande kennis van operarolle beskik, want hy gee telkens die presiese toonhoogtes aan van een of ander aspek van 'n melodiese lyn wat hy in 'n uitvoering raak gehoor het.

Morris se bespreking van die redes waarom opera so 'n sterk fassinatie vir die gaygemeenskap inhou, stem in vele opsigte ooreen met die argumente van Farmer, Brett en O'Neill soos hier bo reeds uiteengesit, maar hy fokus veral op opera as uitlaatklep van onderdrukte gevoelens. Hy meen dat dit geen wonder is dat operaqueens soveel tyd en energie in opera belê nie. Opera as formaat blyk 'n katartiese middel te wees vir die emosionele intensiteit wat sentraal staan in die geleefde ervarings van gays in onderdrukkende sosiale en politieke omgewings. Hy haal die skrywer Evan Martinson aan:

Gays, even the most liberated, have each lived part of their lives in a vise, a tension between what society urged and what their own needs demanded. In each of us [...] was born a tendency, perhaps, to hold back on certain types of self-expression, at least in general company. Few of us, I put it to you, entirely outgrow that. Hence much gay creativity, bubbling up, inspired by the long repression, and hence our thrill at opera's explosions of bare feeling, the sublime musical metaphor for passion. (Martinson in Morris 1993:193)

Dit is belangrik om Morris se redevoering teen die agtergrond van gay-onderdrukking in die dekades voor die 1990's te kontekstualiseer. Sy artikel het in 1993 verskyn en is geskryf vanuit 'n ervaringswêreld waarin gay-identiteit net begin het om in sommige dele van die wêreld met groter verdraagsaamheid aanvaar te word. Sy verwysingsraamwerk is histories, polities en sosiaal verteenwoordigend van die wêreld waarin Jephtas geleef en gewerk het.

4. Die divas: Maria Callas en May Abrahamse

Maria Callas (1923–1977) het gedurende die 1950's en 1960's die operawêreld aan haar voete gehad en kan beskou word as een van die mees gevierde sangeresse van haar generasie. Die verering wat sy van gay volgelinge ontvang het, kan aan verskeie faktore toegeskryf word, waarvan haar persoonlike transformasie 'n belangrike aspek was: van 'n lomp en oorgewig tiener met groot stemtegniese probleme het sy haarself deur harde werk en buitengewone dissipline omskep tot 'n glansryke operaster met 'n gesofistikeerde openbare persona. Sy het haar stem aan geweldige eise onderwerp en in 'n era toe sangers hulle min aan toneelspel gesteur het, het sy dit gebruik om die dramatiese inhoud van elke rol tot in die fynste besonderhede na vore te bring (Cowgill 2006:118). Jephtas het Callas vir die eerste keer op die verhoog ervaar toe haar stem, waarskynlik as gevolg van te veel en te hoë eise, reeds probleme begin toon het, maar volgens Jephtas het selfs dit bygedra tot die dramatiese effek van haar vertolking.

Tydens sy heel eerste besoek aan Europa vroeg in 1964 het hy twee opvoerings van die nou bekende Franco Zeffirelli-produksie van Puccini se *Tosca* in Covent Garden bygewoon met Callas in die titelrol, Tito Gobbi as Scarpia en Renato Cioni as Cavaradossi. Dit was liefde by die eerste aanblik en die woorde “she was everything I desire and wish for in a singer” (Jephtas 1964a) is iets wat hy nooit weer oor enige ander sangeres sou skryf nie. Hy beskryf hierdie uitvoerings in buitengewone besonderhede en illustreer sy omvattende begrip van die stem, die formaat van opera, sy verstaan van hoe vokale klank op die verhoog gedramatiseer word en sy vermoë om die foute van 'n sanger soos Callas in fokus te bring sonder om afbreuk te doen aan die eindelose bewondering wat hy vir haar gehad het. Die vergestaltung van die performatiwiteit van die stem en 'n sanger se toneelspel (soos beskryf deur O'Neill vroeër in hierdie artikel) vind mens terug in Jephtas se beskrywings van Callas se uitvoering van “Vissi d'arte” tydens albei opvoerings. Oor die opvoering van 30 Januarie skryf hy:

“Vis[s]i d[']arte” was for most part sung standing up. [...] She sings it with practically no over-emotionalism and only during the latter half when she sits on the chair does she make it desperate. The high B[flat] is sung sitting down – a very embarrassing wobble. The A[flat] wobbled went out of tune and consequently the G wobbled and moved further from the required pitch. [And] no attempt to make a diminuendo from A[flat] to G. [...] Well [that] makes two people who have difficulty with this damned aria – May Abrahamse and Callas. (Jephtas 1964a)

Op 5 Februarie vertel hy van die tweede opvoering wat hy bygewoon het:

Her “Vis[s]i d[']arte” was as bad as last time if not worse – she had to cut her high B[flat] short because it became unmanageable, but her body was working hard so one didn't mind. She tried a diminuendo at the end – it didn't come off. I could write a book about her vocal faults and difficulties but they don't matter because she has the knack of incorporating her faults to inflict the drama. If she were any other singer singing as badly [...] she would in all probability have been booed. (Jephtas 1964b)

In later jare is soortgelyke waarnemings oor Callas se vokale probleme deur kenners gepubliseer, maar as 'n mens in gedagte hou dat hierdie opvoering Jephtas se eerste kennismaking met operaproduksie op die Europese verhoog was, is sy waarneming buitengewoon skerp. In die jare tot haar dood sou Callas sy liefliedsangeres bly en byna geen brief het nie op een of ander manier na haar verwys nie. Jephtas het haar altyd “La Callas” genoem, haar opnames en uitvoerings (of gebrek daaraan) bespreek, besonderhede van haar persoonlike lewe wat hy in die koerante gelees het, aan Abrahamse gerapporteer

of knipsels oor haar aangestuur. Hy het Abrahamse ook gedurig aangemoedig om Callas se opnames in die hande te probeer kry en uit haar vertolkings te leer.

Hoewel Jephtas met heelwat van Callas se tydgenote (soos Tebaldi, Souliotis en later Sutherland) gewerk het, was die naaste wat hy ooit aan haar gekom het, deur die vertellinge van sangers of regisseurs met wie Callas gewerk het. In Maart 1973 het Jephtas byvoorbeeld 'n kontrak gehad by die Lissabon-operahuis, waar die regisseur Nicola Rescigno, saam met wie Callas 'n paar jaar tevore Puccini se *Madama Butterfly* by die Chicago Lyric Opera uitgevoer het, ook vir die seisoen aangestel was. Tydens 'n ete ná een van die repetisies is daar uitgebreid oor Callas gesels, waarna Jephtas die gesprek in die fynste besonderhede per brief aan Abrahamse beskryf het. Die effek wat sy bewondering vir haar op hom gehad het, word duidelik uit hierdie aanhaling: "Knowing my admiration for [Callas], you can imagine how I sat open mouthed, taking everything in from somebody sitting across me at dinner table who is as friendly artistically with the great diva as you and I are" (Jephtas 1973c).



Figuur 5. Maria Callas as Tosca in die 1964-produksie van Puccini se gelyknamige opera.

Jephtas se brief van 31 Januarie 1964 illustreer die projeksie van hierdie bewondering op Abrahamse wanneer hy afsluit met die woorde: “We’ll make a Callas of you yet!!” (Jephtas 1964a).

Die divakwaliteite wat Abrahamse vir Jephtas ingehou het, is egter anders as dié van Callas. Terwyl Callas soos ’n godin in sy daaglikse bestaan gefunksioneer het, was Abrahamse ’n vertroueling wat sy kulturele herkoms en passie vir opera gedeel het en een van die weinige konstante persone in sy lewe. Selde het ’n brief nie sy vreugde verwoord oor die briewe wat hy van haar ontvang het nie. Alhoewel hul vriendskap sy eie kompleksiteite geken het, was Abrahamse ook die naelstring met Suid-Afrika. Sy was ook een van die min mense wat sy ambivalensie teenoor sy geboorteland, waar sy verlange om daar te werk moes opweeg teen sy onwilligheid om homself aan ander se agendas te onderwerp, verstaan het.

Abrahamse was 13 jaar ouer as Jephtas en sy eerste ervaring van haar op die verhoog was toe hy in 1956 as dertienjarige die Eoan Groep se opvoering van *La Traviata* met Abrahamse in die rol van Violetta in die Kaapstadse stadsaal bygewoon het (Birch 1987). Sy bewondering vir haar staan reeds in sy heel eerste brief aan haar na ’n konsert in 1962 op die voorgrond: “Your performance undoubtedly was one of the highlights of the evening. Your singing – pianissimos soaring through the restaurant; the dramatic qualities and the voice was very impressive; and certainly most enjoyable and pleasant – my congratulations!” (Jephtas 1962).

Hierdie bewondering vir haar bly tot sy dood oorvloedig in sy briewe aanwesig. Selfs die adressering op koeverte gee met eerste oogopslag ’n idee van hoe diepgesetel divaverering deel van sy persoonlikheid was. Vanaf 1969 het hy altyd haar naam op die koeverte met beskrywende Italiaanse titels opgetooi wat formuleringe insluit soos “Alla Gentile Signora” (Aan die Sagmoedige Dame), “Pregiatissima Signora” (Edele Dame), “Esimia Signora” (Voortreflike Dame), “Gentilissima” (Mees Sagmoedige), “Distinto” (Vername) en “Distinta Artista” (Uitnemende Kunstenaars).

Vanweë die politieke, sosiale en artistieke isolasie waarin Eoan-sangers hulle tydens die apartheidsjare bevind het, was dit moeilik vir iemand soos Abrahamse om by goeie sangonderrig uit te kom. In haar jong jare het sy by Billie Jones les geneem en later by Olga Magnoni, maar sy het nooit by enige van die sangonderwysers by die Operaskool van die Universiteit van Kaapstad, soos Gregorio Fiasconaro of Désirée Talbot, les gehad nie. Sy het ook vanaf 1968 tot 1972 met haar gesin na Durban verhuis toe haar man, Jonathan Rushin, daar gewerk het. In Durban was daar vir ’n bruin operasangeres nog minder moontlikhede om professioneel op te tree as in die Kaap en het sy slegs enkele solokonserte gegee.

In Oktober 1971 het sy op kontrakbasis vir Eoan tydens hul negende operaseisoen die rol van Nedda in Leoncavallo se *I Pagliacci* gesing. Die gebrek aan goeie onderwysers was dikwels ’n onderwerp van bespreking in hulle briefwisseling en Jephtas het reeds vanaf 1964 die rol van stemafripter en onderwyser vir haar oorgeneem. Sy het kassetopnames van haar sang vir hom aangestuur en hy het per brief of kasset geantwoord. Op hierdie manier het hulle vir langer as ’n dekade gewerk en het Jephtas haar vir verskeie konserte en operarolle voorberei.

Dit is in sy terugvoer aan haar dat sy divaverering en die eienskappe kenmerkend van ’n operaqueen, soos beskryf deur Morris vroeër in hierdie artikel, steeds herkenbaar is. In die eerste van vele sulke briewe skryf hy byvoorbeeld: “I shall raise the Union Jack when you are able to execute the trill in ‘D’amore’ starting with 3 notes, a trill and then a turn of four notes instead of the painful wobble we have to contend with. Admittedly it is infinitely better

than Tebaldi who simply does not bother to trill, but however, it is still objectionable” (Jephtas 1964c). As hoogtepunte van hulle samewerking tel die twee uitvoerings wat Abrahamse met Jephtas as begeleier op 7 Augustus 1971 in die Indian Cane Grower’s Saal by Sultan College in Durban, en weer op 3 Maart 1979 in die destydse Nico Malan Skouburg (nou Kunstekaap) in Kaapstad, gegee het.¹³

Alhoewel Jephtas selde negatiewe kommentaar oor Eoan-sangers uitgespreek het, was hy van mening dat Abrahamse die enigste een was wat werklik ’n kunstenaar was en verstaan het wat dit beteken het om ’n operasanger te wees (Jephtas 1968). Die briewe dui aan dat sy deurentyd na hoër en meer uitnemende standaarde in haar sangloopbaan gestreef het en nie tevrede was met “flattering newspaper critics” nie (Jephtas 1967), dit ten spyte van die omstandighede wat haar afgesny het van professionele opleiding en van geleenthede om in die openbaar op te tree.¹⁴ In 1990, na jare van ondervinding met wêreldbekende soprane soos Renata Tebaldi, Montserrat Caballé, Elena Souliotis, Leontyne Price, Marilyn Horne en Joan Sutherland, skryf hy aan Abrahamse (sy was teen hierdie tyd 60 jaar oud):

One thing I am so thrilled about is that you are still singing. [...] The only time to begin thinking about quitting would be when the audience no longer applauds you – and applause is something you always got and knew how to get. During our glorious years in the 60s [...] I used to be in absolute mouth-wide-open awe of that ability of yours – and, later I saw that only the BIG singers have that knack also. Now I can hardly wait to walk out on stage with you, and sing our songs. (Jephtas 1990a)



Figuur 6. May Abrahamse en Gordon Jephtas tydens hul optrede op 3 Maart 1979 in die Nico Malan Skouburg (destyds slegs vir blankes) in Kaapstad. Gebruik met toestemming van Amanda Botha.

Alhoewel Callas en Abrahamse verskillende posisies in Jephtas se lewe ingeneem het, is daar duidelike ooreenkomste tussen die twee sangeresse ten opsigte van die kenmerke van divaverering. Beide sangeresse het ten spyte van besonder moeilike omstandighede as kunstenaars gefunksioneer, altyd hoër artistieke ideale nagestreef, die toneelspelaspekte van operarolle ernstig opgeneem, en sterk verhoogpersoonlikhede gehad. Vanweë die skaarste aan klankopnames van Abrahamse se sang is dit moeilik om in te skat hoe sy werklik gesing het, maar vir die rol wat sy in Jephtas se lewe gespeel het, is dit nie werklik belangrik nie. Vir hom was sy 'n diva en van groot betekenis vir sy menswees.

5. Ten slotte

Om terug te keer na die aanvanklike vraag wat hierdie artikel wil beantwoord, naamlik of divaverering gesien kan word as 'n uitdrukking van Jephtas se verswygde gay-identiteit en, indien wel, of dit geïnterpreteer kan word as 'n bewuste of onbewuste uiting daarvan, wil ek eers weer na die rol van divaverering in gaykultuur verwys. In die lig van bestaande literatuur is dit duidelik dat 'n diva om 'n verskeidenheid redes bewonder word. Vir sommige is sy flambojant en vroulik, vir ander is sy die toonbeeld van emansipasie en selftransformasie, vir die volgende daag sy die patriargale status quo uit, en vir nog ander verteenwoordig sy sukses ten spyte van moeilike omstandighede. Haar beeld dra ook donker aspekte van die gay-ervaring: alleenheid, marginalisering, siekte en vroeë dood. Hoe dit ook al sy, die literatuur dui aan dat divaverering parallel loop met die prosesse van verswyging en erkenning van gay-identiteit. Uit die kas klim verander nie noodwendig die aard of intensiteit daarvan nie. Vandag geniet gayregte in dele van die wêreld, veral in die Weste, heelwat meer erkenning as in die tyd toe Jephtas geleef het, maar die verskynsel van die operaqueen en divaverering bly voortbestaan. Vroulike vermaaklikheidspersoonlikhede geniet steeds groot aanhang in die gay-gemeenskap en verteenwoordig kwaliteite wat gays nie by manlike kunstenaars vind nie. Van Jephtas kan gesê word dat sy intense bewondering vir Callas en Abrahamse nie verminder het nadat hy uit die kas geklim het nie. Aspekte van hul lewens waarmee hy waarskynlik geïdentifiseer het, sluit in isolasie, moeilike lewensomstandighede, die oorkoming daarvan deur uithou vermoë en harde werk, en bowenal, 'n groot passie vir die stem en opera. Of Jephtas sy gay-identiteit op 'n direkte of eerder onbewuste manier aan Abrahamse wou kommunikeer, is dus eintlik arbitrêr.

Die vraag of Jephtas se divaverering 'n aanduiding van sy gay-identiteit was, kan met meer oortuiging beantwoord word. Tipiese eienskappe van die operaqueen, soos uiteengesit deur Morris, is duidelik en volop in Jephtas se briewe teenwoordig. Die fyn balans tussen bewondering en kritiek vind in 'n teatrale skryfstyl deurgaans 'n plek in sy briewe.

Die vraag wat hieruit voortspruit, is waarom Jephtas dit tot aan die einde van sy lewe nodig geag het om alle leidrade wat die vermoede oor sy seksuele oriëntasie sou kon bevestig, van Abrahamse en ander weggehou het. Die manier waarop Jephtas sy gay-identiteit ervaar en uitgeleef het, is 'n aspek waaroor dit gevaarlik is om aannames te maak, en navorsers (veral historici wat gaygeskiedenis dokumenteer, soos in die geval met hierdie artikel) kom dikwels onder skoot vanweë 'n te maklike stereotipering. Wat egter wel uit Jephtas se volgehoue verswyging afgelei kan word, is dat dit iets sê oor die aard van die vriendskap en die sosiale en professionele ruimte wat Suid-Afrika indertyd vir Jephtas was. Suid-Afrika was gedurende die apartheidsjare, veral in die professionele domein, 'n uiters onwelkome plek vir 'n bruin gay man wat boonop vigs opgedoen het. Jephtas sou na alle verwagting moeite gedoen het om die kollektiewe veroordeling oor vigs te vermy, en enige inligting wat hom sou kon kompromitteer, het hy moontlik uitgelaat. Die heersende sosiale klimaat van daardie era had ook 'n invloed op wat openlik bespreekbaar was, en potensieel gelaaide onderwerpe

soos politiek en seksuele oriëntasie was waarskynlik nie deel daarvan nie. Dit is duidelik dat hulle vriendskap gebaseer was op hul gedeelde liefde vir opera, hul gemeenskaplike geskiedenis en die betekenis wat elk vir die ander gedra het.

Alhoewel Abrahamse se briewe aan Jephtas nie behoue gebly het nie, is dit duidelik dat hy ewe veel vir haar beteken het. In 'n tyd toe sy in geweldige artistieke afsondering geleef het, het sy briewe haar deurentyd gestimuleer om aan te hou sing (Rushin 2015). Ten spyte van haar onwilligheid (of miskien onvermoë) om oor gelaaide onderwerpe te praat, is die feit dat sy elkeen van die 141 briewe en poskaarte en vele kassetopnames wat sy van hom ontvang het, bewaar het, 'n aanduiding van die waarde wat hy vir haar ingehou het. In 2009, 17 jaar na sy dood, het sy die volgende oor hom gesê: "Oh, I loved him to bits. I mean he's still alive. [...] He passed away, but to me he's still alive" (Eoan History Project 2013:104).

Bibliografie

Abrahams, W. 2015. Onderhoud deur skrywer met Wendy Abrahams, Crawford, Kaapstad, 11 Mei. Eie versameling.

Birch, L. 1987. Utah Opera names music director. *The Salt Lake City Tribune*, 19 Julie.

Blanckenberg, E. 2009. The music activities of the Cape Performing Arts Board. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.

Botha, A. 1992. Ons groet Gordon Jephtas met hartseer. *Rapport Metro*, 12 Julie.

Chetty, D.R. 1994. A drag at Madame Costello's: Cape moffie life and the popular press in the 1950s and 1960s. In Gevisser en Cameron (reds.). 1994.

Cowgill, R. 2006. Callas, Maria. In Gerstner (red.) 2006.

De Villiers, D. 1959. His pupils want Presley – not Verdi. *The Cape Argus*, 28 Februarie.

Du Plessis, W. 2015. Onderhoud deur skrywer met Winifred du Plessis, Athlone, Kaapstad, 15 April. Eie versameling.

Eoan History Project. 2013. *Eoan – our story*. Johannesburg: Fourthwall books.

Farmer, B. 2005. The fabulous sublimity of gay diva worship. *Camera Obscura*, 20(2):164–95.

—. 2007. Julie Andrews made me gay. *Camera Obscura*, 22(2):144–53.

Gerstner, D.A (red.). 2006. *Routledge encyclopedia of queer culture*. Londen en New York: Routledge.

Gevisser, M. 1994. A different fight for freedom: a history of South African lesbian and gay organizations from the 1950s to 1990. In Gevisser en Cameron (reds.) 1994.

Gevisser, M. en E. Cameron (reds.). 1994. *Defiant desire*. Johannesburg: Ravan Press.

Hardine, A. 1992. Klaviermeester van SA sterf aan vigs in Amerika. *Die Burger*, 6 Julie.

Harris, D. 1996. The death of camp: gay men and Hollywood diva worship, from reverence to ridicule. *Salmagundi*, 112:166–91.

Hartman, S. 2015. Onderhoud met skrywer. Rondebosch, Kaapstad, 11 Mei. Eie versameling.

Jephtas, G. 1962. Brief aan May Abrahamse, 24 September.

—. 1964a. Brief aan May Abrahamse, 31 Januarie.

—. 1964b. Brief aan May Abrahamse, 5 Februarie.

—. 1964c. Brief aan May Abrahamse, 17 Januarie.

—. 1966a. Brief aan May Abrahamse, 10 Junie.

—. 1966b. Brief aan May Abrahamse, 11 Desember.

—. 1966c. Brief aan May Abrahamse, 27 Maart.

—. 1967. Brief aan May Abrahamse, 1 Oktober.

—. 1968. Brief aan May Abrahamse, 6 Maart.

—. 1970a. Brief aan May Abrahamse, 23 Februarie.

—. 1970b. Brief aan May Abrahamse, 5 Desember.

—. 1970c. Brief aan May Abrahamse, 6 September.

—. 1972a. Brief aan May Abrahamse, 7 Februarie.

—. 1972b. Brief aan May Abrahamse, 6 Junie.

—. 1973a. Brief aan May Abrahamse, 14 September.

—. 1973b. Brief aan May Abrahamse, 31 Maart.

—. 1973c. Brief aan May Abrahamse, 9 Maart.

—. 1974. Brief aan May Abrahamse, 11 Mei.

—. 1981. Brief aan May Abrahamse, 22 Oktober.

—. 1982. Brief aan May Abrahamse, 11 Julie.

—. 1987a. Brief aan May Abrahamse, 26 Mei.

—. 1987b. Brief aan May Abrahamse, 12 November.

—. 1988. Brief aan May Abrahamse, 8 Februarie.

—. 1990. Brief aan May Abrahamse, 31 Augustus.

- Johnston, G. 2002. Geographies of the closet: the lives of Paul Monette. *Biography*, 25(1):171–79.
- Jung, R. 2015. E-pos-onderhoud met skrywer. Zürich, 13 April. Eie versameling.
- Koestenbaum, W. 1993. *The queen's throat: opera, homosexuality, and the mystery of desire*. New York en Londen: Poseidon Press.
- Kosofsky Sedgwick, E. 1990. *Epistemology of the closet*. Berkeley en Los Angeles: University of California Press.
- Luethi, J. 2015. E-pos-onderhoud met skrywer. Zürich, 7 Mei. Eie versameling.
- Morris, M. 1995. Reading as an opera queen. In Solie (red.) 1995.
- Okazaki, K. 2015. E-pos onderhoud met skrywer. Honolulu, 30 Mei. Eie versameling.
- O'Neill, E.R. 2007. The M-m-mama of us all: divas and the cultural logic of late ca(m)pitalism. *Camera Obscura*, 22(2):9–37.
- Roos, H. 2010. Opera in the Western Cape: strategies toward indigenization. Ongepubliseerde PhD-proefskrif, Universiteit Stellenbosch.
- Rushin, T. 2015. Onderhoud met skrywer. Heathfield, Kaapstad, 11 Mei. Eie versameling.
- Solie, R.A. (red.). 1993. *Musicology and difference*. Berkeley, Los Angeles en Londen: University of California Press.
- Sydow, I. 1980. Brief aan Gordon Jephtas, 16 Februarie. Ruth Fourie-plakboek, Eoan Groep-argief.
- Tribute to the maestro Gordon Jephtas. 1992. Eoan Groep-argief, boks 55, lêer 451.
- Voges, P. 2015. Onderhoud met skrywer. Vishoek, Kaapstad, 24 Februarie. Eie versameling.

Eindnotas

¹ Abrahamse woon tans by haar dogter Wendy Abrahams in Crawford, Kaapstad. Met die aanvang van die navorsingsprojek oor Jephtas was Abrahamse reeds geruime tyd met Alzheimersiekte gediagnoseer. (Om verwarring te voorkom in verband met die korrekte spelling van vanne in hierdie artikel moet genoem word dat Wendy se getroude van Abrahams is, wat ten opsigte van spelling effens verskil van haar ma se van, Abrahamse.)

² Die korrespondensie strek van 1962 tot 1990 en word tans voorberei vir publikasie in boekformaat. Kopieë van die briewe is in die Eoan Groep-argief by die Dokumentasiesentrum vir Musiek by die Universiteit Stellenbosch (DOMUS) opgeneem. Alle onderhandelinge in verband met die beskikbaarstelling van Jephtas se briewe vir navorsing is in oorleg met Abrahamse se dogters, Wendy Abrahams en Trudy Rushin, gevoer. Afsprake in verband met die beskerming van vertroulike of sensitiewe inligting, die publikasie van die briewe en die medewerking van Abrahams en Rushin is kontraktueel vasgelê.

³ Die noodwendigheid van opleiding en verblyf in die buiteland vir Suid-Afrikaanse musici wat 'n loopbaan in klassieke musiek wil volg, is nie uniek tot Jephtas nie. Tot vandag toe is daar steeds vele Suid-Afrikaanse musici wat in die buiteland werk vanweë die gebrek aan blootstelling of professionele moontlikhede in hul geboorteland, ongeag velkleur. Gedurende die apartheidsjare was dit vir bruin klassieke kunstenaars egter baie moeilik om dieselfde professionele opleiding as wit musici in Suid-Afrika te kry en professionele werkseleenthede by die kunsterade of universiteite was net vir blankes beskore. Die enigste bruin kunstenaar wat in die 1960's 'n professionele loopbaan in Suid-Afrika gehad het, was die balletdanser David Poole, wat dit reggekry het om homself tydens sy jare as danser by die Royal Ballet in Londen deur die Suid-Afrikaanse owerhede tot blank te laat verklaar (Eoan History Project 2013:36–7). Poole was vanaf 1960 tot 1990 by die balletskool van die Universiteit van Kaapstad betrokke en was later hoof van Kruik se balletafdeling. Hoewel die kunsterade, soos Kruik en Truk, in die 1980's vir alle rasse oopgestel is, was die rass spanning in die land hoog en werkseleenthede vir mense soos Jephtas gelaai met 'n geskiedenis van ongelyke opleiding en moontlikhede.

⁴ Hierdie en ander data oor Jephtas se lewe is uit sy briewe oorgeneem en nie onafhanklik nagegaan om die betroubaarheid daarvan te bevestig nie. In beginsel is dit wel belangrik om feitelike korrektheid te kontroleer, veral in die lig van die soort sangers met wie Jephtas gewerk het en die aanspraak wat ek as navorser maak oor die belang van Jephtas binne die konteks van die geskiedenis van opera in Suid-Afrika. Waar moontlik is eksterne bronne (soos foto's, koerantberigte en onderhoude met derde partye) hiervoor aangewend. Die nagaan van basiese feitelike inligting bly egter 'n metodologiese gaping in die projek, maar ook een met groot logistieke uitdaginge. Die toon van die korrespondensie in die geheel moet egter ook in ag geneem word in die beoordeling van die betroubaarheid van die feitelike inligting wat Jephtas aan Abrahamse verskaf. Dit is duidelik uit sy briewe dat Jephtas deurgaans uiters beskeie was en nooit grootdoenerig oor homself geskryf het nie.

⁵ *Renata Tebaldi and Franco Corelli in Vienna*. Wenen 1973, Myto Records Italy, ASIN: B00005090M.

⁶ Foucault was openlik gay en is in 1984 aan vigs oorlede.

⁷ Jephtas het 'n paar koerantberigte uit die plaaslike pers gekopieer en in 'n brief in Februarie 1988 vir Abrahamse aangestuur. Dit is moeilik om die volledige besonderhede van hierdie knipsels na te gaan, omdat hy die berigte op so 'n manier uitgeknipt het dat dit slegs gedeeltelike inligting verskaf oor die oorsprong van die artikels, datum van publikasie en bladsynommers. Die brief in sy geheel gee egter wel die aanduiding dat daar heelwat beriggewing was.

⁸ Sien byvoorbeeld beriggewing in die *New York Times* en *The Guardian* van 24 Mei 1989 en ook in plaaslike koerante, soos *Die Transvaler*, *Die Burger*, *Die Volksblad* en *The Argus*, van dieselfde datum. As student aan die Departement Musiek van die Universiteit Stellenbosch was ek indertyd wel bewus van die gerugte hieroor.

⁹ Sien byvoorbeeld "Steven DeGrootte (1953–1989): die loopbaan van 'n Suid-Afrikaanse konsertpianis", ongepubliseerde MMus-verhandeling van Cara Kleynhans. Universiteit Stellenbosch. En ook haar artikel "Die Suid-Afrikaanse konsertpianis Steven DeGrootte, die 1977 Van Cliburn Internasionale Klavierkompetisie en die Koue Oorlog". *LitNet Akademies*, 11(3), Desember 2014. Sien http://www.litnet.co.za/assets/pdf/joernaaluitgawe_11_3/GW_7_Suid-Afrikaanse_konsertpianis_Steven_DeGrootte_Van_Cliburn%20Klavierkompetisie_en_Koue_Oorlog_Kleynhans.pdf. Verskeie webtuistes vermeld egter wel die feit, sien byvoorbeeld die voormalige SAUK radio-omroeper Judith Krummeck se

inskrywing op <http://www.wbjc.com/2013/host-blogs/remembering-two-great-pianists> en ook die Wikipedia-inskrywing oor DeGroote.

¹⁰ Hoewel bestaande literatuur operaqueens meestal as amateurmusiek liefhebbers beskryf (sien veral Koestenbaum in hierdie verband), is die gevolgtrekking dat operaqueens slegs amateurs sou wees en dat die woord nie van toepassing is op professionele musici nie, nie oortuigend nie. Morris se uiteensetting van die eienskappe van divaverering en die manier waarop operaqueens daarmee omgaan, is oortuigend van toepassing op Jephtas se korrespondensie (Morris 1993:190). Ek kon egter nog geen literatuur vind wat hierdie onderskeid spesifiek bespreek nie.

¹¹ Die dissipline musiekwetenskap in Suid-Afrika, veral met betrekking tot Westerse klassieke musiek, is in vergelyking met ander dissiplines, soos antropologie, sosiologie en letterkunde, steeds betreklik sku vir studies wat alternatiewe seksuele oriëntasie, begeerte en seks direk bespreek. 'n Aantal belangrike publikasies het in die vroeë 1990's in die VSA verskyn (onder andere *Feminine endings; Musicology and difference; En Travesti: Women, gender subversion, opera* en *Queering the pitch*). In Suid-Afrika het Heinrich van der Mescht in 2002 'n artikel oor die komponis Hubert du Plessis se sangsiklus *Vreemde liefde* in die *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* gepubliseer (42(3):156–65) en in 2005 het *Gender and sexuality in South African music* onder redakteurskap van Chris Walton en Stephanus Muller verskyn. Buiten bogenoemde publikasies en Muller se 2014-biografie oor Arnold van Wyk (*Nagmusiek*), wat dissiplinêr die tradisionele grense van musiekstudie uitdaag, is daar egter weinig werk op hierdie gebied.

¹² Morris erken dat sy bespreking hom aan 'n mate van stereotipering skuldig maak, maar meen dat dit belangrik is om die operaqueen te omskryf omdat "the truth contained in the stereotype tends to suggest a coherent aesthetic stance which is at least partially opposed to that of the majority of the audience (especially those who are musicologists or critics), gay or straight" (Morris 1993:185).

¹³ Volgens verskeie voormalige Eoan-lede is Abrahamse en Jephtas se uitvoering van 3 Maart 1979 die eerste konsert waar 'n bruin sangeres in die destydse "slegs vir blankes"-Nico Malan Skouburg opgetree het. (Sien byvoorbeeld Eoan History Project 2013:104.) Volgens Elizabeth Blanckenberg was Pieter Abel, 'n bruin (manlike) sanger uit Stellenbosch, die eerste bruin sanger wat in November 1977 'n solo-uitvoering daar gegee het (Blanckenberg 2009:42–3). Abrahamse was egter ook die eerste en enigste Eoan-sanger wat ooit 'n solo-uitvoering in die Nico Malan Skouburg gegee het.

¹⁴ Daar is ongelukkig baie min opnames van Abrahamse beskikbaar wat met professionele apparatuur en in professionele omstandighede gemaak is. Uit Lisba Vosloo se 2012 dokumentêre film oor die Eoan Groep, *Eoan 80: Ode aan die opera-era*, blyk dit dat daar 'n filmopname bestaan van die groep se opvoering van *La Traviata* in 1956 waarin Abrahamse Violetta sing, maar toegang tot hierdie materiaal is nog nie beding nie. Die enigste kommersiële CD van die Eoan Groep is hul 1960-opvoering van *Rigoletto* wat in 2000 deur Donald Graham uitgegee is. Abrahamse het egter nie aan daardie produksie deelgeneem nie. Abrahamse het wel in 1974 saam met die destydse SAUK-orke onder leiding van Anton Hartman opnames gemaak wat tans by die SAUK-klankargief onder band nommer 19760810 beskikbaar is. In hierdie opname sing sy uittreksels uit operas van Puccini en Verdi en die lied "Heimwee" deur S. le Roux Marais.