

Burgerskap onder konstruksie: *Aida* en *Rigoletto* by die Suid-Afrikaanse Republiekfeesvieringe, 1971

Juliana M Pistorius en Hilde Roos

Juliana M. Pistorius, Universiteit Huddersfield en Universiteit Stellenbosch, en Hilde Roos, Africa Open Instituut vir Musiek, Navorsing en Innovasie, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

Ter viering van die tienjarige bestaan van die Republiek van Suid-Afrika in Mei 1971, is twee operas van Giuseppe Verdi, *Aida* en *Rigoletto*, vir Kaapse gehore op die planke gebring. Die produksies was egter vir verskillende gehore bedoel – *Aida*, opgevoer in die splinternuwe Nico Malan Skouburg (vandag Kunstekaap) in Kaapstad vir die wit publiek, en *Rigoletto*, opgevoer in die Joseph Stone Ouditorium in Athlone vir die bruin publiek. Hierdie artikel ondersoek hoe die 1971-Republiekfees ingespan is om burgerskap onder die jong nasie te bevorder en hoe hierdie twee feesproduksies die ideologiese onderbou van apartheid bevestig het. Mona Ozouf se teoretisering van openbare feeste word as lens gebruik om aan te dui hoe die Republiekfeesvieringe daarop gemik was om 'n sosiale verbond tussen die staat en sy mense te sluit, en hoe die feesvieringe die mag van die Suid-Afrikaanse staat moes illustreer. Deelname aan die geleentheid het die individu as burger herdoop, waardeur hy sy regmatige plek kon inneem as legitieme lid van die nasie. Spesiale fokus word gegee aan die opening van die Nico Malan Skouburg wat die Republiekfeesvieringe afgeskop het en die protesaksies teen die rassebeleid wat die openingsgeleentheid voorafgegaan het. Protesbriewe van skrywers soos Uys Krige en Adam Small illustreer hoe die Eoan Groep kontrasterende openbare sentimente soos simpatie en verwerping ontlont het. Tesame met 'n bespreking van die verskille tussen die Nico Malan en die Joseph Stone, word die opvoering van elk van die operas in die onderskeie ruimtes onder die loep geneem om te illustreer hoe die produksies uiteenlopende aspekte van Suid-Afrikaanse kulturele aspirasies verteenwoordig het. KRUIK se *Aida* was 'n toonbeeld van Afrikaner-eksepsionalisme terwyl Eoan se *Rigoletto* aanspraak gemaak het op 'n nagestrewde kulturele uitnemendheid.

Trefwoorde: *Aida*; burgerskap; Eoan Groep; Joseph Stone Ouditorium; Kaaplandse Raad vir die Uitvoerende Kunste (KRUIK); Nico Malan Skouburg; Republiekfees van 1971; *Rigoletto*

Abstract

Citizenship under construction: *Aida* and *Rigoletto* at the South African Republic Festival, 1971

During the celebration of the tenth anniversary of the Republic of South Africa in May 1971, two operas by Giuseppe Verdi, *Aida* and *Rigoletto*, were offered to Cape Town audiences as part of the festival programme. However, these productions were not only staged at different venues, but they were intended for different audiences – *Aida*, produced in the brand-new Nico Malan Theatre (today called Artscape) in the city centre was for the white public, and *Rigoletto*, performed in the Joseph Stone Auditorium in Athlone was for the coloured public.

This article investigates how the 1971 Republic Festival was utilized to promote citizenship among the young South African nation and how these two festival productions undergirded the ideological foundations of apartheid. Mona Ozouf's theoretical perspective on public festivals is employed to demonstrate how the Republic Festival aimed at creating a social pact between the state and its people and how the festivities were used to illustrate the power of the South African state. Participation in such an occasion renamed the individual as a citizen of the nation and enabled her/him to take up her/his rightful place as a legitimate member of the nation. The article also draws on the historical perspectives developed by Pieter Kapp in his work on white Afrikaner Festivals. Kapp states that the Republic Festival was not only a festival for the white Afrikaner, but also for the nation of South Africa. This was evidenced by the inclusion of some English-language and other European cultural productions in the festival programme, as well as the inclusion of the coloured community at some festival productions, despite the fact that their participation was separate from white festivities.

Apart from the theoretical considerations of Ozouf and Kapp, this article relies heavily on archival resources of the Artscape Archives, the Eoan Group Archive and the National Library of South Africa. These archives include production photographs, programme booklets, newspaper articles as well as letters, scrap books and minutes. Secondary literature was also consulted. The authors of this article have both researched and published on the Eoan Group and therefore relied on some of our previous work, but we have naturally consulted further academic literature on opera, festivals, race and ethnicity.

In the Cape Peninsula two separate festivals were held, one for the coloured community, called The Republic Festival (Western Cape), and one for the white community, called The RSA10 Programme. The former was dominated by sports events, but also included cultural events such as a choir festival, exhibitions and the Eoan Group's opera production. All events took place in and around Athlone and Wynberg. The RSA10 Programme was on a much larger scale and included military parades, an extended Western art music festival, religious ceremonies, exhibitions, youth choir festivals and theatre productions. Newspaper articles accentuated the devotional character of both programmes. The power of the state and the citizenship of the country was meant to be taken seriously, and no light-hearted entertainment was to be found. The only shared activity of the two festivals was a military march and air show that was held at Gunner's Circle in Bellville, which concluded the festivities on 31 May.

Eoan's participation in the Republic Festival confirmed the complex position the group held in apartheid politics. They fully embraced the socio-political status they aspired to through their love of opera, yet their uncritical engagement with the art form caught them in a political

system that controlled their movement, ensnared them into a compromised citizenship, and restricted the spaces in which they were allowed to operate.

The article discusses how Verdi's *Aida* fitted the bill of celebrating the dominance of Western art music at the southern tip of Africa a century after it was composed to do just that in Cairo in Egypt. In 1871 the opera was performed to celebrate the opening of the Cairo Opera House, built by the Khedive Ismail Pasha who imported European cultural values to a modernized Egypt. It is also no coincidence that the story of *Aida* is one of racial politics, an impossible love between the dark-skinned Aida and the light-skinned Radames, a love across the colour line that ends in death. *Rigoletto* on the other hand is one of a hunchbacked father who sacrifices his daughter through a bizarre misunderstanding and a curse.

Special focus is given in the article to the inauguration of the Nico Malan Theatre that started the nationwide festivities of the Republic Festival. The opening was preceded by months of protest action against the policy of racial segregation at the venue. Protest letters from writers such as Uys Krige and Adam Small illustrate how the Eoan Group generated contrasting public sentiments such as sympathy and rejection. Eoan's years of opera production weighed heavily on the conscience of Cape Town's (white) opera loving public who knew that this semi-professional group would not only be barred from performing in the new state-of-the-art building, but would also not be able to attend any opera productions there. A few months before the opening of the Nico Malan Theatre, Eoan's star tenor, Joseph Gabriels, made his debut as the first South African ever to sing at the Metropolitan Opera House in New York. Newspaper editorials were similarly drawn into what seemed to be a line of defence against apartheid policies, yet Adam Small's reply ultimately exposed underlying racial biases of white liberalism.

The difference between the Nico Malan Theatre and the Joseph Stone Auditorium was nothing short of startling and government spending was typically disproportionate of amenities afforded to the white and coloured communities at the time. No costs were spared on the building of the Nico Malan Theatre where opulence abounded, while the government's contribution to the cost of the Joseph Stone Auditorium was literally 1% of what they paid for the Nico Malan Theatre. In closing, the performances of the two operas in the two venues illustrate how these productions embodied diverging South African cultural aspirations. CAPAB's *Aida* was an example of Afrikaner exceptionalism whilst Eoan's *Rigoletto* aimed at cultural excellence.

Keywords: *Aida*; Cape Performing Arts Board (CAPAB); citizenship; Eoan Group; Joseph Stone Auditorium; Nico Malan Theatre; Republic Festival of 1971; *Rigoletto*

1. Inleiding

In 1971 het Suid-Afrika 'n dekade se onafhanklikheid van die Britse Kroon gedenk. Ter viering van hierdie mylpaal het die apartheidsregering 'n landswye Republiekfees gereël (*Die Burger*, 21 Mei 1971a), waartydens die jong nasie sy outonome identiteit en ambisies vir die toekoms kon ten toon stel. Die geleentheid waaruit die fees bestaan het, was tipies van amptelike Suid-Afrikaanse feesvieringe, wat sedert Uniewording in 1910 'n gereelde item op die nasionale kalender geword het (Merrington 1995; Kapp 1975). Soos altyd was daar musiek, teater, optogte, uitstallings en sportbyeenkomste.

Vir Kapenaars het die 1971-Republiekfees egter saamgeval met 'n ander belangrike gebeurtenis: die inwyding van die Nico Malan Skouburg. Hierdie geleentheid het uitsonderlike luister aan die musiek- en teaterprogram van die Kaapse Republiekfees verleen. Die fees-operas is, soos die res van die gebeure, afsonderlik vir verskillende rasse-groepe opgevoer. 'n Reeks aanbiedinge deur die Kaaplandse Raad vir die Uitvoerende Kunste (KRUIK) is vir wit gehore beplan, terwyl bruin operaliefhebbers opvoerings deur die Eoan Groep kon bywoon. Hierdie verdeling was nie ongewoon nie, maar die belangstelling wat deur die nuutgeboude Nico Malan geskep is, het opnuut aandag op die ongelykheid van die aanbod gevestig. Binne die konteks van die Republiekfees het hierdie omstredenheid 'n verdoemende blik gewerp op die ideologiese onderbou van die nuwe Suid-Afrikaanse nasie.

In hierdie artikel ontleed ons die 1971-Republiekfees se operaproduksies. Ons verskaf 'n oorsig van die aktiwiteite waaruit die Republiekfeesprogramme bestaan het, voordat ons die twee operas wat onderskeidelik vir wit en bruin feesgangers in aparte ruimtes aangebied is van nader bekyk. Die operas bring kwessies van ras, plek, kulturele aspirasie en politieke protes bymekaar. Daardeur gee dit insig in die volksideaal wat binne die 1971-Republiekfees nagestreef is.

Ons baseer ons ondersoek op 'n verskeidenheid argivale dokumente rakende die Republiekfees-operas, insluitend programme, persverklarings, resensies en briefwisseling. Hierdie materiaal bied insig in die operas se plek binne die Republiekfees en hoe hulle deur die publiek ontvang is. Ons interpretasie van primêre bronne inkorporeer teoretiese invalshoeke wat ontwikkel is binne die Suid-Afrikaanse en Europese kontekste (Fuller 2004; Kapp 1975; Ozouf 1988; Witz 2003). Hieronder maak ons veral staat op Ozouf se diepgaande ondersoek van republiekfeesvieringe in Revolusionêre Frankryk en Kapp se oorsigtelike studie van wit Afrikaanse volksfeeste.

Hoewel 'n verskeidenheid ander akademiese werk oor nasionale feeste binne en buite Suid-Afrika sedertdien die lig gesien het (vgl. Akuupa 2015; Hauptfleisch 2006; Kockel 2020), is Ozouf en Kapp se onderskeie tekste veral waardevol: Kapp vir sy oorsig van die ideologiese rol en samestelling van feeste binne die wit Afrikanergeskiedenis; en Ozouf vir haar indringende ontleding van die politieke doel wat regeringsgedrewe feeste binne die staatsformasie dien. Kapp se teks, wat in 1975 gepubliseer is, is verteenwoordigend van die wit Afrikanerideologie wat die era van "hoë apartheid" gekenmerk het. Dit bevat verskeie ongemaklike uitsprake rakende Suid-Afrikaanse rasse-groepe en die aard van die Afrikanervolk, maar bied dalk juis om hierdie rede 'n bruikbare blik op die oorwegings wat vieringe soos die Republiekfees gedryf het.

Kapp en Ozouf is dit eens dat gemeenskaplike feeste 'n dieper betekenis het as wat op die oog af deur die kenmerkende aktiwiteite van eet, drink en saamwees gesuggereer word. Buiten die ritmes van die natuur, wat deur seisoenale feeste gevier word (Kapp 1975:8), is dit veral die mens se "gebondenheid aan die tradisies en opvattinge van sy groep", en "die gebondenheid van die individu aan sy gemeenskap, land of volk" wat volgens Kapp deur gemeenskaplike feeste weerspieël word (1975:8). Kapp tref 'n belangrike onderskeid tussen volksfeeste en nasionale feeste: terwyl volksfeeste dit ten doel stel om 'n *spesifieke volksgroep* binne die breër nasionale konteks rondom 'n gemeenskaplike geskiedenis, kultuur of ideologie te verenig, is die nasionale fees gerig op al die volksgroepe waaruit 'n land bestaan (1975:142). Aangesien Kapp se teks spesifiek gerig is op volksfeeste bied hy geen verdere verduideliking vir die doel van die nasionale fees nie. Hiervoor wend ons ons tot Ozouf, en haar interpretasie van die feesvieringe rondom Frankryk se republiekwording na afloop van die Franse Rewolusie in 1799.

Volgens Ozouf (1988:9) bied regeringsgedrewe, nasionale feesvieringe die geleentheid vir die individu om herdoop te word as burger. Met ander woorde, deur deel te neem aan amptelike byeenkomste neem lede van die publiek hul regmatige plek in as erkende lede van die nasie. Sy voer aan dat die skouspelagtige viering van die nuutgebore republiek 'n geleentheid bied waarby die nuwe sosiale verband tussen burgers en hul land verweselik kan word. Dit is dus nie net 'n partytjie nie, maar die inhuldiging van gemeenskaplikheid – 'n ritueel wat sosiale samehörigheid aanmoedig onder die verskeidenheid individue wat binne die landsgrense as nasie byeengebring word.

In 1971 het die verbond tussen regering en landsburgers nie alle Suid-Afrikaners ingesluit nie. Die ooreenstemming tussen geografiese afbakening en nasie is dus in twyfel getrek. Hierdie breuk was 'n primêre aspek van die apartheidsideologie, wat in sy kern uiteindelik 'n stryd oor ruimte – oor spasie, plek en land – was. Met die implementering van die Groepsgebiedewet het die apartheidsbewind dit duidelik gemaak dat sekere dele van die land deel was van Suid-Afrika en ander nie; daarmee saam het sekere individue aan die Suid-Afrikaanse nasie behoort en ander nie. Volwaardige landsburgers het toegang tot volwaardige landsruimtes geniet.

Dit bring ons by die finale aspek van nasionale feesvieringe wat van belang is vir hierdie artikel: plek. As “nasie” deels bepaal word deur grense, is die afbakening van die “nasionale ruimte” noodwendig noodsaaklik in die bewerkstelling van nasiegevoel. Die plekke waarbinne nasionale feesvieringe plaasvind, speel hierin 'n belangrike rol. Volgens N'Guessan, Lentz en Gabriel (2017:687), bied staatsfeesvieringe 'n geleentheid om die geografiese omvang van die nasie af te baken, en om binne hierdie grense aan sekere plekke seremoniële status as “ruimtes van die nasie” te skenk. Met ander woorde, die ruimte wat amptelike vieringe huisves, word as't ware gesalf as die Republiek se heiligdom – plekke wat aan die nasie behoort en wat dit simbolies verteenwoordig. Soos ons sal sien, het die ruimtes van die 1971-Republiekfees heelwat openbaar oor die apartheidsregering se idee van homself, sy kulturele strewe en sy verhouding tot die burgers. Vir Kapp was die Suid-Afrikaanse Republiekfees beide volksfees én nasionale fees. In *Ons volksfeeste* beskryf hy die Republiekfees soos volg:

Republiekfees is die onafhanklikheidsfees van Suid-Afrika en moet dus as 'n voortsetting van vroeëre onafhanklikheidsfeeste gesien word. 'n Onafhanklikheidsfees is 'n landsfees wat gevier word ter herdenking van 'n bepaalde land se verwerping van sy onafhanklikheid van een of ander oorheerser, of van sy erkenning as 'n vrye, soewereine eenheidstaat ná 'n bepaalde proses van ontwikkeling in daardie rigting. Dit is dus, in die Suid-Afrikaanse omstandighede, 'n nasionale fees waaraan alle volksgroepe deel het of kan hê of behoort te hê. [...] Ten spyte van die feit dat Suid-Afrika se onafhanklikheidsfees 'n nasionale of landsfees is of behoort te wees, is dit sedert 1910 deur die Afrikaner as 'n volksfees gevier. (Kapp 1975:124)

Kapp erken wel later dat die Republiekfeeste sedert 1966 deur 'n groter nasionale gevoel gekenmerk is, namate die gedagte “gepropageer [is] dat Republiekfees 'n nasionale fees moet wees wat deur alle volksgroepe en rasse gevier word” (Kapp 1975:129). Die 1971-Republiekfees het wel kenmerke van 'n nasionale fees bevat. Dit is veral te bespeur in die fees se inkorporering van Engelse en Europese kunsvorme, en in die insluiting van bruin Suid-Afrikaners by sommige aspekte van die fees-idee. Nietemin was dit ook 'n tipiese wit Afrikanervolksfees. Die verhouding tussen die fees en die burgers – wit en bruin – wat daardeur erken is, was dus ambivalent en gekompliseerd.

2. Die (wit) Republiekfees

Die Republiekfeesvieringe vir die wit gemeenskap van die Kaap (ook genoem RSA10) het op Vrydagaand 21 Mei op die Kaapse Skouterrein in Goodwood afgeskop met 'n rede deur die Staatspresident Jim Fouché, 'n "credo-verspreiding" en 'n militêre optog (*Die Burger*, 21 Mei 1971a). Die geleentheid is deur 70 000 mense bygewoon (*Die Burger*, 21 Mei 1971b). In die daaropvolgende tien dae is die jong Republiek op groot skaal gevier met sportvertonings, militêre parades (insluitend vertonings deur die vloot), koorfeeste, kerkmusiek, volkspele, taptoes, 'n rolprentfees en 'n uitgebreide uitstallingsprogram wat plaaslike beeldende kuns, boeke, Bybels, geskiedenis, posseëls, blomme, diere, wyn en fotografie ten toon gestel het (*Die Burger*, 21 Mei 1971a). Die stigtelike aard van die feesvieringe is beklemtoon deur spesiale dankseggingdienste "in alle kerke in die Republiek en Suidwes-Afrika" op Sondag 23 Mei (*Die Burger*, 21 Mei 1971a). Die uitvoerende kunsprogram waarmee die Republiek herdenk is, het hoofsaaklik Westerse klassieke musiek, ballet en toneel ingesluit en is uitgevoer deur die Kaaplandse Raad vir die Uitvoerende Kunste (KRUIK) in die spiksplinternuwe Nico Malan Skouburg. Verskeie ander plekke is egter ook vir die kunsprogram ingespan, insluitend die Kaapstadse Stadsaal, die NG Kerk Sinode Saal in Oranjestraat,¹ die Hofmeyr Saal en burgersentrums in voorstede soos Parow, Milnerton, Pinelands en Bellville en op plattelandse dorpe soos Paarl en Stellenbosch. Die wit publiek kon elke dag van die feestydperk tussen 10 en 20 verskillende geleenthede bywoon (*Die Burger*, 21 Mei 1971a). Die fees is oor twee dae afgesluit met lofdienste, eweneens in "alle kerke in die Republiek en Suidwes-Afrika", op Sondag 30 Mei en, op 31 Mei, 'n lugvertoning by Gunnerssirkel en 'n afsluitingstoespraak (gepaardgaande met 'n optog) deur Eerste Minister B.J. Vorster by die Kaapse Skouterrein (*Die Burger*, 21 Mei 1971a).

KRUIK se musiekfeesprogram het reeds in April afgeskop met 18 produksies wat oor twee maande op verskillende plekke sou plaasvind (*Cape Argus*, 5 Januarie 1971). Verskeie buitelandse musici en kore het deelgeneem ten spyte van die kulturele boikot wat teen Suid-Afrika in plek was.² Die besoekende musici het onder andere die 200-sterk Keulen-mannekoor ingesluit wat vir 'n maand deur die Republiek gereis en konserte aangebied het (*Die Burger*, 9 Januarie 1971), die Bulgaars-gebore Franse pianis Alexis Weissenberg (wat ter elfder ure sy konserte gekanselleer het), die Spaanse flamenco-kitaarspeler Pedro Soler en die Nederlandse jazz-groep die Dutch Swing College Band (*Cape Times*, 3 Maart 1971). Twee sangers is ook uit Europa ingevoer om deel te neem aan KRUIK se produksie van *Aida*, naamlik die Italiaanse sopraan Carla Ferraro en die Spaanse tenoor Giovanni Gibin (*Cape Argus*, 5 Januarie 1971).

Die hoogtepunt van die uitvoerende kunsprogram was die produksies in die Nico Malan Skouburg. Vir hierdie nuwe kultuurskat is 'n reeks gesogte geleenthede beplan. Die klassieke musiekprogram het Giuseppe Verdi se opera *Aida* ingesluit, 'n simfoniekonsert en kamer-musiek deur die Pierre de Grootte-strykkwartet, en Léo Delibes se ballet, *Sylvia* (*Die Burger*, 21 Mei 1971a). Die toneelaanbiedinge was Uys Krige se Afrikaanse vertaling van Shakespeare se *King Lear* en 'n Engelse vertaling van die Franse toneelstuk *Cher Antoine*. Verskeie skole in die suidelike en noordelike voorstede in die skiereiland het toneelopvoerings aangebied en jugkoorfeeste is in Stellenbosch, Parow en Bellville gehou (*Die Burger*, 21 Mei 1971a).

3. Die (bruin) Republiekfees

Die amptelike Republiekfees was slegs vir wit Kapenaars, maar die regering het ook voorsiening gemaak vir Republiekfeesvieringe onder die bruin gemeenskap. 'n Spesiale komitee, onder leiding van Tom Swartz, Voorsitter van die Verteenwoordigende Kleurlingraad, het 'n program met geleentheid saamgestel wat tussen 15 en 31 Mei 1971 in Athlone en ander bruin buurte gehou is. Die “Republiekfees (Wes-Kaapland)”, soos die bruin Republiekfees bekend gestaan het, het reeds op 15 Mei met rugbywedstryde by die Athlone-sportarena afgeskop, maar die program is, soos die wit Republiekfees, eers op 21 Mei amptelik geopen, toe Swartz “'n vlag, 'n vaandel en 'n credo uit die hand van die Staatspresident op die W.P. Skougronde, Goodwood ontvang het” (Verslag, Eoan Argief 39:316). Hierdie items is na die Athlone-arena vervoer, waar Swartz 'n parallelle, afsonderlike inhuldiging vir bruin feesgangers aangebied het. Reeds met die opening van die Republiekfees is die regering se ideologiese oorwegings dus uitgespel: bruinmense sou toegelaat word om deel te neem, maar slegs in hul eie buurt, en altyd onder die seggenskap van die sentrale regering. Die illusie van lidmaatskap van die Suid-Afrikaanse nasie is daardeur noukeurig bestuur.

Bruinmense kon 'n verskeidenheid geleentheid gedurende die Republiekfees (Wes-Kaapland) bywoon. Die program het grotendeels by die Athlone-sportgronde afgespeel. Hier kon feesgangers op 22 Mei 'n “groot saamtrek van jeugorganisasies” bywoon – 'n program wat aangevul is deur “vertonings van die Suid-Afrikaanse Polisie, Gevangenisdiens, en die Suid-Afrikaanse Kleurling Korps”. Op 23 en 30 Mei het Griekwa- en Kersfeeskore onderskeidelik feesprogramme aangebied, en op 26 Mei het 'n skoolprogram deur “ongeveer 6 000 leerlinge”, gekombineer met “opwindende items deur die Magte”, plaasgevind (Verslag, Eoan Argief 39:316). Die rugbywedstryde wat op 15 Mei begin is, het op 29 Mei afgesluit met “twee wedstryde daardie aand onder spreiligte”. Die sportgronde het ook uitstallings van plaaslike skole en vroue-organisasies se handwerk gehuisves (Verslag, Eoan Argief 39:316).

Buiten die geleentheid by die Athlone-arena is daar ook 'n reeks opvoerings op ander plekke aangebied. Bejaardes kon twee verskeidenheidskonserte by die Luxurama-teater in Wynberg bywoon. Die Luxurama het ook optredes deur die Suid-Afrikaanse Koorraad, die Kaapse Maleierkoor, 'n “gekombineerde Feeskoor” en die Suid-Afrikaanse Polisie se orkes gehuisves. Daarbenewens was dit die lokaal vir die fees se afsluitingskonsert op 31 Mei, 'n geleentheid wat deur die Staatspresident as “gas van die Kleurlinggemeenskap” bygewoon is (Verslag, Eoan Argief 39:316).

Die Luxurama was nie die enigste gasheer van musikale feesvieringe nie. Tussen 22 en 29 Mei is daar by die Joseph Stone-sentrum in Athlone 'n reeks opera- en balletvertonings, asook 'n kinderkonsert deur die Eoan Groep aangebied. Terwyl die balletkonserte en kindervertoning 'n mengelmoes van uiteenlopende items vertoon het, was die opera tipies van Eoan: 'n volledige produksie van 'n gewilde Italiaanse werk (in hierdie geval Verdi se *Rigoletto*), kompleet met kostuums, dekor en 'n orkes. Buiten Eoan se optredes, het die SAUK se simfonie-orkes ook een aand by die Joseph Stone gespeel.

Nes die wit Republiekfees is die Republiekfees (Wes-Kaapland) op 31 Mei 1971 afgesluit. Die finale dag se vieringe het begin met “'n skouspelagtige militêre verbymars” in Gunnerssirkel – 'n geleentheid waarvoor daar “genoeg ruimte [was] vir duisende om die vertoning te sien en gerieflike sitplekke [...] vir ongeveer 500 hooggeplaastes”. Later die dag het 'n credo-seremonie, gevolg deur 'n “pragvertoning deur die Magte en 'n verbymars waarby die saluut deur mnr.

Swartz voor ongeveer 40 000 toeskouers geneem is” by die Athlone-sportgronde die buitelugdeel van die fees voltrek (Verslag, Eoan Argief 39:316). Die Gunnerssirkel-mars word in beide die wit en die bruin Republiekfeesprogramme genoem. Hierdie geleentheid was dus waarskynlik die enigste aanbieding wat gelyktydig deur feesgangers van beide rasse bygewoon is.

4. Burgerskap en die Republiekfees

Die militêre aard van verskeie geleenthede, beide vir bruin en wit burgers, is beduidend, veral binne die konteks van ’n staat wat groeiende politieke verset vanuit alle rigtings moes weerstaan. Grootse parades deur staatsinstellings soos die weermag en die vloot is natuurlik nie ongewoon by nasionale feesvieringe nie (Fuller 2004). Sulke geleenthede vind gereeld in kontekste so uiteenlopend soos Noord-Korea en die Verenigde Koninkryk plaas. Dit is ook nie moeilik om die betekenis van sulke vertonings te interpreteer nie: elke skouspelagtige uitstalling van ’n land se sekuriteitsmagte dien as ’n propagandistiese herinnering van die staat se oorweldigende mag. Dit inspireer ontsag en maan die nasie tot gehoorsaamheid (Fuller 2004).

Binne die konteks van die Republiekfees verkry sowel die teenwoordigheid as die herhaalde voorkoms van hierdie geleentheid egter bykomende belang. “Die Magte” se verskynings by jeuggeleenthede is veral opmerklik. Terwyl die skolegroepe vertonings van jeugdige heilsaamheid gelewer het, het “die Magte” deur hul gedissiplineerde optrede ’n baie spesifieke beeld van die “aanvaarbare burger” verteenwoordig. In hierdie konteks is die lede van die sekuriteitsmagte ongetwyfeld bedoel om as ’n ideaal te dien vir die jongmense om na te streef. Sodoende kon die apartheidsregering jong Suid-Afrikaners oortuig om deel te word van die strukture wat daargestel is om hul eie mense te polisieer, sonder dat ’n enkele woord gesprek is.

Die vertoon van geïdealiseerde burgerskap in die vorm van die sekuriteitsmagte was deel van ’n breër ideologiese projek. Volgens Ozouf (1988:199–203) is die amptelike fees nie net daar om die individu te nooi om sy rol as burger te aanvaar nie, dit dien ook om hom in daardie rol op te voed. Regeringsfeeste lê dus groot klem op goeie gedrag, samewerking en eenvormigheid – die kodes wat die gemeenskap in toom hou en voorberei vir wetsgehoorsaamheid. In Suid-Afrika se amptelike feesgeskiedenis is hierdie doelwit lank reeds te bespeur. Leslie Witz se studie van die 1952-Van Riebeeck-herdenking meld byvoorbeeld die feeskomitee se beheptheid met goeie gedrag, wat aanleiding gegee het tot skrywes wat uitstippel dat orde heeltyd gehandhaaf, openbare deelname beperk, en fantasie beheer moet word sodat die “goeie tye en geleenthede” kon “rypword soos goeie vrugte” (Witz 2003:20). Amptelike feesvieringe was nie geleenthede vir karnavaleske roekeloosheid nie, maar eerder vir statige seremonie.

Kapp (1975:15) wys ook deurgaans op die stigtelike aard van Afrikanervolksfeeste, “ontdaan [...] van alle ‘onwaardige’ elemente soos dans, uitbundige sang, en spontane gedrag”. ’n Belangrike rede vir hierdie ordelikheid is, volgens Kapp, toe te skryf aan die Afrikaner se Calvinistiese godsdiens. Kapp beskryf kenmerke van “die Calvinistiese samelewing” as “soberheid van uitdrukking, terughoudendheid, wantroue teenoor uitbundigheid en spontaneïteit, en verset teen die gedagte van die kuns ter wille van die kuns” – alles tipies van Afrikanervolksfeeste oor die algemeen, en ook te bespeur by die 1971-Republiekfees.

Die onmiskenbaar stigtelike aard van albei feesprogramme het die Christelik-Nasionale etos en outoritêre karakter van die apartheidsregering onderskryf. Populêre of ligte musiek het hier geen plek gehad nie, en uitspattighede is tot 'n vuurwerkvertoning beperk. Musiekgenres vir die program het dus oorwegend militêre, godsdienstige en Westerse klassieke musiek ingesluit, met die besoekende Dutch Swing College Band as enigste uitsondering. 'n Feesboodskap deur Tom Swartz wat in die Eoan Groep se gedenkprogram gedruk is, beskryf die aard van die fees soos volg:

Dit is vanjaar Republiekfeesjaar! Ons herdenk die tiende verjaarsdag van die Republiek van Suid-Afrika. Dit is 'n geleentheid wat op waardige wyse gevier behoort te word. Die Eoan-groep is by *uitstek* geskik om die *stemming* te skep wat by so 'n fees pas. (Swartz in Souwenier-program, Eoan Argief 61, oorspronklike beklemtoning)

Swartz se boodskap som die bloudruk vir die jong republiek op: hierdie Suid-Afrika is waardig en Europees, 'n nasie sterk op pad na verligte menslikheid. Die twee Republiekfees-operas, *Aida* en *Rigoletto*, het 'n belangrike rol in hierdie strewende vertolk. Opera, as toonbeeld van Westerse kulturele prestige, het die gekunstelde glans en sogenaamde beskaafdheid van wit Suid-Afrika verpersoonlik. Vogeley (1996) wys, binne die konteks van postkoloniale Meksiko, hoe opera deur 'n nuut-onafhanklike land gebruik kan word om sy eie moderniteit, kulturele vordering en kosmopolitisme te verbeeld. Dit wys aan die res van die wêreld 'n nasie van gesofistikeerde smaak, gevorderde estetika en uitnemende gedrag. Vir Suid-Afrikans, so ver verwyder (beide geografies en polities) vanaf die sentrum van Westerse verligting, het opera dus 'n belangrike vertoonstuk gebied om te wys dat die land "byhou" by die res van die wêreld, ten spyte van sy isolasie.

Binne hierdie ideologiese oorweging het die Eoan Groep se deelname 'n gekompliseerde betekenis gekry. Swartz se aanduiding dat die Eoan Groep ongetwyfeld inpas by die nastrewe van die Suid-Afrikaans-Europese ideaal, sluit direk aan by die groep se eie beskawings-program. Sedert sy stigting het die Eoan Groep onomwonde erken dat hy die verkryging van "Europese kultuur" onder bruinmense voorstaan, en dat die groep se aktiwiteite daarop gemik is om lede voor te berei op Suid-Afrikaanse arbeid en burgerskap (Southern-Holt, Eoan Argief 37:300). Hierdie konserwatiewe agenda sluit nou aan by 'n neiging onder bruin politici van die begin van die 20ste eeu om kulturele aspirasie as 'n roete tot rassegelykheid voor te hou (Sandwith 2014). Volgens hierdie politici kon bruinmense 'n sosiopolitieke status gelyk aan dié van witmense bereik deur "korrek" op te tree en diepgaande kennis van Europese kulturele en intellektuele praktyke te verkry. Die Eoan Groep het hierdie bewering met oorgawe omhels: talle dokumente in die argief dui daarop dat die groep homself eksplisiet vereenselwig het met "die beter klas van mense",³ en dat sy eie lede onderhewig gestel is aan 'n streng stel voorwaardes wat onderdanigheid, dissipline, morele suiwerheid en matigheid ingesluit het (Manca, Eoan Argief 33:225). Alle aktiwiteite was daarop gemik om die erkenning van die wit kulturele outoriteite te verdien. Die groep se aanstelling as verteenwoordigers van die stemming van die nasie se amptelike vieringe was dus niks minder nie as 'n bevestiging van die sukses van hul opvoedingsprojek.

Die insluiting van die bruin gemeenskap by regeringsgeakkrediteerde vieringe het 'n boodskap van amptelike lidmaatskap van die nasie aan bruin burgers gestuur.⁴ Deur bruinmense uit te nooi tot die fees het die regering hierdie spesifieke groep mense se lidmaatskap van die jong republiek bevestig. Die onderliggende boodskap was duidelik: die tien suksesvolle republiekjare het nie net aan witmense behoort nie, maar ook aan bruinmense. In teenstelling met die Franse

konteks waaruit Ozouf se gevolgtrekkings spruit, dui die Suid-Afrikaanse geval egter op 'n meer ambivalente vorm van burgerskap. Bruinmense kon deelneem, maar slegs aan aparte geleenthede op aparte plekke. Soos die aanbod van feesaktiwiteite ook illustreer, is bruin burgerskap op 'n baie kleiner skaal gevier. Bruinmense se lidmaatskap van die nasie is dus beperk tot 'n afgebakende tyd en ruimte, en die grense rondom hierdie geslote konteks is streng gepolisieer.

5. Die Eoan Groep se *Rigoletto*

Argiefdokumente dui aan dat die Eoan Groep oorspronklik 'n hele operaseisoen aan die Republiekfeeskomitee voorgelê het. Voorlopige begrotings noem 'n reeks van vier verskillende operas, asook 'n "inheemse musiekblyspel" en 'n ballet (Provisional estimates, Eoan Argief 7:51). Rolverdelingslyste vir die Republiekfees wys daarop dat die operas *Rigoletto*, *Cavalleria Rusticana*, *I Pagliacci* en *Il Barbiere di Siviglia* sou wees (1971 Opera Season, Eoan Argief 28:195). Geen spesifieke titel word vir die musiekblyspel of die ballet aangedui nie; spesiale begrotings vir die libretto (R700), die koorpartye (R1 000), orkestrasie (R275), duplisering van orkespartye (R500) en tantieme vir beide die skrywer (R3 000) en die komponis (R1 000) suggereer egter dat die musiekblyspel nuut gekomponeer sou word vir die geleentheid (Provisional estimates, Eoan Argief 7:51). Die vier operas sou altesaam 24 keer opgevoer word – 15 maal voor wit gehore by die Alhambra-teater, en nege maal voor bruin gehore by die Luxurama – terwyl die musiekblyspel 22 vertonings – 11 elk vir wit en bruin gehore – sou geniet (Provisional estimates, Eoan Argief 7:51).



Figuur 1. Die voorblad van die Eoan Groep se 1971 Souwenier-program. Gepubliseer met toestemming van die Eoan Groep.

Ten spyte van hierdie ambisieuse planne, het die Eoan Groep uiteindelik slegs ses uitvoerings van *Rigoletto* vir die Republiekfees aangebied, en nie by die Alhambra en die Luxurama nie, maar by die Joseph Stone Ouditorium in Athlone.⁵ Gegewe die Joseph Stone se ligging, en die feit dat die opera deel was van die Republiekfees (Wes-Kaapland), was al ses die uitvoerings waarskynlik voor bruin gehore. Die inheemse musiekblyspel het glad nie gerealiseer nie. Geen dokumente in die Eoan Argief werp lig op die redes vir hierdie verminderde aanbod nie, maar een verklaring mag dalk met die koste van die planne te make hê: teen 'n verlies van R43 750 net vir die operaseisoen (sonder om die musiekblyspel en die ballet by te reken), was die Eoan Groep se voorstel waarskynlik nie aantreklik vir die feeskomitee nie, veral aangesien die regering uiteindelik die tekort sou moes dek (Provisional estimates, Eoan Argief 7:51). Die Republiekfees-*Rigoletto* was dus uit die staanspoor verteenwoordigend van 'n reeks kompromieë: dit moes instaan vir 'n hele operaseisoen voor wit gehore in die middestad.

Rigoletto was self 'n riskante keuse vir die Eoan Groep. Die geselskap se eerste uitvoerings van hierdie gewilde werk was tydens die derde operaseisoen in 1959, toe bariton Lionel Fourie die titelrol met groot sukses vertolk het (Eoan Group 1968 Opera Season, Eoan Argief 34:240). Gedurende die Eoan Groep se vierde operaseisoen en landswye toer in 1960 was Fourie weer die boggelrugnar, en resensente dwarsoor Suid-Afrika het met groot bewondering oor sy sang en toneelspel geskryf (*Daily News*, 2 Augustus 1960; *Natal Mercury*, 2 Augustus 1960; *Sunday Tribune*, 7 Augustus 1960; alles in Eoan Argief 30:208). Maar in 1963 is Fourie op die jong ouderdom van 38 oorlede. Op sy sterfbed het hy verklaar dat geen ander Eoan-lid ooit die rol sal vertolk waarvoor hy roem verwerf het nie – sy presiese woorde was dat niemand sy mantel sal dra nie (Roos 2018:68). Ten spyte van hierdie voorspelling is daar besluit om die opera weer in 1968 op die planke te bring. Kort voor die eerste vertoning is die Eoan Groep egter genoop om die hele operaseisoen te kanselleer as gevolg van siekte onder die sangers, en daarmee gepaardgaande onvoldoende voorbereiding. In 1969 het die geselskap sy *Rigoletto*-planne hervat, maar weer moes die opera gekanselleer word: in hierdie geval weens die skielike afsterwe van bariton Robert Trussell, die sanger wat die titelrol sou vertolk (Roos 2018:68). Die 1971-produksie is dus nie sonder vertwyfeling beplan nie.

Eoan se Republiekfees-*Rigoletto* het egter vlot verloop. Die opera het op Saterdag 22 Mei 1971 by die Joseph Stone Ouditorium geopen, met Cecil Tobin en Jacobus Erasmus beurtelings in die titelrol. Gerald Samaai en Martin Johnson het die rol van die Hertog van Mantua gedeel, en Freda Koopman en Juliana Inglis was Gilda, *Rigoletto* se dogter. Bas Phillip Swales het die rol van Sparafucile vertolk. Die mezzo-soprane Sophia Andrews en Judith Bailey was Maddalena, Sparafucile se suster (Souwenier-program, Eoan Argief 61). Hoewel die produksie sonder voorval verloop het, onthou sekere deelnemers wel dat hul eerste vertoning 'n onverwagse besoeker gehad het: gedurende die opera het 'n tweede, spookagtige *Rigoletto* glo op die verhoog verskyn – 'n dwalende gedaante wat volgens almal op Fourie getrek het. Na afloop van die opvoering het lede van die geselskap Fourie se gees ter ruste gelê deur sy kostuum te verbrand (Roos 2018:68). Daarná het Eoan nie weer *Rigoletto*-verwante probleme ondervind nie.



Figuur 2. Gerald Samaai as die Hertog van Mantua en Freda Koopman as Gilda in Eoan se produksie van *Rigoletto*. Gepubliseer met toestemming van die Eoan Groep.



Figuur 3. Ronald Theys as Rigoletto en Gerald Samaai as die Hertog van Mantua. Gepubliseer met toestemming van die Eoan Groep.

Snaaks genoeg was dit toevallig by geleentheid van die Republiekfees nie Eoan se *Rigoletto* wat gesondheidsprobleme ervaar het nie, maar wit KRUIK se opera, *Aida*.

6. KRUIK se *Aida*

KRUIK se *Aida* het 'n dubbele rol vervul. Die opera is nie uitsluitlik vir die Republiekfees op die planke gebring nie; intendeel, die eintlike geleentheid waarvoor *Aida* beplan is, was die inwyding van die Nico Malan Skouburg op die vooraand van die Republiekfees. Op 19 Mei 1971 sou *Aida* by 'n glansgeleentheid die eerste vertoning op die nuutgeboude Nico Malan-verhoog word.

Suid-Afrika se gevierde sopraan, Emma Renzi, sou die hoofrol sing. Renzi was toe op die kruin van haar internasionale loopbaan, met optredes in die voorste operahuse in Europa en Amerika, insluitend La Scala in Milaan (*Gramophone* 1999). Renzi se Italiaanse aspirasies was opvallend: gebore as Emmarentia Scheepers (in 1926), het sy die verhoognaam Emma Renzi aangeneem, 'n naam byna identies aan die Italiaanse sopraan Anna Renzi (ca. 1620–61) vir wie Claudio Monteverdi, die vader van Italiaanse opera, die sopraanrolle van sy operas gekomponeer het (Walker en Glixon 2001). Emma Renzi se deelname aan die inwyding van Suid-Afrika se waardevolste kultuurskat het dus die land se Europese strewe onderskryf.



Figuur 4. Emma Renzi as Aida in KRUIK se Republiekfeesproduksie van Verdi se *Aida*. Hoewel die produksie vir die opening van die Nico Malan Skouburg ter elfder ure gekanselleer is, is dit wel vir die duur van Republiekfees op die planke gebring. Gepubliseer met toestemming van die Artscape Argief.

Kort voor die opening op 19 Mei, het KRUIK se planne vir die viering van die nuwe skouburg en die volwassewording van die (wit) Republiek egter 'n ironiese wending geneem: Renzi het onverwags siek geword, en *Aida* is ter elfder ure aan die program onttrek (*Cape Argus*, 20 Mei 1971). Pleks van Verdi se liefdestragedie, moes Léo Delibes se ballet *Sylvia* (gekomponeer in 1876) vir die geleentheid diens doen.⁶ Soos *Aida*, vertel *Sylvia* ook 'n storie van liefde, verraad en oorwinning op die slagveld. Maar in stede van die eksplisiet-nasionalistiese

onderbou waardeur *Aida* gekenmerk word, fokus *Sylvia* op die wel en wee van die Griekse gode Apollo, Artemis, Zeus en Eros (Royal Opera House 2010).

Alhoewel *Aida* uiteindelik nie die Nico Malan kon inwy nie, bly KRUIK (en sy meester, die Nasionale Party) se besluit om hierdie opera in te span vir die geleentheid beduidend: die opera se verhaal en konteks suggereer dat die keuse van *Aida* vir so 'n simbolies belangrike oomblik in die geskiedenis van sowel die Republiek as van Westerse kunsmusiek in Suid-Afrika, beslis nie arbitrêr was nie. Hierdie opera het presies 'n eeu vantevore, in 1871, sy première in Kaïro in Egipte gehad, toe dit die land se eerste operahuis, die Khedivial (of koninklike) Operahuis ingewy het (Gauthier en MacFarlane-Harris 2012:58). (Alhoewel die operahuis reeds in 1869 in gebruik geneem is,⁷ het die skouspel van *Aida*, as amptelike inwyding, op 24 Desember 1871 plaasgevind.) Die Khedivial Operahuis is deur Khedive Ismail Pasha (1830–95) gebou. Khedive Ismail, soos historiese bronne na hom verwys, was 'n gebore Egiptenaar, maar het as gesant van die Ottomaanse Ryk oor Egipte regeer. Sy lewensmissie, geïnspireer deur sy eie Europese opvoeding, was om die land te moderniseer. Ter verwesenliking van sy ideaal het hy enorme bedrae geld spandeer aan openbare infrastruktuur en die invoer van Westerse kulturele waardes soos orde en rasionaliteit. Westerse kunsvorme soos opera het 'n sentrale rol in die vestiging van Ismail se geïdealiseerde Europese waardesisteem gespeel. Die bou van die operahuis het dus 'n ideologiese doel gedien, een wat onderskryf is deur die opdrag vir die inwydingsopera aan Giuseppe Verdi, Europa se voorste operakomponis, te gee (Gauthier en MacFarlane-Harris 2012:58).

Die feit dat *Aida*, 'n kroonjuweel van die Europese klassieke repertorium, gekomponeer is vir die inwyding van 'n operahuis aan die noordelike punt van Afrika en dat die verhaal van die opera in Afrika afspeel, het dit uiteraard 'n ideale keuse gemaak vir die opening van die Nico Malan. Cecil John Rhodes se ambisie om 'n spoorlyn van die Kaap na Kaïro te bou het hier 'n metaforiese vergestaltung gekry deur die vestiging van operahuisse in beide stede, wat aan mekaar verbind is deur 'n Westerse kulturele uitvoerprodukt: Verdi se *Aida*. Die feit dat die opening van 'n operahuis aan die suidpunt van die kontinent sou saamval met die eenhonderdjarige herdenking van die werk, was waarskynlik 'n meevaller.⁸

Aida se storie is op die oog af 'n liefdestragedie, kenmerkend van die vele ietwat geïdealiseerde romantiese verhale van Italiaanse opera uit die laat-Romantiek. Verskuil agter die liefdesdrama lê egter 'n verhaal van kolonisering en rassepolitiek, wat afspeel teen die agtergrond van Egipte se heerskappy oor die Soedan in daardie tyd. Dit is op hierdie vlak dat die vergelyking met Suid-Afrika se nasionalistiese regering en sy apartheidsideologie onmiskenbaar raak.

Kortliks loop die verhaal van *Aida* soos volg: Aida, die dogter van die Etiopiese koning Amonasro, is deur Egiptiese magte gevange geneem en dien nou as slaaf vir Amneris, die dogter van die Egiptiese koning. Aida én Amneris is albei verlief op Radames, die Egiptiese bevelvoerder wat die Etiopiërs verower en Amonasro en sy manskappe as krygsgevangenes na Egipte terugvoer. As beloning ontvang Radames vir Amneris as bruid, maar hy is verlief op Aida. Radames pleit by die koning om die krygsgevangenes se lewens te spaar en sy versoek word toegestaan. Radames en Aida probeer in die geheim vlug, maar word deur Amneris ontmasker en albei sterf uiteindelik in gevangenskap (Gauthier en MarFarlane-Harris 2012).



Figuur 5. Die Italiaanse tenoor Giovanni Gibin in die rol van Radames. Gepubliseer met toestemming van die Artscape Argief.



Figuur 6. 'n Danstoneel uit die Republiekfeesproduksie van Verdi se *Aida*. Gepubliseer met toestemming van die Artscape Argief.

Koloniale agendas is op verskeie vlakke in hierdie opera teenwoordig. Edward Said dui in sy baanbrekers- postkoloniale werk aan hoe die verhaal van *Aida* meer te make het met Verdi se verbeelding (en dus 'n Europese verbeelding) van Egipte, as wat dit die werklike Egiptiese kultuur of belewenis uitgebeeld het (Said 1994:111–31). Said toon ook aan hoe die komponis, as die gesaghebbende figuur in die skeppingsproses van die opera, met Egipte kon maak soos hy goed gedink het, sonder om Egiptenare en hul kultuur in ag te neem (Gauthier en MacFarlane-Harris 2012:57). Dit is treffend hoe Suid-Afrika se Nasionale Party, en die wit publiek,

eweneens hul land en sy inheemse bevolking polities en kultureel gekoloniseer het en, as skeppers van die Republiek, dit nie nodig geag het om die inheemse bevolking in ag te neem nie.

Die opening van die operahuis in Kaïro, en die feit dat Khedive Ismail Europa se bekendste operakomponis kon vra om 'n opera vir die openingsgeleentheid te komponeer, was deel van 'n groeiende Egiptiese nasionalisme. *Aida* het Egipte se strewe tot selfregering weerspieël.⁹ Die gelyksoortige doelstellings van die 1971-Republiekfees in Suid-Afrika is geen toeval nie. Egipte het egter onder Khedive Ismail ook sy eie koloniale strewes uitgeleef. As die lang arm van die Ottomaanse Ryk, het Egipte sy suidelike buurland die Soedan vanaf 1821 tot 1884 oorheers en Khedive Ismail het gereeld troepe na die Soedan gestuur om rebellies te onderdruk (Gauthier en MacFarlane-Harris 2012:58). Die Soedan het destyds uit 'n versameling prinsdomme bestaan en die verowering en lot van een so 'n prinsdom (weliswaar 'n Etiopiese prinsdom) is presies die verhaal van *Aida*. Die keuse om Egipte se koloniale suksesse as agtergrond tot die liefdesverhaal van die opera te gebruik, was dan ook Khedive Ismail se keuse en nie Verdi s'n nie (Powell soos aangehaal in Gauthier en MacFarlane-Harris 2012:62).

Behalwe vir die koloniale oorheersing van etniese minderhede in die Soedan, is *Aida* egter ook 'n verhaal van rassepolitiek. Egiptenare was lig van velkleur en het neergesien op die donkerder velkleur van die Etiopiërs. Die Egiptiese ingenieur en administrateur aan Khedive Ismail se sy, Âlî Mubârak, het die Soedan en die res van Afrika beskryf as “'n landskap van barbaarsheid” (Powell soos aangehaal in Gauthier en MacFarlane-Harris 2012:62). Mubârak het ook gemeen dat Egipte se status in die wêreld afgehang het van die ontdekking en kolonialisering van streke in Afrika, en dat donker (m.a.w. swart) Afrikane primitief was met kulture en tale wat maklik deur Westeringe ontsyfer kon word (Powell soos aangehaal in Gauthier en MacFarlane-Harris 2012:62). *Aida* is dus ook 'n verhaal wat aanvoer dat liefde oor die kleurgrens gedoem is tot die dood en ondergeskik is aan die ideaal van die (wit) nasie.¹⁰

7. Die Nico Malan Skouburg

Die ooreenstemming tussen *Aida* se oorspronklike nasionalistiese agenda en die strewes van die nuwe Suid-Afrikaanse republiek is duidelik. Soos die Khedivial Operahuis, was die Nico Malan van simboliese belang vir die Suid-Afrikaanse regering. Die nuwe fasiliteit was Suid-Afrika se eerste moderne teaterkompleks. Dit het 'n groot hupstoot gebied vir die infrastruktuur wat nodig was vir die stabilisering en professionalisering van klassieke Westerse kunsvorme, en vir die eerste keer het die Kaapse kunstgemeenskap toegang gehad tot moderne verhoogtegnologie. Die Skouburg was 'n skouspelagtige vertoonstuk van Suid-Afrikaanse argitektuur en ingenieurswese. Boonop het dit as bewys gedien van die vestiging van 'n robuuste en vooruitstrewende Westerse beskawing aan die suidpunt van Afrika. Die kompleks het bestaan uit 'n 1 200-sitplek-operahuis met omvangryke verhoogmoontlikhede, twee kleiner teaters en uitgebreide oefenlokale en agterverhoogfasiliteite. Die grootskaalse oopplanvoorportaal van etlike verdiepings hoog is met luukse tapyte uitgevoer, afgerond met imposante kroonkandelaar en tapisserieë. Te midde van hierdie weelde kon teatergangers drankies en versnaperinge geniet. Die R11,5 miljoen-pryskaartjie¹¹ is deur die nasionale regering gedelg en die nuutdrooggelegde grond aan die hawekant van die middestad is deur die Kaapstadse munisipaliteit geskenk (Blanckenberg 2009:36–8). Ten spyte van die plaaslike en nasionale regering se aandrang dat die Nico Malan 'n reuse- politieke en kulturele aanwinst vir die land was, is die Skouburg egter met verdeeldheid begroet. Soos planne vir die nuwe kompleks bekend gemaak is, het die

Kaapse kunstgemeenskap stelselmatig ongemaklik geraak met die projek, en veral met die Skouburg se rassebeleid.

Ingevolge apartheidswetgewing, is die Nico Malan uit die staanspoor deur die Nasionale Party-regering tot 'n slegs-wit gebou verklaar waar Indiërs, bruin- en swart mense nie toegelaat sou word om produksies by te woon of daaraan deel te neem nie.¹² Vir die destydse politieke bedeesde kunstgemeenskap in die Kaap, was hierdie kwessie 'n groot kwelling. In die maande voor die inwyding was die Skouburg dikwels in die nuus in artikels wat die tegniese moontlikhede van die nuwe teaters bespreek het, en die debat oor die rassebeleid is deur politici, kunstenaars en die publiek in vele meningstukke aangeroen (*Cape Times*, 11 Februarie 1971; *Cape Times*, 27 Februarie 1971; Krige 1971; *Cape Times*, 20 Mei 1971). Dit het aanleiding gegee tot ongekende protes, insluitend 'n uitgerekte boikotveldtog, agter-die-skerms-pogings om die rassebeleid vir die Nico Malan te verander, en protesoptogte in Kaapse strate deur skoolkinders, studente en die Black Sash-vrouebeweging (*Cape Argus*, 20 Mei 1971; *Cape Times*, 20 Mei 1971). Hierdie berigte en debatte het die tumeletjie waarin die plaaslike kunstgemeenskap hulle bevind het duidelik geïllustreer. Aan die een kant het die nuwe gebou professionele en moderne fasiliteite aan 'n sukkelende bedryf gebied, maar aan die ander kant was die uitsluit van kunstenaars en publiek van ander rasse (vir sommiges ten minste) 'n diep gekompromitteerde posisie.



Figuur 7. Die Nico Malan Skouburg in 1971. Gepubliseer met toestemming van die Artscape Argief.

Beriggewing uit die tyd illustreer dat die apartheidsregering hulle min aan die protes gesteur het en dat enige verslapping van die rassebeleid vir die Nico Malan nooit ernstig oorweeg is nie (Skouburg: N.P. Standpunt, 1971). In antwoord daarop het die protesaksies teen die beleid oorgespoel in demonstrasies tydens die swierige inwyding van die Skouburg. Hierdie geleentheid is met groot vertoon en deftigheid gevier. Die 1 200 genooide (wit) gaste het Staatspresident Jim Fouché en Eerste Minister John Vorster ingesluit, asook 'n uitgebreide diplomatieke korps, politici van uiteenlopende oortuiginge en vooraanstaande kunstenaars. Maar terwyl die uitverkore hooggeplaastes binne-in die gebou gepronk het, het betogers hul baniere met slagspreuke soos “Never have so many paid for so few”, “They’ve built it, helped pay for it but may not use it” en “Culture knows no colour bar” in die strate rondom die gebou opgestel (*Cape Argus*, 20 Mei 1971; *Cape Times*, 20 Mei 1971). Engelse koerante het

breedvoerig oor die “glitter and dissent” (*Cape Argus*, 20 Mei 1971) rondom die inwyding gerapporteer.

Op die dag van die inwyding het die *Cape Times* ’n hoofartikel geplaas wat die debakel opgesom het as “an operatic tragedy” (*Cape Times*, 19 Mei 1971). Alhoewel die gebou geprys is as bewys dat Suid-Afrika darem ’n waardige buitepos van die Weste was, is die rassebeleid betreur. Die operaproduksies van die bruin operageselskap, die Eoan Groep, waarvan Kaapse gehore reeds sedert die 1950’s geniet het, is in verskeie meningstukke aangespreek (sien onder andere *Cape Times*, 27 Februarie 1971, *Cape Times*, 15 Maart 1971, *Die Burger*, 19 Mei 1971). Eoan het duidelik swaar op die gewetes van Kaapse operaliefhebbers gerus. Buiten die groep se vele opvoerings in die Kaapstadse Stadsaal, het Eoan se bekendste tenoor, Joseph Gabriels, net ’n paar maande vroeër, in Februarie 1971, sy debuut in die Metropolitan Operahuis in New York gemaak. Die gebeurtenis is met trots in plaaslike koerante vermeld (Joseph Gabriels Scrapbook, Eoan Argief) en die ironie dat Gabriels onder die rassebeleid nie in die Nico Malan sou kon optree nie, was olie op die vuur van die boikotbeweging (*The Star*, 12 Maart 1971).

Die skrywer Uys Krige, wie se Afrikaanse vertaling van *King Lear* op die feesprogram was, het hom tot die Engelse pers gewend om sy griewe te lug (*Cape Times*, 15 Maart 1971). Sy bydrae het veral gefokus op die feit dat die Eoan Groep self ’n belangrike rol gespeel het in die vestiging van ’n Kaapstadse operakultuur: “We owe the Eoan Group more than we can repay them in a month of gala openings”, skryf hy. “Are they now to be neglected, rejected? To be forbidden entry to our fine new Opera House either as valued and honoured performing artists or as welcome members of an enthusiastic audience? Would this not be a supreme example of what we Afrikaners call so aptly *stank vir dank*?” (Krige 1971).

Die redakteur van die *Cape Times* het Eoan se bydrae tot opera oor die jare soos volg opgesom: “Culturally the non-White contribution has been direct and spectacular. The Eoan Group has given this city the opportunity to see and hear live opera beyond the scope of anything which could have been achieved in Pretoria” (*Cape Times*, 19 Mei 1971). Sy verskanste rassevooroordele is egter in dieselfde asem aan die kaak gestel toe hy kwalifiseer watter soort bruinmense volgens hom aanvaarbaar sou wees om die Nico Malan te besoek:

There might be some, who assess our coloured people in terms of drunken farm labourers, who will feel that today a powerful blow has been struck for White purity. But how many opera-goers and theatre-lovers who would like to go to the Nico Malan, have the slightest objection to sharing the occasion with a Dr. Richard van der Ross, a Mr. Tom Swartz, a Mr. Adam Small, a Basil D’Oliviera or a coloured gentleman from the Transvaal who passes for white. What a pity that what could have been a monument to South African culture and technology should be written down as a monument to White South African meanness. (*Cape Times*, 19 Mei 1971)

Tien dae later publiseer die *Cape Times* ’n brief van die digter Adam Small in antwoord op bogenoemde berig (Small 1971). As ’n enkele reaksie uit die bruin gemeenskap op die rassebeleid in die Nico Malan is hierdie openbare verweer ’n treffende illustrasie van die frustrasie, bitterheid en woede wat baie bruinmense onder apartheid ervaar het, ten spyte van die goed bedoelde wit liberale pleidooie. Die brief illustreer Small se politieke aanvoeling, sy bewussyn van die medepligtigheid van witmense wat onder apartheid simpatiek teenoor die bruin gemeenskap gestaan het, en sy bedenkinge ten opsigte van die Eoan Groep. Hy skryf:

I suppose that, as always its intention was good; its sentiments, however, were rotten, as rotten as the mass of White South African sentiment of the “sympathetic” sort (towards non-Whites) can be. Your [editor] goes on and on and, in well-known fashion, gives the Coloureds a pat on the back. You mention the famous “non-White contribution” [to opera], recognition of which, in the matter of this farce of the Opera House, would secure for South Africa the position of the true cultural “outpost of the Western world”! (Is colonialism, really, not yet over?)

You mention the Eoan Group (still singing Italian opera, I see, while, in so far that they are Coloured, they should be singing indigenous protest); you compare Cape Town’s liberal tradition with Pretoria’s wickedness (as if Cape Town’s liberal tradition ever existed beyond the level of rather nice master-and-servant relationships); and you go on even to pat me on the back. [...] May I ask you not to take my name in vain? For, you see, the truth is that someone like myself feels sorry for the mass of White South Africans whose will lies behind this Opera House farce and this mass includes the bulk of the Opera House “boycotters”. You have no need to speak on our (Coloured) behalf. The time for Coloureds to “look up at” Whites and to aspire to White status is over. (Small 1971)

Hierdie polemië bring aspekte van bruin identiteit en verset onder apartheid na vore. Dit bevraagteken die “goeie bedoelinge” van wit liberaliste, illustreer dat nie almal in die bruin gemeenskap noodwendig die Eoan Groep ondersteun het nie, en ontmasker die koloniale konstruksie van identiteit onder die wit gemeenskap.

Small se verwysing na die Eoan Groep en hul politieke bedenklieke posisie binne die Kaapse kultuurlewe, werp ’n skerp blik op die teenstrydige strewes wat bruin kunstenaars se werk gekenmerk het. Terwyl Small homself in direkte teenstand tot die wit kulturati uitgedruk het, het die Eoan Groep hulself met hierdie sosiale groep vereenselwig. Vir Small sou die Eoan Groep se optrede by die Nico Malan dus slegs ’n verdere bevestiging van bruin ondergeskiktheid aan apartheidsideaal verteenwoordig. Hy het homself sterk daarteen (en teen enige verdere aanname dat die bruin intelligentsia na wit goedkeuring smag) uitgespreek. Daarenteen het die Eoan Groep hulself op die oog af nie veel aan die Nico Malan-omstredenheid gesteur nie.

8. Eoan en die Nico Malan

Die bou van die Nico Malan het etlike probleme vir die Eoan Groep geskep. In 1972, kort ná die inwyding van die Nico, het die Kaapstadse munisipaliteit besluit om die Stadsaal te restoureer. Tot in daardie stadium was die Stadsaal die enigste fasiliteit in die middestad waarbinne die groep hul operas voor wit en bruin gehore kon opvoer. Maar die beplande opknapping het die Stadsaal tot sy oorspronklike gedaante herstel; dit het beteken dat fasiliteite vir operaproduksie soos beligting, gordyne en proscenium verwyder is, met die gevolg dat die ruimte nie meer geskik was vir opera-aanbiedings nie (Sydow 1973, Eoan Argief 17:117). Die munisipaliteit se redenasie was dat die stad nou oor ’n moderne operafasiliteit beskik in die vorm van die Nico Malan, en dat die Stadsaal dus nie meer vir hierdie kunsvorm ingerig hoef te wees nie (Sydow 1973, Eoan Argief 17:117). Die feit dat bruin kunstenaars nie toegelaat is om in die Nico Malan op te tree nie het duidelik nie die stadsbeplanners geskeel nie. Dit is

moelik om hierdie ongeërgdheid te lees as enigiets anders as 'n stilswyende vermaning dat opera in elk geval nie bruin kuns is nie. Die gevolg van die restourasie van die Stadsaal was dat die Eoan Groep nie meer toegang tot 'n operafasiliteit in die middestad gehad het nie. Dit het aanleiding gegee tot verdere kulturele afsondering wat uiteindelik bygedra het tot die groep se ondergang. Ons bespreek hierdie punt meer breedvoerig in afdeling 9.

Ten spyte van die rassebeleid van die Nico Malan, bevat die Eoan Argief geen betekenisvolle aanduidings dat die groep ooit protes daarteen aangeteken het nie. Slegs een dokument, 'n brief van die groep se voorsitter, Ismail Sydow, aan die redakteur van die *Cape Times*, verwys met spyt na die feit dat die Eoan Groep nie toegelaat sou word om in die Nico Malan op te tree nie (Sydow 1970, Eoan Argief 42:338). Sydow skryf in sy brief dat hy die geleentheid gehad het om 'n toer van die nuwe teater te onderneem, en dat hy voorwaar beïndruk is deur die voortreflike fasiliteite. Maar hy beskryf ook sy verdriet by die besef dat slegs een groep Suid-Afrikaners die voordele van hierdie gebou sou kon geniet:

[A]s I stood watching the tiers of seats a sad picture came to my mind that, at the opening and subsequent performances, only one section of our community will, in all its elegance, mount the steps leading to this magnificent foyer and enter the portals of "our theatre". I pray that the authorities will permit the Eoan Group to perform in the Nico Malan theatre to all members of our community. Is it too late to consider this request that together with our white brothers and sisters we too may share the pride and happiness in witnessing the many splendid presentations which will take place in this much desired theatre? (Sydow 1970, Eoan Argief 42:338)

Sydow se brief druk die leed uit wat na verwagting deur die hele Eoan Groep gevoel is. Maar dit vestig geen aandag op die ongelyke voorsiening wat deur die regering vir bruin opera gemaak is nie, en gee ook geen misnoeë te kenne met die onreg van die sisteem nie. Eerder as 'n protesbrief, is Sydow se skrywe 'n uiting van droefheid.

Geen verdere verwysings na die Nico Malan se rassebeleid kom in die Eoan Argief voor nie. Groeplede het dalk, soos met ander aspekte van die regering se rassediskriminasie, bloot hul skouers opgetrek en aangegaan met die werk wat wel vir hulle moontlik was. So 'n houding sluit nou aan by die groep se apolitiese beleid (Eoan Group constitution, Eoan Argief 5:32). Talle dokumente (vgl. bv. Minutes 1965, Eoan Argief 37:300) en uitsprake van voormalige lede (Eoan History Project 2013:52) dui op 'n oortuiging onder Eoan-lede en -personeel dat die musiek bo die politiek verhewe is, al het die Nico Malan se toegangsbeleid bewys dat dit bloot nie die geval was nie.

9. Die Joseph Stone

Ten spyte van die Nico Malan se rassebeleid, was die Eoan Groep nie heeltemal haweloos nie. Terwyl KRUIK die fasiliteite van die nuutgeboude Skouburg kon geniet, het Eoan sy bedrywighede by die Joseph Stone-sentrum in Athlone voortgesit. Hierdie kompleks was, soos die Nico Malan, 'n produk van regeringsbeleid. Maar die omstandighede rondom die Joseph Stone se oprigting het 'n heel ander weergawe van apartheid-Suid-Afrika se kulturele strewe vertel. Die geskiedenis van die Joseph Stone wys op die diepgaande ongelykheid waarmee wit en bruin kunstenaarskap deur die apartheidsregering bestuur is.

Met die ontruiming van Distrik Ses in 1966, het die Eoan Groep hul hoofkwartier – die Isaac Ochberg Saal in Hanoverstraat – verloor (Minutes 1965, Eoan Argief 1:3). Saam met ander voormalige Distrik Ses-inwoners is die groep na die Kaapse Vlakte uitgeskuif, waar hulle ’n nuwe tuiste in die Eoan Group Cultural Centre (vandag die Joseph Stone Ouditorium) op die Klipfonteinpad in Athlone gevind het. Soos die Nico Malan is die Joseph Stone gebou op eiendom wat deur die Kaapstadse munisipaliteit geskenk is (Minutes 1965, Eoan Argief 1:3). Weens die bepalings van die Groepsgebiedewet het die sentrum noodgedwonge die spilpunt van die groep se werksaamhede geword. Dit het al Eoan se administratiewe, opvoedkundige en voorbereidingsaktiwiteite gehuisves, en was ook die ruimte vir opera-uitvoerings voor bruin gehore ná die gebou se inwyding in 1969.



Figuur 8. Die Joseph Stone Ouditorium in 1971. Gepubliseer met toestemming van Revel Fox Argitekte.

Die koste vir die oprigting van die gebou het R287,000 beloop. R167,000 hiervan is deur die groep self ingesamel, terwyl die nasionale regering R120,000 bygedra het (Minutes 1969, Eoan Argief 25:178). Die gedeelte wat die groep self bymekaar gemaak het, het bestaan uit fondse wat van die staat ontvang is as skadevergoeding vir die verlies van die Ochberg Saal in Distrik Ses, ’n donasie van die Bernard van Leer Stigting in Nederland en ’n donasie van ene Joseph Stone, na wie die gebou vernoem is. As mens die koste van die Nico Malan met dié van die Joseph Stone vergelyk, ontbloom dit gou die leuen van sogenaamde “aparte maar gelyke” ontwikkeling wat deur die apartheidsideologie voorgehou is. Die regeringsbydrae tot die Joseph Stone was ’n skamele 1% van die bedrag wat aan die Nico Malan bestee is. Boonop moes die groep meer as die helfte van die boukoste op eie houtjie insamel. Die fasiliteite was natuurlik heelwat kleiner en geensins vergelykbaar met die Nico Malan nie.

Buiten die reusewanverhouding met betrekking tot finansies en infrastruktuur, het die ligging van die Joseph Stone ook ’n belangrike rol gespeel in die sentrum se ondergeskiktheid aan die Nico Malan. Die Nico Malan is uit die staanspoor só ontwerp dat dit maklik bereikbaar sou wees vanaf die middestad en omliggende gebiede. Daarteenoor was die Joseph Stone in ’n tipe kulturele woestyngebied geleë – ver van die lewendige middelpunt van Kaapstad se musikale en teateraktiwiteite, en buite maklike bereik van gehore met besteebare inkomste. Wit ondersteuners en resesente moes aansoek doen vir spesiale permitte om die groep se vertonings in die bruin gebied van Athlone by te woon, en selfs bruin gehore het gesukkel om

by die Joseph Stone uit te kom, as gevolg van die verspreiding van die bruin gemeenskap tussen verskillende buurte en die hoë koste van vervoer. Die nuwe gebou het dus 'n eksistensiële koste vir die Eoan Groep ingehou: die gedwonge verwydering uit hul plek in die sentrum van Kaapstad se kunsmusiekarena.

'n Voorlegging deur Sydow aan die Erika Theron Kommissie van Ondersoek na Aangeleenthede Rakende die Kleurlingbevolkingsgroep (1973–76) beskryf hierdie probleme soos volg:

[T]he musical section [...] at one time, had a central venue and was close to public transport. Now, with the centre at Athlone, Eoan Group members have to catch trains and sometimes two or three buses to bring them from the outlying housing schemes to Athlone. These heavy costs of transport are a great drain on members of the Coloured Community with the ever rising cost of living. (Sydow, 12. Other Matters, Eoan Argief 23:169)

In dieselfde voorlegging stel Sydow 'n oplossing vir hierdie liggingsprobleem voor. Hy wys uit dat die meerderheid bruin teatergangers in Wynberg woon, en dat die voorstad ideaal geleë is, aangesien dit meer sentraal lê as enige van die ander bruin buurte. Boonop bevat Wynberg reeds 'n teater, naamlik die Luxurama. Vir Sydow (en vir Joseph Manca, die Eoan Groep se direkteur) was die oplossing dus voor die hand liggend:

Both Dr. Manca and myself have always felt that the best area for a proper theatre for our people is in Wynberg where the majority of the theatre-going people live. We strongly recommend that the Luxurama is the most ideal theatre if the stage, dressing-rooms, orchestral pit etc. are re-built to suit the requirements of any big production. The area is very respectable and it is most central, being close to trains, buses and other forms of public transport. (Sydow, 12. Other Matters, Eoan Argief 23:169)

Sydow en Manca se voorstel is byna aandoenlik oor die naïwiteit waarmee dit 'n duur opknappingsprogram aan die regering voorlê. Maar dit is ook insiggewend: eerstens wys die versoek presies hoe desperaat die groep was om hul omstandighede te verbeter en weer eens deel te word van 'n aktiewe kultuurgemeenskap. Tweedens onthul Sydow en Manca se plan 'n diepgaande vertroue in die apartheidsstelsel – hulle het werklik geglo dat die regering die bruin gemeenskap se belange op die hart dra.

Die infrastrukturele en geografiese bekommernisse wat hier bo beskryf is, verduidelik ook waarom die Eoan Groep hul Republiekfees-operas by die Luxurama en die Alhambra wou aanbied, ten spyte van die verskeidenheid addisionele finansiële en logistieke bekommernisse wat daardeur geskep sou word. Veral aangesien die regering verantwoordelik sou wees vir addisionele kostes (soos huur en vervoer) kon die groep planne maak sonder om hulself te veel aan die begroting te steur – 'n benadering wat uiteindelik die hele projek in die wiele gery het. Op die ou end het *Rigoletto* gely onder gedwonge isolasie: terwyl gans Kaapstad elke kleinste besonderheid oor die Nico Malan se eerste produksies gedurende die Republiekfees kon raaklees, het nie 'n enkele persadvertensie of resensie van Eoan se *Rigoletto* verskyn nie.

10. Gevolgtrekking: Die ruimtes van die Republiekfees

Gegewe die politieke onderstroming van die laat 1960's en vroeë 1970's het die ruimtes waarbinne die fees-operas opgevoer is 'n belangrike ideologiese rol gespeel. Dit was die era van "hoë apartheid", waartydens die regering die ideologie van "aparte ontwikkeling" tot sy uiterste gevoer het deur middel van die stigting van nedersettings (Bantustans) waarheen swart Suid-Afrikaners verplaas is onder die voorwendsel van politieke onafhanklikheid en selfverwesening. Soos die grense van die nasie (en die land) verskuif het, was die afbakening van die Suid-Afrikaanse nasionale ruimte noodsaaklik.

Dit was ook 'n tydperk van enorme politieke verset vanuit alle hoeke, nie net plaaslik nie, maar ook internasionaal (Beinart en Dubow 2013:15–6). Die regering was onder groot druk om te bewys dat die ideaal van "apart dog gelyk" deurgevoer word, en dat dit suksesvol is. Die operas, in hul aparte teaters voor aparte gehore, het deel gevorm van hierdie diplomatieke waanbeeld. Deur middel van hul inkorporering in die Republiekfees is die Nico Malan én die Joseph Stone as amptelike sentra van die Suid-Afrikaanse nasie ingelyf. Daar is dus gepoog om aan buitelanders te wys dat bruin burgers wel 'n eie plek binne die nasie geniet.

Die staat, deur sy amptelike omvang te strek tot in Athlone, het die bruin gemeenskap buite die stadsentrum by sy grense ingesluit. Hy het eienaarskap van die Joseph Stone en die kulturele aktiwiteite daarbinne geneem, en dit gebruik as 'n bewys dat die bruin bevolking ook toegang tot kulturele selfverwesening geniet, en dat hulle nie deur die Nico Malan (of die Luxurama) hóéf verteenwoordig te word nie. Solank die staat die Joseph Stone erken het as een van sy amptelike ruimtes, het dit immers beteken dat bruinmense wat uitgesluit is van stadsviering steeds ook toegang kon geniet tot die Republiek se heiligdom. Sodoende is 'n illusie van gelyke erkenning en lidmaatskap geskep – 'n illusie wat op sy beurt gebruik kon word om hierdie deel van die gemeenskap aan die ideologiese bepalings van die sentrale owerheid onderhewig te stel. Agter die kleurvolle en melodieuze skouspel van wit en bruin kunstenaars, elk in hul eie plek voor hul eie mense, het brutale ongelykhede en beperkings geskuil.

Historici is dit eens dat amptelike feesviering tipies van outoritêre state is (Guss 2000; Ozouf 1988; Rossol 2010). Feeste is nie net belangrik vir nasiebou nie; dit bied ook geleentheid om die amptelike ruimtes van die staat uit te wys en te inkorporeer. Wie genooi word, watter aktiwiteite aangebied word en waar dit plaasvind, werk alles saam om die karakter van die ideale nasie te vorm. Sodoende word amptelike feeste 'n spilpunt vir kwessies van identiteit en geografie binne staatsideologie.

Die 1971-Republiekfees het 'n burgery verwelkom wat nie beperk was tot die wit Afrikaner-volk nie, om daardeur te wys dat die apartheidsbestel nie beperk was tot die Afrikaner nie. Terselfdertyd het die fees egter die wit Afrikanerideaal vergestalt, deurdat dit die Afrikanervolkskarakter voorop gestel het, veral in die fokus op waardigheid en goeie gedrag. Die volkspele en koorsang dui ook op 'n eg-Afrikaanse onderbou, terwyl die godsdienstige seremonies en toesprake belangrik was om die geskiedenis van die volk te gedenk – 'n geskiedenis wat gekenmerk is deur "stryd, swaarkry, vernedering en oorwinning" (Kapp 1975:22) en een waarin die Calvinisme, as beide morele kompas en bron van geestelike krag, 'n sentrale rol gespeel het.

Die herdenking van die tienjarige bestaan van die Republiek was 'n geleentheid vir die Afrikaner om homself te staal teen die aanslae van vyandige agente deur terug te dink aan sy

verlede van struweling en oorwinning. As 'n nasionale fees, was die Republiekfees egter ook 'n geleentheid vir die regering om sy verbond met ('n verkose groep) landsburgers te hernu, om die individue wat aan die Suid-Afrikaanse nasie behoort te maan tot lojaliteit en gehoorsaamheid en om aan die wêreld te wys dat apartheid wêrk.

Die twee operareekse, met hul uiteenlopende gehore, teaters en vlakke van aansien, onthul die komplekse (en altyd teenstrydige) onderbou van die geïdealiseerde Suid-Afrikaanse republiek. KRUIK se *Aida* was 'n toonbeeld van Afrikanereksepsionalisme; Eoan se *Rigoletto* het aanspraak gemaak op 'n ambisie van kulturele uitnemendheid. Albei operas het egter ook die wankelrigheid van die selfverweselikingsprojek verteenwoordig: net soos die Nico Malan se onvervulde *Aida* die oortuiging van godgegewe uitsonderlikheid ondermyn het, het Eoan se mislukte Republiekfeesplanne die groep se illusie van sy eie status binne die nasie verbrokkel.

Mens kan slegs spekulêr oor Eoan-lede se reaksies teenoor die Nico Malan se rassebeleid. Wat wel duidelik is, is dat die groep nie amptelik aan enige van die twee protespartye behoort het nie: hulle het nie saam met liberale wit teatergangers in die strate betoog nie, en enige boikotaktiwiteit was in elk geval onttersaaklik, aangesien hulle volgens wet nie die teater mag betree het nie. Maar hulle het ook nie saam met Adam Small uitgevaar teen wit simpatie en bruin kulturele aspirasie nie. Terwyl Small, in sy brief, homself sterk uitspreek teen die sogenaamde beskawingsprogram wat deur bruin deelname aan wit kultuur verteenwoordig is, het die Eoan Groep vas geglo aan die potensiaal vir selfverweseliking deur kulturele strewe. Small se uitsprake suggereer dat hy nie toegang tot die Nico Malan vir bruinmense begeer het nie. Sydow, in teenstelling, het geglo dat opera in die Nico Malan aan die Eoan Groep kulturele gelykheid sou skenk. Opera by die Joseph Stone, daarenteen, was byna onsigbaar. Die wanbalans in mediabelangstelling in die twee teaters se Republiekfeesgeleenthede dien as bewys hiervan.

Dit is juis sulke ambisieuse oorwegings wat soveel struweling tussen Adam Small en die Nico Malan-kritici veroorsaak het. Die *Cape Times* se redakteursbrief, waarin daar verwys word na die feit dat mense soos Richard van der Ross, Tom Swartz, Adam Small en Basil D'Oliveira verwelkom behoort te word binne die Nico Malan, maak dit duidelik dat wit erkenning onderhewig was aan 'n sekere vlak van sosiale en kulturele prestige. Van der Ross, Swartz, Small en D'Oliviera was almal suksesvolle en uitgelese mense volgens wit standarde – hul beeld as gekultiveerde en gesofistikeerde lede van die samelewing het dus 'n tipe “ontrassing” tot gevolg gehad, waardeur hulle ononderskeibaar van witmense geword het.¹³ Vir Small lê hierdie kommentaar die dubbele standarde van wit liberale nierassigheid bloot. Dit bepleit 'n gelykheid wat self op eksklusiwiteit gebaseer is, en ondergrawe die menswaardigheid van diegene wat nie aan hierdie kulturele standarde voldoen nie. Die nasie word hierdeur onthul as 'n beperkte begrip met hoë voorwaardes vir lidmaatskap.

Small se brief wys daarop dat hy verkies het om homself vanuit hierdie pseudo-inklusiewe nasie te verwyder. Hy wou nie deel wees van 'n volk wat hom slegs erken het solank hy “amper-wit” was nie. Sy vermaning aan die Eoan Groep dat hulle nie behoort Italiaanse opera te sing nie, maar eerder “inheemse protes”, is deel van hierdie verwerping van dubbele standarde. Op die oog af blyk Small 'n tipe kulturele determinisme te bepleit met sy aandrang dat bruinmense inheemse protesliedere behoort te sing. Die stelling suggereer dat hy daaraan glo dat elke ras 'n unieke kulturele wese besit en dat Italiaanse opera beslis nie deel van die bruin essensie uitmaak nie. So 'n oorweging neig gevaarlik skerp in die rigting van die apartheidsregering se eie beleid van aparte ontwikkeling. Maar Small se aandrang op *protes-*

liedere, eerder as enige inheemse liedere, dui daarop dat dit nie 'n vorm van kulturele apartheid is wat hy in gedagte het nie. Sy aandrag op protesliedere is eerder daarop gemik om die geïdealiseerde nasie te verwerp en daarvan afstand te doen, aangesien enige persoon wat aan sulke vorme van (onbetaamlike) musikale uitdrukking deelneem noodwendig outomaties vanuit die nasiestruktuur verwyder sou word.

Daarteenoor het die Eoan Groep hulself aan die beperkte bloudruk vir lidmaatskap van die jong Suid-Afrikaanse Republiek onderwerp. Hoe hoër die standaard gestel is, hoe harder het hulle gewerk om dit te bereik. Hul deelname aan die Republiekfees was nie net 'n skouspel van hul eie musikale vermoëns nie, maar ook 'n onvervulde aanspraak op amptelike erkenning en burgerskap.

Bibliografie

Gepubliseerde bronne

- Akuupa, M. 2015. *National culture in post-apartheid Namibia: state-sponsored cultural festivals and their histories*. Basel: Basler Afrika Bibliographien.
- André, N., K.M. Bryan en E. Saylor (reds.). 2012. *Blackness in opera*. Urbana, Chicago en Springfield: University of Illinois Press.
- André, N. 2018. *Black opera – history, power, engagement*. Urbana, Chicago en Springfield: University of Illinois Press.
- Beinart, W. en S. Dubow (reds.). 2013. *Segregation and apartheid in twentieth-century South Africa*. Londen: Routledge.
- Blanckenberg, E. 2009. The music activities of the Cape Performing Arts Board (CAPAB): a historical survey. MA-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.
- Elliott, R. 2016. Blacks and blackface at the opera. In Ingraham e.a. (reds.) 2016:34–49.
- Eoan History Project. 2013. *Eoan – our story*. Johannesburg: Fourthwall Books.
- Fuller, L.K. 2004. *National days/national ways: historical, political, and religious celebrations around the world*. Westport CT: Praeger Publishing.
- Gauthier, C. en J. MacFarlane-Harris. 2012. Nationalism, racial difference and “Egyptian meaning” in Verdi’s *Aida*. In André e.a. (reds.) 2012:55–77.
- Gramophone. 1999. Review: *Emma Renzi – A Tribute*. <https://www.gramophone.co.uk/review/emma-renzi-a-tribute> (28 Mei 2020 geraadpleeg).
- Guss, D.M. 2000. *The festive state: Race, ethnicity, and nationalism as cultural performance*. Berkeley: University of California Press.
-

- Hauptfleisch, T. 2006. Eventifying identity: Festivals in South Africa and the search for cultural identity. *New Theatre Quarterly*, 22(2):181–98.
- Ingraham, M.I., J.K. So en R. Moodley (reds.). 2016. *Opera in a multicultural world: coloniality, culture, performance*. Abingdon: Routledge.
- Kapp, P.H. 1975. *Ons volksfeeste*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- Kockel, U. 2020. *Heritage and festivals in Europe: performing identities*. Abingdon: Routledge.
- Merrington, P. 1995. Pageantry and primitivism: Dorothea Fairbridge and the “Aesthetics of Union”. *Journal of Southern African Studies*, 21(4):642–56.
- N’Guessan, K., C. Lentz en M-C. Gabriel. 2017. Performing the national territory: the geography of National-Day celebrations. *Nations and Nationalism*, 23(4):686–706.
- Ozouf, M. 1988. *Festivals and the French Revolution*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Roos, H. 2018. *The La Traviata affair: opera in the age of apartheid*. Berkeley: University of California Press.
- Rossol, N. 2010. Performing the nation: sports, spectacles, and aesthetics in Germany, 1926–1936. *Central European History*, 43:616–38.
- Royal Opera House. 2010. *Sylvia, ballet in three acts* (gedenkprogram). Londen: Royal Opera House.
- Said, E. 1994. *Culture and imperialism*. New York: Vintage Books.
- Sandwith, C. 2014. *World of letters: reading communities and cultural debates in early apartheid South Africa*. Pietermaritzburg: University of KwaZulu-Natal Press.
- Siegfried, D. 2016. Aporias of the cultural boycott: Anti-Apartheid Movement, ANC and the conflict surrounding Paul Simon’s album *Graceland* (1985–1988). *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 13:2–26.
- Turner, K.M. 2015. Class, race, and uplift in the opera house: Theodore Drury and his company cross the color line. *Journal of Musicological Research*, 34(4):320–51.
- Vogele, N. 1996. Italian opera in early national Mexico. *Modern Language Quarterly*, 57(2):279–88.
- Walker, T. en B. Glixon. 2001. Renzi, Anna. In *Grove Music Online*. <https://doi-org.libaccess.hud.ac.uk/10.1093/gmo/9781561592630.article.23212> (10 September 2020 geraadpleeg).
-

Witz, L. 2003. *Apartheid's festival: contesting South Africa's national pasts*. Bloomington: Indiana University Press.

Argivale bronne

Nasionale Biblioteek van Suid-Afrika

Cape Argus. 20 Mei 1971. Glitter and dissent at "Nico" opening.

Cape Times. 11 Februarie 1971. Opera House red herrings.

Cape Times. 27 Februarie 1971. Gabriels: Is the road now clear for Capab to act?

Cape Times. 15 Maart 1971. In protest against Opera House Ban.

Cape Times. 19 Mei 1971. An Operatic Tragedy.

Cape Times. 20 Mei 1971. More against opera ban on non-Whites.

Die Burger. 10 Februarie 1971. Skouburg: N.P.-Standpunt.

Die Burger. 19 Mei 1971. Nico Malan: dit is 'n Groot Ideaal.

Die Burger. 21 Mei 1971a. Republiek Fees Program.

Die Burger. 21 Mei 1971b. Die Fees begin nou lewe.

Die Burger. 24 Mei 1971. Puik opvoering van Aida.

Krige, U. 15 Maart 1971. In protest against opera house ban. *Cape Times*.

Mouton, F. 22 Mei 1971. "Tekenprent", *Die Burger*.

Small, A. 28 Mei 1971. Rotten sentiments on Opera House. *Cape Times*.

The Star. 12 Maart 1971. The plot of the opera.

Artscape Argief

Cape Argus. 5 Januarie 1971. Capab plans 18 concerts for Republic Festival. KRUIK Plakboek (Algemeen) Desember 1970–Mei 1971, Artscape Argief.

Cape Times. 3 Maart 1971. CAPAB Music Festival continues! Artscape Plakboek.

Die Burger. 9 Januarie 1971. Reuse koor na S.A. vir Republiekfees. Artscape Plakboek.

Cape Argus. 26 Januarie 1971. Economics of a segregated opera. Artscape Plakboek.

Eoan Argief

1971 Opera season, Republic Festival: *Barbiere di Siviglia* cast list. 28:195.

1971 Opera season, Republic Festival: *Cavalleria Rusticana* cast list. 28:195.

1971 Opera season, Republic Festival: *Pagliacci* cast list. 28:195.

1971 Opera season, Republic Festival: *Rigoletto* cast list. 28:195.

Daily News. 2 Augustus 1960. Baritone gives great performance in Verdi's *Rigoletto*. 30:208.

Eoan Group 1968 opera season, proud record of opera presentations since 1956. 34:240.

Eoan Group constitution as amended in 1970 and 1976. 5:32.

Fresh distinction for S.A. tenor. Datum en bron onbekend. Joseph Gabriels Scrapbook.

Gabriels in fine voice as S.A. Caruso. Datum en bron onbekend. Joseph Gabriels Scrapbook.

Gabriels wins praise. Datum en bron onbekend. Joseph Gabriels Scrapbook.

Joey triumphs at New York Met debut. Datum en bron onbekend. Joseph Gabriels Scrapbook.

Manca, J. 1973. Brief aan P. Richardson, 19 Mei. 16:116.

Manca, J. Brief aan lede: "I have pleasure in advising you that you have been selected as a member of the NEW EOAN GROUP CHOIR", ongedateerd. 33:225.

Minutes of Special General Meeting. 9 November 1965. 37:300.

Minutes of the 32nd annual general meeting held on 29th September 1966 in the Banqueting Hall, City Hall, Cape Town. 1966. 1:3.

Minutes of the special general meeting held on 26 August 1969. 1969. 25:178.

Natal Mercury. 2 Augustus 1960. Eoan cast's *Rigoletto* delights audience. 30:208.

Provisional estimates of income and expenditure: presentation of "opera season" (4 operas) for 1971 Republic Festival. 7:51.

Provisional estimates of income and expenditure: presentation of an "indigenous musical" for 1971 Republic Festival. 7:51.

Republiekfees 1971: Souwenier-program. 61.

Southern-Holt, H. 1947. Brief outline of Eoan's dramatic, dancing and musical activities – Meeting of the National Council of Women of South Africa, 11 September. 37:300.

Suid-Afrika se eie Caruso! Datum en bron onbekend. Joseph Gabriels Scrapbook.

Sunday Tribune, 7 Augustus 1960. It was magnificent, Mr. Manca: Come again. 30:208.

Sydow, I. 12. Other matters: Re “Guidelines for memoranda on cultural matters”. Datum onbekend. 23:169.

Sydow, I. 1970. Brief aan die Redakteur van die *Cape Times*, 3 Desember. 42:338.

Sydow, I. 1973. Chairman’s report to be submitted to the Eoan Group’s executive committee at its meeting on Wednesday 31 January 1973. 17:117.

Triumph for tenor Joseph Gabriels. Datum en bron onbekend. Joseph Gabriels Scrapbook.

Verslag: Republiekfees (Wes-Kaapland) 1971. 39:316.

Eindnotas

¹ Hierdie gebou is intussen afgebreek en die 15 On Orange Hotel staan vandag op die perseel.

² Die kulturele boikot is in 1954 deur Trevor Huddleston afgekondig, en in 1981 deur die Verenigde Nasies as amptelike beleid aanvaar. Sien Siegfried (2016) vir meer inligting.

³ “The better type of person”, soos in ’n brief van Manca aan P. Richardson, 19 Mei 1973, Eoan Argief, 16:116.

⁴ Die swart bevolking blyk grootliks uitgesluit te gewees het van die Kaapse 1971- Republiekfeesvieringe. Geen verwysing na deelname is in enige verslaggewing in koerante of navorsing oor die Republiekfees gevind nie.

⁵ Die vier operas is wel later, in Oktober 1971, gedurende die Eoan Groep se negende operaseisoen opgevoer. Sien Roos (2018:206–8) vir meer inligting.

⁶ *Aida* is egter wel daarna vier keer opgevoer as deel van die Republiekfeesprogram.

⁷ As gevolg van die Pruisiese oorlog in Europa, kon Verdi nie betyds die opera lewer nie. Die Khedivial Operahuis moes toe staatmaak op ’n bestaande opera van Verdi, *Rigoletto*, vir die eerste uitvoering in 1869.

⁸ Dit is ironies dat die Khedivial Operahuis in dieselfde jaar (op 28 Oktober 1971) deur ’n brand verwoes is. Vandag is daar ’n parkeerterrein op die perseel.

⁹ Egipte is egter ’n dekade later, in 1882, deur Brittanje gekoloniseer.

¹⁰ In produksies van *Aida* is die Etiopiese rolle van Aida en haar pa Amonasro tot onlangs meesal in “blackface” aangebied, die kontroversiële gebruik waar witmense se gesigte donker geprimeer word om ’n persoon met ’n donker velkleur uit te beeld. “Blackface” het sy

ontstaan in Amerika as 'n historiese praktyk waar dit gebruik is om die spot met Afro-Amerikaners te dryf en die gebruik is nog tot onlangs onbeskaamd en onbevraagteken deur operageselskappe wêreldwyd toegepas. In 1971 het operahuise oor die algemeen hulle min aan die problematiek hier rondom gesteur, en vir die KRUIK-produksie was sowel Emma Renzi (as Aida) as Hans van Heerden (as Amonasro) in “blackface” (Mouton 1971). Die ironie dat bekwame Eoan-sangers soos die sopraan May Abrahamse en tenoor Joseph Gabriels beskikbaar sou wees om hierdie rolle te sing, verleen 'n ekstra dimensie aan die absurditeit van die Skouburg se beleid om slegs wit sangers te gebruik. Sien Naomi André se 2018-publikasie *Black opera*, veral hoofstuk 1, vir 'n meer breedvoerige bespreking van “blackface” in opera.

¹¹ In huidige terme is dit ongeveer R500 miljoen.

¹² Alle rasse is wel toegelaat om deel te neem aan die konstruksie van die gebou, of om laer geskoolde arbeid te doen soos onderhoud, skoonmaakwerk en tegniese werk agter die verhoog.

¹³ Ons ontleen hierdie begrip aan Turner (2015:347) wat verwys na 'n “‘whiting’ effect that the act of singing European works had on [critics’] perceptions of [black] performers”.