

Ikoon en Medium: die toneelpop, masker en akteur- manipuleerder in *Afrika-performances*

deur

Petrus du Preez

Proefskrif ingelewer ter voldoening aan die vereistes van die graad

D.Phil
(Drama en Teaterstudies)



aan die
Universiteit van Stellenbosch

Promotor: Prof M.S. Kruger

Desember 2007

VERKLARING

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie proefskrif vervat, my eie oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

HANDTEKENING

DATUM

Kopiereg © 2007 Universiteit van Stellenbosch

Alle regte voorbehou

OPSOMMING

Hierdie studie poog om die toneelpop, masker en akteur as ikone en mediums binne Afrika-*performance* te beskryf. Die tipe *performance* onder bespreking, is religieuse *performances* sowel as liminoïse en hibriede *performances*. Dit is in gevalle waar die masker en toneelpop binne 'n religieuse *performance* soos 'n ritueel gebruik word dat die ikoniese eienskappe of waardes tot die mediumskap van die voorwerp toegevoeg word. In sulke gevalle verteenwoordig hierdie voorwerpe nie iets nie, hulle is die konsepte/gedagte/persone/geeste teenwoordig in die ritueel. Kwessies rondom representasie en rolspel word daarom ook ondersoek, aangesien ikonografiese uitbeeldings nie van rolspel gebruik maak nie. Die akteur kan dus apart of saam met die *performance*-voorwerpe as ikoon funksioneer terwyl al hierdie *performance*-elemente as mediums funksioneer binne 'n *performance* waarin rolspel gevind word. Hierdie verskillende konsepte word dan binne *performance* in Afrika toegepas deur die term *performance* te bespreek. Daar word gekyk na wat *performance* behels, onder andere die verskillende eienskappe van *performance*, soos kwessies rondom die gebruik van tyd, ruimte, voorwerpe, produktiwiteit en die reëls van 'n *performance*. Die skepping van *performance* deur middel van herstelde gedrag word vervolgens bespreek, sowel as die resultate van die *performance* met verwysing na transformasies en transportasies as tydelike of permanente veranderinge wat by die gehoor of *performer* kan intree as gevolg van die *performance*. Die *performance*-genres soos die ritueel en sosiale drama word gebruik om die werking van die masker, toneelpop en akteur binne liminale en liminoïse *performances* te beskryf en om aan te toon hoe hierdie verskillende *performance*-voorwerpe as ikone en/of mediums in hierdie genres funksioneer. Hibriede vorme van *performance* wat nie as suiwer liminale of liminoïse *performances* beskryf kan word nie, word ook ondersoek, aangesien hierdie vorme van *performance* 'n kontemporêre neiging in dié van Afrika-*performances* is. Die produksie *Tall Horse* word as voorbeeld gebruik waar die *performance*-teorie toegepas word om die werking van die verskillende *performance*-voorwerpe en die veranderde kontekste waarin hulle gedurende 'n hibriediese *performance* funksioneer, te ondersoek.

ABSTRACT

This study aims to describe the puppet, mask and actor as icons or mediums in performance in Africa. The types of performances that will be discussed are religious performances, as well as liminal and hybrid performances. It is in the cases where the mask and puppet are used in religious performances, such as rituals, that the iconic characteristics or values are added to the mediumship of the object. In such cases, these objects do not represent concepts/thoughts/persons/spirits; they *are* these things in the space of the ritual. Matters pertaining to representation and acting are discussed, since iconic representation does not allow for acting from the performer. The actor can function with, or independently, as an icon, while all these performance elements can function as mediums in a performance using acting or role-play. These different concepts are then applied by discussing the term performance. The different elements of a performance and its characteristics – such as the use of time, space, objects, productivity and rule of a performance – are explained. The creation of a performance through the use of restored behaviour as well as the possible results of a performance in the sense of transportation and transformation as temporary or permanent changes in the performers or audience members is then addressed in the discussion. Different performance genres such as rituals and social drama will be used to describe the function of the mask, puppet and actor in liminal and liminoid performances, and to show how these different performance objects function as icons and/or mediums in these genres. Hybrid forms of performance that cannot be classified as purely liminal or liminoid performances are also studied, since these types of performances are often found in contemporary performances in Africa. The production *Tall Horse* is used to apply performance theory to see how the different performance objects function in changed context in a hybrid performance.

BEDANKINGS

Ek spreek graag my dank uit aan:

- God vir die krag en geduld vir die voltooiing van die projek.
- My familie en vriende vir hul proeflees, bystand en ondersteuning gedurende die studietydperk.
- Prof Jonas wat die proefleeswerk en versorging behartig het.
- Prof Marie Kruger vir haar hulp en waardevolle leiding met die studie.

Erkenning word hierdeur verleen aan die **HARRY CROSLEY FOUNDATION** vir die beurs wat aan my toegestaan is om hierdie studie te voltooi.

Sincere gratitude is expressed to the **INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE** and the documentation centre and library in Charleville-Mézières, France, for their assistance in my research. They have graciously allowed me two weeks tenure in the Villa d'Aubilly with full access to their documentation centre to conduct research for this thesis.

Finansiële hulp is ook deur die **UNIVERSITEIT VAN STELLENBOSCH** aan my verleen in die vorm van 'n beurs.

My opregte dank word aan al hierdie instansies uitgespreek.

INHOUDSOPGAW E

	Bladsynommer
INLEIDING	1
Literatuuroorsig	7
Probleemstelling en Begrensing	24
Doelwitte van die studie	29
Struktuur en navorsingsmetode	31
HOOFSTUK 1 - KERNBEGRIPE IN DIE STUDIE	35
1.1 Die ikoon, medium en simbool	35
1.2 Die masker en fetisj-voorwerp	41
1.3 Die masker as misterie	45
1.4 Die verskillende gedaantes van die masker	49
1.5 Die toneelpop in Afrika	51
1.6 Die ooreenkomste en verskille tussen die masker en toneelpop in Afrika	53
1.7 Die akteur/performer as agent vir handeling	60

HOOFSTUK 2 - *PERFORMANCE* AS KONSEP EN ANALITIESE MIDDEL

66

2.1	<i>Performance</i> as konsep	68
2.2	Die Eienskappe van <i>Performance</i>	72
2.2.1	Spesiale ordening van tyd	73
2.2.2	Voorwerpe	75
2.2.3	Nie-produktiwiteit	77
2.2.4	Reëls	78
2.2.5	<i>Performance</i> -ruimtes	82

HOOFSTUK 3 - HERSTELDE GEDRAG IN DIE SKEPPING EN ONDERHOUDING VAN 'N *PERFORMANCE*

87

3.1	Gedrag as entiteit	87
3.2	Die <i>performer</i> en gedrag	91
3.3	Die werkswinkel en repetisietydperk in die skepping van herstelde gedrag	95

HOOFSTUK 4 - TRANSFORMASIE EN TRANSPORTASIE AS RESULTATE VAN 'N *PERFORMANCE*

102

HOOFSTUK 5 - RITUEEL EN RITUALISTIESE *PERFORMANCE*

112

5.1	'n Omskrywing van die begrip Ritueel	112
5.2	Ritueel, effek en die konsep <i>performance</i>	120

5.2.1	Gesag in ritueel	120
5.2.2	Die effektiwiteit van ritueel	124
HOOFSUK 6 - SOSIALE DRAMA EN PERFORMANCE		137
<hr/>		
6.1	Die Breuk	141
6.2	Die Krisisfase	151
6.3	Korrektiewe aksie	154
6.4	Herintegrasië en splitsing	168
HOOFSUK 7 - LIMINALE EN LIMINOÏSE VORME VAN PERFORMANCE		171
<hr/>		
7.1	Die fases in die inisiasierite, die liminale toestand en die skepping van <i>communitas</i>	173
7.2	Kulturele genres as liminale verskynsels en die ontwikkeling tot liminoïse vorme	182
7.3	Hibriede <i>performances</i> as mengsel tussen die liminale en liminoïse vorme	188
HOOFSUK 8 - TALL HORSE – DIE TOEPASSING VAN PERFORMANCE- TEORIE EN DIE WERKING VAN DIE TONEELPOP EN MASKER IN VERANDERDE KONTEKSTE		193
<hr/>		
8.1	Agtergrond tot die produksie	193
8.2	Die onderskeie <i>performance</i> -tradisies in <i>Tall Horse</i>	194
8.2.1	Kenmerke van Handspring Puppet Company se produksies	195
8.2.2	Sogolon Troupe en die vermenging van <i>performance</i> -	

		199
8.2.3	Dans en beweging uit Benin en die gebruik daarvan in rituele en teater	208
8.3	‘n Bespreking van <i>Tall Horse</i> met verwysing na die kernaspekte van die studie	210
8.3.1	Die teks en regie van <i>Tall Horse</i>	211
8.3.2	Die Toneelpop, masker en akteur-manipuleerder as mediums van uitbeelding in <i>Tall Horse</i>	215
8.3.3	<i>Tall Horse</i> as <i>performance</i>	218
8.3.4	Herstelde gedrag in die werkwinkel en repetisieproses – die skepping en herkontekstualisering van gedrag	228
8.3.5	Die transformasie en transportasie van voorwerpe en akteur-manipuleerders in <i>Tall Horse</i>	238
8.3.6	Ritualistiese <i>performance</i> en sosiale drama in <i>Tall Horse</i>	240
SLOT		246
<hr/>		
Opsomming en afleidings		246
Maskers en toneelpoppe: ‘n nuwe lewe		252
BRONNELYS		256
<hr/>		
BYLAE		
<hr/>		

INLEIDING

Die drama- en teaterveld in Suid-Afrika bestaan uit 'n magdom praktyke en hierdie aktiwiteite is 'n spieëlbeeld van die gemeenskap van die land, net soos die teateraktiwiteite in ander lande ook 'n toonbeeld van die gemeenskap en omgewing is. Sedert 1994 het die reikwydte van aktiwiteite in die Suid-Afrikaanse teaterbedryf vele veranderinge ondergaan. Die ou staatsondersteunde kunsterade soos KRUIK, SUKOVVS, TRUK en NARUK is nie meer die middelpunt van teater in die land nie. Hoewel onafhanklike teaters soos die Markteater in Johannesburg nog steeds met hul aktiwiteite voortgegaan het, moes vele kunstenaars wat in die verlede deur die kunsterade onderhou is, begin om hul eie potjies te krap aangesien die meeste van die toneelgeselskappe wat deur die kunsterade onderhou is, ontbind is. Die opbloeit van die (veral) Afrikaanse kunstefeeste soos die Klein Karoo Nasionale Kunstefeeste (KKNK)¹ op Oudtshoorn en Aardklop Kunstefeeste te Potchefstroom het 'n nuwe speelveld vir teatermakers in Suid-Afrika geskep. Die wegkrimp van die kunsterade en die al hoe belangriker kunstefeeste in die land het ook 'n verandering in die tipe teater gebring wat in die land opgevoer word.

Die kunstefeeste wat as mede-vervaardigers vir produksies opgetree het, het veral klem op nuwe werk gelê, maar weens die ewige tekort aan finansies was hierdie tipe produksies meestal klein opvoerings met 'n klein rolverdeling.² 'n Sterker beklemtoning van die "eie" het ook na vore gekom, nie net by die kunstefeeste nie, maar ook by ander teaters waar daar nog produksies geskep word. Met die "eie" verwys ek na die wegbreek van die Eurosentriese produksies en teatertradisies om die kultuurhistoriese skatte van Afrika en die inheemse kunsvorme te bevorder en uit te beeld. Hierdie praktyke van die kunstefeeste en onafhanklike teaters het kritiek vanuit verskeie oorde ontvang, insluitende die kunstenaars. Die behoefte het ontstaan om kwaliteitsproduksies te skep, eerder as 'n groot hoeveelheid op 'n kunstefeeste of "plastiese" Afrikaproduksies wat 'n verwarrende beeld van die kontinent of land se uitvoerende tradisies tot gevolg kan hê.

¹ Sedert 2006 staan die KKNK bekend as die ABSA-KKNK, aangesien die bankgroep ABSA die hoofborg van hierdie fees geword het.

² Uitsonderings op die reël kan ook gevind word en hierdie tendens het die afgelope paar jaar ook al hoe skaarser geword. Feeste span saam om produksies met groter rolverdelings aan te bied. Hierdie produksies toer dan van fees tot fees.

Inleiding

Behalwe vir hierdie en ander kritiek op die kunstefeeste en die werk wat by die kunstefeeste gelewer is, het daar ook 'n vryer omgang met die verskillende genres van teater ontstaan. Die grense van die tradisionele indelings van teaterproduksies, byvoorbeeld musiekteater, drama, komedie en dans, het stelselmatig begin verskuif, juis omdat die kunstenaars moes begin om op 'n goedkoop wyse en as gevolg van die ewige soektog na iets nuuts en interessants in die teater, werk te skep.

Hierdie verskuiwings van die grense van die verskillende genres van teater dui ook op 'n weerspieëling van die tradisies van Afrika-*performances* waar die Westerse grense van genres nie so duidelik is nie. As gevolg van die verskuiwende grense in die benamings of klassifikasies van die teaterstukke, het die term *performance* al hoe meer na vore getree, ook omdat hierdie nuwer werk wat geskep is nie net in die teaterruimte nie, maar op bykans elke moontlike plek plaasgevind het.³ Teater is nie meer nét teater nie. Die gebeurtenis word die teater en hierdie gebeurtenis word *performance* genoem. As toeskouer en ook as teksskepper, akteur, ontwerper en regisseur in van hierdie tipe produksies, het my belangstelling in *performance* as konsep al hoe verder ontwikkel. Dit is in hierdie aktiewe deelname aan die skepping van hierdie tipe *performances* dat dit duidelik geword het dat nie net die gebeurtenis voor 'n gehoor 'n *performance* is nie, maar die skepping van die produk deur repetisies, die skepping van die teks of die instudering van die teks, die sosiale agtergrond waarteen die gebeurtenis afspeel en die gevolge van die vertoning voor 'n gehoor word onder andere alles deel van die *performance*.

In Engels is die term *performance* 'n meerduidige woord. Hierdie verskillende verwysingsraamwerke wat deur die term ingesluit word, is daarom nie bevredigend vertaalbaar in Afrikaans nie. Die konsep *performance* sal daarom in hierdie studie gebruik word as allesomvattende begrip wat die teks, interpretasie, proses, opvoering, aanbieding, konteks, resepsie en sisteem omarm (Schechner 1988:25; Harding 2002:21). As omvattende en meerduidige begrip is *performance* nie noodwendig gelyk aan "uitvoering", "opvoering", "verrigting", "kulturele spel" en "vertoning" nie. Dit kan al hierdie beskrywings of definisies insluit, maar hierdie vertalings sluit ander elemente van *performance* uit wat 'n integrale deel van die term behels. Verder is daar ook al

³ *Performance* as sulks is al veel ouer as wat dit hier mag voorkom. Dit is eers gedurende hierdie tyd dat die term al hoe meer in Afrikaanse teaterkringe en gehore opgeduik het, juis as gevolg van hierdie verskuiwings van grense. As voorbeeld kan daar gekyk word na 1999 se "Grafwater" en 2001 se "110 meter" by KKNK en "Huis" by Aardklop.

Inleiding

‘n presedent in ‘n vorige Afrikaanse studie geskep waar die term *performance* gebruik word, naamlik De Jager (1991) se studie oor rituele teater, getitel “Die rituele teater: ‘n onvermydelike toetrede tot die heilige spel”.

In hierdie studie voer sy aan dat die term wat in Afrikaans die naaste aan *performance* kom, “teatergebeurtenis” is, maar dat hierdie term nie ‘n bevredigende plaasvervanger is nie (De Jager 1991:5). Sy voer verder aan dat die term *performance* nie net die deelnemers en gehoor van ‘n gebeurtenis insluit nie, maar almal wat voor en na die gebeurtenis betrokke is, vorm ook deel van die *performance* en die gebeurtenis is daarom nie net beperk tot die teater as ruimte en die handeling wat volgens tradisionele drama- en teaterteorie as die *performance* beskou word nie. In die hoofstuk getiteld “*Performance* as konsep en analitiese middel” sal die konsep verder bespreek word en verduidelik word waarom hierdie Engelse term in ‘n Afrikaanse studie gebruik word.

In die skepping van *performances* en veral kinderteaaterstukke, het ek begin soek na inheemse verhale en *performance*-sisteme wat in nuwe gedaantes gebruik kan word. Die betrokkenheid by hierdie *performances* het my na die gebruik van toneelpoppe en maskers gelei, maar hierdie toneelpoppe en maskers is nog binne die Westerse teatertradisie gebruik. In die soektog na moontlikhede vir die gebruik van die toneelpop en die masker in vermaaklikheidsproduksies het die wêreld van die toneelpop en die masker vanuit Afrika vir my oopgegaan. Watter verskillende tradisionele gebruike is daar vir hierdie *performance*-voorwerpe? Is al die gebruike van die masker beperk tot ‘n ritueel of magiese gebruike? Wat gee aan hierdie voorwerpe hul magiese krag en aantrekkingskrag in ‘n *performance*? Die toneelpop en masker binne Afrika-verband het veral die funksie van voorstellingsmedia binne rituele waarin die betrokke objekte gebruik word om met voorvadergeeste te kommunikeer (Horton 1981:81). Hierdie besitname van die gemaskerde medium is uiters kultuurgebonde en verskillende etniese groepe in Afrika gebruik nie noodwendig die masker of die toneelpop vir religieuse doeleindes nie. Met of sonder die toneelpop en/of masker is daar ‘n algemene ooreenkoms tussen al dié tipes *performances* waarin geestelike besitname in die vorm van beswying voorkom.

Beswying word meestal binne die literatuur vanuit ‘n antropologiese en vergelykende religieuse uitgangspunt benader. In die antropologie is beswying ‘n beperkte studieveld en word dit as ‘n

Inleiding

simboliese sisteem binne 'n kultuur geïgnoreer (Lambek 1981:5). 'n Belangrike aspek van beswyming wat wel vanuit die antropologiese studie daarvan blyk, is dat dit aangeleerde gedrag is. Dit sluit aan by Schechner (1985:36) wat die term “herstelde gedrag” gemunt het wat stipuleer dat alle gedrag in *performance* herhaalde gedrag is en dat gedrag as aparte entiteite buite die *performer* gesien kan word. Hierdie entiteite (of stroke gedrag) word gebruik in die skeping van 'n *performance* en dit kan verskillend aangewend word om die *performance* te skep en uit te voer. Daar word in Hoofstuk 3 meer hieroor uitgebrei.

Lambek (1981:6) voer aan dat beswyming aangeleerde gedrag is en deur sekere uitwendige elemente geïnduseer word, hetsy deur middel van tromspel, dans of hipnose. As hierdie siening aanvaar word, het dit sekere implikasies vir die analise van *performances* waarin die toneelpop en masker onder andere gebruik word. Die akteur⁴ (of *performer* in die breër sin) wat van 'n masker en 'n toneelpop gebruik maak en deur 'n gees in besit geneem word, het dan beheer oor dit wat hy doen. Die staat van bewussyn is so verander dat die geloof wel by die *performer* en die gehoor bestaan dat die *performer* net 'n medium is (en in sekere gevalle die gees wat in vlees teenwoordig is) en nie die *performer* self nie.

Ek verskil egter van hierdie standpunt, aangesien die gehoor van die ritueel (of 'n ander *performance*) se bewussyn ook verander. 'n Gehoor weet byvoorbeeld goed dat hulle na 'n *performance* kyk. Tog is daar 'n gevoel onder die gehoor (veral as die *performance* geslaagd is) dat hulle na die “hier” en die “nou” kyk. Die *opheffing van ongeloof* (Clark 1970:412-413; Shipley 1943:22) word 'n vorm van beswyming waarin die gehoorlede verval. Die akteurs of aktiewe deelnemers aan die ritueel poog wel om die handeling elke keer nuut te laat lyk. Studies oor wat die akteur/deelnemers binne die teaterverband doen om elke keer 'n gevoel van nuutheid ten opsigte van die handeling op die verhoog te skep, betree die veld van spelteorie⁵ en die skepping van 'n karakter.

⁴ As ek in die studie na 'n akteur, akteur-manipuleerder of *performer* verwys, sluit dit die manlike en vroulike geslag in.

⁵ Spelteorie moet nie met *play theory* verwar word nie. Spelteorie in hierdie opset verwys eerder na *acting theory* as *play theory*.

Inleiding

Verskillende teater- of aanbiedingstyle het elk 'n eiesoortige benadering waarin die *performer* geskool word om sodoende aan die kenmerkende en algemeen aanvaarde styl van die voorstelling te voldoen. Hierdie verskillende benaderings tot toneelspel vorm in 'n mate die estetika van die styl, alhoewel Grotowski aanvoer dat metode en estetika duidelik verskil (Grotowski 1975:173; Temkine 1972:99).

Grotowski is egter nie die enigste teaterpraktisyn met voorskrifte aan sy *performers* oor hoe om 'n spesifieke vertolkingstyl te skep nie. Stanislavski (1948, 1961, 1968 & 1980), Artaud (1977:12), Meyerhold (Rudnitsky 2000:93), Brook (1968, 1989 en 1995) en selfs Edward Gordon Craig (1983:77) het spesifieke idees oor wat 'n akteur/*performer* is en moet doen ter voorbereiding van 'n *performance* en ook in die *performance* self.

Die gebruik van voorwerpe in 'n *performance* (en die *performer* word ook as 'n voorwerp geag), hetsy in 'n religieuse of sekulêre *performance*, en die gebruiksmoontlikhede en sosiale funksie van die masker en die toneelpop in Afrika-*performance* moet binne teoretiese grense bevraagteken word. Die is veral nodig omdat die Westerse beskrywing van hierdie voorwerpe nie altyd binne die Afrika-konteks of gebruike van toepassing is nie. Is die basiese aspekte soos ikoonskap, mediumskap en simboliese sisteme teenwoordig in gevalle waar die toneelpop, akteur-manipuleerder en masker 'n minder "heilige" doel in die optrede het (soos daar gevind word in *performances* vir vermaaklikheidsdoeleindes)? Hoe en waarom sal hierdie voorwerpe in 'n *performance* binne 'n Afrika-konteks funksioneer? Hierdie vrae kan eers beantwoord word as daar 'n geskikte teoretiese raamwerk gevind word waarbinne hierdie *performance*-voorwerpe bestudeer kan word.

In die soektog na antwoorde op hierdie vrae is 'n bronondersoek gedoen. Dit het behels dat sekere kode- of soekwoorde elke keer gebruik is om eenvormigheid in die soektog te bewerkstellig. Die soekwoorde wat gebruik is, was *performance*, *performance anthropology*, *performance theory*, *puppets*, *masks*, *masquerades* en *icons*. Die volgende databasisse is geraadpleeg: Ebscohost Research Data Base wat die databasis *Art Abstracts* insluit, *African Journals Online* (insluitende die tydskrif *African Anthropologist*), *Arts and Humanities Citation Index*, *Academics Search Premier* en *Nexus* van die NNS.

Art Abstracts

Op Ebscohost Research Data Base en veral in die databasis *Art Abstracts* het die soektogte na *Performance*-teorie, ikone, maskers en toneelpoppe vele resultate opgelewer, maar niks wat met hierdie studie te make het nie, veral omdat die geskifte wat wel opgeduik het, nie met Afrika te doen het nie. Die effektiëfste soektog was die een waar maskers die soekwoord was. Hier het die tydskrif *AFRICAN ARTS* vele kere opgeduik. Die tydskrif het al vele artikels en uitstallingsoorigte gepubliseer en baie van die artikels wat daarin gepubliseer is, is uiteindelik vir die tesis gebruik. Daar moet genoem word dat hierdie tydskrif nie op die *performance*-aspekte van die gebruik van die maskers fokus nie, so ook nie op die etnografiese of antropologiese aspekte daarvan nie. Die primêre fokus van die tydskrif is op die beskrywing van die voorwerpe en nie soseer op die gebruik daarvan binne 'n *performance* nie. Slegs in enkele gevalle word die konteks waarbinne hierdie voorwerpe in 'n *performance* funksioneer, ook in artikels aangespreek.

Arts and Humanities Citation Index en African Journals Online

Performance theory as soekwoorde het 2477 trefslae by die soektog in die Arts and Humanities Citation Index opgelewer, maar net soos by die *Art Abstracts* hierbo, het die verwysingsraamwerk wat die woord *performance* inhou, veroorsaak dat vele nuttelose resultate opgelewer is, insluitende die bestuur van maatskappye tot ingenieurswese. Die soektog is toe binne die resultaatlys ingekort om teater en drama in te sluit. Hier het dieselfde probleem weereens opgeduik. Geen artikels kon gevind word wat die vrae beantwoord nie, veral ook omdat die resultate niks oor Afrika opgelewer het nie.

Die soektog na reeds voltooide navorsing met die bogenoemde soekwoorde in die NEXUS-databasis het ook niks opgelewer wat die aanvanklike vrae oor die voorwerpe in *performance* kon beantwoord nie. Alhoewel die soektog in hierdie databasisse geen bevredigende resultate en antwoorde kon oplewer nie, was dit 'n goeie beginpunt vir die versameling van bronne om hierdie vrae te probeer beantwoord, juis omdat dit duidelik is dat daar 'n leemte in hierdie veld is.

Literatuuroorsig

Die beskikbare literatuur oor die verskeie elemente wat in hierdie studie bespreek word, is omvangryk, maar die onderskeie rame waarbinne hierdie ander studies en geskifte geplaas is, maak dit nie bruikbaar vir hierdie tesis nie. Ten einde 'n sinvolle literatuuroorsig oor die bruikbare bronne te gee, sal die oorsig in verskillende afdelings gedoen word. Die eerste afdeling sal literatuur oor die term *performance* en *performance*-teorie van nader beskou om te sien hoe hierdie studieveld 'n teoretiese raamwerk vir die studie bied. Daarna sal die voorwerpe in 'n *performance* met spesifieke verwysing na literatuur oor die masker en die toneelpop bespreek word.

Performance en Performance-teorie

Hierbo is reeds genoem dat *performance* 'n breë veld is met verskeie verwysingsraamwerke wat in die term geïmpliseer kan wees. As beginpunt vir die literatuuroorsig is gekyk na verskillende gepubliseerde oorsigte oor hierdie term in die drama- en teatervelde om as verdere riglyn te dien vir 'n sistematiese ondersoek. Hierdie werke sluit onder andere Erin Striff se *Performance Studies* (2003) en Janelle Reinelt en Joseph Roach se *Critical Theory and Performance* (1992) in. In Striff se studie (2003) word daar nie gefokus op presies wat *performance* is nie. Daar word eerder na *performance* vanuit 'n postmoderne oogpunt gekyk en na die manifestasies van *performance* binne ander velde soos feminisme, queer-teorie, poststrukuralisme en postkolonialisme. In Reinelt en Roach (1992) word daar ook op dieselfde wyse met *performance* omgegaan in die sin dat dit ook net as 'n spesifieke aspek binne ander teoretiese kontekste geplaas word. Hierdie kontekste sluit Marxisme, feminisme, semiotiek en dekonstruksie sowel as kulturele studies en psigoanalise in. Alhoewel albei hierdie studies (en die werke waaruit die onderskeie afdelings van die boek geneem is) wonderlike oorsigtelike beskouings op *performance* is, gee die spesifieke teoretiese kontekste en paradigmas waarbinne *performance* bespreek word 'n té beperkende uitkyk op die term. Verder word *performance* ook nie in diepte bespreek nie, maar die verskillende rame waarbinne *performance* funksioneer, kry meer aandag as dit wat die term self behels.

Dieselfde kan nie van Henry Bial se *The Performance Studies Reader* (2004) gesê word nie. Bial is die redakteur van hierdie boek waarin daar onder andere gekyk word na wat *performance* is (met 'n artikel deur Richard Schechner), die ritueel en die rituele vorm as basis van *performance* (met 'n

artikel van Victor Turner), aspekte van die *performance* self en sekere *performance*-sisteme, sowel as interkulturele *performances*. Hierdie boek, alhoewel dit nuttig is as 'n oorsig oor *performance*, hanteer die verskeie elemente redelik oppervlakkig, juis omdat dit 'n oorsig is en nie 'n dieptestudie oor die verskillende aspekte van *performance* binne die veld van teater- en dramnavorsing bied nie.

Walker (2003:149) in haar geskrif oor hoekom *performance* nog steeds 'n geldige teoretiese raamwerk in die 21ste eeu is, begin deur te noem dat die term *performance* in 1914 prominensie begin kry het. Hierdie term het die duidelike verskil tussen die geskrewe literêre teks en die opvoering van daardie teks binne 'n teatrale ruimte beklemtoon. Hierdie skeiding tussen die teks vir die teater en die uitvoering daarvan het die gevolg gehad dat spraak- en dramadepartemente by universiteite begin ontstaan het. Gedurende die eerste helfte van die 20ste eeu is die geskrewe teks nog steeds as die belangrikste element in die teater beskou. Hierdie beskouing is egter meer deur die teoretici ondersteun en nie soseer deur die teaterpraktisyne wat oor hul werk geskryf het nie, soos veral blyk uit die geskrifte van Stanislavski. Een van die probleme wat die teksgeoriënteerde navorsers met *performance* gehad het, is dat daar nie veel tasbare of empiriese bewyse deur *performance* bestaan nie (Walker 2003:155). Dit word duidelik dat waar daar nie 'n geskrewe teks vir 'n teaterproduksie of *performance* bestaan nie, die *performance*-aspekte van die *performance* of produksie bestudeer sal word. Dit is dan ook die geval met rituele en ander *performances* in Afrika waar liedere en/of verhale mondeling van geslag tot geslag oorgedra word, of die teks of liedere in die *performances* self geïmproviseer word.

Verder toon Walker (2003:155) aan hoe die modernistiese teaterstrominge vele kere ook teen die teksgebaseerde benaderings vir die skep van teater en drama inbeweeg het. Voorbeelde wat hier genoem is, is avant-garde strominge van die 20ste eeu soos Futurisme, Dada, Surrealisme, Absurdisme, Teater van die Wreedheid, *Happenings*, Lyfkuns, *Flexus*, Politieke straatteater, feministiese *performance*-kuns en eksperimentele Beeldteater (*Theatre of images*). Van hierdie strominge is in Goldberg (1979) se boek *Performance, Live Art 1909 to the Present* opgeneem, sowel as in Roose-Evans se *Experimental Theatre – from Stanislavsky to Peter Brook* (1984) en Kershaw se *The Radical in Performance – between Brecht and Baudrillard* (1999). Alhoewel al hierdie strominge en gedaantes van *performance* miskien nie in die tyd toe dit ontstaan het as iets

Inleiding

anders as eksperimentele teater gesien is nie, is dit duidelik dat vele van hierdie strominge teen die teksgedomineerde teaterproduksies en konvensies inbeweeg het om vernuwing te bring in 'n poging om die status quo omver te gooi (Walker 2003:154).

In die opnoem van die verskillende (modernistiese) avant-garde strominge maak Walker 'n belangrike punt. Sy voer aan dat dit slegs in die afgelope 25 jaar is dat kunshistorici hierdie strominge begin bestudeer het om hul alternatiewe geskiedenis en kulturele belangrikheid te bevestig (2003:154). Die stelling is vanuit 'n postmodernistiese raamwerk gemaak. Sy skryf verder soos volg:

The fact that the past 25 years have marked the ascendance of “postmodernism” as both a periodizing term for our own moment and a means of reassessing modernism’s legacy is no coincidence, especially since that reassessment has often involved a recuperation of repressed representations of modernity associated with women, blackness, mass culture, and – I would add – performance (2003:154-155).

Walker (2003:156) noem ook dat die *Performance*-departemente en -kursusse (soms apart van dramadepartemente) by universiteite soos New York University en Northwestern University in Amerika ontstaan het. Walker voer aan dat hierdie tipe universiteitsprogramme die kritiese belangstelling in *performance* bevorder het. Hierdeur kon *performance* as metafoor in verskillende velde begin posvat en met spesifieke verwysing na kritiese en kulturele teorieë. Dit is veral in die veld van kulturele teorie dat *performance* sterk na vore getree het as uitgangspunt en dat dit alternatiewe betekenisvelde oopmaak wat nie in sogenaamde teksgebaseerde uitinge gevind kan word nie. Die skeiding tussen taal en *performance* gaan verder in die standpunt dat taal en teks die basis van patriargale magstrominge is. As daar dan na *Afrika-performances* gekyk word, is dit opmerklik dat baie *performances* nie van taal en/of teks gebruik maak nie. Die klem sal daarom eerder, om postmoderne terminologie te gebruik, op die teenwoordigheid of afwesigheid van die *performer* val waarin die mag van betekenis geleë is. Gebruik van *performance* as 'n basis vir kulturele analise, eerder as 'n teksgebaseerde analise, bring 'n groter veld van interpretasie mee. Walker (2003:169) noem wel:

Although we can never predict the political efficacy that a performative act may have, we can theorize the complexity of the meanings it deploys with a greater sensitivity to the way such meanings are not only conceptualised but lived.

Inleiding

Marvin Carlson (1996) gee in *Performance – a critical introduction* ‘n uitstekende oorsig oor die velde waarin *performance* as ‘n konsep en metafoor gebruik word om breër velde van betekenis te ontgin. In hierdie werk word daar eerstens klem gelê op “intellektuele agtergronde en kontekste” (1996:7) van die moderne gebruike van *performance*, met spesifieke verwysing na die sosiale wetenskappe waar hierdie term se betekenisveld in vergelyking met ander studieveld ontwikkel het. As daar na antropoloë en sosioloë se werk gekyk word, is dit duidelik dat hierdie skrywers die woordeskat van die teater- en dramawêreld gebruik om fenomene in hul eie studieveld te beskryf.

Carlson se boek word in drie dele verdeel en in die eerste deel val die klem op die sosiale wetenskappe se gebruik van *performance*. Hy poog egter nie om oorsigtelik na antropologiese of sosiologiese teorieë en metodologieë te kyk nie, maar soek eerder na spesifieke aspekte in die teorieë (en selfs praktyk) wat bydra tot die denke rondom *performance*. Hier voer Carlson (1996:14) aan dat die wye gebruik van *performance* te danke is aan die antropologiese en sosiologiese terminologie wat gedurende die 1960’s en 1970’s ontwikkel is. In dieselfde asem noem hy dat die kruisbestuiwing tussen teaterstudies, antropologie en sosiologie te danke is aan die werke van Turner, Schechner, Goffman en Conquergood. Alhoewel hierdie skrywers as baanbrekers in hul onderskeie velde geag word, kan *performance* al heelwat vroeër gedateer word, onder andere in die werke van Gurvich (1951) en van Singer (1959).

Uit hierdie soektog in die antropologie en sosiologie aangaande die denke rondom *performance*, kom die aspekte van gedrag, die gehoor en die kulturele vorme van *performance* en die onderhouding van kulturele gebruike en identiteit deur middel van *performance* duidelik na vore.

Die tweede deel van die boek (Carlson 1996) handel oor *performance* in ‘n historiese studie en *performance*-kuns. In die derde deel van die boek kyk Carlson na *performance* vanuit ‘n postmoderne oogpunt met spesifieke klem op *performance* en identiteit en *performance* as middel vir teenstand en politieke kommentaar. In die laaste hoofstuk van deel 3 gee Carlson ‘n goeie opsomming van *performance* vanuit ‘n drama- en teateroogpunt en hierdie hoofstuk is ‘n goeie inleiding tot *performance* voordat daar na die fyner detail en konsepte wat daarmee verband hou, gekyk kan word.

Inleiding

Volgens Carlson (1996:19) is Victor Turner een van die belangrikste skrywers wat 'n bydrae tot die gedeelde velde van *performance* en drama- en teaterstudies gemaak het. Turner het al van die 1950's met sy konsepte soos sosiale drama kulturele handeling of gebeurtenisse binne 'n dramatiese analitiese raam geplaas. Hierdie struktuur is op sigself weer ontleen aan Arnold van Gennep se werk *Les Rites de Passage* wat in 1908 gepubliseer is. Hieruit ontleen Turner begrippe soos *limen* (Latyn vir drempel) en die verskillende stappe van inisiasierituele soos gevind in *From Ritual to Theatre* en *Dramas, Fields, and Metaphors* waar dit op sosiale dramas toegepas word. Hierdie werke en teorieë van Turner is veral bruikbaar om die sosiale funksie van *performance* te identifiseer. Turner se werk het 'n duidelike invloed op Richard Schechner gehad, veral ten opsigte van liminale en liminoïse vorme van *performance*.⁶

In 1966 skryf Richard Schechner 'n artikel waarin hy aanvoer dat die benadering van teaternavorsers meer deur die sosiale wetenskaplike teorieë beïnvloed moet word. Die eerste tree na dit wat ons as *Performance*-teorie in die teater- en dramawêreld ken, word gegee.

Daar is ook ander uitgangspunte wat die *performance*-teorie van Schechner en Turner voorafgaan deur die klem nie op die teks nie, maar op uitvoering van verskillende handeling (hetsy sosiaal, privaat of kultureel) te plaas. Johan Huizinga en Roger Caillois se werk oor die spelelement en die belangrikheid daarvan in die mens se lewe, het duidelik 'n invloed op kulturele antropoloë gehad. In Huizinga se bekende *Homo Ludens* (1950) word die klem op kultureel gekonstrueerde vorme soos onder andere spel en *performances* geplaas. Caillois (1961) se werk sluit minder rigiede vorme van menslike spelaktiwiteit in.

Huizinga (1950) dui die verskillende kenmerke van spel aan. Caillois (1961) dui ook 'n reeks kenmerke van spel aan wat hy die kwaliteite van spel noem. Dit sluit onder andere in dat spel 'n ongeforserde of nie-verpligte aktiwiteit is en dat dit deur spesifieke tyd en ruimtes omarm word,

⁶ Liminale vorme is *performance*-genres wat in 'n oorgangstydperk of 'n nie-spesifieke toestand plaasvind. Hierdie *performance*-genres kan spel, rituele of ander metaforiese sisteme insluit en is beperk tot pre-industriële gemeenskappe. Aspekte soos die opheffing van sosiale identiteite word in hierdie vorme gevind en daar word gepoog om *communitas*, 'n gevoel van eensgesindheid, deur die vorme van *performance* te vestig. Liminoïse vorme is soortgelyk aan liminale vorme in die sin dat dit ook in "buite toestande" plaasvind wat soortgelyk is aan 'n oorgangstydperk. Liminoïse vorme van *performance* word egter net in industriële gemeenskappe gevind en die rol van die individu in hierdie vorme van *performance* kom sterker na vore. *Communitas* is daarom nie noodwendig die onderliggende doel van hierdie vorme van *performance* nie. Daar sal in Hoofstuk 7 meer oor die aard van hierdie vorme uitgebrei word.

Inleiding

sowel as dit wat deur spesifieke reëls 'n alternatiewe realiteit betrek. Hierdie kwaliteite en raamwerke word later as *play theory* geklassifiseer.

Carlson (1996) toon aan hoe hierdie kwaliteite van spel die denke van Turner beïnvloed het, veral ten opsigte van konsepte soos die *limen* en liminoïde vorme van menslike aktiwiteite. Dit is ook duidelik uit Schechner se omskrywing van *performance* dat hierdie kwaliteite van spel verder deur hom ontwikkel en verfyn is om 'n groter net van omskrywing aan aktiwiteite te gee wat as *performance* beskryf kan word.

Huizinga (1950) en Turner (1982) tref in hul onderskeie teorieë oor spel en *performance* 'n duidelike onderskeid tussen aktiwiteite van geïndustrialiseerde en pre-industriële gemeenskappe. Albei skrywers verwys na spel en *performance*-vorme se funksionering as 'n wegbeweg van die alledaagse om ruimtes te skep waarbinne die betrokke gemeenskappe buite hulle reëls of strukture kan beweeg. Die resultate van die aktiwiteite in hierdie "chaotiese" tydperke is meestal die bevestiging van die reëls, waardes en norme waarvan daar in die spelsituasie of *performance* wegbeweg word. In sekere gevalle waar die breuk en krisistades van die sosiale drama op 'n splitsing uitloop, is die resultaat van die *performance* nie 'n bevestiging van die bestaande stelle reëls, waardes of norme nie, maar 'n skepping en onderskrywing van nuwe stelle reëls, waardes en norme.

Die werk van Bakhtin oor die karnaval en die karnavaleske wat onder andere in *Rabelais and his World* (1965) gevind word, stem in 'n mate met hierdie sienings saam, veral waar daar oor vryhede van normale strukture in die gemeenskap weggebreek word. Die onderskeid ten opsigte van die tipes gemeenskappe kom ook by Bakhtin voor en die teater word gesien as 'n geïndustrialiseerde gemeenskap se uitinge waarin daar na die karnaval se vormloosheid of vryheid terugbeweg word. Bakhtin (1965:131) noem:

It is characteristic that the subculture of the theatre has even retained something of carnivalistic license, the carnivalistic sense of the world, the fascination of carnival.

Oor die algemeen word Bakhtin se teorieë meestal toegepas op teater tekste en alhoewel dit nie noodwendig die geval hoef te wees nie, maak sy beklemtoning van die groteske en die verwydering

Inleiding

van die alledaagse strukture nie hierdie teorieë geheel en al bruikbaar vir hierdie studie nie, alhoewel *performance*-vorme soos die *Bin Sogo Bo* van Mali ('n tradisionele seisoenale fees van die Bamana waarin toneelpoppe, maskers, sang en dans saamgesnoer word) volgens hierdie analitiese raamwerk ontleed kan word.

In die sosiologie het *performance* ook 'n ryke geskiedenis wat uit die 1920's afkomstig is. Een van die belangrikste skrywers oor *performance* uit die sosiologie is Erving Goffman, alhoewel ander outeurs ook 'n invloed op die gebied van *performance* gehad het, byvoorbeeld Kenneth Burke en Evreinoff. Laasgenoemde outeur se werk het egter heelwat vroeër as dié van die ander twee verskyn. In sy werk van 1947 bevraagteken Evreinoff die siening dat teater vanuit rituele ontstaan en voer hy aan dat spel en die teatrale basiese instinkte by die mens is en dat teater en spel met die uiteindelijke doel om transformasie te bewerkstellig nie estetiese aktiwiteite is nie. Hierdie instinkte is sterker as die instink om rituele uit te voer. Volgens Evreinoff is rituele estetiese vorme van handeling. Net soos die verbeelding van die mens 'n godheid skep, gaan die mens se verbeeldingskrag tot spel daarom die rituele vooraf. Die rituele of handeling om die metafisiese en/of onverstaanbare aspek van die lewe te dien of te begryp, word daarom as gevorderde vorme van suiwer spel gesien.

Die mens vertolk ook – behalwe die estetiese vorme wat metafisiese aspekte van sy bestaan aanspreek – in sy daaglikse lewe en in die gemeenskap verskillende rolle wat nie noodwendig met die skepping van 'n karakter deur verbeelding te make het nie. Die sosiale omgewing is bepalend tot die soort rol wat die individu of groep binne die gemeenskap vertolk (Evreinoff 1927:100). Evreinoff gaan verder met die metafoer van die teater in sy analise van rolle binne 'n gemeenskap en verduidelik hoe die samelewing (of kultuur) dan ook die “kostuums” of maskers aan die verskillende rolle toeskryf.

Kenneth Burke (1957, 1962) beskryf ook sosiale rolle en kulturele gedrag met sterk beklemtoning van die motiewe vir die uitvoering van handeling en ook in die gebruik van retoriese kommunikasie waarop Burke dramatologiese terme en metafore superimponer as analitiese middele. Hierdie terme en metafore is 1) handeling, 2) die toneel waarbinne of waarteen hierdie handeling afspeel, 3) die persone wat die handeling uitvoer, 4) hoe dit uitgevoer word en 5) hoekom dit gedoen word.

Inleiding

Hierdie tipe analise binne 'n sosiologiese veld beperk egter die moontlikhede vir die gebruik van hierdie metodologie vir drama- en teaterstudies, veral omdat die metodologie klem lê op grense van die aktiwiteite deur sosiale beperkinge.

Alhoewel Erving Goffman (1959, 1963 en 1970) se werke ook op die beperkinge van *performance* fokus (veral in sy studie oor rame waarbinne sosiale *performances* funksioneer), stem van sy sienings nou met dié van Turner en die sosiale drama ooreen. Verder word die teenwoordigheid van 'n gehoor by 'n *performance* en die moontlikheid dat die *performance* 'n effek op die gehoor kan hê ook deur Goffman onderskryf. Hierdie aspek word nie so sterk by Burke beklemtoon nie. Dit is veral hierdie standpunt van Goffman (1959, 1963) dat die gehoor betrek word, wat belangrik is vir diegene wat kultuur en die samelewing waarbinne die *performances* uitgevoer word, bestudeer. Die onderskeie rolle wat individue en groepe speel en die gehore vir hierdie *performances* word vir die sosioloog die veld van *performance*-analise. Die kontekste wat deur die sosiologiese studies en teorieë daargestel word, is bruikbaar vir die teater- en dramavorser, maar wat in al hierdie studieverdele te kort skiet, is die proses, hetsy intern of ekstern, wat deur die *performer* gebruik word om 'n *performance* binne 'n spesifieke konteks te skep. Die motiewe en omstandighede (sosiaal of privaat) vir die skepping van 'n *performance* is bepalend tot die skeppingsproses, maar die fisiese uitvoering of skepping van die *performance* word nie hierdeur bevredigend aangespreek nie.

Binne die sosiologie en die antropologie is *performance* 'n veel breër veld as wat hier bespreek sal word. Dit kan veral gesien word in Madison (2005) se studie oor *performance* in kritiese etnografie.

In die kritiese etnografie, met 'n sterk klem op *performance* in dié subveld van antropologie, word die objektiewe dokumentasie van groepe mense nie soseer gepropageer nie, maar:

The critical ethnographer also takes us beneath surface appearances, distrusts the *status quo*, and unsettles both neutrality and taken-for-granted assumptions by bringing to light underlying and obscure operations of power and control (Madison 2005:5).

Inleiding

Hierdie tipe navorsing poog dus om deur 'n pragmatiese analise verandering te stimuleer en gemarginaliseerde groepe te bevry of 'n stem aan hierdie groepe te gee. Hierdie benadering tot navorsing binne die etnografiese veld gebruik veral postmoderne metafore en terme soos die Ander, representasie (in die poststrukuralistiese konsepte veel breër as blote verteenwoordiging), teks en veral *performance*, waar *performance* die fisiese uitvoering van die teorie is met sterk klem op dialoog tussen die navorser en die Ander wat ondersoek word.

In *Critical Ethnography* fokus Madison sterk op die etiese kwessies rondom etnografiese veldwerk, en hy fokus met uitgebreide hipotetiese gevallestudies op verskillende metodologieë vir die uitvoering van veldwerk. *Performance* as etnografiese konsep word wel in 'n hoofstuk bespreek aan die hand van verskillende benaderings en gebruike van *performance* in etnografiese en selfs breër antropologiese metodologieë.

Die toepaslikheid van Madison (2005) se werk op drama- en teaterstudies, alhoewel uiters nuttig vir 'n etnograaf, is uiters beperk, behalwe as 'n navorser oor *performance* sou belangstel in rituele kartering en die metodologie en etiese vraagstukke wat daarby betrokke is. Die toepaslikheid van sy werk word belemmer deur dieselfde benadering as wat gevind word by Burke, Goffman, Evreinoff en ander sosiale wetenskaplikes wat fokus op *performance* as sosiale gedrag, kulturele *performance* (soos gevind word in Frank Manning se boek oor kulturele *performance* wat in 1983 gepubliseer is), sosiale *performances*, en *performance* as taal en identiteit. Selfs werke van sogenaamde teaterantropoloë soos Barba (1995 en 2004) is nie bevredigende bronne vir teoretiese raamwerke nie, veral omdat die kwessies van interkulturalisme in *performance*, soos gevind in die werke van Pavis (1992 en 1996), ook so sterk hier teenwoordig is. In werke soos dié van Barba (1995 en 2004) word daar sterk op die *performance*-aspekte van die *performer* self gefokus, met die klem op die liggaam en tegnieke van *performance*.⁷

Ander probleme in die veld van teaterantropologie is die groei van materialisme en tegnologie en die gebrek aan spiritualiteit, soos aangedui deur Sudworth (1991:14), waar sy ook aantoon dat die

⁷ Wanneer daar van tegniek in die werke van Barba gepraat word, verwys dit veral na die gebruik van balans in die *performer* se liggaam, die liggaam in 'n pre-uitdrukkingstoestand en die bewerkstelling van 'teenwoordigheid' van die *performer* se liggaam gedurende 'n *performance*.

Inleiding

gebruik van rituele of ritualistiese aspekte in *performance* wat nie in die konteks van die Weste uitgevoer word nie, baie keer as “primitief, onwetenskaplik, bygelowig en met die okkulte as bron” (1991:15) beskryf word. Alhoewel hibriede vorme van *performances* in liminoïde *performances* in Afrika sterk van interkulturele bronne gebruik maak, is hierdie teorieë en beskrywings nie ‘n genoegsame raamwerk om die voorwerpe in *performance* soos die masker en toneelpop in hul onderskeie oorspronklike *performance*-kontekste en vorme te bestudeer nie. Die werke van Victor Turner kan egter ‘n bruikbare raam vir studie verskaf.

Turner se werke oor *performance* en die verskillende fokusse daarvan in die antropologie is in ‘n hele aantal boeke en tydskrifartikels vervat. Van die belangrikste werke wat hy gepubliseer het, is *Schism and Continuity* (1957), *The Ritual Process: Structure and Anti-structure* (1969), *Dramas, Fields, and Metaphors* (1974), *From Ritual to Theatre, the human seriousness of Play* (1982), *Liminality and the Performative Genres* (in MacAloon 1984) en *The Anthropology of Performance* (1988). Sy werke uit 1974, 1982 en 1988 is die belangrikste bronne vir die drama- en teaternavorser. In hierdie werke word die basiese teorieë van Turner in diepte bespreek. Baie van dié teorieë of konsepte soos die sosiale drama en die liminale ruimte kom ook in sy ander werke voor, maar dit is in veral sy werke van 1982 en 1988 waar hierdie konsepte en teorieë ten volle bespreek word. Turner se werk word nie hier verder bespreek nie, aangesien aspekte daarvan wat vir die studie van belang is, in die studie toegepas word en verdere bespreking hier dus onnodige herhaling sou meebring.

Dieselfde geld vir die werke van Richard Schechner en spesifiek sy werk oor *performance*-teorie. Schechner, as ‘n baie produktiewe skrywer oor *performance*, teater en teaterpraktisyns, sowel as tydskrifredakteur en regisseur, het al van 1968 oor die onderwerp van *performance* in sy verskeie hoedanighede gepubliseer. Deur die redaksieproses van die *Tulane Drama Review* en later *The Drama Review*, het Schechner vele kere na van sy vroeëre artikels en later selfs sy boeke teruggegaan om konsepte te verduidelik, uit te brei of in te kort. Die eerste boek, wat meestal uit ‘n reeks van sy artikels bestaan, is *Public Domain* (1969). Hierin kom die belangrike artikels *Approaches* en *Six Axioms for Environmental theatre* voor waarin Schechner die begrip van *performance* begin ontleed. Die artikel *Approaches* word later weer opgeknip vir die eerste hoofstuk van sy *Performance Theory* (1977). Hierdie boek het Schechner by elke uitgawe hersien

en veral die voorbeelde wat gebruik is, uitgebrei. Ek het die 1988-uitgawe gebruik waarin hierdie betrokke boek en ander hoofstukke weer verder uitgebrei is.

Aangesien hierdie studie nie die geskiedenis van *performance* of die groot aantal velde waarin *performance* toegepas word behels nie, gaan ek nie die ontwikkeling van Schechner se idees hier bespreek nie. Dit moet egter genoem word dat sy kerngedagtes rondom wat *performance* is teen 1988 redelik gevorm was, soos blyk uit *Performance studies, an Introduction* (2002). Dieselfde konsepte as in *Performance Theory* en *Between Theatre and Anthropology* is nog steeds in hierdie inleidende werk oor *performance* vervat en uitgebrei deur die toevoeging van ander *performance*-prosesse, sowel as interkulturele *performance* wat ook bespreek word.

Selfs na byna 40 jaar sedert die term *performance* in die huidige vorm begin gebruik is, is hierdie werke van Schechner en Turner nog steeds uiters geskik as teoretiese raamwerke vir die studie van menslike aktiwiteite wat as *performance* geklassifiseer kan word. Dit is onder andere een van die redes hoekom die werke van Turner en Schechner as basisbronne vir die studie gebruik word. Turner en Schechner beïnvloed mekaar se denke (Schechner 2002:11) en daar word later in die tesis om die volgende redes sterk op veral hierdie twee skrywers se werk gesteun:

- 1) Die basisbronne van Schechner en Turner word as seminale studies en teorieë beskou.
- 2) Vroeëre vorme van *performance*-teorieë, byvoorbeeld *play theory* van Huizinga en andere, en verdere ontwikkeling daarvan, soos by Eugenio Barba se skool vir teaterantropologie, word veels te spesifiek of te beperk.
- 3) Geeneen van die latere strominge van *performance* kan so doeltreffend veralgemeen of toegepas word op *performances* in Afrika nie.
- 4) Hierdie teorieë vorm 'n basis vir 'n reeks ander strominge van *performance*-teorieë in verskeie velde en hul doeltreffendheid is daarom alreeds bewys.

Performance is egter nie die enigste aspek wat in hierdie studie van belang is nie. Vervolgens word enkele beskikbare publikasies oor die toneelpop bespreek.

Die Toneelpop

Daar is 'n magdom literatuur beskikbaar oor die toneelpop in die teater. Literatuur wat oor toneelpoptradisies in Afrika handel, is egter uiters beperk en nie een van hierdie studies fokus spesifiek op die aard van die *performance*-voorwerp vanuit 'n *performance*-oogpunt nie. Die toneelpop het 'n ryke geskiedenis reg oor die wêreld, soos duidelik blyk wanneer die verskillende *performance*-tradisies waar die toneelpop gebruik word, bestudeer word.

Die meeste literatuur wat oor die toneelpop beskikbaar is, fokus egter op die Westerse toneelpoptradisies soos die Punch en Judy-tradisie uit Engeland, alhoewel hierdie tradisie oorspronklik van die Europese vasteland afkomstig is (Fraser 1970:5). Verdere literatuur handel oor ander toneelpoptradisies soos dié uit die Nabye en Verre Ooste. Hierdie wêreldtradisies wat al grondig nagevors is, sluit die Chinese toneelpoptradisies in, byvoorbeeld in Sergei Obraztsov se boek *The Chinese Theatre* (1961). Hierdie is 'n besonder interessante werk, veral omdat Obraztsov 'n wêreldbekende toneelpopmeester uit Rusland was. In hierdie werk gaan dit nie soseer oor die sosiale agtergronde of kontekste waarbinne die Chinese toneelpoppe funksioneer nie. Die klem van die boek word op die teatermatigheid van die voorwerpe geplaas. Die boek gaan egter verder as die teatermatige beskrywing van die toneelpop en bespreek ook die verskillende toneelpoppe se manipulasiemetodes.

Wat hierdie boek nuttig maak, is die metodologie wat Obraztsov gevolg het om navorsing oor die toneelpop te doen, veral waar daar na spesifieke toneelpoptradisies gekyk word. China, net soos Afrika, het verskeie toneelpoptradisies en Obraztsov probeer nie om 'n veralgemening oor die tradisies te maak nie.

Ander tradisies wat ook al deeglik nagevors is, is byvoorbeeld die Turkse skadutoneelpop, Karagöz, wat later versprei het tot in Griekeland en Noord-Afrika (And 1987, Sabri 1952), die Bunraku-tradisie uit Japan (Adachi 1985, Ando 1970, Keene 1990) en die watertoneelpoppe uit Viëtnam, om maar enkele te noem.

Inleiding

Vele oorsigtelike werke oor die veld van toneelpoppe is beskikbaar. Dit sluit onder andere werke in soos dié van Currel (1974), Philpott (1966), Jurkowski (1988), Tillis (1992), Niculescu (1967) en Batchelder (1947).

Verder is daar ook boeke oor die tegnieke van manipulasie en die verskillende soorte toneelpoppe wat gevind word. Enkele voorbeelde van hierdie werke is Latshaw (1978), Baird (1965), Beaumont (1958)⁸, Evec (1957) en Seager (1952). Tekste vir toneelpopvoerings is ook beskikbaar, byvoorbeeld in Mahlmann (1975) en Cadwalder Jones (1977). Toneeltekste vir toneelpoppe is nie so 'n algemene verskynsel nie. Verskillende redes kan hiervoor aangevoer word, onder andere dat toneelpopgeselskappe dikwels hul eie tekste skep na gelang van die beskikbaarheid van manipuleerders of die karakters wat benodig word, of dat die produksie nie enige teks nodig het nie. Daar is egter ook 'n paar tekste opgeneem in Kruger (1987), en moontlikhede vir die skepping van nuwe tekste en bruikbare bronne is ook in hierdie werk beskikbaar, benewens die spelbeginsels vir die verskillende soorte toneelpoppe.

Die konstruksieprosesse en -metodes is ook al goed geboekstaaf. Enkele van hierdie bronne sluit in Engler en Fijan (1973), Moloney (1973), Binyon (1966), Bussel (1946), Green (1942), Lanchester (1938), Rossbach (1938) en Whanslaw (1924). Nuwer velde van navorsing oor die gebruik van die toneelpop word weerspieël in werke oor die funksie en gebruike daarvan vir opvoedkundige en terapeutiese doeleindes, byvoorbeeld dié van Du Toit (1999)⁹ en Currell (1969), alhoewel Wall (1952) en Saunders (1954) reeds heelwat vroeër oor die toneelpop se gebruik in die skoolomgewing geskryf het. Die gebruik van die toneelpop in massakommunikasiemediums soos die televisie- en die filmbedryf (Holman 1975) word ook al hoe belangriker en vele internetartikels is hieroor beskikbaar.

⁸ Hierdie boek van Beaumont het ook 'n afdeling met illustrasies van toneelpoppe van reg oor die wêreld. Suid-Afrika is die enigste Afrikaland wat in hierdie boek verteenwoordig is en die toneelpoppe wat hierin verskyn, is duidelik van 'n Eurosentriese tradisie afkomstig.

⁹ In Du Toit (1999) word daar onder andere na die toneelpop se gebruiksmoontlikhede in rituele gekyk. Hierdie aspek, saam met die gebruike soos dit in Afrika gevind word, behels egter net 'n paar bladsye (vanaf bladsy 90 – 94) waar daar net oppervlakkig verwys word na die *Bin Sogo Bo* van Mali wat die grootste deel van hierdie beperkte beskrywing behels en die *Konkoba-* en *Waraba-*toneelpoppe van Guinee.

Inleiding

Die boeke en artikels wat oor toneelpoptradisies in Afrika beskikbaar is, is egter baie min. Verder bespreek hierdie bronne die voorwerpe van *performance* net as kunshistoriese artefakte, met simboliese betekenis wat aan die leser geopenbaar moet word. Die uitsonderings op hierdie gevalle is die werke van Arnoldi (1983 en 1995). Arnoldi het haarself al gevestig as een van die voorste navorsers op die gebied van kuns uit Afrika, met spesifieke verwysing na kunsvorme uit die weste van Afrika. Haar doktorsale tesis (1983) fokus op die toneelpoptradisies in die *Segu*-streek van Mali en sy gebruik die dorpie Kiranko en die verskynsel van die Bamana-tradisie as 'n gevallestudie in die dokumentering van die tradisie. Verder gee sy ook uitvoerige beskrywings van die verskillende organisasies binne die gemeenskap wat vir die toneelpop-*performances* verantwoordelik is en sy beskryf hoe hierdie organisasies baie spesifieke rolle binne die gemeenskap vertolk. Omdat Arnoldi in hierdie werk fokus op die kunshistoriese aspekte rondom hierdie *performances*, fokus sy ook op die skepping van die voorwerpe vir *performance* en nie noodwendig op die *performance* self nie. Die verskillende aspekte van die *performance* word bespreek, maar nie die volle *performance* as geheel vanuit 'n drama- en teateragtergrond nie.

Die enigste *performance*-aspek wat Arnoldi in diepte bespreek, is die verhouding tussen die visuele en verbale kodes van die *performance*. Sy beskryf wel die simboliese waarde van verskeie elemente in die *performance*, wat veral nuttig is, juis omdat die simboliese sisteme wat in die Bamana-tradisie gevind word, in ander kontekste kan verskil.

In haar werk van 1995 word hierdie *performances* van die Bamana weer geboekstaaf. Hierdie publikasie gebruik egter baie van die informasie wat sy reeds in haar tesis ingesluit het en dit is eerder 'n afgewaterde weergawe van haar 1983-werk, in dié sin dat die informasie in 'n minder akademiese formaat aan die leser oorgedra word. In die 1995-werk fokus sy egter meer op die *performance*-aspekte van die Bamana maskerade, maar haar analise is gegrond in die teorie van Bakhtin en die karnaval. Die simboliese waarde van die voorwerpe van *performance*, naamlik die maskers en die toneelpoppe wat in hierdie tradisie gebruik word, word nie so duidelik uiteengesit nie, maar die konteks waarbinne hierdie voorwerpe funksioneer, kom sterker na vore. Sy fokus op die *performance* as 'n kunstige gebeurtenis, as 'n gebeurtenis met 'n spesifieke kommunikasiesisteme, en ook die gebruik van tyd in die *performances*, en weereens gebruik sy die

voorbeelde van die verskillende organisasies en die spesifieke funksies wat hierdie organisasies binne die gemeenskap verrig.

Ander voorbeelde van bronne wat die gebruik van die toneelpop in Afrika ondersoek, sluit in Witte (2001) en Dagan (1990). In Witte se werk word daar net op die gebruik van die Geledetoneelpoppe en maskers in Nigerië gekyk. Hierdie werk bespreek nie die kontekste waarbinne hierdie *performances* plaasvind nie en die klem van die werk is eerder om die estetiese aspekte van die verskillende gedaantes van die toneelpoppe en maskers te bespreek. Die voorwerpe word weereens tot kunsobjekte gereduseer en word daarom nie bespreek as elemente of voorwerpe wat in 'n *performance* gebruik word nie. Dagan (1990) reduseer nie die toneelpop en die masker tot 'n kunsvoorwerp nie, maar sy is 'n bekende navorser oor dans en beweging. Haar fokus is daarom nie soseer op die voorwerpe van die *performance* nie, maar wel op die bewegingsaspekte en patrone, sowel as op die narratiferingsmiddels wat in die *performances* gevind word. In die ondersoek na hoe die narratief in *performance* gekonstureer word, verwys sy wel na die gebruik van die masker en die toneelpop. Min onderskeid word ook tussen die rituele en vermaaklikheids-*performances* gemaak en daar word gefokus op bewegingspatrone van verskillende *performance*-groepe.

Die Masker in Afrika

Die studieveld van die toneelpop in Afrika is 'n heelwat kleiner studieveld as dié oor die gebruik van die masker in Afrika. Dieselfde probleme met beskikbare bronne oor die toneelpop is ook met die soektog na bronne oor die masker ondervind. Alhoewel daar baie oor maskers in Afrika geskryf is, is die meeste van die bronne wat beskikbaar is (hetsy boeke of tydskrifartikels) beperk tot die beskrywing van hierdie voorwerpe as estetiese kunsvoorwerpe, soos te vinde is in onder meer Gregor (1936), Underwood (1964), Herold (1967), Bravmann (1974), Ottenberg (1975), Hahner-Herzog, Kecskési en Vajda (1998) en Stepan (2005). In hierdie tipe werke word die voorwerpe beskryf volgens die materiaal waarvan dit vervaardig is, die tipe en kleur van pigment wat daarop aangewend is, die beeldhouagtige tegnieke wat toegepas is en die stam waarvan die masker afkomstig is. Soms word daar net terloops na die funksie van die masker verwys.

Die algemeenste bronne wat oor maskers in Afrika handel waar die voorwerp nie as kunsobjek bespreek word nie, verwys gewoonlik net na die funksie van die masker as byvoorbeeld deel van 'n

Inleiding

religieuse ritueel, soos in Riley se werk (1955). In hierdie werk fokus Ritley egter nie net op die maskers van Afrika nie, maar kyk sy na die masker as voorwerp in die gebruik van magiese en ander rituele oor die hele wêreld. Wat hierdie studie wel van belang maak, is dat sy die gebruik van die masker (al is dit nou die masker oor die hele wêreld) in verskillende kategorië opdeel. Hierdie kategorië sluit in die masker as magiese voorwerp en die masker as teatrale voorwerp. Sy verwys net kortliks na die representasie-moontlikhede van die masker (1955:20) en beklemtoon die spirituele effek wat die masker op die kyker het.

Die vraag ontstaan dan wat die verskil is tussen 'n masker wat in 'n magiese ritueel gebruik word en die masker wat in 'n teater of teatrale *performance* gebruik word, aangesien Landman (1983) aantoon dat die masker 'n ritueel-vervaardigde voorwerp is wat binne spesifieke groepe as kommunikasiemiddel gebruik word. Word die krag van die masker in die raming van die *performance* gevind of lê die effektiwiteit van die masker in 'n *performance* in dit wat die masker moet uitbeeld? Watter tegnieke word deur die *performer* gebruik – hetsy visueel of in die *performance* – om sy boodskap oor te dra? In gevalle waar die *performance* as 'n ritueel gesien word en waar daar byvoorbeeld van beswyming gebruik gemaak word, kan die *performer* gesien word as 'n medium vir representasie of voorstelling of IS die *performer* daardie voorwerp/persoon/gees wat *perform*?

Alhoewel die toneelpop 'n lang en ryke geskiedenis in Afrika het, is die gebruike daarvan binne tradisionele *performance*-sisteme nie so wyd soos die gebruike van die masker nie. In vele tradisies, soos byvoorbeeld die *Bamana* uit Mali en die *Gelede* van Nigerië, is daar nie 'n onderskeid tussen die toneelpop en die masker nie. Die vraag ontstaan dan of daar wel enige verskille tussen die masker en die toneelpop is? Hoe word die masker en die toneelpop in *performances* aangewend en wat is die rol van die manipuleerder van hierdie voorwerpe in *performance*? Is die konteks van die *performance* bepalend tot die voorkoms en manipulasie van hierdie voorwerpe in die sin dat rituele *performances* en *performances* vir ontspanning of vermaak ander sisteme van *performance* en kodesisteme gebruik, en wat is hierdie kodesisteme wat gebruik word? Wanneer is die masker en toneelpop 'n medium en wanneer is hierdie voorwerpe ikone in die *performance* en kan die konteks van die *performance* bepalend wees in die klassifikasie van hierdie voorwerpe?

Die lys vrae raak eindeloos as die veld van *performance* by die gebruik van maskers en toneelpoppe in Afrika betrek word. Wêreld versmelt in die ruimte van die *performance*, en tradisionele gebruike van die voorwerpe en moderne gebruike daarvan in 'n *performance*, veral by interkulturele *performances*, en die verbastering van tradisionele *performance*-sisteme na hibriede *performances* kan alles invloede op mekaar hê. Al hierdie kwessies is egter te breed om in een studie te ondervang en daarom sal net enkele van hierdie aspekte aangespreek word.

Opsommend uit die literatuuroorsig kan ons dan verskeie gevolgtrekkings maak. Afrika word wêreldwyd gesien as 'n ryk bron van inspirasie vir die kunste – hetsy die beeldende of die uitvoerende kunste. Verskeie redes kan hiervoor aangevoer word. Een van die belangrikste bronne van inspirasie vir kunstenaars buite (en selfs ook in) Afrika, is die tradisies wat deur die eeue heen in stam- en volksverband nog op die vasteland beoefen word. Soos hierbo aangetoon, is die gebruik van maskers en ook toneelpoppe in Afrika-*performance* 'n onderwerp wat meestal in antropologiese of kunshistoriese verband bestudeer word. Die waarde van die voorwerpe word meestal binne die drama- en teaterstudie onderskat en hierdie elemente is nog nie nagevors nie, met die uitsondering van navorsers wat die toneelpop en masker as semiotiese middels binne 'n groter optrede sien (Irobi 2005).

Daar is al ruim navorsing gedoen oor die toneelpop, die masker en die akteur – hetsy in Afrika of regoor die wêreld. Dié navorsing fokus egter in 'n mindere mate op die samesmelting en wisselwerking tussen bogenoemde *performance*-hulpmiddels, maar fokus eerder op die afsonderlike entiteite. Navorsing met betrekking tot die toneelpop is meestal beperk tot die voorkoms, konstruksie en manipulasie daarvan en dan ook net met betrekking tot die Westerse toneelpoptradisie. Die gebruik van die toneelpop en masker en die interaksie met die akteur in 'n *performance*-verband in Afrika, hetsy in 'n ritueel, opvoedkundige of vermaaklikheidsituasie, is nog grootliks 'n studieveld wat onderontgin is.

Net so ook word die Afrika-masker as 'n kunsobjek bestudeer vir sy estetiese en semiotiese waarde, eerder as vir sy estetiese funksie as sentrale konsep en voorwerp binne 'n aktiewe *performance*.

Die vraag hoe hierdie verskillende komponente as 'n eenheid funksioneer – komponente waarvan die grense dikwels vervaag het, as dit wel bestaan het – is dus grootliks onbeantwoord.

Probleemstelling en Begrensing

Verskillende voorwerpe word in *performance* as hulpmiddels gebruik. Hierdie voorwerpe kan as betekenisdraende elemente binne en buite die *performance* funksioneer. Die manier waarop betekenis deur simbole oorgedra word, kan op verskillende wyses manifesteer. Die vrae wat in hierdie navorsing beantwoord moet word, is dus: Hoe funksioneer die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder¹⁰ as ikone en mediums in *Afrika-performance* om spesifieke tipes boodskappe te enkodeer én oor te dra, afhangende van die konteks waarin die *performances* plaasvind?

In die titel van die studie word daar na Afrika verwys. Die gebruik van hierdie term impliseer 'n reduksie met verwysing na spesifieke tipes gebruike in spesifieke dele van die kontinent. Noord-Afrika se toneelpoptradisie word byvoorbeeld nie bestudeer nie, aangesien die gebruike daarvan nie by die groter studieruimte van religieuse *performances* of as ikonografiese middele inpas nie. 'n Verdere motivering is dat die kultuurverskille tussen Noord-Afrika en die res van Afrika te groot is om veralgemenings te maak. Dit kan veral toegeskryf word aan die feit dat Noord-Afrika meestal by die Arabiese wêreld se kulturele uitinge inpas as gevolg van die invloed van die Islam. Waar daar van voorwerpe soos die toneelpop en masker binne 'n hibriede *performance* gebruik gemaak word, kan daar wel na die gebruik daarvan verwys word, maar die studie fokus eerder op die liminale gebruike van elemente soos die toneelpop, masker en akteur-manipuleerder wat met hierdie voorwerpe *perform* en die ikoniese waarde en skepping van mediumskap deur die *performance*.

Dit is daarom dat die tradisionele gebruike in liminale *performances* in streke soos Wes-Afrika meer aandag in die studie ontvang, ook omdat die gebruik van maskers en toneelpoppe in die ooste

¹⁰ Daar word 'n duidelike verskil gemaak tussen die akteur en die akteur-manipuleerder. Die akteur werk nie met maskers of toneelpoppe nie. As daar in die studie net na 'n akteur verwys word, beteken dit die weglating van die masker en toneelpop.

van Afrika nie so wyd verspreid is nie¹¹. Mediumskap as deel van ‘n *performance* kom wel reg oor Afrika en in verskillende stamverbande voor.

Veralgemenings oor die hele kontinent is egter nie moontlik nie, juis as gevolg van die ryk *performance*-tradisies wat in die magdom kulture op die kontinent gevind word en veral in Sub-Sahara-Afrika. Uitsonderings kan op elke reël gevind word en dit is nie die doel van die studie om klinkklare grense te bepaal wat geldig is vir alle *performances* op die kontinent nie. *Performance*-teorie neem egter die speling of diversiteit van kultuur in ag. Hierdie studie poog eerder om die elemente van die toneelpop, masker en akteur-manipuleerder binne *performance* in liminale verbande en later ook liminoïse hibriede *performances* te kontekstualiseer en te raam as ikone en mediums deur die estetika van die elemente as ikone en/of mediums te beskryf. Met estetika word daar nie net bedoel wat “mooi” en “goed” is binne die *performance* nie, maar die term word gebruik om invloedryke ervarings van konsepte, gebeure en objekte te beskryf.

Die aard van die *performance* word beskryf om die wisselwerking tussen die toneelpop, masker en akteur-manipuleerder en die gehoor te belig. Die *performances* waarna verwys word, word beperk tot die *performances* soos dit in Afrika gevind word. Die verwysing na Afrika-*performance* in die titel van die tesis is daarom ‘n geografiese beperking en ek impliseer nie dat hierdie tipe gebruike net tot die Afrika-kontinent beperk is nie. Soortgelyke gebruike vir die akteur-manipuleerder, masker en toneelpop kan ook op ander kontinente gevind word, maar die gebruik van hierdie voorwerpe in ‘n liminale *performance* soos rituele is ‘n belangrike komponent in Afrika-religie.

In hierdie studie word gepoog om die liminale en liminoïse gebruike van die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder in Afrika te ondersoek. Met hierdie afbakening ontstaan daar egter verskillende probleme wat in hierdie studie aangespreek sal word, met spesifieke verwysing na die gebruike van die toneelpop, masker en akteur-manipuleerder in Afrika-*performance*, hetsy hierdie *performances* binne ‘n liminale of liminoïse vorm plaasvind.

¹¹ Uitsonderings hierop kan gevind word in Zambië, Mosambiek, Malawi en in die suide van Tanzanië.

Inleiding

Met liminale *performances* word meestal na 'tradisionele' *performance*-genres verwys wat in pre-industriële gemeenskappe gevind word. Die eerste probleem hiermee is dat die oorspronklikheid in die sin van die outentisiteit van *performances* soos dit vandag in stamverbande gevind word, betwyfel kan word, veral omdat daar verskillende stamme in een land met heterogene groepe bestaan. Is hierdie rituele/*performances* tans soos dit deur tradisie van geslag tot geslag binne stamverband oorgedra is? Hoeveel invloed het die Westerse of koloniale tradisies, gelowe, wetgewing of lewensuitkyk op hierdie tipe *performances* gehad?

Dit sal foutief wees om aan te neem dat bogenoemde eksterne faktore nie 'n invloed op die tradisionele *performances* van Afrika het nie. Hoe drasties hierdie invloed is, is baie belangrik. Is die essensie van die *performance* nog steeds dieselfde as toe die *performance* in die jare voor eksterne kontak en kolonialisasie plaasgevind het? Dié vraag kan nie beantwoord word nie, of in elk geval nie met sekerheid beantwoord word nie. Die rekords wat ons van hierdie tipe *performances* het, is beperk aangesien die geskrewe tradisie of geskrewe dokumentasie daarvan uiters skaars en onvolledig is. Dit kan toegeskryf word aan die feit dat groot dele van Afrika 'n mondelinge tradisie van die oordra van informasie gehad het. Geskrewe dokumentasie word bo die Sahel en aan die weskus van Afrika tot by Nigerië gevind omdat die Islam 'n ou geskrewe tradisie het. Tog kan hierdie geloofsisteen ook as 'n vorm van kolonialisme gesien word wat ook 'n invloed op die *performances* kan hê (Bravmann 1974:101). In Wes-Afrika, wat vandag 'n sterk Moslemteenwoordigheid het, is die invloed van die Islam in *performance*-genres beperk. In Mali het die Bamana byvoorbeeld hul naam gekry as gevolg van hul teenstand teen die Islam.

'n Volgende probleem binne die studie hou verband met die gebruik van antropologiese en etnografiese bronne. Etnografiese en/of antropologiese beskrywings van *performances* behoort neutraal, dit wil sê sonder 'n perspektief te wees wat as gevolg van die entograaf of antropoloog se kulturele agtergrond ontstaan. Dié tipe dokumentasie kan egter beïnvloed word deur die kultuur of tradisie van die dokumenteerder. Wanbegrip of misinterpretasies van kontekste en gebeure kan 'n versteurde beeld van die werklikheid veroorsaak. Tog is hierdie tipe beskrywings wel bruikbaar indien dit genoeg bevraagteken word.

Inleiding

Ander beskrywings van *performances* kan grootliks op spekulاسie gebaseer word. So kan daar na die *San-performances* gekyk word wat gerekonstrueer is uit rotstekeninge wat agtergelaat is. Hierdie tipe spekulاسies, behalwe vir die bewyse wat op rotswande agtergelaat is, is ook gegrond op studies van huidige *performances* van hierdie stam. Die punt bly egter staan dat niemand verseker weet of die huidige sieninge oor hierdie tipe *performances* akkuraat is of nie.

Ten spyte van bogenoemde probleme het ek besluit om reeds bestaande dokumentاسie vir die studie te gebruik. Tradisie is nie 'n onveranderbare konstante nie. Tradisie kan in reaksie teen elemente van buite deur 'n proses van verandering gaan. Shils (1981:240) noem hierdie elemente van buite die bestaande tradisie, eksogene faktore wat verandering teweegbring. Die redes vir die verandering van 'n tradisie as gevolg van eksogene faktore word breedvoerig deur Shils (1981:240-261) beskryf en dit sluit in verandering deur sinkretisme en die druk van 'n eksterne tradisie, die uitbreiding van die tradisie vanaf die middelpunt van 'n samelewing na 'n grenstradisie, die uitbreiding van 'n gemeenskap se middelpunt, teenstand teen 'n eksterne tradisie of teenstand teen die uitbreiding van die gemeenskap. Selfs sonder invloede of kontak van buite 'n gemeenskap kan 'n tradisie verander. Hierdie tipe verandering in 'n tradisie noem Shils (1981:213) endogene faktore van verandering. Hierdie faktore sluit die rasionalisering en korrigering van 'n tradisie deur die lede van die gemeenskap in.

Natuurlike verandering van 'n tradisie kan ook plaasvind vanweë die verbeelding van die lede van 'n samelewing wat kan aansluit by die behoefte om by die positiewe antitradisionele tradisies aan te sluit (Shils 1981:213-239). Ek wil aanvoer dat die uitinge of handeling nie die belangrike aspek van 'n tradisie is nie. Die doel van die kulturele uitinge is belangriker. Die effek of resultaat van die *performance* (wat die doel van die *performance* kan wees) kan wel deur die handeling bepaal word, maar soos later in hoofstuk 6 van die studie aangaande die ritueel aangedui sal word, is die kousale verbande tussen handeling en resultaat nie altyd vir buitestaanders van 'n spesifieke tradisie rasioneel verklaarbaar nie.

As 'n *performance* 'n spesifieke doel dien, hetsy voor of na kontak met Westerse of ander koloniale invloede, sal hierdie doel nog steeds prinsipiëel dieselfde bly, hoewel die uitinge of handeling van hierdie *performance* al kon verander het (en sekerlik nog steeds verander). Hierdie

Inleiding

studie wil egter op die verskillende elemente of voorwerpe in 'n *performance* konsentreer en kyk hoe hierdie spesifieke doelstellinge deur die elemente in *performance* bewerkstellig word. Dit is daarom onnodig om nuwe veldwerk te doen om hierdie rituele *performances* te dokumenteer, aangesien dieselfde probleme met die bronmateriaal sou bestaan, hetsy verwysend na die outentisiteit van die *performance* óf die perspektief van die dokumenteerder. Met veldwerk word hier bedoel die dokumentasie van die rituele of *performances*. Daar is videomateriaal van vele *performances* beskikbaar en dit sal ook as basisbronne gebruik word, veral die materiaal waaroor daar geen kommentaar gelewer word nie. Hierdie materiaal is beskikbaar by die Institut International de la Marionette te Charleville-Mézières in Frankryk se bronneseentrum. Wat hierdie materiaal besonder bruikbaar maak, is dat die *performances* wat gedokumenteer is, nie geïnterpreteer is nie. Daar is geen kommentaar wat oor die *performances* gelewer word in hierdie materiaal aanwesig nie. Dit word daarom as rou data beskou wat in hierdie studie gekontekstualiseer en geïnterpreteer word deur van *performance*-teorie gebruik te maak.

Veldwerk wat wel onderneem is, is die dokumentering van die produksie *Tall Horse* wat deur die Handspring Puppet Company van Suid-Afrika en Sogolon Troupe uit Mali aangepak is. Ek was nie die enigste dokumenteerder van hierdie produksie nie. Mervyn Millar het ook die proses gedokumenteer en sy werk is gepubliseer in die boek *Journey of the Tall Horse* (2006). Hierdie dokumentasie van Millar sluit ook die *performance*-teks van Kephra Burns in. Millar se fokus in hierdie werk is egter gebaseer op die samewerking tussen die twee groepe wat die produksie stuur en sy fokus op die voorwerpe van *performance* is uiters beperk. Daar sal na hierdie boek verwys word as aanvulling tot die informasie wat deur my gedokumenteer is. Die dokumentasieproses wat ek gevolg het, het bestaan uit video-opnames van die repetisieproses en van die werkswinkels wat deur die verskillende lede van die geselskap vir studente van die Dramadepartement aangebied is, sowel as geskrewe dokumentasie van onderhoude wat met verskeie lede van die geselskap gevoer is. Aangesien die veld van die studie gedurende hierdie dokumentasieproses nog nie ten volle gedefinieer was nie, is hierdie 'n kwalitatiewe navorsingsmetodiek. Dit was daarom ook heel gepas om dan latere hipoteses wat uit die dokumentasie ontstaan aan die hand van die ingesamelde data te toets. Hierdie praktyk van navorsing is nie vreemd binne drama- en teaterstudies nie, soos Somers (1996:168) duidelik aantoon:

“Rather than starting with a more defined assumption and involving themselves in a search for the ‘facts’, qualitative researchers more often ‘see what’s there’,

describing what they find and sometimes generating hypotheses from it, taking part in a search for ‘meanings’.

Tall Horse was om verskeie redes ‘n besondere produksie om te dokumenteer:

- 1) Tradisionele Afrika toneelpoptradisies in die vorm van die *Bamana-performances* is met nuwere hibriede *performance*-style gekombineer in ‘n interkulturele produksie. Dit impliseer dat die oorspronklike kontekste van die *Bamana*-tradisie totaal afwesig was. *Tall Horse* as ‘n voorbeeld van ‘n hibriede *performance* is daarom veral gepas om te sien hoe voorwerpe van *performance* wat normaalweg binne ‘n rituele of ritualistiese konteks gebruik word, se funksie verander waar hierdie kontekste nie meer teenwoordig is nie.
- 2) Nieu kontak kon bewerkstellig word met praktisyns van verskillende toneelpoptradisies wat antwoorde kon verskaf in gevalle waar daar onduidelikheid oor materiaal bestaan het.
- 3) Die konstruksie- en manipulasietegnieke, sowel as die ontwikkeling van die ontwerpe en konstruksie kon waargeneem en gedokumenteer word.
- 4) Die produksie kon dien as ‘n gevallestudie om te sien hoe *performance*-teorie in die praktyk toegepas word, selfs al word die produksie nie volgens hierdie spesifieke teorie aangepak nie.

Doelwitte van die studie

Die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder en akteur (of *performer*) word in die Westerse teatertradisies dikwels as aparte entiteite bestudeer. Hierdie *performance*-elemente kan egter nie in alle tradisionele Afrika-*performances* afsonderlik van mekaar gevind word nie. Al hierdie elemente funksioneer as voorwerpe binne ‘n *performance*. Die aard van hul funksies binne ‘n spesifieke tipe *performance* verskil egter van mekaar. Die navorsingsvraag is dus wanneer die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder as ikone en mediums in Afrika-*performance* funksioneer en watter tipes boodskappe hul in hierdie vorme encodeer én oordra, afhangende van die konteks waarin daardie *performances* plaasvind. Daar sal in hierdie studie gepoog word om:

- 1) Die terme en funksies van ikone, simbole en mediums te definieer, sowel as om die aard van die masker en toneelpop in sekere Afrika-tradisies en gebruike te ondersoek.

Inleiding

- 2) Die reikwydte van *performance* te omskryf, met spesifieke verwysing na die ritueel as vorm van *performance* en verskeie *performance*-genres (soos kulturele feeste en rituele *performances* waar toneelpoppe en maskers gebruik word) soos dit binne die sosiale drama in sommige gevalle in Afrika gemanifesteer word.
- 3) Die skepping van *performance* deur middel van herstelde gedrag¹² te beskryf, aangesien herstelde gedrag ook in die handhawing en verandering van 'n *performance* gebruik word.
- 4) Die resultate van verskillende tipes *performance* te omskryf met verwysing na 'n veranderde toestand wat by die gehoor, voorwerp en/of *performer* gevind word. Spesifieke aandag sal geskenk word aan transportasie ('n tydelike verandering wat gedurende die *performance* plaasvind) en die transformasie wat as gevolg van 'n *performance* plaasvind en 'n permanente verandering in die toestand van die gehoor, voorwerp en/of *performer* aandui. Die aard van die *performance* sal die resultaat daarvan bepaal en die konteks waarbinne die *performance* plaasvind sal ook bepalend tot die resultaat daarvan wees. Spesifieke voorbeelde sal ter illustrasie gegee word.
- 5) *Performance* as liminale en liminoïse verskynsel te beskryf, veral met betrekking tot religieuse en kulturele *performances* en aan te dui hoe die *performance*-voorwerpe soos die masker en toneelpop binne hierdie liminale ruimtes as kulturele manifestasies gebruik word. Hibriede vorme van verskillende *performance*-genres en die ontstaan daarvan sal ondersoek word in die liminoïse ruimte waarbinne *performances* plaasvind. Dit is veral in die liminale en liminoïse ruimtes dat die werking van die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder as ikone en mediums duidelik gesien kan word.
- 6) Deur middel van 'n gevallestudie (die *performance* en repetisieproses van *Tall Horse*) aan te toon hoe 'n voorwerp soos die masker en die toneelpop binne 'n liminoïse ruimte funksioneer in die lig van die bespreking van sosiale drama, ritueel, ritualistiese teaterproduksie en die resultate van die *performance*, naamlik transformasie en transportasie. Die verandering van tradisionele kodesisteme in *performances* wat buite hulle normale kontekste gebruik word, sal ook ondersoek word. Daar word ook aangedui hoe die hibriede *performance* geskep word en betekenis of simboliese waarde van voorwerpe buite hul oorspronklike kontekste verander.

¹² Met herstelde gedrag word daar na "twice behaved" verwys waardeur *performances* gekonstrueer en onderhou word.

Die toneelpop, masker en akteur-manipuleerder sal as *performance*-voorwerpe binne hierdie verskillende aspekte bespreek word. Hierdie verskillende voorwerpe sal beskryf word as ikone, mediums en representasies van gedagtes/konsepte/persone wat die uitsluitlike doel het om as kommunikatiewe kanaal en enkoderingsmeganisme te dien.

Struktuur en navorsingsmetode

Die basiese beginsels waarop hierdie studie gegrond word, sal eers duidelik uiteengesit word. Kernbegrippe sluit die definisies en werking van die ikoon, medium en simbool in. In terme van hierdie definisies sal begrippe soos die toneelpop, masker en akteur-manipuleerder ook bespreek word as voorwerpe binne 'n *performance*. 'n Kunsmatige onderskeid word gemaak tussen hierdie *performance*-voorwerpe om hul eienskappe aan te toon. Sodoende kan die masker as fetisj-voorwerp en as misterie-voorwerp en die uiteenlopende gedaantes daarvan afsonderlik bespreek word.

In Hoofstuk 1 sal die toneelpop in Afrika bespreek word. Die moontlike ontstaan van die toneelpop as voorwerp binne 'n *performance* deur manipulering van ikoniese representatiewe beeldhouwerk word ondersoek en die toneelpop word as voorwerp gedefinieer deur onder andere na die werking en funksie van hierdie *performance*-element te kyk. Daarna sal die masker en toneelpop se ooreenkomste en verskille bespreek word met spesifieke verwysings na die werking van hierdie voorwerpe in die tyd en ruimte van die *performance*. Die masker en toneelpop kan egter net in 'n beperkte mate sonder agente binne 'n *performance* funksioneer. Die akteur of *performer* wat "lewe" aan hierdie voorwerpe moet gee, of as medium van handeling moet dien, sal dus ook beskryf word. Spesifieke klem word op die akteur-manipuleerder as 'n groep tekensisteme gelê en die wisselwerking tussen hierdie *performance*-voorwerpe en die akteur-manipuleerder word ook ondersoek.

In die daaropvolgende afdelings van die tesis sal verskillende konsepte bespreek word, onder andere die konsep *performance* en hoe hierdie konsep in pre-industriële gemeenskappe lyk. Om hierdie aspekte te ondersoek, sal konsepte soos sosiale drama, inisiasierites, liminaliteit en *communitas* in afsonderlike hoofstukke bespreek word. Die rol en werking van ritueel sal ook bespreek word,

Inleiding

veral omdat die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder binne hierdie *performance*-genre funksioneer as ikoon, medium of simbool wat kulturele en religieuse waardes versinnebeeld:

These symbols, visual and auditory, operate culturally as mnemonics, or as communications engineers would no doubt have it, as “storage bins” of information, not about pragmatic techniques, but about cosmologies, values, and cultural axioms, whereby a society’s deep knowledge is transmitted from one generation to another (Turner 1974:239).

Alhoewel hierdie verskillende konsepte afsonderlik bespreek sal word, is dit noodsaaklik om te noem dat hulle meestal deel vorm van ‘n proses. Die verskillende aspekte kan dus nie ten volle van mekaar geskei word nie, omdat die aard van die gebeurtenisse waarbinne hulle funksioneer, tot ‘n groot mate van mekaar afhanklik is ten opsigte van funksie en werking.

Die gebruike van die masker en die toneelpop in Afrika is in ‘n groot mate nog stamgebonde gebeurtenisse. Die *performances* waarin hierdie *performance*-voorwerpe gevind word, het spesifieke funksies binne die gemeenskap. Die klem sal daarom eerstens geplaas word op die pre-industriële gebruike en teenwoordigheid van hierdie *performance*-voorwerpe wat nog steeds as kulturele *performance*-genres binne bepaalde gemeenskappe funksioneer.

Die liminoïse toestande waaronder *performance*-voorwerpe soos die masker en die toneelpop gebruik word, dui op kulturele *performance*-genres waaruit die religieuse komponente verdwyn het. Die verband tussen die liminoïse gebruike van die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder en die vermaaklikheidsgebeure waarbinne dit gebruik word, word later in Hoofstuk 7 bespreek.

Die ontwikkeling van die liminale tot die liminoïse gebruike van *performance* kan veral duidelik gesien word deur die konsep van ‘herstelde gedrag’ soos dit deur Richard Schechner in *Between Theatre and Anthropology* uiteengesit is. Herstelde gedrag is die ruggraat van *performance* en daarom volg Hoofstuk 3 (Herstelde gedrag in die skepping en onderhouding van *performance*) wat handel oor herstelde gedrag direk na die algemene bespreking van *performance* (Hoofstuk 2), veral omdat herstelde gedrag aantoon hoe *performance* kan ontstaan of geskep word. Deur die teorie van herstelde gedrag te ondersoek, kan gesien word hoe die aksies van ‘n *performance* geskep, georden en dan in die *performance* self herstel word. Dit is dan in hierdie konsep of werking van

Inleiding

performance waarin die gebruik van die toneelpop, masker en akteur-manipuleerder duidelik gesien kan word. Dit belig ook die verskuiwing van die “self” na ‘n toestand van “nie-self” en “nie nie-self” waarvoor die gebruik van die hulpmiddels in *performance* (soos die masker en toneelpop) meestal toegepas word.

Die kontekstualisering van *performance* is daarom baie belangrik en die tesis maak ruim van bronnestudies gebruik om die aard, veranderlikheid en sosiale funksie van *performance* in diepte te bespreek, met spesifieke verwysings na *performance* in sekere Afrika-gebruike.

In Hoofstuk 3 word verder gekyk hoe *performance* ontstaan of gekonstrueer word. In hierdie hoofstuk, wat op teoretiese beginsels berus, word daarom ook nie van veel voorbeelde gebruik gemaak nie. Herstelde gedrag is so ‘n inherente aspek van *performance* dat dit nie by ‘n bespreking van *performance* uitgelaat kan word nie. Dit is bowendien ‘n universele konsep en die werking daarvan in Afrika is nog duidelik waarneembaar. Daarom word daar in Hoofstuk 4 (Transportasie en Transformasie as resulate van ‘n *performance*) gekyk na verskillende resultate wat deur middel van *performance* bewerkstellig kan word. In hierdie hoofstuk sal daar na meer voorbeelde ter illustrasie van transformasie en transportasie gekyk word.

Hoofstuk 5 (Die Ritueel en Ritualistiese *performance*), Hoofstuk 6 (Sosiale Drama en *Performance*) en Hoofstuk 7 (Liminale en Liminoïse vorme van *performance*) maak breedvoerig gebruik van voorbeelde om die werking van die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder in *performance* as ikone en/of mediums te beskryf. Die ritueel en sosiale drama is vorme van *performances* én dit is vorme waarin *performances* plaasvind, veral binne liminale gemeenskappe. Die *limen* as ruimte waarin *performance* plaasvind en die hibridisering van *performance* in post-industriële gemeenskappe word in Hoofstuk 7 bespreek. Hierdie hoofstuk word eers later in die tesis geplaas omdat die liminoïse vorme van *performance* nie die beginpunt van studie is nie. Die liminale *performances* kom voor in pre-industriële gemeenskappe en dit is juis hierdie kulturele uitinge waarin die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder se rolle as ikone of mediums funksioneer.

Inleiding

In Hoofstuk 8 (*Tall Horse* – die toepassing van *performance*-teorie en die werking van die toneelpop en masker in veranderde kontekste) word van ‘n hibridiese *performance* as voorbeeld gebruik gemaak om die werking van die toneelpop, masker en akteur-manipuleerder deur middel van *performance*-teorie te analiseer. Die veranderde kontekste van die voorwerpe van *performance* soos die toneelpop en masker beïnvloed die werking van die *performer* en die voorwerpe. Die proses waardeur gedrag vir hierdie produksie geskep is, sal belig word om aan te dui hoe die konteks van die *performance* bepalend is tot die estetika van die *performance*-voorwerpe wat buite hul oorspronklike kontekste funksioneer. Die aspekte rondom *performance*, herstelde gedrag en die moontlike resultate van die *performance* met betrekking tot transformasie en transportasie word ook bespreek. Alhoewel daar gepoog is om hierdie verskillende elemente afsonderlik te bespreek, blyk dit nie moontlik te wees nie, veral omdat die verskillende elemente waaruit *performance* bestaan nie onafhanklik van mekaar funksioneer nie en *performance* ‘n komplekse sisteem van menslike aktiwiteite is.

Die slot behels ‘n kort opsomming van die tesis. Daar sal ook na verdere navorsingsmoontlikhede gekyk word, veral met die gebruiksmoontlikhede van die masker in liminoïse *performances* soos “Teater vir Ontwikkeling” en “Teater in die Onderwys”.

HOOFSTUK 1 - KERNBEGRIPE IN DIE STUDIE

In hierdie eerste hoofstuk gaan ek verskeie begrippe uiteensit om onder andere as werksdefinisies of kontekstualisering vir die gebruik van sekere terme in die studie te dien. Dit lyk dalk onnodig om terme en begrippe soos die ikoon, masker en toneelpop te bespreek, maar die aard en gebruik van hierdie voorwerpe binne 'n Afrika-konteks noodsaak so 'n bespreking. Daar moet egter onthou word dat die bespreking van die masker en toneelpop as aparte entiteite 'n kunsmatige onderskeiding is en vele van die aspekte onder bespreking by die een voorwerp is ook op die ander van toepassing. Daarom sal daar ook verwys word na die verskille en ooreenkomste tussen hierdie twee *performance*-voorwerpe.

1.1 Die ikoon, medium en simbool

'n Simbool is 'n teken, voorwerp of woord wat 'n bepaalde konsep versinnebeeld. 'n Simbool is daarom 'n voorstelling van iets en die verwysing na die voorwerp of konsep wat voorgestel word, is nie noodwendig duidelik nie. In vele gevalle is die oorspronklike verband tussen die simbool as voorstelling en dit wat voorgestel word, verlore. 'n Simbool is dikwels 'n arbitrêre voorstelling van 'n konsep. In die beeldende kunste (en ook in die uitvoerende kuns) is 'n simbool ook dikwels slegs 'n verwysing na 'n konsep of entiteit. 'n Simbool kan op sy eie net na 'n spesifieke voorwerp of konsep verwys, maar verwysings na ander voorwerpe of konsepte is ook potensieel in die simbool teenwoordig, wat meerduidige betekenisvlakke aan 'n simbool kan gee.

'n Icoon as uitbeeldingsvorm het verskillende verwysingsraamwerke. Binne die raamwerk van die Westerse kunsgeskiedenis verwys 'n ikoon meestal na werke vanuit die Bisantynse tydperk. Hierdie uitbeeldings is prente of beelde van geestelikes in miniatuurvorm. Hierdie ikone word volgens 'n vasgestelde representasie van simbole, elemente van ontwerp en styl geskep (Williams in Cole 1990:7). In Afrika, en veral in gemeenskappe wat van fetisj-beelde in hul gelowe gebruik maak, kom ikoniese uitbeeldings dikwels voor. Die simboliese betekenis wat in hierdie ikoniese representasie gebruik word, kan ook net gelees of verstaan word deur die lede van die gemeenskap wat weet wat die verskillende betekenis van die elemente is. Vir buitestaanders is die

betekenislae nie noodwendig so voor die hand liggend nie. Dit is duidelik dat 'n ikoon van simboliese representasie kan gebruik maak. Maar wat is 'n ikoon? In sy toonaangewende studie oor ikonografie in Afrika-beeldhouwerk sê Cole (1990:12-13):

Visual representations may be called icons when they achieve compelling prominence through frequent repetition in sacred or secular arts. Icons are powerful because they encapsulate ideas and actions of central importance in human life. ... Icons may portray local models of personal beauty, family or community harmony, leadership, or ancestral wisdom. Even the ideals of the spirit world are manifested iconically. ... The ideals, too, are about people's hopes and needs, their fears and triumphs – that is, the most vital aspects of African life.

Die ikone wat in 'n gemeenskap gebruik word, dra ook die sosiale, politieke en religieuse ideale en denkwyses van die gemeenskap waarbinne dit geskep word. Hierdie sienings is egter nie onveranderlik nie en soos Cole (1990:13) aandui, kan hierdie ideale van die gemeenskap in representasie met die verloop van tyd en deur invloede van buite die gemeenskap verander. As hierdie ikone die draers van ideale is, het hierdie representasievorm ook mag binne 'n gemeenskap. Cole (1990:15) toon aan dat die kuns in Afrika oor die algemeen 'n verband met mag en ideale het.

Kunsvorme wat van representasie en ikonografie gebruik maak, help ook met die skepping van mag binne 'n gemeenskap. Die ikoon in Afrika, en daarom ook die masker en toneelpop as ikonografiese uitbeeldings, het die mag om lede van 'n gemeenskap bo ander lede van dieselfde gemeenskap te verhef. Behalwe vir die mag wat hierdie voorwerp het om 'n individu te verhef, kan 'n hele gemeenskap ook verhef word. "Masquerades move people, and shrines inspire them. Art persuades, empowers, and transforms" (Cole 1990:15). Cole noem ook dat die gemeenskap hul magte en geloof in 'n voorwerp kan kanaliseer om 'n tasbare uitbeelding van hierdie geloof of magte en kragte te wees. Dit is my mening dat, wanneer 'n voorwerp meer as net 'n representasie of uitbeelding van 'n gedagte of persoon is, dié voorwerp dan as 'n ikoon beskou kan word.

'n Icoon kan ook van simbolisme gebruik maak. In die ikonografiese uitbeeldings van St George sien ons byvoorbeeld St George wat 'n draak doodmaak. As historiese figuur het St George nooit 'n draak doodgemaak nie. Die draak in hierdie ikoniese uitbeeldings van die heilige is die simbool van sonde. In Afrika vind ons dat die tradisionele masker dikwels 'n voorstelling van 'n voorvadergees is. Die gees is egter onsigbaar en die voorkoms van die masker dra simboliese

waarde, soos byvoorbeeld die feit dat 'n masker vier oë kan hê om aan te toon dat die voorvadergees na binne en na buite kan sien, soos gesien kan word in die maskers van die *Teke-Tsaye* in die Kongo (Fagg 1980:123).

Die medium, aan die ander kant, bly net 'n representasie en 'n kanaal of enkoderingsmetode vir 'n spesifieke boodskap. Darkowska-Nidzgorska (1990:19) sê oor die verskil tussen die masker en toneelpop as ikone en mediums:

Ons wonder gereeld oor die aard van die verhouding tussen die toneelpop- en maskerteaater. As die funksie van die toneelpop 'n effektiewe uitbeelding van die mens is deur 'n spieël voor hom op te hou, dan is die masker die wyse van transformasie.¹

Ek stem nie volkome met hierdie siening saam nie. Albei die voorwerpe het die moontlikheid om te verander, 'n metamorfose te ondergaan, net soos albei voorwerpe 'n suiwer representasie kan wees. *Performance* bring hierdie veranderde aard van die voorwerp na vore. Die verskil tussen 'n suiwer representasie en ikoniese representasie kan gevind word in die funksie van daardie voorwerp binne 'n spesifieke *performance*-genre. As die voorwerp in 'n sekulêre *performance* gebruik word, is dit (meestal) net 'n representasie. Dit is in gevalle waar die masker en toneelpop binne 'n religieuse *performance* soos 'n ritueel gebruik word, dat die ikoniese eienskappe of waardes toegevoeg word tot die mediumskap van die voorwerp. In sulke gevalle verteenwoordig of beeld hierdie voorwerpe nie iets uit nie, hulle **is** die konsepte/gedagte/persone/geeste teenwoordig in die ritueel. Dagan (1990:64) sê dat binne die rituele konteks die masker en die toneelpop iets anders word. Albei die voorwerpe gaan deur 'n metamorfose. Binne die sekulêre drama vertolk die voorwerpe slegs 'n rol en is dit alleenlik 'n representasie van 'n karakter.

Dagan (1990:64) noem verder dat die verskil tussen 'n ikoniese funksionerende voorwerp (hetsy 'n toneelpop of masker) en 'n representatiewe medium ook gevind kan word in die narratiewe struktuur van die *performance*. Sy brei uit:

The narration for masks or puppets in ritual drama is usually a type of monologue, for instance a holy, secret prayer, asking for blessing, while the narration for masks

¹ Hierdie aanhaling is vrylik vertaal. Die oorspronklike lees: "Parailles on s'interroge fréquemment sur la nature des relations entre le théâtre de la marionette et le théâtre du masque. Car, si la fonction de la marionette est de bien représenter l'homme pas son double, le masque serait son appareil de métamorphose."

and puppets in secular drama is a dialogue drawn from reality ... Consequently, ritual masked dancers or puppeteers can manipulate an audience to a much greater degree because spectators believe that the mask or puppet is possessed by a supreme power, and that the manipulator is both physically and emotionally possessed.

Hierdie magte of kragte van besitname en ikoniese uitbeelding is binne die sekulêre *performance*-ruimte nie haalbaar nie. Die gebruik van simbole in die representasie kan ook in beide ikoniese en mediums van uitbeelding teenwoordig wees. Ek sien die simboliese waarde van 'n masker en/of toneelpop in sekere ikoniese uitbeeldings as baie belangrik, want as ons kyk na wat Proschan (1983:5) oor ikoniese representasie sê, ontstaan daar 'n duidelike probleem as die toneelpop en masker in Afrika bestudeer word:

By material images of humans, animals, or spirits I mean to impose a minimum requirement of iconicity (factual resemblance, similarity, likeness) between object (sign-vehicle) and the animate being for which it stands.

Die ikoon in Afrika verwys vele kere na konsepte of bonatuurlike wesens waarvoor daar geen spesifieke visuele verwysing is wat as feitelik waar beskou kan word nie. Die simbole wat in die uitbeelding van hierdie konsepte of onsigbare wesens gebruik word, vorm 'n feitelike verwysingsraamwerk wat deur tradisie geskep en onderhou word. Die simbole funksioneer nie net in die geval van ikone op hierdie wyse nie, maar ook in die geval van maskers en toneelpoppe as mediums, op presies dieselfde wyse. Die simbole wat gebruik word, is dus die basis van representasie, aangesien die gehoor die simbole en hul verwyingsveld verstaan. Dit sluit aan by Proschan (1980:30) wat sê dat die vorm van representasie nie noodwendig saak maak nie, maar die gehoor moet dit verstaan en met dit wat gerepresenteer word, kan identifiseer. Hierdie identifiserende krag van die toneelpop en masker is baie effektief, veral as visuele simbole, want:

Visual symbols or symbolic acts allow ideas to be shared and reformulated without the use of words, and serve as stores of meaning. They form a particularly important body of records in cultures historically nonliterate (Borgatti 1982:36).

Hierdie identifisering van die voorwerp en die simboliese of ikoniese waarde gebeur deur middel van 'n leerproses wat binne die kultuur plaasvind. Individue word dus van kleins af geleer wat die betekenis van die voorwerpe is, betekenis wat deur middel van simbolisme geënkodeer word.

Jurkowski (2000a:11) toon aan hoe 'n representasie in masker- en toneelpopvorm in 'n gemeenskap geskep kan word. Die voorbeeld wat hy gebruik, is dié van die Bwendes van Zaïre en die ritueel van die *Niombo*. Die *Niombo* is 'n tipe doodskis in die vorm van 'n groot mensagtige toneelpop, maar dit is ook die naam van die ritueel of *performances* wat met hierdie figuur gepaard gaan. Die doel van hierdie ritueel is om die afgestorwene die gemeenskap met vrede en geluk te laat verlaat. Hierdie ritueel word dan ook meestal uitgevoer vir die leier of hooggeplaasde lid van die gemeenskap wat so 'n ritueel sal kan bekostig.

Die voorbereidings vir die *Niombo* begin as die persoon nog lewe. Die persoon sal 'n ambagsman aanstel vir die vervaardiging van die figuur. Die kop van die figuur word eerste gemaak en moet al die karaktereenskappe van die lewende persoon hê. Daar moet dus 'n vorm van representasie of mimetiese uitbeelding wees, maar abstraksie word ook gevind in byvoorbeeld die versiering van die kop. Jurkowski (2000a:12) verduidelik:

In general, the head is made of a red cloth and stuffed with grass and cotton. Its hair is fashioned after the chief's own crop of hair. Beard and ears are also similar. Eyes are opened and surrounded with a make-up of black and white lines. Cheeks are rounded and lips display teeth filed according to the local fashion. Sometimes mannequin's lips hold a pipe.

Nadat die kop van die *Niombo* klaar is, word daar vir die afsterwe van die persoon gewag. Wanneer die persoon dood is, vind daar 'n uitgebreide proses plaas ter voorbereiding en voltooiing van die *Niombo*-figuur. Die lyk word vir ses weke oor 'n vuur uitgedroog en daarna word dit in lappe toegedraai. As die lyk klaar toegedraai is, moet die vorm daarvan verander word om weer soos 'n mensfiguur te lyk. Hierdie groot figuur word dan getatoeër met die figure wat op die oorledene se lyf was en ander simboliese tekens en blou ornamente word bygevoeg. Die arms en bene word in 'n dansposisie gemanipuleer. Die voltooide toneelpop (met die lyk daarbinne) is 3 meter hoog en ten minste 4 meter breed (Jurkowski 2000a:12).

Behalwe vir die oorspronklike representasie wat in die kop van die figuur gevind word, word voorstelling in die res van die lyf nie streng nagevolg nie. Daar is in sekere opsigte ooreenkomste tussen die lewende persoon en die figuur. Hierdie ooreenkomste is voldoende sodat die res van die

gemeenskap weet wie in die *Niombo* is, of wie daardeur voorgestel word. As die figuur voltooi is, begin die animasie of manipulasie daarvan.

Op die dag van die begrafnis word die figuur sonder sy kop voor die huis van die oorledene geplaas. Vroue en die weduwee sal om die figuur staan en treur. Musikante sal in 'n sirkel om die figuur begin beweeg en die ander mense van die gemeenskap wat die ritueel bywoon, sal begin hande klap en ritmies saam met die musikante beweeg. Hierna gebeur die volgende:

After some hours of dancing, the host offers food for the manufacturers of *Niombo* and for the musicians. Now *Niombo* gets his head fixed; it is fastened to a special platform. The band plays and children and grandchildren of the dead lift *Niombo* upward many times. Women also jump, imitating this movement (Jurkowski 2000a:12).

Na nog 'n paar uur se dans sal 'n gewerskoot afgevuur word wat die teken is dat die prosesie gaan begin. Almal in die gemeenskap neem aan hierdie prosesie deel. Die jong lede van die gemeenskap sal die platform waarop die *Niombo* staan, op hulle skouers tel en nou sal die animasie en manipulasie van die toneelpop meer uitgebreid wees. Die *Niombo* sal maak asof hy nie na die begraafplaas wil gaan nie en al die plekke wat hy gedurende sy lewe gesien het, gaan herbesoek, en veral die huise van die vroue met wie hy verbind was (Jurkowski 2000a:13).

Die ritueel eindig soos volg:

By accident they carry him to the court of the Christian mission, but *Niombo* shows its disappointment and finally allows itself to be carried to the grave. After having a short dialogue about what is the best way to bury *Niombo*, the participants of the ceremony throw it into the grave, shout triumphantly and joyfully, and continue their dances and games (Jurkowski 2000a:13).

As daar na die bostaande voorbeeld gekyk word, sien ons duidelik hoe die masker-pop² van die Niombe as ikoon funksioneer. Behalwe vir die representasie van die masker wat soos die afgestorwe persoon lyk, is die lyk van die persoon binne-in die figuur. Nie net verteenwoordig

² In hierdie voorbeeld is dit duidelik hoe die grense tussen die masker en die toneelpop onduidelik kan wees. Die *Niombo* kan as 'n masker gesien word, aangesien dit 'n lyf versteek, maar dit kan ook as 'n toneelpop gesien word, aangesien die manipulasie van 'n eksterne bron afkomstig is. Daarom, en vervolgens in die tesis, sal daar na maskerpoppe verwys word as die manipulasie op dieselfde wyse uitgevoer word en die voorwerp nie presies as masker of toneelpop geklassifiseer kan word nie.

hierdie figuur die afgestorwe persoon nie; dit **is** die afgestorwe persoon. Die representasie van die handeling kom egter van eskterne bronne, naamlik die manipuleerders van die masker-pop. Hierdie handeling is dan die rolspel wat deur die ikoniese verteenwoordiging van die masker-pop uitvoer word. Dieselfde konsep word ook gevind by die *Mofu-Gudur* van Kameroen. Hier word die ledemate van die lyk gemanipuleer sodat die illusie van lewe daaraan gegee word (Jurkowski 2000a:13).

Die *Niombo* en die *Mofu-Gudur* is beide voorbeelde van ikoniese uitbeeldings en van figure wat deur middel van gemanipuleerde handeling representasioneel kan wees. Die rolspel word daarom in die manipulasie van die figure gevind. Die konteks waarin hierdie rituele afspeel, verwys ook na die metafisiese of religieuse aspekte van die gemeenskap, maar hierdie voorwerpe kan nie as fetisj-voorwerpe (wat vervolgens bespreek word) beskryf word nie.

1.2 Die masker en fetisj-voorwerp

As daar 'n onderskeid tussen die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder gemaak word, kan dit voorkom asof dit 'n onnatuurlike onderskeiding is, aangesien hierdie verskillende *performance*-elemente in die tradisionele Afrika-*performance* nie as aparte entiteite funksioneer nie. Die estetika van *performance* in Afrika met betrekking tot die verskillende elemente is só vervleg dat dit nie altyd moontlik is om 'n duidelike skeidslyn tussen die entiteite te trek nie. In sekere etniese of kulturele groepe word daar geen onderskeid tussen die toneelpop en die masker gemaak nie (Den Otter in Dagan 1997:140) en die toneelpop en masker word as dieselfde tipe voorwerp beskou. Ten spyte van die kunsmatigheid van sodanige onderskeiding, sal die masker en toneelpop eers as verskillende entiteite of *performance*-voorwerpe bespreek word. Hierdie onderskeid sal egter later in die studie vervaag en selfs verval, veral wanneer die *performance*-kwaliteit of die funksionering van hierdie voorwerpe in die *performance* ter sprake kom.

Om die funksie van die masker as *performance*-voorwerp te kan bespreek, is dit eers nodig om die masker as voorwerp te definieer. Die masker is nie net 'n voorwerp nie; dit is 'n begrip wat deel vorm van spesifieke *performance*-style in Afrika. Die funksie van 'n spesifieke tipe masker word

bepaal deur die funksie wat dit binne die *performance* vervul. Die masker as konsep is belangrik, aangesien die masker nie net na 'n voorwerp verwys nie, maar ook na 'n funksie van 'n voorwerp binne 'n bepaalde konteks. Die betekenisveld van die woord 'masker' is belangrik:

We must understand precisely what the word "mask" means here. The representation of a face carved from wood that we see in museums was only part of the mask. In Africa, this was generally used in conjunction with a long garment attached to the mask and made of fibre or raffia (although there are many exceptions). This hid the wearer. If he was to enjoy full prestige, and to preserve all his mystery, it was important that the dancer should not be recognized (Meyer 2001:121).

Uit die aangehaalde gedeelte uit Meyer se werk hierbo kom verskeie aspekte na vore wat vir hierdie studie belangrik is, naamlik die representasie van iets of iemand, die draers van die maskers wat verskuil is om nie vir die toeskouer herkenbaar te wees nie en die misterie van die maskerdraer wat deur middel van die masker geskep word. Hierdie konsepte word nie net gebruik om die masker as entiteit te definieer nie, maar ook om die funksie daarvan binne 'n *performance* te omllyn, want:

To an African, a mask is far more than merely a facial covering. It includes the costume and adornments worn on the body. It is also more than a mere disguise, for it gives expression to the bond between a group of people and their ancestors. At the same time a mask is the embodiment of a tradition and a guarantee of the continuity of an order hallowed by tradition (Lommel 1981:9).

Dit is daarom moeilik om die masker as voorwerp sonder die konteks waarbinne dit funksioneer, te sien. Dit is een rede waarom kunsvoorwerpe uit pre-koloniale en selfs vroeë koloniale tye deur die Weste as agterlik gesien word. Vir die Afrikane bestaan die konsep van "kuns" egter nie. Voorwerpe soos die masker of fetisj het 'n baie spesifieke funksie en dit word nie net geskep om estetiese redes nie.

Die estetika van die voorwerp word in die funksie daarvan gevind. In die geval van die masker, toneelpop of fetisj-voorwerp word die funksie ook deur die voorkoms bepaal, en andersom. Die masker bly 'n representasie van iets (byvoorbeeld 'n dier of 'n voorvadergees) of iemand. Dit moet help om die beeld van hierdie konsep of persoon te skep wat die akteur of *performer* nie is nie. 'n Representasie is 'n uitbeelding of konstruksie van beelde. Die *performer* kan die bestaande beeld waaroor hy beskik, verander om 'n nuwe beeld te vorm deur van 'n masker gebruik te maak. Die

nuwe beeld, geskep deur en as gevolg van die *performer* en die masker, verwys dan na iets of iemand anders as die *performer self*.

Dit sluit by die volgende punt van Meyer (2001) aan. Deur die nuwe beeld te skep, word die ou beeld tydelik uitgewis of verberg en die ou beeld is nie meer sigbaar nie. Die tipe masker wat in 'n *performance* gebruik word, kan natuurlik verskil in die mate waartoe dit die *performer* verberg. 'n Halwe gesigmasker soos in die Commedia dell'Arte gevind word, verberg alleen die boonste helfte van die akteur se gesig. Maskers, soos dit in vele Afrika *performance*-tradisies gebruik word, bedek egter die hele *performer* (letterlik van kop tot tone) sodat geen herkenbare dele van die *performer* meer sigbaar is nie. In sekere gevalle kan die menslike figuur nie eens meer herken word nie. As voorbeeld kan daar na die *Ijele*-masker in Nigerië (Irobi 2005:239) en die *Punu*-maskerade in die Bylae (foto 5) gekyk word.

In ander gevalle, soos die *Fang*-masker uit Gaboen, word die masker nie noodwendig oor die *performer* se gesig gedra nie, maar dit raak in sulke gevalle moeilik om tussen 'n masker en 'n fetisj-voorwerp (of idool) te onderskei. As die masker (soos die toneelpop) deur die *performers* gesien kan word, beskik dit oor net soveel krag as die masker wat oor die gesig gedra word en funksioneer hierdie voorwerpe op dieselfde wyse. Daarom kan die masker soms as 'n fetisj-voorwerp (wat vervolgens bespreek word) gesien word.

'n Fetisj-voorwerp is 'n voorwerp wat magiese kragte besit. Hierdie kragte kan ontstaan as gevolg van die natuurlike aard daarvan, of 'n god of gees kan dit aan die voorwerp meedeel. Priesters van 'n geloof kan ook 'n voorwerp met spesifieke kragte skep deur middel van *juju*, 'n 'towerspreuk' of magiese middels, wat oor die voorwerp uitgespreek of daaraan gesmeer word.³ In Afrika kan hierdie voorwerpe, soos dit in die Vodun-geloof gevind word, dan die kragte aan die draer of die besitter daarvan oordra, alhoewel hierdie gebruike nie oor die kontinent veralgemeen kan word nie. Die voorwerp is ook vele kere 'n representasie van iets of iemand, alhoewel dit nie noodwendig die geval is nie. Met betrekking tot die masker is daar meestal 'n vorm van representasie, al is daardie representasie 'n abstraksie en nie noodwendig 'n mimetiese uitbeelding nie.

³ *Juju* kan ook na enige iets wat met die okkulte te doen het, verwys (Underwood 1964:3).

Die derde punt wat Meyer (2001) noem met betrekking tot die definiëring van 'n masker, kan ook verskillend geïnterpreteer word. Deur van 'n masker gebruik te maak (en daarom ook 'n representasie van iets of iemand anders voor te hou), is die akteur of *performer* nie meer ten volle teenwoordig nie. Die gerepresenteerde of voorgestelde entiteit is egter ook nie ten volle teenwoordig nie. Die misterie wat geskep word, ontstaan by die gehoorlid wat die masker in aksie aanskou. Vrae soos wie of wat voorgestel word, kan ontstaan, veral as die kodesisteme wat die *performers* gebruik nie duidelik deur die gehoor verstaan of geïnterpreteer kan word nie.

Ander tipes misteries wat ook kan voorkom, is wanneer die gehoor wel die kodesisteme verstaan wat in die *performance* gebruik word. In hierdie gevalle kan die masker die draer van die religieuse misterie wees, aangesien die masker en die *performer* wat die masker dra, in sulke gevalle 'n voorstelling van byvoorbeeld 'n voorvadergees is. As voorbeeld hiervan kan daar na die *Dan* voorvadergeesmasker wat uit die Ivoorkus afkomstig is, gekyk word. 'n Ander masker wat op dieselfde manier in die *Dan*-gemeenskap funksioneer, is die masker van die Woudgees. In hierdie gemeenskap word daar na enige masker as *Ge* verwys. Die verwysingsveld van die woord is egter nie beperk tot die masker nie. Reed (2003:69) verduidelik:

Ge is simultaneously spirit and matter. Ge can materialize in peoples' daily actions and in corporeal form in Ge performance. But *genu* (the forest spirits) are always extant and present in *gebo* – the mystical plane – in spirit form. This aspect of Ge can be better understood by placing it in the context of the Dan religious system.

'n Verdere uitbreiding op die religieuse samestelling en werking van die *Dan* is nie hier nodig nie. Wat wel van belang is, is dat die geestelike in 'n tasbare vorm en deur middel van 'n masker gestalte kan aanneem. Sodoende kan die misterie van die geesteswêreld vir die gemeenskap verduidelik word. Hierdie aspekte van die masker as voorwerp van misterie sal vervolgens bespreek word.

1.3 Die masker as misterie

Die estetika van die voorwerp word, soos reeds genoem, in die funksie daarvan gevind. In die geval van die masker, toneelpop of fetisj-voorwerp word die funksie ook deur die voorkoms bepaal, en andersom. Representasie beweeg daarom buite die liminoïse raamwerk⁴. As voorbeeld kan die inisiasiemasker van die *Jola* genoem word. Mark (1992:3) noem dat die maskers wat by inisiasierituele van die *Jola* gebruik word, geen bestaansreg sonder die seremonie of ritueel het nie.

To the Jola people, the horned masks would have no reason for existing independently of the men's initiation. The masks' ritual significance and symbolic meaning derive from the initiation (*buket*) and from the broader cultural context in which the initiation is situated.

Vir nog 'n voorbeeld kan daar gekyk word na die maskertradisies wat in Liberië en die noorde van die Ivoorkus gevind word. Die maskers soos dit in die Ivoorkus gevind word, neig meer na die abstrakte uitbeelding in representasie (Kyk Foto 1 in Bylae), terwyl die maskers van Liberië en sommige Yoruba maskertradisies meer naturalistiese of mimetiese kwaliteite in representasie gebruik (Kyk Foto 2 in Bylae). Die funksie van die maskers bepaal in 'n mate die voorkoms daarvan binne hierdie tradisies, soos Lommel (1981:14) aantoon:

The differences between the two types, moreover, lie not only in their form, but also in their significance and function. Among the tribes of the Ivory Coast, religion, in the form of ancestor-worship, has been the main principle behind mask-making. Among Liberian tribes, on the other hand, where the *poro* society (an all-male secret society, active over a wide area) has been influential, the political and social functions of the mask have been given greater emphasis.

Die kwessie van representasie of voorstelling is 'n eeu-oue vraagstuk in die kritiek op of bespreking van die teater of dramatiese voorstellings. Aristoteles en Plato het al in die Antieke Griekse tydperk kommentaar gelewer oor presies wat representasie is en/of behoort te wees. Binne die Afrika-konteks is hierdie kommentaar nie noodwendig van toepassing nie, juis omdat die konteks en funksie van die Griekse teater verskil van die tradisionele Afrika-*performances*. Tog is daar ook verskeie ooreenkomste. Die gebruik van maskers, sang en beweging kom in albei *performance*-style voor.

⁴ Die liminale en liminoïse raamwerke van *performance* sal in Hoofstuk 7 in meer diepte bespreek word.

Of die masker nou in die Antieke Griekse teater, moderne Westerse teaters of tradisionele Afrika-*performances* gebruik word, die masker is altyd 'n voorstelling van die een of ander aard. Dit bly 'n voorstelling van iets of iemand. Dit moet help om die beeld van iets of iemand te skep wat die akteur of *performer* nie is nie. 'n Representasie is 'n uitbeelding of konstruksie van beelde. Die *performer* kan die bestaande beeld waaroor hy beskik (deur van 'n masker gebruik te maak) verander om 'n nuwe beeld te vorm. Die nuwe beeld, geskep deur en as gevolg van die *performer* en die masker, verwys dan na iets of iemand anders as die *performer* self.

Die masker en *performer* word gedurende die *performance* hierdie voorvadergees, of dit kan ook net 'n uitbeelding van die voorvader wees – asof dit 'n portret van die persoon is. 'n Voorbeeld hiervan is die *Punu*-masker uit Gaboen. In hierdie geval is daar 'n poging tot 'n mimetiese voorstelling van die voorvader wat uitgebeeld word, maar abstraksie en simbolisme speel ook 'n belangrike rol. So noem Perrois en Grand-Dufay (2004 – Internetbron) dat 'n wit *Punu*-masker 'n uitbeelding is van 'n gees wat in begrafnisrituele of feesvieringe voorkom. Die swart *Punu*-masker beeld 'n voorvadergees uit wat kwaad is en hierdie tipe maskers is daarom gevaarlik om te hanteer. Vir die verskil tussen die swart en die wit maskers uit dieselfde tradisie van die *Punu* kan daar na Foto 3 en 4 in die Bylae gekyk word.

Saam met hierdie gesigmasker wat die hele gesig bedek, dra die *performer* ook kostuums van lae raffiagrass of lap wat die liggaamsvorm versteek. Die maskerdraer kan ook op stelte loop, soos in Foto 5 van die Bylae gesien kan word. Die vreemdheid van die masker, saam met die dansbewegings wat gedurende die *performance* gebruik word, verander die vorm van die *performer* en 'n onverstaanbare of onsigbare entiteit word voorgestel. Den Otter (In Dagan 1997:141) noem ook dat die masker mitiese en simboliese wesens kan voorstel of representeer deur die liggaam van die mens wat die aksies uitvoer, weg te steek. Die misterie van die masker lê, in vele gevalle, in die transformerende of transporterende kragte wat die voorwerp binne 'n *performance* besit.

Laurent (2003 – Internetbron) noem dat die masker in Afrika sonder die res van die kostuum of buite die *performance*-konteks sy simboliese waarde verloor. Ek stem nie volkome met hierdie stelling saam nie. Die masker as fetisj-voorwerp kan ook magiese kragte besit, al word dit nie

binne 'n *performance* gebruik nie. Daarom word maskers dikwels op spesiale plekke gebêre waar dit nie gesien kan word nie, want die masker se mag of bonatuurlike krag kan byvoorbeeld alleenlik binne die *performance* beheer word. Waar die maskers wel sigbaar is, word dit deur priesters versorg wat gereeld offerandes daarvoor bring, soos byvoorbeeld in die geval van die *Igbo*-maskers wat gode of kragtige voorvadergeeste representeer (Enekwe 1987:64). Underwood (1964:14) noem dat maskers in Wes-Afrika selfs hul eie hutte het waar hulle gestoor word as hulle nie gebruik word nie.

Die afsondering van hierdie fetisj-voorwerpe versterk die misterie waarin hulle vir die gemeenskap gehul is. Hierdie krag is ook oordraagbaar aan die persoon wat as danser met die masker of ander fetisj-voorwerpe sal optree, soos dit byvoorbeeld in die *Go*-gemeenskappe gevind word:

The Go-priest draws his power from the Go-fetisj, which stands in his hut and is an object composed of supernatural elements. The power of the fetisj is enhanced by the presence of ancestors who are buried in the priest's hut. Here too are kept the masks, which also possess supernatural power (Lommel 1981:15).

Nie alle maskers beskik oor dieselfde misterieuse mag of bonatuurlike kragte nie. Lommel (1981:15) dui aan hoe die maskers se krag kan verskil en bepaal kan word deur die persoon wat die masker in 'n *performance* dra. In die *Go*-gemeenskap bly die masker in die besit van 'n familie, maar dit is die priester van die gemeenskap wat sal bepaal wanneer dit vir 'n *performance* gebruik sal word. Die masker bly nie net in die familie se besit nie, maar selfs na die afsterwe van 'n persoon – meestal die vader van die huis, aangesien 'n vrou in dié en in die meeste Afrika-stamme nie maskers mag besit nie – bly dit nog steeds in sy 'besit'. Die masker word dan aan die seun oorgedra. Na die afsterwe van die eienaar word die masker se krag dan verhoog. As 'n masker vele geslagte oud is, sal dit besonder kragtig wees. Lommel (1981:15) noem ook dat as hierdie tipe masker dan in die openbaar gesien word, dit nie net die kragte daarvan is wat waargeneem word nie, maar die draer daarvan word self as 'n bonatuurlike wese gesien. In hierdie geval bestaan die *performer* glad nie meer vir die toeskouers nie.

Hieruit kan die transporterende krag van die masker op verskillende gebiede waargeneem word. Nie net verander die voorkoms van die draer van die masker nie, maar sy bestaansruimte en status word deur die dra van die masker verander. Hy word vir die duur van die *performance* wanneer die

masker sigbaar is, nie meer as 'n gewone mens gesien nie, maar wel as 'n bonatuurlike wese of manifestasie van 'n voorvadergees. Die misterie van die masker word sodoende deur middel van die *performance* self ook versterk deur die verband wat met die geesteswêreld ontstaan. Dit is net die bonatuurlike wese wat teenwoordig is. Hierdie geloof in die teenwoordigheid van die bonatuurlike maak die masker so kragtig.

Nie alle maskers besit egter die misterie van die bonatuurlike nie, alhoewel enige masker wat met die voorvaders te doen het, en veral die maskers wat as representasie van voorvaders gebruik word, wel hierdie krag besit. Die ander tipe maskers met 'misterie' is die maskers van geheime organisasies of gemeenskappe⁵. 'n Jong seun van 'n gemeenskap moet eers deur die inisiasierites gaan voordat hy as 'n lid van die geheime organisasie gesien kan word, en daarom ook as volwaardige lid van die gemeenskap. Die organisasies word geheime organisasies genoem omdat die lede, meestal mans, oor die geheime van die masker-*performances* beskik, waaroor die vroue of jong kinders nie beskik nie. 'n Voorbeeld van so 'n gemeenskap is die *Chewa*-gemeenskap wat op die grens tussen Zambië, Malawi en Mosambiek woonagtig is. Yoshida (1993:35) beskryf die aard en funksionering van hierdie geheime organisasie in die gemeenskap soos volg:

Nearly every Chewa boy between the ages of 12 and 15 is initiated into a masked association, and males are not considered to be adults until they join ... The association and its maskers are called *nyau*. The major function of the association is to perform masquerades at funerary rituals; these are accompanied by five male drummers and a women's chorus ... Women and children are taught that *nyau* are dead people who have been revived and the *nyau yolembe* are real wild animals ... A member of *nyau* is not supposed to divulge to outsiders anything he sees or hears while engaged in association activities, including the special terminology and the riddles. If he should reveal the secret, it is said he will be cursed by a *nyau* instructor ... and bleed to death from the nose.

Die geheimhouding onder die geïnisieerde lede van die gemeenskap is meerdoelig. Die mans word onderling as 'n eenheid saamgebind wat 'n gevoel van eensgesindheid bou. Die kennis waaroor hulle beskik, plaas hulle ook bo of op 'n ander vlak as die lede van die gemeenskap wat nie lede van die organisasie is nie. Dit is onder andere Yoshida (1993:34) wat noem dat die misterie van die maskerades en die maskers help om die grense van geslagsrolle binne die gemeenskap te definieer.

⁵ In die meeste literatuur oor die masker, word daar na hierdie groepe as *secret societies* verwys. "Geheime organisasies of gemeenskappe" is die vertaling wat ek vir hierdie *secret societies* gebruik. Daar word ook in die Antropologie na hierdie geheime organisasies as geheimbonde verwys.

Die maskers en die *performances* van die maskers word dan ook gebruik om vrees of ontsag by die res van die gemeenskap in te boesem.

Holland (2001:101) toon aan hoe hierdie seremonies en die seremonie of ritueel wat met inisiasie uitgevoer word, gebruik word om die manlikheid van 'n neofiet te toets. As hy geskik is om 'n man te wees, sal die geheime aan hom oorgedra word. Hy sal byvoorbeeld weet hoe dinge werk wat hy eers as bonatuurlike kragte gesien het, maar hy sal weet dat dit eintlik 'n drama is wat deur ander mans van die gemeenskap geskep is. Laye (1955) verwys ook in sy outobiografie na die inisiasierituele wat hy moes deurmaak om as volwaardige man gesien te word en hoe die geheime van 'n maskerade aan hom oorgedra is. Hierdie tipes maskerades of masker *performances* word dan ook gebruik om die politieke en sosiale situasies of omstandighede binne 'n gemeenskap te manipuleer of te handhaaf, soos later in die hoofstukke oor die Sosiale Drama en Liminaliteit gesien sal word.

1.4 Die verskillende gedaantes van die masker

Die masker as *performance*-voorwerp roep by veral Westerse teatergangers alleen 'n voorwerp op wat die gesig bedek om 'n ander gedaante voor te stel. Soos hierbo uiteengesit, is hierdie stelling korrek. Dit omvat egter nie die magdom gedaantes wat die masker kan aanneem nie.

Hierdie tipes maskers is die gesigmasker, die voorkopmasker, die helmmasker en die *marotte* wat as 'n vals kop vertaal kan word. 'n *Marotte* kan ook 'n kop wees wat op 'n stok gemonteer word (Den Otter 2005 – Internetbron). 'n Soortgelyke voorwerp staan in die Westerse *performances* as 'n 'fool's bauble' bekend. Witte (2001:60) noem ook 'n 'marionetmasker' wat as 'n toneelpopmasker vertaal kan word en Dagan (1990:74) voeg die skouermasker en lyfmaskers by. Al hierdie tipes maskers word reg oor Afrika gevind. Die redes waarom 'n spesifieke masker binne 'n gemeenskap gebruik word, verskil egter van die gebruike elders.

Die benaminge van hierdie maskers verklaar ook hul gebruike, maar ek sal tog kortweg verduidelik hoe elke masker gebruik word. Die gesigmasker word, soos die naam aandui, voor die gesig van

die *performer* geplaas. Dit word dikwels met tou om die kop van die *performer* vasgemaak. Die tou word dan deur raffia of gevlegte grasvesels wat om die rand van die masker vasgemaak is, bedek. Hierdie maskers het dikwels baie klein splete waardeur die *performer* moet kyk. Dit is daarom dat die gemaskerde *performer* dikwels deur 'n ander persoon gelei word. As voorbeeld kan daar na die *Mbanja*-masker uit die Kongo gekyk word (Bylae Foto 6).

Die voorkopmasker werk baie op dieselfde prinsiep as die gesigmasker, behalwe dat dit op die voorkop van die *performer* vasgemaak word. Dit laat die onderste gedeelte van die gesig oop, wat projeksie en stemproduksie vergemaklik. Die onderste gedeelte van die gesig word egter nie oopgelaat nie. Lap kan om hierdie deel van die gesig gedraai word, of die raffia of gevlegte grasvesels wat aan die masker se rand vasgemaak is, kan die onderste helfte van die gesig bedek.

Die helmmasker word soos 'n valhelm, dikwels soos 'n buis oor die hele kop, of soos 'n kroon op die kop geplaas. In hierdie gevalle word die masker aan die onderkant van die gesig met tou vasgemaak, andersins rus dit op die skouers van die danser/manipuleerder. Die raffia of grasvesels aan die onderkant van die masker verberg die dele van die gesig wat dalk nog sigbaar kan wees. By die Yoruba van Nigerië kan die hele gesig met lap toegedraai of bedek word as daar nie raffia of grasvesels aan die masker geheg word nie. As voorbeeld kan daar na die *Onyeocha*-figuur (Bylae - Foto 7) gekyk word.

'n Ander tipe masker wat byna soos die helmmasker is, is die marotte, of die valskop. Hierdie masker kan apart van die persoon gedra word of bo-op die kop gesit word soos 'n helmmasker, maar met die verskil dat sekere gedeeltes beweeglik is en daarom gemanipuleer kan word. Sommige navorsers (soos Proschan 1980:33) klassifiseer 'n marotte eerder as 'n toneelpop in plaas van 'n masker. Soos reeds genoem, vervaag die grense tussen die masker en die toneelpop in Afrika. 'n Voorbeeld is in die Bylae (Foto 8) te vinde. Hierdie vervaging kan veral gesien word by die toneelpopmasker (Witte 2001:60). Hierdie tipe masker is geartikuleer, met byvoorbeeld ooglede wat kan beweeg, en hierdie bewegings kan deur die *performer* gemanipuleer word.

‘n Ander vorm van masker waar die grens tussen die masker en die toneelpop vervaag, is te vinde by skouermaskers (Voorbeeld in Bylae, foto 9). As gevolg van die gewig van die masker word dit op die skouers van die danser gedra. Hier kan die hele *performer* ook verberg wees. Hierdie maskers kan ook baie hoog wees en verleng die voorkoms van die *performer*. Lyf- of skildmaskers is ook voorbeelde van waar die grense tussen die masker en toneelpop vaag is. Hierdie maskers is so groot dat dit die hele lyf bedek, of dit kan voor of agter die *performer* gedra word, soos in die onderskeie gevalle van die *Nafana* en *Suku* (Dagan 1990:74).

1.5 Die toneelpop in Afrika

Die toneelpop het verskillende gedaantes in Afrika. Dit is moeilik om die werking en aard van die toneelpop in die algemeen te beskryf, aangesien daar verskeie manifestasies van hierdie *performance*-voorwerp is wat nie binne duidelike grense funksioneer nie. Daar moet onmiddellik ‘n onderskeid getref word tussen ‘n toneelpop en ‘n gewone pop (“doll”) wat ‘n blote speelding is. Tog kan ‘n pop ook ‘n toneelpop word, maar om moontlike verwarring te vermy, sal ek slegs die term toneelpop gebruik. Inherent is die term toneelpop (“puppet”) ook nie heeltemal korrek nie, veral omdat die rituele of *performances* waarin hierdie *performance*-voorwerpe gevind word, nie noodwendig toneel is nie, maar ‘n *performance*. Jurkowski (2000a:9) verduidelik:

(...) it is the right moment to state that the use of the word “puppet” for material presentations of divinities in the non-European cultures is not exact. They were not considered by native people to be puppets in accord with the European semantic (of course, we are leaving room for some exceptions). Especially in Africa their designations were differentiated and the names of figures responded to their functions in ritual, with no attention paid to their functions of substitution in general which became so important in the European theatre.

As daar dus na ‘n pop verwys word, sal dit duidelik aangedui word, veral omdat ‘n pop binne Afrika ook ‘n representatiewe beeldhouvorm is.

Dit is eers nodig om die ontstaan van en die verskil tussen die toneelpop en die masker te beskryf, selfs al funksioneer hierdie twee tipes voorwerpe op presies dieselfde wyse en maak die *performers* en gehoor nie ‘n onderskeid tussen die twee voorwerpe in die Afrika-konteks nie.

Die toneelpop as figuur wat gemanipuleer word om iets voor te stel is eeue reeds deel van menslike aktiwiteite, of dit nou as deel van 'n heilige ritueel is soos in Antieke Egipte, of ander proto-teatervorme. Jurkowski (2000a:7) beweer egter dat die toneelpop sy ontstaan te danke kon hê aan die behoefte van die mens om statiese voorwerpe te laat beweeg:

It is widely assumed that puppets with movable limbs originate directly from the cult figures such as fetish, talisman and idol. Idol – inanimate figurative sculpture – represents a divinity or a deified ancestor or their acolytes ...some are fixed on a sort of a socly. Probably as a result of the complicated relations between divinities and humans the necessity appeared, sometimes dictated by sympathetic magic, to make idols' limbs movable.

Op die oog af lyk dit asof hierdie 'n heel geloofwaardige aanname kan wees, maar sonder enige grondige bewyse bly dit maar net 'n aanname wat soos die Cambridge-skool se aannames dat die teater uit die ritueel ontstaan het, behandel moet word. Jurkowski (2000a:7) voer aan dat die voorbeelde van heilige toneelpoppe in Afrika hierdie aanname bevestig, slegs omdat hierdie voorwerpe nog steeds binne 'n religieuse konteks gebruik word. As ons wel hierdie aannames as waar aanvaar, is daar 'n paar afleidings wat daaruit gemaak kan word. Die eerste hiervan is dat die ikoon voor die toneelpop bestaan het. As hierdie ikone in 'n *performance*-situasie gebruik is, dan sou dit dieselfde funksie as 'n masker en/of toneelpop hê.

As ikoniese representatiewe beeldhouwerke (soos 'n idool of fetisjvoorwerp) tot die toneelpop ontwikkel het as gevolg van die mens se behoefte tot animasie van voorwerpe, waar pas die gebruik van die masker in? Die masker is 'n statiese voorwerp, maar binne 'n *performance* het dit soms veel groter moontlikhede met betrekking tot beweging. Jurkowski (2000a:7-9) se aannames oor die ontwikkeling van die toneelpop as gevolg van die behoefte om voorwerpe te animeer, sal dan beteken dat die masker 'n veel latere ontwikkeling in die animasie of manipulasie van *performance*-voorwerpe moet wees, veral as daar gekyk word na die eenvoudige bewegings van die toneelpoppe in hierdie religieuse *performances* waar net enkele ledemate of die kop beweeglik is. Hierdie is egter kwessies wat in latere navorsing deegliker ondersoek kan word. Die belangrikste aspekte in hierdie opmerkings van Jurkowski is dat die toneelpop reg oor die wêreld 'n funksie binne religieuse *performances* het.

Dit bring ons nog nie by 'n definisie van wat presies 'n toneelpop is nie. Daar is al veel werk gepubliseer oor die aard van die toneelpop en een van die bruikbare definisies van wat presies 'n toneelpop is, word gevind by Baird (1965:7) waar hy sê:

A puppet is an inanimate figure made to move by human effort before an audience. It is the sum of these qualities that uniquely define the puppet.

Hierdie is 'n baie breë definisie van die toneelpop wat gepas is vir hierdie studie, aangesien ander definisies wat die werking, grootte en meganismes van manipulasie insluit, nie veralgemeen kan word om aan te sluit by die verskillende toneelpoptradisies in Afrika nie. Daar kan gepoog word om toneelpoppe te klassifiseer volgens hul etniese oorsprong, die posisie van die manipuleerder met betrekking tot die toneelpop, die manier van manipulasie en die betrokke funksie van die toneelpop (Dagan 1990:68-74). Tog het Baird nie spesifieke navorsing gedoen oor die toneelpop in Afrika nie en ek sal my daarom wend na Dagan (1990:38) wat spesifiek op die toneelpop in Afrika fokus. Sy gee die volgende definisie van die toneelpop:

[The puppet is] a mixed-media polychromed, sculpted object of an anthropomorphic and/or zoomorphic image, articulated or not and manipulated by man in a ritual or secular drama in order to animate a character's story in a tragic, lyric or satirical dialogue.

Hierdie definisie maak ook nie 'n onderskeid tussen die toneelpop en masker in Afrika nie, maar soos daar alreeds genoem is, is die grens tussen hierdie twee *performance*-voorwerpe baie vaag en die benaming eerder 'n Westerse konvensie as 'n benaming uit die stamgebonde gemeenskappe waarbinne die toneelpop en masker funksioneer. Behalwe vir die voor die hand liggende ooreenkomste tussen die toneelpop en die masker, is daar ook integrale verskille wat vervolgens bespreek sal word.

1.6 Die ooreenkomste en verskille tussen die masker en toneelpop in Afrika

Die toneelpop en die masker kan in dieselfde *performance* optree met begeleiding van musikante, dansers en/of vertellers. Waar hierdie voorwerpe in dieselfde *performance* funksioneer, vervaag die grens tussen hulle selfs nog verder. Die onderwerpe wat die toneelpop en masker kan aanraak, is ook dieselfde. Die onderwerpe wat gewoonlik as taboes binne 'n samelewing gesien word, kan in

die toneelpoppespel of maskerade voorkom sonder dat die *performers* gevaar loop dat hulle vir die verbreking van taboes vervolgt sal word. Voorts verander die *performers* hulle stemme deur gebruik te maak van verskillende piepers of “squeakers” (soos byvoorbeeld twee dun rietjies wat in die mond geplaas word waardeur daar gepraat of gesing word) om hul stemme te verbloem, of hulle praat in ‘n baie hoë falsetto. Dagan (1990:62) lys ook ‘n paar ooreenkomste tussen die toneelpop en die masker sonder om dit verder te bespreek, aangesien dit vanselfsprekend is. Dit sluit in dat die masker en toneelpop op dieselfde manier gedra word en die toneelpop en masker kan versmelt soos gesien kan word by die Gelede-maskerade waar daar toneelpoppe bo-op die maskers aangebring word. Die voorwerpe beweeg ook albei deur ruimte met behulp van geartikuleerde of ongeartikuleerde bewegings. Die manipuleerder van die toneelpop of masker is egter vir hierdie beweging verantwoordelik.

Dagan (1990:62) voer aan dat beide die toneelpop en die masker beeldhouagtige voorwerpe is wat deur manipuleerders gebruik word om ‘n sosio-kulturele boodskap deur middel van rolspel oor te dra. Die enigste probleem wat ek met hierdie stelling het, is dat die beeldhou-elemente nie noodwendig ‘n noodsaaklike eienskap van die masker of die toneelpop hoef te wees nie. As voorbeeld kan daar gekyk word na die Bedik-masker van Senegal in Holland (2001:48) waar geen beeldhou-elemente by die maskerade teenwoordig is nie. Die eienskap van die masker wat wel hier teenwoordig is en sekerlik die belangrikste element in die maskerade is, is die feit dat die manipuleerder daarvan geheel en al versteek word sodat die menslike vorm byna heeltemal verdwyn. Haar opmerking oor die rolspel kan ook bevraagteken word in dié sin dat as die masker en/of toneelpop as ‘n ikoon funksioneer, daar nie ‘n rol vertolk word nie. Die voorwerp verteenwoordig of representeer nie iets anders nie; dit is die konsep, persoon of voorwerp wat dit representeer.

Wat Dagan se siening hierbo wel bruikbaar maak, is die idee dat daar ‘n ander party ook by die animasie van die voorwerp betrokke is. By die masker en toneelpop (hetsy die voorwerpe as ikone of mediums funksioneer) moet ‘n ander agent ook betrokke wees by die lewegewende proses (animasie) daarvan. Die akteur-manipuleerder of *performer* is natuurlik daarvoor verantwoordelik. Die konteks waarbinne die akteur of *performer* funksioneer, sal bepalend wees of die voorwerp as ‘n ikoon of medium gesien sal word.

‘n Verdere ooreenkoms tussen die toneelpop en die masker is dat albei hierdie voorwerpe ‘n dubbele funksie het. Die voorwerp beïnvloed en stimuleer beide akteur-manipuleerder en toeskouer gelyktydig (Dagan 1990:62). Hierdie invloed van die voorwerpe gedurende die *performance* het veral betrekking op transformasie en transportasie wat later in Hoofstuk 4 meer in diepte bespreek sal word. Wat op hierdie stadium belangrik is, is dat die *performer* nie as hulleself optree nie. Iets of iemand anders se identiteit word aangeneem vir die duur van die *performance* of as simboliese permanente verandering wat plaasvind.

Die laaste ooreenkoms wat ek tussen die toneelpop en die masker wil bespreek, is die kostuum. Die kostuums van die toneelpop en masker is dikwels dieselfde. As maskerspeler en/of toneelpopmanipuleerder moet die akteur ‘n kostuum dra, so ook die toneelpop of masker self. Die kostuum wat die toneelpop dra en die kostuum wat die maskerspeler dra, vorm ‘n integrale deel van die algehele prent en figuur wat uitgebeeld word, aangesien die masker nie sonder sy kostuum as voltooid beskou kan word nie. Die kostuums van die *Bin Sogo Bo* tradisie kan verskillende benaminge hê.

Die naam van die toneelpoptradisie, die *Bin Sogo Bo*, beteken letterlik “die grasdiere kom na vore”. Hierdie toneelpoppe en maskers (behalwe vir die houtgedeeltes van die gesigte) word oorgetrek met lang droë grasstukke wat gevleg word. Oorspronklik is hierdie kostuums slegs in die Oktoberfeeste gebruik (dit wil sê na die oes afgehandel is), maar Arnoldi (1983:195) noem dat hierdie kostuums in later jare ook in die Juniefeeste gebruik is. In haar werk van 1995 wys sy daarop dat die gebruik van lap as deel van die kostuum eers in die 20ste eeu ontstaan het. Die kostuums word gebruik om die persoon of dier wat voorgestel word, te identifiseer, maar ook om die danser/speler/manipuleerder weg te steek. So kan daar byvoorbeeld geen hout op die masker of toneelpop wees nie. Die masker word geskep deur net van lap gebruik te maak. Arnoldi (1995:75) noem dit in daardie gevalle ‘n lapmaskerade.

Gedurende die *performances* is daar gewoonlik ook ‘n begeleier naby die toneelpop of maskerfiguur wat die speelruimte ingebring word. Hierdie begeleier is onder andere verantwoordelik vir die voorkoms van die toneelpop of maskerfiguur in die sin dat hy altyd moet

seker maak dat die speler/manipuleerder deur die kostuum bedek word. Dit kan baie duidelik gesien word in die video-opname van 'n *Bin Sogo Bo* vertoning (Coulibaly 1992 - Video).

Hierdie figuur wat ook nie net as begeleier hoef te dien nie, kan ook in kostuum wees, maar sy identiteit word nie vir die gehoor verberg nie. Die begeleier kan ook aktief aan 'n *performance* deelneem, byvoorbeeld deur interaksie met die figuur. In die *Bin Sogo Bo* kan een van die begeleiers een van die maskeradekarakters (byvoorbeeld die ystervark of *Bara*, soos hy in die *performance* bekend staan) terg totdat die ystervark al sy penne regop trek. Die begeleier sal die dier aanhou terg tot die dier een van sy penne die lug laat inskiet, tot die vermaak van die gehoor (Diarra 1993 – Video).

Partykeer kan die kostuum wat gedra word, die masker self wees. In sulke gevalle word die identiteit van die *performer* nog steeds versteek, maar die *performer* dra nie noodwendig enige beeldhoustrukture nie. Die verskuiling van die *performer* word dus in hierdie gevalle die masker en daardeur word die representasie van iets, iemand of 'n konsep bewerkstellig.

Nie net die maskerfiguur en die toneelpop dra kostuums nie. Die ander ongemaskerde lede van die jeugorganisasie wat verantwoordelik is vir die *Bin Sogo Bo* dra ook kostuums, al is hulle nie aktief by die vertoning betrokke nie. Die doel van hierdie kostuums is om die lede van die organisasie te identifiseer. 'n Gevoel van eensgesindheid en identifikasie kan sodoende bewerkstellig word.

Die verskille wat tussen die toneelpop en die masker in Afrika gevind word, het meestal te doen met spesifieke tipes toneelpoppe en maskers wat binne sekere stamverbonde *performances* gebruik word. Dagan (1990:62) sê dat hierdie verskille gebaseer is op vier kategorieë, naamlik tyd en ruimte, aantrekkingskrag en die aard van die beweging van die voorwerp, verskillende tipes narratief (soos sang en dialoog) wat gebruik word en die verhoë waarop of speelruimtes waarbinne die *performances* plaasvind.

Die toneelpop en die masker se tyd en ruimte waarbinne hulle gedurende 'n *performance* funksioneer, verskil. Dagan (1990:62) brei soos volg hierop uit:

While most puppeteers and their puppets each occupy their own space and move in their own time, thereby giving an effect of **double space and double time**, most **dancers** and their **masks** move in **single space and single time**. [Beklemtoning in oorspronklike teks.]

Die masker en die maskerdraer beweeg gelyktydig en as 'n eenheid. Die toneelpoppe wat nie soos 'n masker funksioneer nie, word gewoonlik van 'n afstand beheer, soos deur middel van toue of stawe. In hierdie gevalle beweeg die toneelpop en die manipuleerder elkeen in sy eie tyd en ruimte. Die beweging van die manipuleerder is die katalisator vir die vertraagde beweging van die toneelpop (Dagan 1990:62). As gevolg van hierdie vertraagde beweging en die afstand wat tussen die toneelpop en die manipuleerder gehandhaaf word, beweeg die twee objekte in 'n dubbele tyd en ruimte. Dit is natuurlik van toepassing op gevalle waar die toneelpop deur middel van toue of stawe gemanipuleer word en dit is daarom nie van toepassing op byvoorbeeld skouertoneelpoppe soos gevind word in die Bamana-tradisies nie.

In hierdie gevalle funksioneer die toneelpop eerder soos 'n masker en beweeg die toneelpop en sy manipuleerder in dieselfde tyd en ruimte. Dit geld ook vir die masker. Vir 'n voorbeeld oor hoe die toneelpop binne een tyd en ruimte saam met die manipuleerder beweeg, kan daar na die Bylae, foto 10 gekyk word. Hierdie toneelpop is besonder groot. Net een manipuleerder is verantwoordelik vir die manipulering daarvan. Die manipuleerder is geheel en al onsigbaar, aangesien hy deur die castelet (of draagbare verhoog) versteek is. Die foto is geneem tydens die voorbereidings vir die produksie *Tall Horse* wat deur Handspring Puppet Company en Sogolon Troupe uit Mali opgevoer is. As die maskerdraer byvoorbeeld die masker van sy liggaam sou verwyder, sal die masker soos 'n toneelpop funksioneer, aangesien die masker en die *performer* nou elkeen 'n aparte tyd en ruimte beset.

Ek is nie totaal oortuig van hierdie sienings oor die verskil tussen die toneelpop en die masker nie, alhoewel ek die teorie waarop dit gegrond is, onderskryf. Die resultaat gedurende 'n *performance* wys dikwels op iets anders. As daar gekyk word na die *performances* van die toneelpop waarin die manipuleerder van die voorwerp self ook duidelik sigbaar is, verval die teenwoordigheid van die manipuleerder. Die gehoor fokus op die toneelpop en nie noodwendig op die manipuleerder nie.

Alhoewel die toneelpop en die manipuleerder elkeen in sy/haar eie tyd en ruimte funksioneer, verval die tyd en ruimte waarbinne die manipuleerder funksioneer.

Toneelpoppe wat van 'n afstand beheer word, soos byvoorbeeld staafpoppe en toneelpoppe wat deur toue gemanipuleer word, is volgens Dagan (1990:64) nie aan gravitasie onderhewig nie, veral omdat hulle in 'n dubbele tyd en ruimte funksioneer. Die masker en die toneelpoppe wat op die prinsiep van 'n toneelpop funksioneer, is egter aan hierdie krag onderhewig. Dagan (1990:64) verduidelik dit soos volg:

The disproportion between the size of the puppet or mask and its movement can be exaggerated because the puppeteer is free to move it in disproportionately larger movement compared to its size. As a result, the vocabularies of movement and gesticulation of all the puppets and masks moving in double space and time differ from those of dancers and puppeteers who perform in single space and time.

Die rol wat die konstruksie van die toneelpop of masker in hierdie tipe bewegings speel, kan ook nie onderskat word nie, aangesien die aard van die voorwerpe se konstruksie ook die aard van die beweging van daardie voorwerpe binne 'n *performance* kan beïnvloed. Die castelet-toneelpop sal binne een tyd en ruimte funksioneer omdat die toneelpop se grootte en konstruksie (die spelkas waarbinne die manipuleerder en karakter beweeg) so ontwerp is dat dit die manipuleerder versteek. Met die kleiner toneelpoppe wat op hierdie castelet gemonteer is, sal daar van 'n dubbele tyd en ruimte in manipulasie gebruik gemaak word. As voorbeeld kan daar na foto 11 in die Bylae gekyk word. In hierdie gevalle is die toneelpoppe klein en word hulle van 'n afstand deur middel van toue gemanipuleer. Alhoewel die manipuleerders nie sigbaar is nie, funksioneer die toneelpop en die manipuleerder in verskillende tye en ruimtes. Dit is net by die gehoor wat die illusie ontstaan dat die toneelpoppe in hul eie tyd en ruimte beweeg.

Die gemaskerde danser of 'n manipuleerder van 'n toneelpop wat in dieselfde tyd en ruimte funksioneer, moet die bewegings van sy hele liggaam met die masker of toneelpop sinchroniseer. Die toneelpopmanipuleerder wat nie in 'n enkele tyd of ruimte met die voorwerp funksioneer nie, moet alleen die dele van die liggaam koördineer wat verantwoordelik is vir die manipulasie van die toneelpop. Dit veroorsaak dat daar 'n inherente verskil is tussen die tipe of vorm van bewegings van die toneelpop en die masker gedurende 'n *performance*.

Die bewegings van die toneelpop en/of masker wat in 'n dubbele tyd en ruimte funksioneer, word gekenmerk deur staccato, horisontale lyne. Die bewegings is beperk tot die bewegings van 'n enkele tyd en ruimte en die bewegings is vergroot, verwring of rukkerig. Die feit dat die bewegings van die toneelpop of masker wat in aparte tyd en ruimte werk so vergroot of verwring kan word, maak hierdie voorwerpe veral geskik vir satiriese of ander komiese effekte binne 'n *performance*. Weereens speel die konstruksie van die toneelpop in hierdie geval 'n belangrike rol. Die artikulasie van die toneelpoppe is meestal beperk tot bewegingsmoontlikhede van enkele ledemate, of dele van ledemate. Die bewegings wat die toneelpop kan uitvoer, is daarom meer beperk en die bewegings wat uitgevoer word, bring die komiese elemente makliker na vore. Ek voel dat hierdie tipe bewegingsmoontlikhede van die toneelpop dit ook geskik maak om 'n 'bonatuurlike' of anderwêreldse kwaliteit te skep wat nie noodwendig so maklik deur die masker bewerkstellig sal word nie. Die onrealistiese bewegings maak dit makliker vir die gehoor om die figure as 'bonatuurlik' of anderwêreldse te beskou.

Die danser of *performer* wat met 'n masker werk wat binne een tyd en ruimte funksioneer, se bewegings is meer afgerond en gasieus as dié van *performers* wat in verskillende tye en ruimtes werk. Die bewegings lyk meer harmonieus, voltooid, vry en proporsioneel in verhouding tot die liggaam van die danser of *performer* (Dagan 1990:64). Weereens moet daar genoem word dat die konteks van die *performance*, sowel as die betrokke tradisie, bepalend gaan wees tot die toepaslikheid van hierdie opmerkings. Daar kan dus uitsonderings wees.

Die laaste punt wat Dagan (1990:64) aanraak om die verskil tussen die toneelpop en masker aan te dui, is die tipe narratief wat gebruik word. In die tradisionele *performances* waar toneelpoppe of maskers gebruik word, is musiek (in die vorm van sang en perkussie) of vertelling die algemeenste maniere om die narratief aan die gehoor oor te dra. Veralgemenings oor watter medium vir watter *performance*-voorwerp gebruik word, is egter onmoontlik.

1.7 Die akteur/*performer* as agent vir handeling

Tot dusver is daar nog net gekyk na die masker en die toneelpop, met min verwysings na die akteur of *performer* wat hierdie voorwerpe manipuleer. Sonder die agent wat die handeling voortbring, is hierdie voorwerpe se lewe uiters beperk, as die voorwerpe enige lewe van hul eie sou gehad het. Die voorwerpe het as sulks nie lewe nie en die verwysing na 'lewe' is slegs 'n metafoor. Die voorwerpe gee dus net 'n representasie van 'n lewende wese. Tillis (1992:7) verduidelik:

The specific signs that constitute the puppet are related to signs that are generally recognized as signs of life; that is, as signs one associates with the presence of life. To give a simple example: the puppet might have a mouth, as living beings have mouths; the mouth might be made to open and close, as the mouths of living beings open and close; and associated with the mouth might be the suggested delivery of speech, as living beings deliver speech. But when these signs are presented by the puppet, they no longer signify the actual presence of life. The signs have been abstracted from life, and are now presented by something without life of its own.

Die gehoor se reaksie op hierdie verskillende tekens, veral die reaksie in hul verbeelding, gee die illusie van lewe aan voorwerpe wat nie 'n lewe van hul eie het nie. Hierdie proses noem Tillis (1992:7, 64-70) die proses van 'double vision'. Die voorwerpe sal egter nie hierdie verbeelde lewe sonder beweging kan hê nie en dit is die akteur-manipuleerder se verantwoordelikheid om hierdie beweging aan die toneelpop of ander voorwerp in *performances* te gee. Selfs in gevalle waar die voorwerp nie beweeg nie, kan daar nog steeds die illusie van lewe gegee word deur die proses van animisasie (Jurkowski 1988:37). Dit behels die verbeelde lewe en beweging van 'n voorwerp wat bewerkstellig word deur die interne energie van die akteur-manipuleerder by die aanraking van die voorwerp of die fokus wat die akteur-manipuleerder aan die voorwerp gee in samewerking (tot 'n mindere mate) met die gehoor se verbeelding. In gevalle waar daar 'n stem aan hierdie voorwerp gegee word, word hierdie proses vergemaklik, maar selfs al is dit net verbeelde beweging, bly beweging een van die belangrikste aspekte van toneelpoppespeel. Donald (2004:36) verwys ook na die *Nyeleni* (van die Bamana uit Mali) wat fetisj-voorwerpe is wat nie volgens 'n noue definisie gemanipuleer word nie:

[The *Nyeleni*] are fixed statuettes, and are often fetish objects. They are placed at the centre of a group of people who dance around them, giving the object life without direct manipulation. They can be semi-mobile and have, for example, jointed arms.

Selfs in hierdie voorbeeld is beweging noodsaaklik, selfs al is dit nie die toneelpop self wat die beweging uitvoer nie.

Die terminologie vir die persoon betrokke by die manipulasie van 'n toneelpop, die maskerdraer in 'n maskerade, en die danser in 'n maskerade sonder 'n masker of toneelpop, is problematies. Daar is geen Afrikaanse woord wat beskrywend is vir al hierdie funksies van 'n persoon in *performance* nie, aangesien die terme tot dusver te beperkend is en sekere funksies wat so 'n persoon binne 'n *performance* kan hê, uitsluit. As daar dus na 'n akteur verwys word, omsluit die term meer as net 'n rolspeler in 'n *performance*. Die vraag ontstaan dus wat die funksie van die akteur/*performer*/danser/akteur-manipuleerder in Afrika-*performance* is?

Veltruský (1983:70) gee die volgende definisie vir toneelspel:

Acting can be succinctly defined as the representation of human and anthropomorphic beings (including animals) and their actions and behavior by human beings and their actions and behavior.

Wanneer hierdie definisie op die toneelpop-*performance* toegepas word, sien ons dat dit nie 'n heeltemal bevredigende omskrywing is nie, veral omdat die akteur-manipuleerder nie die representasie-middel is nie, maar die toneelpop. Die akteur-manipuleerder bewerkstellig hierdie representasie van die toneelpopspel deur middel van handeling of beweging. Die akteur-manipuleerder word dus die agent vir die handeling wat plaasvind. Hierdie handeling kan betekenis aan sekere toneelpoppe gee, veral as ander elemente soos spraak of musiek ook bygevoeg word. Verskillende tekensisteme is daarom in die toneelpopspel of maskerade teenwoordig.

Tillis (1992:23-28) noem verskillende tekensisteme wat in *performances* van toneelpoppe teenwoordig is. Hierdie sisteme sluit beweging, ontwerp en klank in, sowel as 'n gehoor wat bewus is van die feit dat die toneelpop 'n voorwerp van die teater is en nogtans die illusie van die teater en die geskepte lewe van die toneelpop aanvaar (Tillis 1992:7). Volgens Tillis (wat vanuit 'n Westerse toneelpoptradisie werk) is beweging die belangrikste komponent of tekensisteem by toneelpop-*performance*, maar spraak as klankelement in die *performance* is ook belangrik. Sonder hierdie elemente is representasie in 'n *performance* van 'n toneelpop of masker nie haalbaar nie. Die

akteur-manipuleerder is verantwoordelik vir twee van hierdie drie sisteme, naamlik die klank of spraak van die toneelpop en die beweging daarvan. Tillis (1992:23) voer aan dat beweging een van die belangrikste komponente van die toneelpop-*performances* is, aangesien hierdie aspek die illusie van lewe, of 'n lewe binne die verbeelding van die gehoor skep. Om hierdie verbeelde lewe te skep is beweging noodsaaklik, beweging waarvoor die akteur-manipuleerder die agent moet wees.

Wanneer 'n toneelpop of masker binne 'n *performance* gebruik word, moet die akteur-manipuleerder die handeling by hierdie voorwerpe bewerkstellig sodat die voorwerpe 'n representasie word soos in die definisie hierbo beskryf. Dit kan wel gebeur dat in hierdie manipulasieproses van die voorwerpe, die manipuleer wél 'n representasie in handeling kan voortbring deur middel van byvoorbeeld gesigspel, maar hierdie tipe handeling is nie altyd sigbaar vir die gehoor nie en dit gebeur slegs omdat die manipuleerder die handeling wat by die toneelpop of masker geskep moet word, wil bewerkstellig. Die bewegings van die akteur-manipuleerder word gebruik om betekenis te skep en die toneelpop te animeer sodat die bewegings van die toneelpop vir die gehoor ook betekenis kan aanneem.

Veltruský (1983:77) voer aan dat toneelspel met betrekking tot verskillende genres van mekaar verskil en dat spel nie 'n onafhanklike semiotiese sisteem is nie. Hierdie verskille en interafhanklikheid is nog verder divers binne die toneelpop-*performances* omdat die toneelpoppe en hul manipulasie by die verskillende strukture van die toneelspel en die akteurs by die tekensisteme of strukture van die toneelpop moet aanpas. Toneelspel is 'n semiotiese sisteem wat tekens gebruik wat uit ander semiotiese sisteme afkomstig is, hetsy dit visuele of ouditiewe sisteme is. Al hierdie tekens behou hul eie semiotiese betekenis en hierdie betekenis affekteer mekaar se vermoë om betekenis oor te dra in die *performance* waarin hulle gesamentelik funksioneer (Veltruský 1983:78).

In 'n *performance* sonder maskers of toneelpoppe word die akteurs deur die gehoor gesien as 'n groep tekensisteme én as lewende wesens (Veltruský 1983:77-79). Die toneelpop en die masker word ook as tekensisteme gesien, maar in die geval van die toneelpop word die akteur-manipuleerder nie noodwendig as 'n tekensisteme gesien nie. Die ander komponente in *performance* word slegs as tekens gesien. Alles wat die akteur gedurende die *performance* doen (sy handeling) word dus ook deur die gehoor as tekensisteme gesien. Toneelspel as 'n tekensisteme

beweeg dus rond tussen sy aard as tekensisteem (sy realiteit wat in die plek van 'n ander realiteit staan) en die realiteit in eie reg. Dit is nie noodwendig die geval in toneelpop-*performances* nie. Veltruský (1983:79) verduidelik:

Here the stage figure and stage action have only such qualities as are needed to fulfill their semiotic function; in other terms, the puppet is a pure sign because all its components are intentional ... This difference from the sign produced in acting is quite striking with respect to the visual aspect ..., but to the extent that the actor's delivery is marked by his physical activities it also pertains to the voice performance.

Die rol van die akteur in die toneelpop-*performance*, volgens hierdie Westerse model van tekensisteme in die teater, is om die voorwerpe van die toneelpopteater te manipuleer om 'n duidelike tekensisteem te skep. Dit word gedoen deur handeling in die vorm van beweging aan die voorwerpe te gee, asook 'n stem in gevalle waar daar van dialoog of musiek gebruik gemaak word. Die vraag is egter of hierdie stellings ook op *performances* in die Afrika-konteks van toepassing is.

As daar na die manifestasies van toneelspel in Afrika-*performance* gekyk word, is dit nie altyd die geval nie. Die akteur is nog steeds verantwoordelik vir die handeling van die voorwerpe, of dit 'n toneelpop of masker of selfs 'n fetisj-voorwerp is, maar in sommige gevalle, veral in die maskerade, kan die gemaskerde akteur dieselfde verskeidenheid aksies of handeling uitvoer as 'n gewone *performer* sodat daar ook 'n verwysing na ander tekensisteme is én 'n realiteit van sy eie kan geskep word. In sulke gevalle is daar dus nie 'n suiwer tekensisteem soos daar by die Westerse toneelpop gevind word nie, want interafhanklike realiteite kan gelyktydig gevind word. 'n Gemaskerde *performer* in Afrika of 'n toneelpop soos in die *Bin Sogo Bo* kan dus op dieselfde wyse funksioneer as 'n ongemaskerde *performer* in die Westerse teater, aangesien hierdie vorme op 'n soortgelyke wyse funksioneer. Die gemaskerde figuur (en toneelpop in gevalle waar die akteur-manipuleerder van die toneelpop nie sigbaar is nie) word dus as 'n tekensisteem én as 'n lewende wese gesien.

Die akteur-manipuleerder in die Afrika-*performance* is nie net die agent vir die handeling van lewlose voorwerpe soos 'n toneelpop en masker nie. Dit wil voorkom of die toneelpop en/of masker die agent vir die handeling van die akteur-manipuleerder is. Deur die toneelpop of masker te manipuleer word die akteur 'n kanaal vir bonatuurlike entiteite wat van hom besit neem. Hierdie

besitname is nie noodwendig 'n rolspel nie en die akteur-manipuleerder word die toneelpop in die sin dat hy deur ander entiteite/kragte gemanipuleer word. In sulke gevalle, veral waar die metafisiese aspekte sterk teenwoordig is soos in beswymingsdansen, word daar weer 'n enkelvoudige tekensisteem gevind, gelykstaande aan die toneelpop in die Westerse teater. In hierdie gevalle sou dit kon wees dat die akteur-manipuleerder as ikoon saam met die masker kan funksioneer en in hierdie ikonografiese uitbeeldings gedurende 'n *performance* kan die masker of toneelpop nie van die akteur-manipuleerder geskei word nie. Hulle funksioneer nie as aparte entiteite nie, maar as 'n eenheid. Ikonografiese uitbeeldings is ook sonder 'n masker moontlik, soos in gevalle waar die *performer* sonder enige ander voorwerpe in beswyming verval en slegs as kanaal dien vir byvoorbeeld 'n voorvadergees. Wanneer die persoon van die akteur-manipuleerder wegval deur oënskynlike afwesigheid of fisiese onsigbaarheid, word hy 'n ikoon of 'n fisiese teenwoordigheid van dit wat van hom besit geneem het.

Rolspel, soos in die Westerse *performance*, kan wel voorkom wanneer die akteur 'n representasie van iets of iemand anders is. In sulke gevalle is die akteur slegs 'n tekensisteem of medium vir 'n spesifieke boodskap wat saam met ander tekensisteme van die *performance*, soos byvoorbeeld musiek, sang of dialoog, funksioneer. Hierdie vorme van rolspel kan ook 'n verskeidenheid vorme aanneem, van mimetiese representasies tot danse waarin daar geen ooreenstemming met die realiteit is nie. Die ooreenstemmende kwaliteite word dan slegs deur konvensie of kulturele oordraging gevind.

Die akteur/*performer* kan dus, net soos die masker en toneelpop, as ikoon en medium vir 'n boodskap binne 'n *performance* funksioneer en die *performance*-elemente of -voorwerpe is nie noodwendig nodig nie. 'n Voorbeeld hiervan is die sangoma of 'n medium vir geeste waar die geeste besit neem van die heler of sangoma. Na hierdie besitname is die sangoma of heler nie meer teenwoordig nie, maar net die gees wat die liggaam van die heler ingeneem het. Die akteur of *performer* is dan ook in gevalle die agent van die handeling, alhoewel dit beter sou wees om die *performer* in sodanige geval eerder 'n medium van handeling te noem.

Waar daar nie 'n werklike besitname deur 'n voorvadergees is nie en die heler of *performer* gee net voor dat hy of sy deur 'n voorvadergees ingeneem is, kan dit as rolspel binne die *performance*

beskryf word. Die gehoor van die *performance* hoef dit nie noodwendig as rolspel te sien nie en daarom kan die boodskap wat aan die gehoor oorgedra word, nog steeds as outentiek gesien word en sal die bron waarvandaan dit kom nie bevraagteken word nie, veral omdat die gehoor nie altyd daarvan bewus is dat daar nie 'n werklike besitname deur 'n voorvadergees plaasgevind het nie. Hulle is dus nie bewus dat die akteur-manipuleerder van rolspel in die *performance* gebruik gemaak het nie.

Dieselfde konsep geld in gevalle waar maskers en toneelpoppe in geheime organisasies se religieuse rituele gebruik word. Slegs die lede of geïnisieerdes van die organisasie is bewus van die feit dat dit nie werklik 'n gees of mitiese dier is wat byvoorbeeld in die dorp gedurende 'n *performance* rondbeweeg of dans nie. Vir die oningeligte gehoorlede is van die dansende gemaskerde figure diere of geeste.

Die akteur en masker of toneelpop funksioneer in daardie geval as ikoon. Vir die ingeligtes of lede van die geheime organisasie het die *performance* of akteurs/*performers* geen ikoniese waarde nie. Hulle is baie duidelik daarvan bewus dat rolspel in die *performance* gebruik word, maar soos Harley (1975:5) aandui, is die akteur of *performer* nie die belangrikste element in Afrika-*performance* nie, want die doel van die *performance* is belangriker as die individuele *performer*.

HOOFSTUK 2 - *PERFORMANCE AS KONSEP EN ANALITIESE MIDDEL*

Die toneelpop, masker en akteur-manipuleerder as verskillende entiteite binne *performance*-sisteme in Afrika is 'n wye studieveld. Dit is daarom nodig om verskeie begrippe en konsepte rondom *performance* duidelik te definieer voordat daar gekyk kan word hoe die verskillende elemente as ikone en mediums in spesifieke *performances* funksioneer. Net soos die akteur-manipuleerder, masker en toneelpop as simbole binne 'n opvoering of ritueel kan funksioneer, kan ook die *performance* self as 'n simbool of metafoor gesien word. Simbole is middele vir kommunikasie en om die boodskap van 'n persoon te verstaan, moet die ontvanger (en sekerlik die sender ook) die medium waardeur daardie boodskap gestuur word, verstaan. *Performance* kan dus gesien word as die medium of kanaal van 'n boodskap, maar dit beweeg ook wyer as 'n blote kanaal. Dit is 'n ervaring.

Dit is juis hierdie ervaring van die *performance* wat belangrik is in die studie van teater oor die algemeen. Deur middel van die *performance* kan betekenis geskep word en die mense wat aan hierdie aktiwiteit deelneem, se wêreldsiening kan ook makliker verstaan word. Voordat daar na die masker, toneelpop en akteur as aparte entiteite gekyk kan word, moet ons eers die ervaringsveld waarbinne hierdie elemente funksioneer, ondersoek. Hierdie ervaringsveld is *performance*.

Performance as 'n konsep in drama- en teaterstudie, sowel as in ander velde soos die antropologie en sosiologie, kan gesien word as 'n oorkoepelende term wat verskillende menslike aktiwiteite beskryf wat nie noodwendig in dieselfde studieveld sou val nie. Richard Schechner wys op die verskillende areas waarin *performance* 'n gedeelte onderwerp in die studie van die mens is. Dit sluit die volgende areas in:

- 1) *Performances* in die alledaagse lewe, ook samekomste van mense in informele of alledaagse situasies
- 2) Die struktuur van sport, ritueel, spel en publieke politieke gedrag,
- 3) Die analise van verbale en ander kommunikasiemediums en semiotiek,

- 4) Die ooreenkomste tussen mens en dier in geritualiseerde gedrag en spel,
- 5) Psigoterapie, diadiese verhoudings en interaksie, die uitspeel van situasies en bewustheid van die liggaam,
- 6) Etnografie en voorgeskiedenis van die mens en kultuurvorming en
- 7) Gedragsteorieë en -beskrywings (Schechner 1973:5).

Al hierdie verskillende areas betrek verskillende studievervelde en dit is vir hierdie studie belangrik om die ooreenkomste tussen die teater- en dramastudies en antropologie te vind, veral omdat hierdie tipe *performances* dikwels deur antropoloë beskryf is, soos in die literatuuroorsig aangedui is. Die funksie van hierdie *performance* val ook binne die veld van die antropologie. Victor Turner (1982) beskryf die belangrikheid van *performance* binne die antropologie en die teaterstudie soos volg:

In a sense, every type of cultural performance, including ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation and explication of life itself ... Through the performance process itself, what is normally sealed up, inaccessible to everyday observation and reasoning, in the depth of sociocultural life, is drawn forth – Ditley uses the term *Ausdruck*, “an expression,” from *ausdrucken*, literally, “to press or squeeze out.” “Meaning” is squeezed out of an event which has either been directly experienced by the dramatist or poet, or cries out for penetrative, imaginative understanding (*Verstehen*) (Turner 1982:13).

Die toneelpop en masker en die gebruik van hierdie *performance*-elemente bied vir die antropoloog of etnograaf die geleentheid om kulturele en simboliese sisteme van ‘n spesifieke gemeenskap te dokumenteer. In Afrika, waar die geloof- en wêreldsienings so pertinent in *performance* gestalte kry, is hierdie *performance*-voorwerpe ‘n belangrike element in die dokumentering van die gebruike en waardesisteme van ‘n gemeenskap.

Deur die kenmerke van die verskillende aktiwiteite in hul eenvoudigste vorme te ontleed, kan die ooreenkomste en verskille tussen die aktiwiteite duidelik geïdentifiseer word. Dit is eers nodig om die konsep *performance* duidelik te definieer, aangesien hierdie sambreelterm deur die hele studie gebruik gaan word om verskillende aktiwiteite wat nie noodwendig met mekaar verband hou nie, te beskryf.

2.1 *Performance as konsep*

Dit is nie noodwendig moontlik om 'n oorkoepelende definisie vir dié term te gee nie, aangesien verskillende velde selektief te werk gaan met die term en hul eie definisies vir dié woord skep. In Carlson (1996:1) se bespreking van *performance* haal hy Strine, Long en Hopkings aan wat *performance* 'n 'betwiste konsep' noem. Hierdie beskrywing, wat van W.B. Gallie afkomstig is, impliseer dat daar verskillende persepsies is oor wat terme soos demokrasie en kuns (en in hierdie geval *performance*) presies behels, of wat die essensie van die terme is. Uiteenlopende vertolkings van die term, met verskillende verwysingsvelde, is daarom moontlik en die veld waarbinne die term gebruik word, sal die definisieruimte en/of reikwydte daarvan bepaal.

In die inleiding van Carlson (1996:1-9) se boek oor *performance* en *performance art* as postmoderne genres, gee hy drie verskillende definisies of beskrywings van *performance*. Hierdie beskrywings kan gebruik word om verskeie elemente van *performance* te identifiseer wat binne die teatrale of kunshistoriese ruimtes gevind word. Hierdie elemente is nie noodwendig op alle tipes *performances* wat in hierdie studie gebruik word, van toepassing nie. Dit is egter wel nodig om dit te ontleed, aangesien al hierdie eienskappe soms van toepassing kan wees.

In Carlson (1996:3) se eerste beskrywing van *performance* kyk hy na die aspek van *performance* wat die uitvoering daarvan, of die aktiwiteit, bepaal:

If we mentally step back a moment from this common practice and ask what makes performing arts performative, I imagine the answer would somehow suggest that these arts require the physical presence of trained or skilled human beings whose demonstration of their skills is the performance.

Dit is duidelik uit die beskrywing hierbo dat hierdie omskrywing van *performance* nie voldoende of toepaslik is op pre-industriële gemeenskappe se religieuse *performance*-vorme nie. Alle *performances* word nie as 'n vertoonruimte vir die uitvoerder se vaardighede gesien nie. Die aksies, of dit geskoolde vaardighede is of bloot die fisiese teenwoordigheid van die uitvoerder, is van belang. *Performances* kan aksies van uitvoerders verlang wat hul nog nie vroeër uitgevoer het nie. Die handigheid of onhandigheid van die uitvoerder is eerder vir my bepalend ten opsigte van

die graad of kwaliteit van die *performance*, maar met of sonder die kundigheid, vlak van ervaring of vaardigheid van die *performer* in die uitvoering, bly die aktiwiteit nog steeds *performance* in essensie. Die aktiwiteit is hier en in enige *performance* van belang en nie hoe goed of sleg dit uitgevoer word nie.

Nog 'n belangrike aspek van *performance* in Carlson (1996:3) se beskrywing hierbo is die aspek van demonstrasie. Dit impliseer 'n verdeling van betrokkenes by die *performance*, naamlik dié wat uitvoer of aktief deelneem aan die *performance* as uitvoerders en dié wat as toeskouers van die *performance* funksioneer (passiewe deelnemers). Albei hierdie deelnemers moet by die *performance* teenwoordig wees as dit 'n demonstrasie is. Sonder die toeskouers by 'n demonstrasie word die aksie in 'n sekere opsig futiel, aangesien niemand waarneem wat uitgevoer word nie, behalwe die aktiewe deelnemers aan die aksies.¹

Die volgende aspek rondom die beskrywing van *performance* waaraan Carlson aandag gee, is dubbele gedrag/aksie binne die *performance*. Met dubbele gedrag word bedoel die gebruik om aksies uit te voer waar die uitvoerders dit nie as 'hulleself' uitvoer nie, maar voorgee om iemand of iets anders te wees. Richard Schechner noem dit 'Restored behaviour,' dit wil sê "Herstelde gedrag" – 'n konsep wat later in die studie verder bespreek sal word.

In hierdie bespreking van die konsepte is die vertoning van 'n vaardigheid ook nie van toepassing nie. Die verskil in ruimte, of die verskuiwing tussen die 'self' en die aksies wat uitgevoer word, word beklemtoon. Hierdie verskuiwing tussen die rol wat vertolk word en die akteur wat die rol in 'n *performance* vertolk, sal ook bespreek word in terme van herstellende gedrag en transportasies en transformasies. Die verskuiwing in ruimte is alleen binne, of as gevolg van, 'n *performance* sigbaar. Die verskil tussen die ruimte van die *performance* en die alledaagse lewe kan veral gesien word in hoe die gehoor die handeling wat beide in *performance* én in die alledaagse lewe voorkom, raam.

¹ In Grotowski se latere eksperimentele werk soos parateater, was daar nie toeskouers teenwoordig nie. In sekere gevalle is die primêre doel van die *performance* nie 'n demonstrasie nie. In hierdie "Theatre of Sources", soos Grotowski dit noem, wou hy die illusie van die teater (Total theatre) verbreek en dit vervang met die belofte van 'n Totale Lewe (Blau in Schechner en Appel: 1991:251) en Grotowski in Schechner & Wolford (1997).

Even if an action on stage is identical to one in real life, on stage it is considered “performed” and off stage merely “done” (Carlson 1996:4).

Hierdie dubbele gedrag is nie net in die teater teenwoordig nie. Alle sosiale gedrag word as *performed* gesien as gevolg van die verskillende sosiale rolle wat ‘n individu vertolk (Carlson 1996:34). Die deelnemers kan, en dit is my argument, nie eens altyd bewus wees van die feit dat hul *perform* nie, of die aksies word nie as *performance* of dubbele aksies geag nie; maar van buite geraam, word die aksies as dubbele gebare of herstelde gedrag gesien, wat dit dan as *performance* sal klassifiseer. ‘n Verdere aspek van die klassifikasie van *performance* deur middel van hierdie herhaalde of sosiaal geïnduseerde aksies is wéér die motief en/of bewustheid van die aksie. Die doel van die handeling word betrek om daardie handeling te skep en as raam van die *performance* te dien.

The difference between doing and performing ... would seem to lie not in the frame of theatre versus real life, but in an attitude – we do actions unthinkingly, but when we think about them, this introduces a consciousness that gives them the quality of performance (Carlson 1996:4)

Bogenoemde klassifikasies vir die identifisering van *performance*, en ook vir die gebruike van *performance*, verskil van die derde aspek van *performance* wat Carlson bespreek. Tog word die ander aspekte ook betrek in dié sin dat daar ook aktiwiteit betrokke is. In hierdie beskrywing word klem gelê op die vlak van sukses van die aksie. Die sukses van die aktiwiteit kan ook ‘n maatstaf of beoordeling wees of die aktiwiteit wel ‘n *performance* is (Carlson 1996:5). Die toeskouer word ook by hierdie gebruik van *performance* betrek, aangesien dit die toeskouers is wat volgens Carlson die beoordeling of meting moet uitvoer en nie die *performer* of uitvoerder van die aktiwiteit nie. Die verwysingsveld van ‘toeskouer’ en ‘*performer*’ word egter hier verbreed, aangesien een persoon albei funksies kan vertolk en die tweedelige onderskeiding tussen *performer* en gehoorlid nie noodwendig meer so duidelik is nie.

Dit is as gevolg van die toeskouer se oordeel dat aspekte wat buite menslike aktiwiteite val (soos die aksies van diere) ook as *performance* beskryf kan word. As voorbeeld hiervan kan diere binne ‘n sirkus voorgehou word. In die sirkus is die diere besig om te *perform*, maar vir die diere self is dit nie noodwendig dieselfde nie. Hulle is slegs besig om gekondisioneerde aksies uit te voer. As daar met hierdie voorbeeld weer teruggekyk word na Carlson se eerste beskrywing van

performance, kom die aspek van ‘geskoolde’ of aangeleerde vaardigheid weer na vore wat die aksie van die diere in die sirkusopset ook as *performance* klassifiseer, alhoewel die diere nie noodwendig die aksies as ‘n demonstrasie sou sien nie, maar bloot as aksies wat vir hulle beloning kan besorg. Tog moet die aksies uitgevoer word in die teenwoordigheid van die persoon wat die diere hanteer of afgerig het, om te verseker dat die diere hul beloning ontvang.

Carlson (1996:5) noem ook die voorbeeld van ‘n motor se *performance*. Hierdie voorbeeld val natuurlik heeltemal buite die teatrale verwysingsraamwerk, maar dit dui aan hoe die toeskouer verantwoordelik is vir die waarde-oordeel van ‘n *performance*. As een model motor minder kilometer per liter brandstof as ‘n ander model aflê, word eersgenoemde motor as een beskryf wat slegter *perform*.

Die meting van die vlak van sukses van ‘n *performance*, soos aangedui, kan vanuit die toeskouer se geleedere kom, maar Bauman in Barnouw (1989:265) beweer dat alle *performances* aspekte van dubbele bewustheid het waar die aksie gemeet word teen die gedagte van die potensiaal van die aksie. Carlson (1996:5-6) merk in hierdie verband op:

Normally this comparison is made by an observer of the action – the theatre public, the school’s teacher, the scientist – but the double consciousness, not the external observation, is what is most central. (...) Performance is always performance *for* someone, some audience that recognizes and validates it as performance even when, as occasionally the case, that audience is the self.

As die *performance* uitgevoer word waar die ‘self’ die toeskouer is, word dit duidelik hoe die dubbele bewustheid van of oor die *performance* kan funksioneer, asook die belangrikheid daarvan binne die handeling. Die meting van die ‘sukses’ van die *performance* kan ook die vergelyking behels tussen die aksie wat uitgevoer word en vorige aksies wat herroep word, asook die ideale *performance*. Die herroeping van ‘n vorige *performance* as ‘n voorbeeld van herstelde gedrag, is nog ‘n sentrale konsep van *performance* wat deur Richard Schechner gemunt is. Voor daar na hierdie konsep gekyk kan word, is dit nodig om te kyk na *performance*-teorie en die verskillende elemente van *performance* soos deur Schechner uiteengesit is.

Schechner (1988) omskryf die term *performance* soos volg:

Performance is an inclusive term. Theatre is only one node on a continuum that reaches from ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotions, family scenes, professional roles, and so on – through to play sports, theatre, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude. (1988:xiii)

Benewens die wye grense wat Schechner aan hierdie term gee, beskryf hy die aard en omvang van hierdie tipes handeling. Hy noem veral dat die semiotiek wat by die lees van 'n *performance* betrokke is, nie veralgemeen kan word nie en dat die gronde waarop 'n lesing van 'n *performance* gedoen word, veral deur die verskuivende persepsies van die gehoor bepaal word, sowel as verder gekompliseer kan word (Schechner 1988:xiv).

Performance sal in hierdie studie volgens sekere eienskappe van die aktiwiteit gedefinieer word, juis ook omdat teater (soos 'n toneelpopproduksie), ritueel en vele ander vorme van menslike aktiwiteite as *performance* geklassifiseer kan word. Die fokus van die tipe *performance* wat in die studie ondersoek word, sal val op die aspekte waar die toneelpop, die masker en die akteur in Afrika gebruik word. Die reikwydte van hierdie tipe *performance* sluit die opvoerings in 'n teatrale verband in, maar ook sosiale dramas en gemeenskapsrituele soos religieuse byeenkomste waar die primêre doel van die *performance* nie noodwendig op vermaaklikheid gefokus is nie.

2.2 Die Eienskappe van *Performance*

Daar is al genoem dat vele menslike aktiwiteite as *performance* geïdentifiseer kan word. Dit sluit onder andere sport, spel, teater en ritueel in. Schechner (1988) bespreek verskillende kenmerke van hierdie onderskeie menslike aktiwiteite wat ooreenstem. Dit is 1) 'n spesiale ordening van tyd, 2) spesiale waarde aan objekte geheg, 3) nie-produktiwiteit, 4) reëls en 5) *performance* ruimtes. Dit is veral belangrik om te noem dat die wêreld van die *performance* en die wêreld wat buite die *performance* funksioneer byna twee verskillende ruimtes inneem. Die normale klassifikasies van dit wat eg of empiries is, kan in hierdie twee verskillende wêrelde apart funksioneer. Die verskil tussen die twee ruimtes en die verskillende reëls wat in hierdie ruimtes geld, kan geen verband met mekaar hê nie. Die kragte of reëls van een ruimte kan ook byvoorbeeld in sekere gevalle glad nie van toepassing in die ander ruimte wees nie.

2.2.1 Spesiale ordening van tyd

Die tradisionele gebruik en werking van tyd word in die *performance*-opset verbreek. Die liniêre en sirkulêre ordening word versteur deurdat die tyd en die werking van tyd volgens die gebeurtenis aangepas word. Hierdie aanpassings kan in verskillende vorme geskied (Schechner 1988:6).

- *Gebeurtenistyd*: In hierdie aanpassing van tyd moet daar eers 'n reeks gebeure volgens 'n spesifieke volgorde voltooi word sodat die *performance* as afgehandel beskou kan word. Die tyd wat die verskillende onderafdelings van die *performance* duur, is nie hier ter sake nie. Die belangrikste aspek is die aktiwiteit wat gedurende die *performance* uitgevoer moet word, sowel as die volgorde van die aktiwiteit. Teater volgens die tradisionele Westerse siening met 'n teks wat vooraf ingestudeer word, kan as 'n voorbeeld genoem word. Schechner (1988:7) noem ook dat rituele waar 'antwoorde' of resultate verwag word in hierdie tydsindeling val. Die voorbeelde wat onder andere deur hom genoem word, is reëndanse en helingsrituele.
- *Vasgestelde tyd*: In hierdie tydsindeling van *performance* is daar 'n arbitrêre, vasgestelde tyd waarop die gebeurtenis begin en eindig, ongeag of die reeks gebeurtenisse voltooi is of nie. Die deelnemers aan die aktiwiteit in hierdie tipe *performance* probeer meestal om dit so vinnig as moontlik te voltooi voordat die tyd verstreke is. 'n Ander uitkoms is ook om soveel as moontlik van 'n spesifieke aksie in die vasgestelde tyd uit te voer. Sportsorte, byvoorbeeld sokker en rugby, is voorbeelde van *performances* waar vasgestelde tyd gebruik word.
- *Simboliese tyd*: Die tradisionele tydsindeling word in hierdie soort *performance* opgehef. Die duur van die aktiwiteit verteenwoordig dus 'n ander, langer of korter tydperk as 'horlosietyd', of die gebruik van tyd is glad nie ter sprake nie, soos die konsepte van 'droomtyd' en die 'ewige lewe'. Die normale ordening van tyd kan ook nie teenwoordig wees nie en tydspronge of verplasing van tyd kan ook voorkom. Schechner (1988:7) noem dat teater ook onder hierdie gebruik van tyd ingedeel kan word. Die gebeurtenisse wat afspeel, is nie waar in die

sin dat dit ‘hier en nou’ gebeur nie. Die tyd wat uitgebeeld word, kan ook verskil van die tyd waarin die *performance* plaasvind en dui ook partykeer op die herhaling van ‘n gebeurtenis.²

‘n Kombinasie van die verskillende tipes tydgebruike kan ook gevind word. Dit word veral gesien in sekere sportsoorte soos boks en motorresies. In die eerste geval sien ons dat daar van vasgestelde tydsindelings gebruik gemaak word. ‘n Rondte van ‘n bokseveg duur drie minute. Gebeurtenistyd kan ook in ‘n bokseveg gevind word waar die doel van die kompetisie is om die teenstaander uit te slaan. As die een deelnemer binne die eerste drie minute van die eerste rondte uitgelaan word, is die kompetisie verby, aangesien die doel van die kompetisie bereik is. Die ander nege rondtes vind dus nie plaas nie. Indien die een opponent nie die ander ‘n uitklophou kan toedien binne die tien rondtes nie, is die *performance* eers na afloop van al tien rondtes voltooi.

Nog ‘n manier waarop tyd binne ‘n *performance* van die alledaagse gebruik van tyd verskil, is dat tyd heel moontlik ook opgehef kan word. Om hierdie punt te illustreer, kan daar na ‘n basketbalwedstryd of Amerikaanse voetbalwedstryd gekyk word. Hier het die deelnemers aan die wedstryd te doen met vasgestelde tyd. Elke helfte van die wedstryd het ‘n spesifieke tyd wat dit mag duur, maar die deelnemers kan ‘n “time out” hê waar die horlosie vir die duur van die “time out”, of dan ‘n ruskans, gestop word.

Schechner (1988:8) toon ook aan hoe dramaturge die gebruik van tyd binne ‘n teatrale voorstelling kan gebruik om gebeurtenisse op die verhoog te konstrueer. Die voorbeeld wat in hierdie verband genoem word, is *The Maids* van Jean Genet:

Step by step Claire/Madame and Solange/Claire move through the routine leading to the attempted murder of Claire/Madame. This scene is actually a dress rehearsal for the crime that ends the play. Both women are careful that the other does everything “necessary,” no matter how long it takes. Still, they are in a rush – they must finish before Madame arrives. An alarm clock, brought from the kitchen ... into Madame’s bedroom, ticks off the available minutes. The scene ends when the alarm rings – too soon for the murder to be consummated ... This ritual-farce opening

² Die kwessies rondom die herhaling van gebeurtenisse word ook later in Hoofstuk 4 (Herstelde gedrag) bespreek. Daar moet wel hier genoem word dat rituele en *performance* nie net die herstel van die verlede is nie, maar geraam word binne ander aktiwiteite wat nie noodwendig ‘n verhoogde status soos *performance* of rituele het nie (Turner 1982:12). Die spesiale gebruik van tyd is een manier waarop *performance* en rituele as aktiwiteite van ander aard as dié van gewone aktiwiteite geraam word. Enige rituele, volgens Schechner (1988:7), waarin gebeurtenisse gereaktualiseer word, sal wel van simboliese tyd gebruik maak.

scene, with its *deus ex machina* alarm clock, is built on the tensions aroused by the conflicting temporal rhythms of symbolic (the drama), event (the murder), and set (the alarm clock) time (Schechner 1988:8).

Schechner sluit sy bespreking oor die spesiale indeling van tyd af deur te noem dat die gebruik van simboliese tyd dikwels afwesig lyk, maar nog steeds teenwoordig is. Die gebruik van simboliese tyd in 'n *performance* blyk vir my altyd teenwoordig te wees. Die oomblik as 'n *performance* begin, van watter aard die *performance* ook mag wees, word daar van simboliese tyd gebruik gemaak. Daar kan geredeneer word dat vasgestelde tyd en gebeurtenistyd ook as 'n onderafdeling van simboliese tyd kan dien, aangesien die indelings van tyd in albei die ander moontlike gebruike van tyd verskil van die daaglikse lewe. Die tydsindeling is simbolies vir 'n ander konsep van tyd wat parallel loop met die eenrigtingverloop van tyd wat nog steeds buite die *performance* teenwoordig is.

2.2.2 Voorwerpe

In sy bespreking van die gebruik van objekte in *performance* sê Schechner dat die grootste verskil tussen voorwerpe binne en buite die *performance*, die waarde van hierdie objekte is. Buite die ruimte van die *performance* word voorwerpe waardeer volgens die gebruike, skaarsheid, skoonheid en ouderdom daarvan (Schechner 1988:9). Hy sê dat die voorwerpe binne die *performance*-ruimte veel minder monetêre waarde het as wat daaraan binne die *performance* toegeskryf is. 'n Rekwisiet van 'n toneelstuk is inderdaad nie altyd die ware Jakob nie, maar die voorwerp kan in die *performance* die middelpunt van die handeling wees. Die bal in 'n tenniswedstyd is nie baie duur nie, maar sonder die bal kan die spel nie plaasvind nie. Dit is hier waar die *performance*-ruimte die waarde van die voorwerpe verhoog. Die waarde van die voorwerpe word nie net verhoog nie, maar die toeskrywing van waarde aan voorwerpe is nog 'n manier waarop die *performance* as buite die alledaagse geklassifiseer kan word, soos Schechner noem:

The "other-worldliness" of play, sports, games, theatre, and ritual is enhanced by the extreme disparity between the value of the objects outside the activity when compared to their value as foci of the activity (Schechner 1988:9).

Schechner sê nie verder veel oor die kwessie van voorwerpe nie, maar aangesien hierdie tesis klem lê op die toneelpop, masker en akteur-manipuleerder binne die konteks van Afrika- *performance*, is

dit nodig om in meer detail na die spesiale behandeling van hierdie voorwerpe binne die *performance* te kyk.

Die toneelpop en masker is voorwerpe wat binne 'n *performance* gebruik kan word. In Afrika kan hierdie voorwerpe ook buite die *performance*-konteks as belangrike voorwerpe beskou word. Die funksie van die voorwerp is in daardie gevalle anders as in die *performance* self waar die voorwerp in *performance* nie net 'n representasie van iets of iemand is nie, maar ook 'n fetisj-voorwerp is. Die akteur kan ook in sekere gevalle as 'n objek of voorwerp gesien word, aangesien die liggaam van die persoon binne 'n *performance* geobjektiveer kan word.

Die tradisionele gebruik of siening van die liggaam kan binne die *performance* anders funksioneer as buite die *performance*. Hierdie punt sal later ook meer breedvoerig in Hoofstuk 5 bespreek word. Ek wil net hier noem dat 'n voorbeeld van so 'n geval is wanneer die *performer* nie homself is nie. Binne die teater is dit dan ook meestal die geval. 'n Akteur vertolk immers 'n rol, 'n karakter wat nie hy- of syself is nie. Alhoewel hierdie beskrywing deel vorm van die objektifikasie van die liggaam binne die *performance*, is dit 'n afgewaterde voorbeeld. Gevalle waar die liggaam ten volle in *performance* geobjektiveer word, is waar 'n voorvadergees 'n deelnemer aan 'n ritueel geheel en al in besit neem. Geen 'spore' van die essensie van die *performer* word gevind, behalwe sy liggaam nie. Die liggaam word dus 'n voorwerp wat binne die *performance* anders funksioneer.

Schechner lê die meeste klem op die finansiële waarde van die voorwerpe binne en buite *performance*. Hy noem egter nie die effek wat 'n *performance* op die waarde van 'n voorwerp kan hê nie. 'n Eenvoudige voorbeeld kan weer uit die sportwêreld geneem word. 'n Rugbybal is nie so 'n duur voorwerp nie, maar na die gebruik van 'n bal in 'n spesifieke wedstryd (byvoorbeeld die eindstryd van die Wêreldbeker), kan hierdie bal se waarde heelwat verhoog. Sulke voorwerpe word dan ook meestal aan versamelaars verkoop.

Die waarde wat aan hierdie voorwerpe toegevoeg word, is suiwer simbolies. Deurdat die voorwerp in die *performance* gebruik is, word die waarde vir sekere deelnemers of toeskouers van daardie *performance* verhoog. Die voorwerp op sigself bly van dieselfde materiaal gemaak en het nie

(noodwendig) 'n gedaanteverwisseling ondergaan nie, maar dit is die proses waardéur dit is wat die toegevoegde waarde daaraan gee.

Ons vind hier dieselfde konsep van simboliese waarde wat aan 'n voorwerp toegevoeg word as gevolg van sy funksie binne 'n *performance*, veral waar hierdie voorwerpe in 'n rituele verband gebruik word. Die gebruik van maskers binne 'n tradisionele Afrika-ritueel het besondere waarde vir die groep mense wat hierdie tradisie bedryf. So is daar duidelike voorbeelde waar sekere maskers net deur sekere lede van die gemeenskap gedra mag word. Die status van die persoon binne die gemeenskap, sowel as sy funksie, sal bepaal watter masker hy in 'n rituele *performance* mag dra. Dit het in sulke gevalle nie net te doen met die status van die persoon binne die gemeenskap nie, maar ook met die mag waaroor die masker beskik met betrekking tot die gemeenskap en ook die voorvadergeeste wat hierdie masker voorstel en wat ook die masker kan inneem. Hierdie elemente verskaf daaraan 'n belangrike simboliese waarde wat die werklike finansiële waarde van die voorwerp oorskry.

2.2.3 Nie-produktiwiteit

Schechner (1988:9) noem dat die oorspronklike doel van *performance* nie is om iets te vervaardig of om geld in te samel of te genereer nie. Dit is veronderstel om apart van die daaglikse lewe te staan, veral met verwysing na die aktiwiteite van die mens wat as 'werk' gesien kan word. Hierdie punt is meestal van toepassing op die gebruik van spel binne 'n gemeenskap. Dit moet egter duidelik gestel word dat nie-produktiwiteit van die *performance* nie beteken dat daar nie effektiwiteit in 'n *performance* hoef te wees nie. Duidelike resultate kan nog deur 'n *performance* bewerkstellig word soos in gevalle van rituele wat 'n uitwerking op die deelnemers en gehoorlede moet hê, maar dit word nie as produktiwiteit gesien nie. Die verskil ontstaan egter in die moderne samelewing waar daar wel 'n finansiële aspek by die aktiwiteit betrokke is. Professionele akteurs, sportmanne en ander persone wat by die aktiwiteite betrokke is, word wel betaal.

Dit is in direkte teenstelling met die idee dat *performance* nie ernstig of as produktiewe aksie gesien kan word nie. Die professionele werkers binne die sport- en vermaaklikheidsbedryf ag wel hul aktiwiteite as 'ernstig'. Schechner (1988:10) verklaar dié onderskeid tussen 'ernstig' of produktief en spel as 'n nie-ernstige aktiwiteit soos volg:

It can be unravelled only by appreciating the structural elements of the performative activities. In productive work the economic arrangements determine the form of the operation.

Die punt is dus dat die betrokkenheid van geld nie die aard van die *performance* gaan verander nie. 'n Opvoering van Shakespeare se *Hamlet* deur 'n amateurgroep teenoor 'n opvoering van dieselfde teks deur 'n professionele groep akteurs bly nog steeds 'n opvoering van *Hamlet*. Die kwaliteit van die opvoering kan wel verskil, maar dit het nie noodwendig met die finansiële vergoeding te doen nie. Inherent bly dit nog steeds dieselfde tipe aktiwiteit. Die vorm van die aktiwiteit word dus nie deur die ekonomiese vermoëns van die uitvoerders, of deur betaling aan die *performers* bepaal nie, alhoewel geld deur middel van die *performance* gegeneer kan word. Tog meld Schechner (1988:10):

What I've been saying about sports could be said, with some variations, about rituals, games, and theatre too. No matter how much is spent, paid, bet, or in other ways implicated in these performative activities, their respective forms remain constant. When money does "corrupt" a form ... people are able to recognize the misalignment ... The money, services, and products ... generated *by* these activities are not part *of* them.

Die rituele *performance* wat in 'n stamverband gevind word, staan ook buite die daaglikse aktiwiteite van daardie gemeenskap. Hierdie *performance* se doel is moontlik om 'n toestand binne die gemeenskap te verander, of om die begin of einde van 'n spesifieke tydperk, byvoorbeeld jaarseisoene, aan te dui. Die *performance* kan dus 'n duidelike resultaat hê, maar dit is nie die geval dat hierdie *performance* geld gaan genereer nie. As dit wel geld genereer, gaan die aard van daardie *performance* nie verander nie. Die *performance* kan ook die effektiwiteit van die ritueel beïnvloed, maar dit is nie noodwendig die geval dat die effektiwiteit of resultaat van die *performance* (soos in 'n ritueel) die *performance* gaan beïnvloed nie.

2.2.4 Reëls

In spel word daar duidelike reëls geskep waaraan die deelnemers hulself moet onderwerp. Die reëls word nie net gebruik om die deelnemers te sê hoe die gebeurtenis moet verloop nie, maar Schechner (1988:11) noem dat reëls ook gebruik word om die aktiwiteit teen indringing van buite te beskerm. Net soos daar geen verskil tussen 'n professionele en 'n amateur-rugbywedstryd is met betrekking

tot die vorm van die spel nie, net so is daar ook geen verskil in die reëls van die spel nie. As daar byvoorbeeld wel 'n verandering aan reëls gemaak moet word, word dit as 'n kompromie gesien met betrekking tot wat die spel moet wees. Hierdie kompromieë wat gemaak word, word gebaseer op die bestaande reëls van die spel ten einde die vorm so na as moontlik aan die oorspronklike te hou.

Die woord 'reël', soos dit van toepassing is in sport en spel, word nie gebruik wanneer daar van rituele, teater en dans gepraat word nie. Dieselfde beginsels word tog in hierdie ander aktiwiteite gevind en dit funksioneer op min of meer dieselfde prinsiep. In die ritueel bepaal die tradisie waarbinne dit uitgevoer word, die stel reëls waarvolgens dit uitgevoer word. Net so word daar gepraat van konvensies in die teater, waaraan beide optreders en toeskouers hulself moet onderwerp. Hierdie verskillende reëls en konvensies word nie net lukraak gebruik of geskep nie. Die spesifieke gebruike van byvoorbeeld die teater word oorgedra van die verlede tot in die hede en ook dan vanuit die hede na die toekoms oorgedra.

As daar dan gekyk word na die definisie van 'n 'tradisie' soos dit vervat is in Shils se werk (1981:12-13), is dit duidelik dat die reëls van 'n *performance* (soos die konvensies van die teater) as 'n tradisie gesien kan word. Die reëls word nie net aan die volgende geslag oorgedra nie, maar ook die metodes, dit wil sê hoe daar binne die *performance* opgetree moet word. Tradisies is nie onveranderbaar binne 'n gemeenskap nie en kan ontwikkel of verander. Die verandering in 'n tradisie, hoe klein die verandering ook al mag wees, sal dan ook as 'n verandering van die stel reëls gesien word wat in die *performance* gevind word³. Die veranderinge wat in 'n tradisie plaasvind, sal dan ook aan 'n nuwe stel reëls onderwerp word. As 'n tradisie geheel en al verander, kan dit 'n nuwe tradisie word wat weereens van een geslag na die volgende oorgedra word.

Schechner (1988:11) sê dat as die manier waarop die *performance* plaasvind, verbeter kan word, daardie veranderinge nog steeds binne die reëls van die aktiwiteit uitgevoer word. Wanneer daar wel 'n totale verandering of vernuwing binne die *performance* voorkom, word daardie veranderinge ook aan 'n stel reëls onderwerp. Dit kan veral gesien word in gevalle waar hibriede *performance*-sisteme gevind word, byvoorbeeld die uitbeelding van rituele binne 'n teateropset. Die reëls vir die

³ Die verandering van die reëls of tradisies gebeur ook nie net na willekeur nie. Veranderinge in tradisies sal meestal by reïntegrasieproses of breuk van die sosiale drama gebeur. Daar sal in Hoofstuk 6 meer hierop uitgebrei word.

ritueel is nie noodwendig in sulke gevalle geheel en al van toepassing nie, maar die reëls of konvensies van die teater word wel van toepassing. In sulke gevalle kan dit ook gestel word dat, juis omdat die ritueel se reëls nie toegepas is nie, dit nie werklik as die ritueel gesien kan word nie, maar alleen 'n uitbeelding of mimesis van daardie ritueel. Juis omdat hierdie ritueel dan nie 'eg' is nie, word die konvensies van die teater belangriker as die reëls of tradisies van die ritueel.

'n Interessante voorbeeld van hoe die reëls of voorskrifte van 'n ritueel in 'n kompromie verander, was in die repetisietyd van Handspring Puppet Company en Sologon Troup se produksie *Tall Horse*. Aan die einde van die instuderingstyd in die H.B. Thom-teater het die deelnemers gevoel dat daar probleme met die produksie is as gevolg van die inmenging van voorvadergeeste. Een van die akteurs het byvoorbeeld ernstig siek geword en moes op die ou end aan die produksie onttrek. Hierdie siekte (wat die kenmerke van 'n epileptiese aanval gehad het) is, volgens die akteurs, deur die voorvaders veroorsaak. 'n Helingsritueel moes uitgevoer word om die voorvaders met die produksie te versoen. Met dié dat daar verskillende tradisies in een groep gevind is, byvoorbeeld Kofi Kôkô vanuit die Vodun-religie (hy is ook 'n animistiese priester) van Benin, en die voorvadertradisie van Suid-Afrika en Mali, was die helingsritueel, of dan die voorvaderbevrediging, 'n kombinasie van al die tradisies. Die reëls en/of voorskrifte of tradisies van hierdie rituele is vir hierdie geleentheid verander om die ander tradisies ook te inkorporeer.

Die reëls word egter in alle gevalle gebruik om die *performance* van die alledaagse te skei. Die skepping deur *performance* van 'n ruimte wat buite die alledaagse funksioneer, word deur Schechner as 'n belangrike deel van die mens se bestaan gesien. As daar gekyk word na hoeveel tyd, geld en energie in die moderne lewe aan hierdie tipe aktiwiteite gewy word, word die belangrikheid van *performance* duidelik. Die belangrikheid van hierdie *performances* kan veral gesien word as dit in kontras geplaas word met die daaglikse aksies van die mens. Die noodsaaklikheid van hierdie aksies vir die individu word ook oorgedra na die gemeenskap waarbinne die individu leef. Die ruimte van die *performance* bied die geleentheid vir die deelnemer en toeskouer om hul plek binne die samelewing te kan eien. 'n Voorbeeld hiervan is die toneelpopvoerings wat in Mali gevind word en veral in die Segu-streek van die land. Deur die *performances* van hierdie poppespel kry die individue van die verskillende ouderdomsgroepe 'n

geleentheid om hul plek binne die samelewing te identifiseer en te bevestig, maar ook om die kultuur van die samelewing waarin hulle hulself bevind, te versterk.

Arnoldi (1983:236) bespreek die rol van hierdie poppespel in die gemeenskap van Kirango, 'n dorpie waar sy onder andere haar veldwerk oor toneelpoptradisies in Mali gedoen het. Gedurende die drie jaar waarin sy haar veldwerk gedoen het, het die drie verskillende stamme wat in die dorp gewoon het, elk hul toneelpop-*performances* volgens hul eie tradisies gehad. Hierdie genre van *performance* word as Kirango se “egte teater” gesien omdat dit eie aan die dorp is. Die gemeenskap word verdeel in verskillende groepe wat hulle die *ton* noem. Hierdie groepe word volgens die ouderdomme van die lede ingedeel. Elke *ton* bestaan uit groepe wat oor drie jaar saam gegroep word. Die vroue en mans van die gemeenskap word meestal afsonderlik in *tons* ingedeel. Die lede van hierdie *tons* identifiseer hulself daarom eerstens met die *ton* waaraan hul behoort.⁴ Elke *kamelen ton* is ook verantwoordelik vir 'n toneelpopoptrede gedurende 'n fees. Arnoldi (1983:236) dui aan dat daar baie geld en kreatiwiteit aan hierdie *performances* bestee word en dit is in hierdie toneelpop-*performances* dat die lede van die gemeenskap hul etniese en dorpsidentiteit skep en/of herbevestig.

Dit is egter nie al sosiale doel wat *performance* het nie. Schechner noem onder andere:

I think these activities are the social counterparts to individual fantasy. Thus their social function is to stand apart from ordinary life, both idealizing it (in these activities people play by the rule) and criticizing it (why can't all life be a game?) (Schechner 1988:11).

Die reëls van die *performance* verwyder die aktiwiteit van die daaglikse en skep 'n aparte wêreld buite die alledaagse waar ander reëls ook van toepassing is.

⁴ *Ton* is die benaming vir 'n organisasie. Die *Kamelen Ton* is 'n jeugorganisasie wat mans onder 40 en ongetroude vroue insluit. Ou, getroude vroue kan nog by die *performance* betrokke wees. Hulle sal dan as sangers vir die jeugorganisasies optree. Dit is net die jeugorganisasies wat toneelpop-*performances* op die been bring. Ander *tons* is vir ander aktiwiteite in die gemeenskap verantwoordelik.

2.2.5 *Performance*-ruimtes

Die ruimtes waarin *performances* afspeel, is ook duidelik afgesonder van ander ruimtes waar daaglikse menslike aktiwiteite plaasvind. As hierdie ruimtes nie so verskil nie, word die ruimte vir die *performance* sodanig verander dat dit geskik is vir die *performance*, selfs al is dit net 'n tydruimteverplasing wat plaasvind in die sin dat die ruimte nou nie meer primêr vir die oorspronklike doel gebruik word nie. So kan die markplein van 'n klein dorp wat die ruimte van 'n *performance* word na afloop van die *performance* weer terugkeer na die doel van 'n markplein. Die oorspronklike funksie van die ruimte kan dus na afloop van die *performance* weer teruggebring word. Daar sal later in hierdie afdeling meer oor hierdie veranderende eienskap van die ruimte waarin die *performance* afspeel, gekyk word.

Teaters, arenas, stadions en kerke word deur Schechner (1988:11) as ekonomies nie-selfonderhoudend beskryf. Hiermee verwys hy na die aantal kere wat die ruimte gebruik word, in vergelyking met ander ruimtes soos kantoorblokke of fabriek wat meer gereeld gebruik word. Die ruimtes waarin *performances* afspeel, is meestal in sentrale dele van die dorp of stad geleë. Hierdie lokaliteit binne die dorp of stad is gewoonlik ook baie duur grond. Die ruimtes staan vir groot dele van die tyd leeg en word nie gebruik nie. As daar byvoorbeeld na 'n kerk gekyk word, word dit 'n minimum van twee keer per week gebruik, albei kere op een dag van die week. Die plasing van 'n kerk, veral in die Suid-Afrikaanse dorpe, word die middelpunt van die dorp met die hoofstraat van die dorp (wat ook die pad is waarmee daar in die dorp ingekom word) wat dikwels in die kerk vasloop of daar verbyloop.

Wanneer hierdie ruimtes, wat oor die algemeen nie baie gebruik word nie, wel gebruik word, is dit 'n baie intensiewe gebruik daarvan. Baie mense vergader in hierdie ruimte om na 'n (geskeduleerde) *performance* te kyk. Die ruimte is ook so georden dat baie mense (die gehoor) na 'n klein groepie mense (die optreders) kyk. Hierdie plasing van die gehoor veroorsaak ook dat die gehoorlede duidelik bewus is van die feit dat hulle as gehoor binne die opset van die *performance* funksioneer:

This self-awareness, and the awareness of the awareness, reflexivity, is a function of both the activities and the spaces where the activities take place. Audience self-awareness is both informal and formal. Formal self-awareness is inculcated by applause, responsive reading, singing, organized cheering, etc. In orthodox

proscenium theatres – where there is less opportunity for the audience to become aware of itself – there are lobbies and intermissions (Schechner 1988:32).

Hierdie plasing van die gehoor bewerkstellig ook, volgens Schechner, die gevoel van feestelikheid wat buite die normale daaglikse gedrag van die mens staan. Saam met hierdie feestelike gevoel word die morele waardes van die gemeenskap ook bevestig en hernu (Schechner 1988:13).

Dit is natuurlik nie noodsaaklik dat *performances* net binne 'n geallokeerde ruimte moet plaasvind nie. As daar gekyk word na informele optredes soos straatteater, optogte en area-spesifieke optredes (“site specific performances”), sien ons dat dieselfde tipe organisasie van ruimte natuurlik sal ontstaan waar die grens tussen optreders en toeskouers duidelik sigbaar is. Hierdie skeiding tussen die gehoor en optreders definieer die ruimte van die *performance*, en die definisie van hierdie ruimte is nie vas nie. Die ruimte kan verander soos die *performance* verander en van een plek na 'n ander beweeg, of die grense tussen die gehoor en die optreders kan so vervaag dat die gehoor en optreders een word. Die gehoor word dan aktief by die *performance* betrek.

Hierdie tipe verwydering van grense tussen die gehoor en die optreders word veral in tradisionele *performances* in Afrika gevind waar die doel van die *performance* juis die aktiewe deelname van die gehoor is. Hierdie aktiewe deelname aan die aktiwiteit gebeur ook meestal aan die einde van die *performance* waar daar 'n formele onderskeid was tussen die gehoor en die optreders. Die optreders in so 'n *performance* moet dikwels iets binne die aktiwiteit vir die groter groep uitvoer. As hierdie aksie voltooi is, word die res van die groep betrek. Ander situasies waar die grens tussen gehoor en *performer* ook verdwyn, kan gevind word waar die gehoorlede byvoorbeeld ritmies hande klap terwyl 'n ander groep dans. Dit kan gesien word in die shamanistiese danse van die San waar die danser/shaman 'n ritueel vir die gemeenskap moet uitvoer, maar almal is by daardie ritueel betrokke in die sin dat sommiges as gehoor optree (en nie aktief aan die dans deelneem nie), maar wel deel vorm van die ritueel deur hande te klap of deur begeleiding vir die danser (die aktiewe *performer*) te gee.

In die gevalle waar daar geen spesifieke ruimte (soos 'n teatergebou) vir 'n *performance* is nie, word daar aan die ruimte wat in die alledaagse lewe gebruik word en nou as die *performance*-ruimte

dien, 'n simboliese waarde toegevoeg. Met die toevoeging van hierdie simboliese waarde word die tradisionele gebruik van daardie ruimte opgehef. Die normale verwysings na tyd en ruimte kan ook in hierdie simboliese toevoeging van waarde in 'n *performance*-ruimte opgehef word. Grense tussen die sigbare en die onsigbare wêreld kan verdwyn en die diëgetiese en mimetiese ruimte-indelings, soos gevind word in die tradisionele (Westerse) drama, vervaag. Voorbeelde hiervan is in 'n Voodoo-ritueel of ander *performances* waar die metafisiese aspekte van geeste en die fisiese benadruk word.

Die fisiese ruimte word nie meer as die ruimte gesien nie, maar dit verteenwoordig die 'geestesruimte' wat nie op die aarde is nie – dit word dus 'n spieëlbeeld van die onsigbare ruimte. Dit sal dan ook net in 'n simboliese ruimte wees waar so 'n *performance* kan plaasvind, aangesien die simboliese ruimte die aksies help meebring. Sonder die simboliese waarde van die ruimte is die simboliese en metafisiese aksies van die *performance* onmoontlik.

Die verband tussen die ruimte en die tyd waarin of wanneer die *performance* plaasvind, is ook belangrik. As die gemeenskap weet dat 'n spesifieke tyd gestel word vir 'n *performance*, kan die ruimte waar daardie *performance* moet plaasvind, spesiaal vir die geleentheid voorberei word. Hierdie voorbereiding van die ruimte vir die *performance* onttrek ook die oorspronklike funksie daarvan vir die duur van die *performance* en raam die ruimte, net soos die aktiwiteit, as iets uitsonderlik en verwyderd van die alledaagse. So word 'n markplein in 'n dorp die ruimte waarin die *performance* uitgespeel word, maar na afloop van die *performance* kan die oorspronklike funksie van die ruimte, naamlik 'n plek waar die dorp se mark gehou word, weer na sy oorspronklike funksie terugkeer.

Performance as 'n konsep se wye verwysingsveld maak dit 'n handeling wat verskeie sosiale aktiwiteite kan insluit. Hierdie hoofstuk het die verskillende komponente of eienskappe van *performance* bespreek om 'n beeld te skep van die verskillende elemente waarvolgens hierdie aktiwiteit uitgeken kan word. Sonder hierdie elemente wat aktiwiteite as *performance* raam, kan enige aksie as *performance* geag word. Enige handeling kan 'n *performance* wees, mits dit aan hierdie vereistes voldoen, maar nie enige handeling is noodwendig *performance* nie.

Die belangrikheid van die verskillende elemente van 'n *performance* hang van die konteks of doel van daardie *performance* af. As voorbeeld kan daar gekyk word na die gebruik van voorwerpe in Afrika-*performance*. Nie alle maskers en toneelpoppe funksioneer as ikone in *performances* nie. Soms is 'n masker of 'n toneelpop net 'n medium in 'n *performance*, met die uitsluitlike doel om die gehoor te vermaak. Vanuit die Westerse perspektief op *performance* word dit meestal net geraam as handeling om te vermaak. In Afrika is dit nie die geval nie. Die belangrike rol wat die geestewêreld nog in verskeie gemeenskappe in Afrika speel, veroorsaak dat *performances* 'n integrale deel van hul bestaan uitmaak. Tog staan hierdie *performances* nog steeds buite die alledaagse aktiwiteite van daardie gemeenskap, juis omdat hierdie *performances* verskillende bestaansvlakke vanuit hul wêreldbeskouing (waar nie alles altyd fisies sigbaar is nie) in die *performance* laat manifesteer. Gedurende hierdie manifestasie van ander bestaansruimtes kan die tradisionele gebruik van tyd verander. Die verlede word deel van die hede en afgestorwe voorvaders word weer gesien.

Voorwerpe word in die *performance* gebruik om hierdie teenwoordigheid van voorvadergeeste uit te beeld. Die masker en toneelpop wat deur 'n akteur-manipuleerder hanteer word, is voorwerpe wat soms vir hierdie doel in *performances* gebruik word. Die fisiese manifestasies van entiteite uit ander bestaansruimtes, soos voorvadergeeste of historiese en/of mitiese karakters (hetsy in die vorm van ikoniese uitbeeldings of representasie deur mediumskaap) impliseer verskillende tipes verskuiwings wat by 'n akteur-manipuleerder plaasvind. Om hierdie verskuiwings te kan ontleed, moet daar gekyk word na hoe *performance* ontstaan. Hierdie skeppingsproses kan as herstelde gedrag beskryf word en dié konsep sal in die volgende hoofstuk bespreek word.

Deur middel van 'n *performance* kan 'n ruimte ook van sy oorspronklike doel vir die duur van die *performance* onthef word, of simboliese waarde kan aan of deur daardie ruimte aan die *performances* geheg word. Dit word veral in Afrika gesien waar 'n gemeenskaplike bymekaarkomplek, soos 'n markplein of 'n *toguna* in Mali, of *kgotla* in Botswana die agtergrond van 'n *performance*-ruimte word.

Staniski (1989 – video) verduidelik dit soos volg: Die *toguna* is 'n gebou, 'n plek van ontmoeting en die fokus van die gemeenskap. Dit is die ontmoetingsplek vir die mans van die gemeenskap.

Die dak van hierdie gebou is baie laag sodat die mans nie kan opspring om te baklei nie, anders stamp hulle hulle koppe. Die pilare of gewigdraende pilare is ryklik met figure versier. Hierdie pilare is deur sommige stamme aan Westerse versamelaars verkoop, maar vir ander groepe of dorpe was dit te waardevol en het hulle lievers die figure vernietig of ontsier as om dit te verkoop. Die *toguna* word net in 'n tyd van vrede gebou. As daar oorlog is, word dit afgebreek. Hierdie gebou het daarom simboliese waarde vir die gemeenskap aangesien dit die eenheid, magstrukture en vrede van die gemeenskap simboliseer. Die *performances* van die gemeenskappe word voor hierdie geboue uitgespeel en sodoende word die *performances* ook as 'n belangrike deel van die gemeenskap se bestaan gesien. Die *performances* word ook 'n middel waardeur die gemeenskap sy eenheid, magstrukture en vrede handhaaf.

Uit hierdie hoofstuk is dit duidelik dat die konsep van *performance* 'n wyer verwysingsveld het as bloot 'n opvoering van rolspelers. Die verskillende elemente wat in 'n *performance* gevind word, maak dit 'n menslike aktiwiteit wat vele gedaantes kan aanneem. In die volgende hoofstuk sal daar aangedui word hoe hierdie verskillende gedaantes in *performance* geskep word, aangesien *performance* as herhaalde handeling of herstelde gedrag gesien kan word.

HOOFSTUK 3 - HERSTELDE GEDRAG IN DIE SKEPPING EN ONDERHOUDING VAN *PERFORMANCE*

In sy boek oor die raakpunte tussen antropologie en die teater, asook die funksionering en belangrikheid van *performance* in hierdie twee velde, bespreek Richard Schechner (1985:35) breedvoerig die term herstelde gedrag en die funksionering daarvan. Dit is vir hierdie studie nodig om hierdie term duidelik te omskryf, veral omdat gedrag binne liminale en liminoïse *performances* as herstelde gedrag gesien kan word. Die gebruik van toneelpoppe en maskers in 'n *performance* is elemente waardeur handeling of gedrag uitgevoer word. In afdeling 3.1 word gedrag as entiteit beskryf. Hierdie entiteit word in ikoniese uitbeeldings binnegedring sodat die fisiese teenwoordigheid en die persoonlikheid van die akteur-manipuleerder geheel en al verdwyn. Gedrag word in ander tipes *performances* waar die masker en toneelpop gebruik word, nie so sterk gepenetreer nie en dit is in hierdie gevalle waar van rolspel in die *performance* gebruik gemaak word.

Herstelde gedrag is 'n wyse waarop die akteur-manipuleerder gedrag rangskik en skep om dit in 'n *performance* te herhaal. In hibriede teaterproduksies maak die *performers* meestal van herstelde gedrag gebruik om die *performance* te ontwikkel en hierdie gedrag in die *performance* self te herroep.

3.1 Gedrag as entiteit

Die gedrag of aksie waarna Schechner verwys, is 'n arbitrêre snit of strook uit 'n stroom aaneenlopende aksies, gemaak vanuit die subjektiewe perspektief van die mense of groep wat by die volharding van die reeks aksies betrokke is. Hierdie konsep van 'n strook gedrag is van Goffman afkomstig:

A strip is not meant to reflect a natural division made by the subjects of inquiry or an analytical division made by students who inquire; it will be used only to refer to any raw batch of occurrences (of whatever status in reality) that one wants to draw attention to as a starting point for analysis (Goffman 1970:10).

Soos hierbo genoem, kan die oorspronklike bron of inspirasie van die aksie verlore raak. Schechner (1985:35) noem ook dat hierdie bronne of oorspronklike waarhede ook geïgnoreer of teengegaan word, selfs al lyk dit asof hierdie bronne gehandhaaf word. Hierdie gedrag ontstaan deur 'n repetisieproses ten einde 'n nuwe proses te skep. Dit kan veral gesien word in *Tall Horse* waar die Bamana-toneelpoptradisie as 'n oorspronklike bron gesien kan word wat tot 'n groot mate in die produksie geïgnoreer is, of tot so 'n mate aangepas en verander is dat die enigste element wat die *performance* en die oorspronklike bron verbind, die voorkoms van die toneelpoppe is, veral ook omdat die oorspronklike konteks waarbinne die tradisie funksioneer nie in die produksie van *Tall Horse* teenwoordig was nie.

In die definiëring en verdere omskrywing van herstelde gedrag noem Schechner dat gedrag gedurende die ontwikkeling van herstelde gedrag deur repetisies van aksies nie net as 'n proses gesien moet word nie, maar as voorwerpe, items of materiaal. Hierdie konkretisering van aksies as 'fisiese objekte' in die verbeeldingswêreld maak dit makliker om gedrag of aksies te beskryf, veral omdat die aksies verskeie velde oorkoepel. Dit is ook goed om hierdie aksies of gedrag as entiteite te sien, juis omdat die gedrag of aksies 'apart' staan van die uitvoerders daarvan. So noem Schechner die reikwydte van wat alles as herstelde gedrag gesien kan word. Dit sluit uiteenlopende velde soos shamanisme, ritueel, beswying (trance), teater en demoonuitdrywing in.

Herstelde gedrag is vir Schechner die hoofeenskap van *performance*. Met al hierdie verskillende velde van *performance* wat as herstelde gedrag gesien kan word, is dit vanselfsprekend dat die definisie van herstelde gedrag omvangryk sal wees. Hierdie verskillende velde van beskrywing sal dus vervolgens bespreek word.

Met die konkretisering van aksies in herstelde gedrag en die aksies as aparte entiteite, buite of apart van die persone wat dit uitvoer, kan gedrag gestoor, oorgedra en gemanipuleer word (Schechner 1985:36). Die individue wat die gedrag binne 'n *performance* uitvoer, kom in aanraking daarmee en herwin of onthou dit. In sekere gevalle kan gedrag selfs uitgedink word. Die gedrag, nog steeds 'n aparte entiteit van die *performer* wat dit uitgedink het, kan later, soos in 'n repetisie of 'n *performance*, herhaal word aangesien dit gestoor word. Wanneer die gedrag herstel word, kom die

performer weer daarmee in aanraking. Hierdie aparte stukke gedrag word dan agter mekaar gestring om die strook gedrag te vorm.

Daar kan op verskillende wyses met hierdie gedrag omgegaan word. Die *performer* kan byvoorbeeld net gedurende die *performance* daarmee in aanraking kom en dit herroep, soos in die gevalle waar die akteur van Stanislavsky en/of Michael Chekov se toneelspeltegnieke gebruik maak. Die akteur penetreer die gedrag sonder om daardeur verswelg te word. Daar word dus 'n dubbele bewussynsvlak gevind waar die akteur nie die 'self' geheel en al verloor nie. Dikwels word die beeld in toneelspelklasse en repetisies gebruik van 'n akteur wat die karakter en die gepaardgaande gedrag soos 'n jas moet aantrek of uittrek¹. Dit dui op die verskil tussen die gedrag en die *performer* wat die handeling uitvoer. In meer ekstreme gevalle sal die *performer* langs die gedrag staan. Die *performer* handhaaf 'n kritiese afstand met betrekking tot handeling en karakterisering. Om die metafoor van die jas verder te voer, kan in hierdie geval genoem word dat die *performer* gedurende die *performance* na die jas kyk en dit nie self aantrek nie. Die *performer* funksioneer daarom langs die gedrag soos in Brecht se *Verfremdungseffekt*.

'n Ander uiterste geval is waar die *performer* geheel en al deur die gedrag geabsorbeer word. Hier trek die *performer* nie net die jas aan nie, hy is die jas. Voorbeelde van gevalle waar gedrag die *performer* oorneem, is die geval van beswyming. Selfs in hierdie gebruike van herstelde gedrag is dit nie elke keer spontane of nuwe gedrag wat geskep word nie. Die tegnieke om in beswyming te verval is aangeleerde prosesse wat dikwels van 'n leermeester na 'n leerling oorgedra word. Soos ander handeling wat byvoorbeeld in rituele *performance* gevind word, word gedrag gedurende 'n inisiasiedyperk aan die neofiete oorgedra om te kulmineer in 'n *performance* waar die gedrag dan voor 'n gehoor herstel word. Oor hierdie aspekte voeg Schechner (1985:36) by:

The work of restoration is carried on in rehearsals and/or in the transmission of behavior from master to novice. Understanding what happens during training, rehearsals, and workshops – investigating the subjunctive mood that is the medium of these operations – is the surest way to link aesthetic and ritual performance.

¹ Hierdie beeld is veral effektief om te gebruik sodat die student of akteur bewus bly van die feit dat dit nie hy is wat die gedrag uitvoer nie. Die gedrag word deur die karakter en nie die akteur uitgevoer nie. Dikwels verkeer jong akteurs onder die indruk dat hulle geheel en al deur die karakter verswelg moet word. Hierdie beeld word dan ook gebruik om die afstand tussen die karakter en die akteur te bewerkstellig. Dit is ook veral handig om hierdie beeld te gebruik om akteurs te oordeel om iets te doen wat teen hul persoonlike norme of geloofstelsels induis. Die graad van sukses met die gebruik van die beeld om akteurs te oordeel is debatteerbaar, maar sukses is al so behaal.

Bogenoemde uitsprake van Schechner is baie belangrik, juis omdat baie van die tipes *performances* wat in hierdie studie bespreek word, nog as rituele *performances* geklassifiseer kan word en nie as hibriede *performances* nie, soos dié van die Handspring Puppet Company en die werk van Brett Bailey, waar die verband tussen die estetiese en rituele *performances* aangedui is. In hierdie tipe hibriede *performances* en in die rituele *performances* is dit baie duidelik hoe gedrag apart van die *performer* staan – hoe dit ‘n afstand handhaaf. Juis omdat die gedrag apart staan, kan daaraan ‘gewerk’ word, selfs al het dit reeds plaasgevind. Schechner (1985:36) noem die verskillende tipes herstelde gedrag en wanneer dit kan voorkom:

- Dit kan “ek” in ‘n ander tyd/psigologiese toestand wees.
- Dit kan in ‘n abnormale of ongewone sfeer van die persoon of sosiokulturele realiteit bestaan.
- Dit kan deur duidelike konvensies afgebaken word soos byvoorbeeld in drama en die teater.
- Spesiale gedrag wat gepas is vir situasies, of gedrag wat van iemand verwag word, veral in ‘n rituele situasie, kan ook as herstelde gedrag gesien word.

Aangesien herstelde gedrag se stroke aksies as aparte of losstaande entiteite gesien word, is dit in vele opsigte simbolies en/of refleksief van aard. Net soos vele ander simboliese vorme van kommunikasie, kan die stroke gedrag polisemanties van aard wees. Aksies/gedrag en die *performer* kan op verskillende vlakke en as verskillende entiteite kommunikeer. Die “ek” kan in/as iemand/iets anders optree, ‘n optrede of gedrag wat nie vir die eerste keer uitgevoer word nie, selfs al weet die gehoor dat dit nié die eerste keer is nie. Schechner (1985:36) stel in verband met die simboliese/refleksiewe en herstelde aard van gedrag:

Symbolic and reflexive behavior is the hardening into theatre of social, religious, aesthetic, medical, and educational process. Performance means: never for the first time. It means: for the second to the *n*th time. Performance is “twice-behaved behavior.”

Selfs al word *performance* as die heruitvoering van aksies of herstelde gedrag gesien, beïnvloed die *performance* die keuses van die *performer* in die uitvoering van die gedrag. Hierdie keuses word nie altyd deur die uitvoerder uitgeoefen nie, maar dit bly nog onder die oppervlak aanwesig. Waar

daar nié keuses by die uitvoering van gedrag betrokke is nie, stel Schechner (1985:37) dat die illusie van ‘n keuse wel teenwoordig is.

3.2 Die *performer* en gedrag

Die aard van die *performance*, ongeag of dit ‘n liminale of liminoïse *performance* is, sal natuurlik grotendeels bepaal hoeveel keuses deur die *performer* uitgeoefen kan word, maar selfs in liminoïse *performance*-skepping (soos repetisies vir ‘n teaterproduksie) word die keuses stelselmatig verminder totdat ‘n bevredigende strook gedrag gevind word sodat die stroke gedrag herhaal kan word. Hierdie vasgestelde gedrag is egter nie onveranderbaar nie. Dit is duidelik te sien in teaterproduksies waar regisseurs van plan verander, of in liminale rituele waar die ruimte geskep word waar kulturele uitdrukkingsvorme ondersoek en verander kan word.

Die keuses wat in die ontwikkeling van gedrag gemaak word, word ‘n stel aksies wat as ‘n tipe partituur beskryf kan word wat op sy beurt, hetsy deur die individue of groep, ‘n kontrakritueel word (Schechner 1985:37). Hiermee word geïmpliseer dat die *performers* onder mekaar (en met die regisseur of leier van die *performance*) ‘n verstandhouding aangaan oor watter gedrag en handeling binne die *performance* behoort en watter uitgelaat word. Die vraag ontstaan dan wat met die individu gebeur binne hierdie *performances* waar herstelde gedrag ‘aangetrek’ of gepenetreer word. Schechner (1985:37) lys dan verskillende moontlikhede hoe die individu hierdie gedrag (wat buite hom/haarself staan) aanbied.

... [R]estored behavior is “me behaving as if I am someone else” or “as if I am ‘beside myself,’ or ‘not myself,’” as when in trance. But this “someone else” may also be “me in another state of feeling/being,” as if there were multiple “me’s” in each person. The difference between performing myself ... and more formal “presentations of self” ... is a difference of degree, not kind.

Die gedrag van die akteur is daarom nie net sy eie nie; dit word ‘n selfbewuste aanbieding aan ‘n gehoor. Daar is ook ‘n duidelike kontinuum tussen hoe die self voorgehou word en die manier waarop ander voorgestel word (Schechner 1985:37), soos in die spel in dramas, danse en rituele. Dit geld ook vir ander vorme waar die oorsprong van die gedrag nie na ‘n individu teruggevoer kan

word nie, soos veral in sosiale aksies of kulturele *performances*. As hierdie gedrag dan uitgevoer word, verander dit in 'n sirkel van terugvoer na die aksies van die individu wat dit uitvoer:

Restored behavior offers to both individuals and groups the chance to rebecome what they once were – or even, and most often, to rebecome what they never were but wish to have been or wish to become (Schechner 1985:38).

Schechner (1985:38 – 40) dui deur middel van vier figure aan hoe *performance* as herstelde gedrag op verskillende maniere gemanifesteer word deur die verandering en uitvoering van aksies deur 'n akteur. Dit dui ook aan hoe verskillende stroke aksies geskep word om later herstel te word, sowel as die bronne vir hierdie aksies.

In Figuur 1 in die Bylae word 'n vierkant in vier kwarte verdeel met die akteur/*performer* as die middelpunt of die raakpunt van die kwarte, genommer 1. Figure 2 – 4 is verwerkings/vereenvoudigings van die verskillende moontlikhede wat in Figuur 1 gevind kan word. Die beginpunt van al hierdie variasies van aksies is die 'self'. Hiermee word bedoel dat die akteur/*performer* in die 'hier en nou' is, asof hy/sy buite die *performance* staan. Geen verskuiwing is in of aan die *performer* aangebring nie. Die variasies in die skepping en/of uitvoering van herstelde gedrag word gevind in die 'rigting' van verskuiwing na die verskillende kwarte soos in die figuur aangedui. Die figuur dui aan hoe die 'self' (1) 'n geprojekteerde weergawe van die 'self' in die toekoms word (2).

In die verskuiwing van (1) na (2) word die 'self' iets of iemand anders in 'n ander toestand. Die 'self' word na 'n ander toestand verskuif sodat die 'self' langs hom/haar staan. Gevalle waar hierdie verskuiwings in *performances* voorkom, is in beswyming of besitname. Daar is ook nie 'n repetisieproses vir hierdie tipes *performances* nie, daarom beweeg die lyn nie na die verlede nie, maar direk na die aanduidende fisiese gebeurtenis van die *performance* wat in die regter onderste kwart van die figuur geleë is. Die verandering van (1) na (2) kan baie subtiel wees soos in 'n buiverandering of dit kan tot die uiterste gevoer word soos in besitname deur geeste of/en ander bonatuurlike kragte wat 'n invloed op die individu het. Schechner (1985:41) sê dat die meeste (1) → (2) verskuiwings solo-*performances* is, selfs al is daar 'n klomp gelyktydige solo-*performances* wat plaasvind.

‘n Ander verskuiwing wat gevind word, is dié van die ‘self’ (1) na ‘n verifieerbare historiese gebeurtenis in die verlede (3) tot ‘n herstelde gebeurtenis in die toekoms (4). Hierdie verskuiwing, al is dit ‘n herlewing van ‘n werklike gebeurtenis, bly ‘n onstabiele uitspeel van die gebeurtenis. Selfs al word die gebeurtenis tot in die fynste detail herskep, vind *performances* binne spesifieke kontekste plaas wat nie herskep kan word nie. Die *performers* kan nie hierdie kontekste beheer nie. Die werklike gebeurtenis (3) word die geouteurde oorspronklike (soos byvoorbeeld die *Modelbuch* van Brecht se stukke). Hierdie geouteurde oorspronklike dokument dra die outoriteit waaraan die daaropvolgende *performance* gemeet word en dit is die bron waarna daar verwys sal word.

Schechner (1985:43) noem ook dat sekere rituele volgens hierdie patroon funksioneer. Dit is egter nie moontlik om ooit ‘n presiese herlewing van die oorspronklike gebeurtenis te skep nie. Soos hierbo genoem, verander die kontekste van die *performances*, maar die geouteurde ‘oorspronklike’ gebeurtenis kan ook verander. As gevolg van hierdie onstabiliteit stel Schechner dat (1) → (3) → (4)-verskuiwings altyd ontwikkel/verander tot (1) → (5_a) → (5_b)-verskuiwings of ‘n kombinasie van hierdie twee tipes verskuiwings (Schechner 1985:44-45).

Die laaste en sekerlik die belangrikste verskuiwing is dié van die ‘self’ na ‘n gebeurtenis wat binne die ruimte van die mites, legendes of fiksie bestaan (5_a), tot ‘n gebeurtenis in die toekoms – die *performance* in ‘n teatrale opset (5_b). Die figuur is effektief in die aanduiding van verskuiwing deur middel van aksies, juis omdat dit aanvoegende (subjunctive) en aanduidende (indicative) toestande sowel as temporale teenpole en die wisselwerking tussen die toestande aantoon:

“Me” (1) is a person rehearsing for a performance to be: 2, 4, or 5_b. What precedes the performance – both temporally and conceptually – is either nothing that can be definitely identified, as when a person gets into a mood, or some definite antecedent event(s). This event will either be historically verifiable (3), or not (5_a) (Schechner 1985:39).

Die ontwikkeling van (1) → (3) → (4) na (1) → (5_a) → (5_b) kan aan die hand van Figure 5 en 6 in die Bylae verduidelik word. In die normale (1) → (3) → (4)-verloop skuif die ‘self’ terug na (3) wat die geouteurde oorspronklike is. Soos reeds genoem, kan die verskuiwing nooit ten volle (3) word nie. In die herhaalde pogings om na (3) te beweeg (soos in die figuur aangetoon is),

byvoorbeeld in repetisies, word 'n nuwe gebeurtenis, maar in die aanvoegende kwart (5_a), gevorm wat die geouteurde oorspronklike as basis of inspirasiebron het, maar 'n verwerking of alternatief van (3) is. Sodoende word (3) gefiksionaliseer/gemitiseer tot 'n aanvoegende skyng gebeurtenis (5_a) wat in die *performance* tot (5_b) herstel word soos vereenvoudig uiteengesit is in Figuur 3.

Dit is nie altyd moontlik om vas te stel of 'n *performance* op 'n vorige *performance* gebaseer is nie, veral in gemeenskappe, soos in Afrika, wat 'n mondelinge tradisie van *performance* het. Die kennis word in sulke gevalle nie in geouteurde oorspronklike bronne gevind nie, maar in gerespekteerde individue van die gemeenskap (Schechner 1985:49). Hierdie persone is byvoorbeeld die ouer lede van die gemeenskap wat dan ook verantwoordelik sal wees vir die oordra van die *performance*-kennis aan die jonger geslag. Die oordra van hierdie kennis kan veral voorkom in die inisiasierites of in die liminale tydperk waarin neofiete verkeer voordat hulle as volwaardige deel van die gemeenskap geag kan word. Die 'oorspronklike' is nie stabiel nie, en dit kan in sulke gevalle van *performances* eerder 'n (1) → (3) → (5_a) → (5_b)-*performance* wees, aangesien (1) → (5_a) → (5_b)-vorme altyd op 'n vorige *performance* gebaseer is (Schechner 1985:49). Hierdie verskuiwing as gevolg van die onstabiele bron word in Figuur 4 van die Bylae aangedui.

The totality of all those previous performances as incorporated in the oral tradition may be called the "original". The people possessing the latest version of the original often presume (falsely) that it has come down unchanged over many generations (Schechner 1985:49).

Die *performers* wat met 'n herstelde (1) → (5_a) → (5_b)-*performance*² besig is, skep 'n oorspronklike wat met die voltooiing van die *performance* onmiddellik verdwyn (Schechner 1985:50), juis omdat die *performance* die onmiddellikheid en konteks verloor by die afloop daarvan. Dit is waarom herstelde gedrag en die skepping daarvan veral bestudeer kan word in die repetisietydperk vir die *performance*, of om te sien hoe 'n enkele afgeloopte gebeurtenis of strook handeling vanuit die daaglikse lewe deur herstelde gedrag in *performance* kan verander en die *performance*-gebeurtenis sodoende kan ontwikkel.

² Ander vorme soos (1) → (3) → (4) of (1) → (3) → (5_a) → (5_b) kan ook hierby ingesluit word.

3.3 Die werkwinkel en repetisietydperk in die skepping van herstelde gedrag

In die repetisietydperk word 'n verlede geskep uit stroke ervarings, fantasieë, navorsing of alreeds voltooide *performances* (Schechner 1985:52). Hierdie stroke word die boustene vir die nuwe *performance*. Die verwysings gedurende repetisies na hierdie stroke word, veral in 'n repetisieproses, verwysings na vorige repetisies en nie die oorspronklike bron van ervaring nie. Die oorspronklike bron vervaag of verander in die repetisies vir 'n *performance* deur middel van uitbeelding, watter vorm ook al gebruik word, byvoorbeeld sang, dialoog of dans. Die historiese bron word dus getransformeer tot 'n konkrete teenwoordigheid. Ons vind dus 'n representasie van die oorspronklike. 'n Artistieke of selfs 'performatiewe' verskuiwing het plaasgevind waar dit wat uitgebeeld word, nie noodwendig enige korrelasie met die oorspronklike gebeurtenis of persoon hoef te hê nie.

In die repetisietyd word daar teruggekyk na die oorspronklike, maar ook vorentoe gekyk na die eintlike doelwit van die *performance*. In rituele *performances* noem Schechner (1985:54) dat die *performance* dikwels as 'n herspeling van die oorspronklike gebeurtenis kan voorkom, maar dit is eintlik 'n herspeling van vorige *performances*.

The ritual process is a shuttling back and forth between the nonevent and the restored event to be performed, between the significance of the event (as story, obligatory act, prayer, etc.) and the details of technique that make up the performance as performance. The rehearsals create the nonevent even as the nonevent is apparently creating the rehearsal (Schechner 1985:54).

Die tyd wat in repetisies aan die $(1) \rightarrow (5_a) \rightarrow (5_b)$ -verskuiwings bestee word, is veel langer as by ander verskuiwings, veral ook omdat die verskuiwings deur die aanvoegende en aanduidende ruimtes beweeg. Die verskil tussen (5_a) en (5_b) is minimaal. Die een is 'n variasie van die ander; daarom dat Schechner (1985:54) dit dieselfde simbool gee, omdat die twee entiteite/gebeurtenisse nie apart van mekaar kan funksioneer nie.³

³ Figuur 1 toon ook 'n $(1) \rightarrow (5_a) \rightarrow (5_c)$ verskuiwing aan. By (5_c) is daar nie 'n *performance* per se nie. Daar word na 'n *performance* gewerk, maar dit vind nie voor 'n gehoor plaas nie, soos byvoorbeeld in Grotowski se eksperimente met parateater.

Met die tyd en ruimtes waardeur die (1) → (5_a) → (5_b)-ontwikkeling en uitvoering van die *performance* plaasvind, het hierdie tipe *performances* dikwels meer of kompleksere simboliese sisteme wat daarin voorkom. Die bron van (1) → (5_a) → (5_b)-verskuiwings blyk in die verlede te wees, maar die bron kan nie in enige tyd of ruimte⁴ gevind word nie. Die tyd en ruimtes versmelt (Schechner 1985:55). Deur hierdie versmelting en die konstante herstelling van gedrag verander die repetisies en die *performance* voortdurend. Hierdie veranderinge is meestal baie subtiel en dit kan ook gesien word as veranderinge wat aangebring word as gevolg van 'n kontekstuele verskuiwing buite die *performance*.

Hierdie kontekstuele verskuiwings van (1) → (5_a) → (5_b)-prosesse kan ook op (1) → (3) → (4)-prosesse van toepassing wees. Ter verduideliking: (1) → (3) → (4)-verskuiwings in hul oorspronklike vorme kan voorkom in rituele. Die bron van die ritueel het meestal al vervaag en die ritueel in die huidige vorm is (1) → (5_a) → (5_b), maar deur konvensies en herstellende gedrag in *performance* word dit wéér (1) → (3) → (4) of (1) → (3) → (5_a) → (5_b). Die konteks van hierdie rituele is dan meestal, alhoewel nie altyd nie, 'n religieuse konteks waar die ritueel 'effektief' moet wees en 'n duidelike resultaat moet lewer. As hierdie konteks verander en die ritueel word 'n *performance* vir toeriste, verander die ritueel van (1) → (3) → (4) na (1) → (5_a) → (5_b) omdat die effektiwiteit nie meer die oorspronklike doel of funksie van die ritueel is nie. Die *performance* word 'n uitvoering vir 'n gehoor met geldelike gewin as primêre motief vir die uitvoering daarvan. Die sekularisering van die ritueel maak dit ook byvoorbeeld makliker om die oorspronklike vorm daarvan te verander. Die *performance* se 'kostuums' kan verander om by die potensiele gehoor se norme en/of verwagtinge aan te pas.

Suiwer sekulêre *performances* kan ook vir religieuse rituele aangesien word. 'n Voorbeeld hiervan is 'n groep dansers en sangers wat by die Moyo-restaurant op die Spier-landgoed buite Stellenbosch optree. Tydens 'n gesprek met 'n verhoogbestuurder en regisseur betrokke by die restaurant, vertel sy dat die meer outentieke rituele en dansvorme nie meer uitgevoer kan word nie, want die dromme wat daarvoor gebruik word, maak te veel geraas. Die groep het toe 'n werkswinkel gehou om nuwe rituele *performances* te skep wat sagter is en nie die res van die landgoed sal pla nie. By die

⁴ Met ruimte word hier bedoel die "subjunctive" of "indicative moods".

eerste uitvoering van die nuwe *performance* het die gehoor geglo dat hul 'n outentieke en 'effektiewe' ritueel aanskou en nié 'n gekonstrueerde 'oneffektiewe' *performance* nie. In hierdie gevalle is dit duidelik dat die *performance* nie 'n $(1) \rightarrow (3) \rightarrow (4)$ of $(1) \rightarrow (3) \rightarrow (5_a) \rightarrow (5_b)$ -model volg nie, maar 'n besliste $(1) \rightarrow (5_a) \rightarrow (5_b)$ -uitdrukking is.

In die hibridisering van tradisionele of ritualistiese *performances* verander die konteks en dikwels ook die oorspronklike doel van die *performance*. Elemente soos byvoorbeeld maskers of toneelpoppe uit tradisionele *performance*-sisteme word uit die tradisie gehaal om dit in 'n ander raam in kombinasie met ander elemente te plaas om 'n nuwe tipe *performance* te skep. *Tall Horse* van die Handspring Puppet Company en Sologon Troupe van Mali kan as 'n voorbeeld van so 'n produksie gesien word. Verskeie toneelpoptradisies is op een verhoog saamgebring in een *performance*. Die Bamana-tradisie is gekombineer met staaftoneelpoppe. Die oorspronklike konteks waarbinne die Bamana-toneelpoppe gebruik sou word, naamlik 'n kultuurfees in Mali, is geheel en al afwesig. Hierdie verskillende elemente kan gesien word as stroke gedrag wat binne 'n nuwe konteks en deur middel van 'n *performance* herstel word, mits daar wel stroke gedrag uit die oorspronklike konteks gehaal is. Hierdie aspekte sal verder in Hoofstuk 8 bespreek word, waar aangetoon word dat dit nié die geval is dat $(1) \rightarrow (3) \rightarrow (5_a) \rightarrow (5_b)$ -verskuiwings plaasgevind het nie. Vir 'n voorbeeld van die kombinasie van die staaftoneelpoppe en die toneelpoppe vanuit die Bamana-tradisie wat uit hul konteks gehaal is, kan daar na Foto 12 in die Bylae gekyk word.

Die basis van enige $(1) \rightarrow (5_a) \rightarrow (5_b)$ -sisteem om stroke gedrag te skep, is die repetisies of werkswinkel.

Workshops and rehearsals are two parts of a seven-phase performance process: training, workshop, rehearsal, warm-up, performance, cool-down, aftermath. Terminology varies from culture to culture, but the seven phases represent distinct functions that can be identified interculturally (Schechner 1985:99).

Schechner (1985:99) noem verder dat as een van hierdie stappe uitgelaat word, dit nie beteken dat die *performance* onvolledig is nie. Dit dui op 'n aanpassing om by 'n spesifieke *performance* te pas en wat sekerlik deur die konteks van die *performance* bepaal word. Deur die verskillende fases waaruit 'n *performance* bestaan te ontleed, kan gesien word hoe 'n *performance* deur middel van herstelde gedrag geskep kan word.

Gedurende die opleidingsperiode word kennis deur 'n kenner aan die ongeskooldes oorgedra. Hierdie proses kan jare duur soos in die geval van opleiding vir *Nō-performances*. Die opleidingsperiodes kan ook as 'n baie spesiale tydperk uiteengesit word. Die opleiding vir die uitdrukking van kulturele *performance*-genres kan gedurende die inisiasieperiodes van neofiete plaasvind wat die liminale kwaliteit van *performance* sowel as die inisiasie beklemtoon. Die *performance* in hierdie gevalle kan dan besonder 'kragtig' wees en kan alleen deur die geïnisieerdes van die gemeenskap uitgevoer word. Opleiding is nie noodwendig nodig vir 'n *performance* nie. Ongeskoolde akteurs, of amateurs, kan ook aan 'n *performance* deelneem. Die kwaliteit van die *performance* mag verskil van die *performance* deur geskoolde akteurs, maar in essensie bly dit nog steeds 'n *performance*.

Die werkwinkel word deur Schechner (1985:99) as 'n dekonstruksieproses beskryf. Die reeds bestaande gedragsentiteite wat deur die spesifieke kultuur op die individu geïmponeer is, word uitmekaargehaal om in ander volgordes of vorme aanmekaargesit te word. Schechner noem dat hierdie metode van *performance*-skepping ooreenkomste toon met die liminale oorgangsfase van rituele. Nadat die verskillende entiteite deur die werkwinkel geïdentifiseer is en daar tyd gelaat is vir eksperimentering met hierdie elemente, volg die repetisietydperk. Die repetisies is die teenoorgestelde van die werkwinkel, aangesien die elemente wat gedurende die werkwinkel geïdentifiseer is, in die repetisietyd aanmekaargesit moet word om 'n koherente eenheid as *performance* te skep.

Die rigting vir die *performance* of waarheen die *performance* beweeg, word al in die werkwinkel geïdentifiseer, maar dit is in die repetisies waar die duidelike vorm van die *performance* uiteengesit word. Die gedrag word in die repetisies verfyn om dan gedurende die *performance* herstel te word.

Although the workshop-rehearsal process and the ritual process are analogous, the terms used to describe them don't fit together neatly. This is because scholars have often treated play, art, and religion separately. But the basic performance is universal: theatre is the art specializing in the concrete technique of restoring behaviour (Schechner 1985:99).

Schechner noem verder dat in die voorbereiding vir 'n *performance*, die 'aktors' teks, bewegings of ander kodesisteme moet aanleer, waaruit moet blyk dat 'n eksterne teks, bewegings of

kodesisteme die akteurs oorneem. Hierdie eksterne gedrag transformeer tot die akteur se eie gedrag, dit vervreem of objektifiseer die akteur se 'self' en dit word in die openbaar voor 'n gehoor geassimileer.

Hierdie assimilasië van die oue en die nuwe sowel as die transformasie wat hierdie materiaal (en sekerlik die *performer* ook) deurgaan, is wat Schechner (1985:99) as die (1) → (5_a) → (5_b)-verskuiwing opsom en veral in die (5_b) of *performance* self waarop dit alles uitloop. Die werkswinkel en repetisies is meestal nie sigbaar in die *performance* self nie. Die laaste stap is geneem en die 'asof'-toestand van die repetisies en werksinkels is gedurende die *performance* die 'nou is dit'. Die resultaat van die repetisies is die *performance*, aangesien die gedrag wat in die werkswinkel en repetisieprosesse vasgelê is, gedurende die *performance* herstel word.

Daar is nou breedvoerig beskryf hoe die aksies of gedrag vir 'n *performance* geskep, georden en dan in die *performance* herstel word, maar daar is nog nie bespreek wat met die akteur/performer self gebeur wat hierdie aksies uitvoer nie. Die enigste plek of ruimte waar die *performer* as die 'self' funksioneer, is by (1). Enige situasie of rigting waarna daar beweeg word, impliseer 'n verandering aan die *performer* se 'self'. Die 'self' of die 'ek' word die 'nie-ek' of nie-nie-ek'. Schechner gee 'n voorbeeld:

So Olivier is not Hamlet, but he is also not not Hamlet. The reverse is also true: in this production of the play, Hamlet is not Olivier, but he is also not not Olivier. Within this field or frame of double negativity choice and virtuality remain activated (Schechner 1985:110).

Die aspekte wat spel as "fantasie" en die realiteit as "eg" beheer, is nie teenwoordig in hierdie veranderinge by die akteur nie. Met hierdie afwesigheid kan die spesiale tyd en ruimte (wat as 'besonders' gesien word) geskep word en dit stem ooreen met die basiese eienskappe van *performance*, sowel as met die werkswinkel-repetisiesproses en die rituele proses (Schechner 1985:110).

Dit is nie net die *performer* wat 'n rol speel of gedurende die *performance* buite homself optree nie. Die gehoor moet konvensioneel ook by hierdie *performance* ingeskakel word sodat die verskuiwing

wat plaasvind nie as deel van die alledaagse lewe gesien kan word nie. Alles binne die *performance* is buite die gewone of alledaagse verhef en dié toestand word deur Schechner (1985:111) as *oorganklik* beskryf.⁵ Hierdie oorganklikheid is teenwoordig in alle *performances*, hetsy dit die ritueel, teater of ander genres is.

Elements that are “not me” become “me” without losing their “not me-ness”. This is the peculiar but necessary double negativity that characterizes symbolic actions. While performing, a performer experiences his own self not directly but through the medium of experiencing the others (Schechner 1985:111-112).

Die *performer* is nie meer die ‘self’ nie, maar hy is ook nie meer die ‘nie nie-self’ nie. Juis omdat hierdie toestand van erkenning van aard ook deur middel van die toeskouers bewerkstellig word, is *performance* ‘n sosiale en private geleentheid. Die verskuiwing moet egter eers deur die *performer* gemaak word voordat die gehoor die verskuiwing sal erken, en dit is deur middel van die werkswinkel en repetisieproses dat die *performer* aan hierdie verskuiwings sal slyp. Soos daar alreeds aangedui is, is die werkswinkel en repetisieprosesse ‘n liminale tydruimte waarin die *performance*-veld van die ‘nie-ek’ en ‘nie nie-ek’ en die graad van hierdie verskuiwings vasgestel word. Vir ‘n diagrammatiese voorstelling van die verskuiwings binne die oorgangsfase van werkswinkel en repetisieprosesse kan daar na Figuur 5 in die Bylae gekyk word.

Die aksies in hierdie figuur loop deur tyd, vanuit die verlede, deur die hede tot in die toekoms. Gedurende hierdie tydsverloop verskuif die *performer* van die ‘ek’ na die ‘nie-ek’ en weer van die ‘nie-ek’ tot die ‘ek’ of ‘self’. Gedurende hierdie verskuiwing of verloop deur tyd, word die aksies in die liminale, aanvoegende ruimte opgeneem. Hierdie tydruimtes sluit die werkswinkel, repetisie en *performance* in (Schechner 1985:112-13).

Things thrown into the future (“Keep that”)⁶ are recalled and used later in rehearsals and performances. During performance, if everything goes right, the experience is of synchronicity as the flow of ordinary time and the flow of performance time meet and eclipse each other. This eclipse is the “present moment,” the synchronic ecstasy, the autotelic flow, of liminal stasis.

⁵ Schechner se oorspronklike Engelse term is “transitional”.

⁶ Met hierdie “Keep that”, verwys Schechner na die regisseur van ‘n produksie wat gedurende repetisies of werkswinkelprosesse iets sal raaksien wat die *performer* in die repetisies of *performance* moet behou. Dit is met ander woorde dus aksies of gedrag wat herstel sal moet word.

Opsommend kan daar dus gesê word dat die repetisie en werkswinkelprosesse die ruggraat van herstelde gedrag vorm. In die repetisie of werkswinkel word gedrag as losstaande entiteite behandel wat deur die *performer* aangeneem kan word. Wanneer gedrag herstel word, funksioneer die *performer* ook nie as hyself/syself nie. Ander toestande word deur verskuiwings in die *performer* teweeggebring sodat daar gedurende die *performance* as 'n 'nie-ek' of 'nie nie-ek' opgetree word. Die liminale toestande van die werkswinkel en repetisietydperk, sowel as die *performance* self, maak dit moontlik vir die *performer* om in hierdie toestand in te beweeg, sowel as vir die gehoor om hierdie toestande vir die duur van die *performance* as 'eg' te sien, juis omdat *performances* buite die alledaagse of gewone staan. Binne die *performance* en as gevolg van die *performance* kan daar veranderinge aangebring word. Daar is konstante verskuiwings wat deur middel van vervanging en verandering teweeggebring word.

The overall shape of the show stays the same, but pieces of business are always coming and going. This process of collecting and discarding, of selecting, organizing, and showing, is what rehearsals are all about (Schechner 1985:120).

Daar is ook veral in hierdie afdeling verwys na die tipes verskuiwings wat gevind word en hoekom en hoe hierdie verskuiwings plaasvind. Die resultate van hierdie verskuiwings is op die toeskouers en die *performer* van toepassing, maar hierdie resultate verskil in aard en permanensie. Die resultate van die verskuiwings kan as transformasies en transportasies beskryf word en dit is die onderwerp van die volgende hoofstuk.

HOOFSTUK 4 - TRANSFORMASIE EN TRANSPORTASIE AS RESULTATE VAN 'N *PERFORMANCE*

In *performance* (byvoorbeeld die ritueel, sosiale drama, teater en ander *performance*-genres) kan tyd, ruimte en aksies herraam word tot iets wat buite die “alledaagse” staan. Deur die liminale toestand waarin die kyker en akteur-manipuleerder hulself bevind, asook deur die verskuiwings wat by beide groepe plaasvind, vind daar veranderinge by die akteur-manipuleerder en gehoor plaas. Hierdie veranderinge word transformasies of transportasies genoem na gelang van die permanensie van die verandering wat plaasvind.

In die afdeling oor herstelde gedrag is verduidelik hoe die repetisie en die werkswinkelproses die paradigma van ritueel, teater en ander *performance*-genres is en hoe gedrag as aparte, selfs fisiese, entiteite gesien kan word. Hierdie gedrag “behoort” nie aan die akteur-manipuleerder of gehoorlid nie, alhoewel dit gedurende die *performance* kan voorkom asof dit die akteur-manipuleerder se gedrag is. Dit is natuurlik nie altyd die geval nie, byvoorbeeld in produksies van Brecht se dramas, of ander dramas wat volgens daardie *performance*-tradisie opgevoer word. Soms staan die akteur-manipuleerder langs die gedrag en penetreer die aksies nie die akteur-manipuleerder of vice versa nie.

Ongeag of die gedrag in *performance* en die *performance* in “flow”¹ verander (soos in realistiese of naturalistiese uitbeeldings in die teater) of gedrag en/of *performance* mekaar nie penetreer nie (soos in *Verfremdung*), of as die gehoor die manipuleerders duidelik kan sien (soos in spesifieke toneelpoptradisies), sal die gehoor nog altyd die aksies as “eg” binne die ruimte van die *performance* sien. Verder kan handeling wat as onvoorspelbare gedrag binne die *performance* ontstaan, vinnig as deel van die *performance* geïnkorporeer word. Selfs hierdie onvoorspelbare gedrag binne ‘n *performance* word deur die gehoor as “eg” gesien. Hierdie onvoorspelbare of

¹ “Flow” kan beskryf word as ‘n vermenging of versmelting van bewustheid en aksie. “A person in flow has no dualistic perspective: he is aware of his actions but not the awareness itself. (...) The steps for experiencing flow ... involve the ... process of delimiting reality, controlling some aspect of it, and responding to the feedback with concentration that excludes anything else as irrelevant” (Csikszentmihalyi, 1975:53-54). ‘n Verdere beskrywing kan in Turner (1988:54-55) gevind word: “In flow, there is a loss of ego, the ‘self’ that normally acts as broker between ego and alter becomes irrelevant.”

onverwagte gebeurtenis wat gedurende 'n *performance* plaasvind, kan in die *performance* behou word om in volgende *performances* herstel te word.

As voorbeeld kan daar gekyk word na die reaksies van 'n akteur-manipuleerder van 'n staafpop, dit wil sê 'n toneelpop wat deur middel van stawe in plaas van direkte handbewegings gemanipuleer word. Die akteur-manipuleerders is sigbaar vir die gehoor in gevalle waar hulle nie deur 'n skerm verberg is nie, of as die toneelpop nie die akteur-manipuleerder bedek nie. Fisiese uitdagings met betrekking tot die manipulasie van sodanige toneelpop laat dit partykeer voorkom asof die toneelpop die akteur-manipuleerder beheer en nie andersom nie. So 'n geval het in die produksie van *Tall Horse* voorgekom waar die toneelpop die akteur-manipuleerder "geskop" het. Hierdie gebeurtenis het ontstaan uit 'n ongeluk wat in die repetisieproses gebeur het, wat toe deel van die *performance* geword het. So 'n gebeurtenis verskuif die primêre fokus van die toneelpop na die akteur-manipuleerder. As dit die geval in 'n *performance* is, beteken dit dat die dubbele tyd-ruimte waarin die akteur-manipuleerder en die gemanipuleerde voorwerp (in hierdie geval 'n toneelpop) funksioneer, beklemtoon word.

Dit gebeur dikwels dat die akteur-manipuleerder vir die gehoor 'verdwyn' en hul sien net die toneelpop raak, mits die akteur-manipuleerder sy werk goed genoeg doen deur die toneelpop 'n lewe van sy eie te gee en die gehoor se aandag op die toneelpop fokus. Die manipuleerder word deur die aksies van die toneelpop verswelg. Met insidente soos hierbo beskryf, word die manipuleerder weer mede-fokuspunt binne die *performance*. Die aksies bly nog steeds binne die ruimte van die *performance* en die gehoor ag die aksies nog steeds as "eg". Die lewelose objek (toneelpop) voer 'n aksie sonder die "eksterne" manipuleerder uit asof die aksies die toneelpop se "eie" is. In hierdie gevalle sal die dubbele tydruimte waarin die manipuleerder en voorwerp beweeg, vir die toeskouer verdwyn en net die enkele tydruimte van die toneelpop sal sigbaar wees, en alhoewel die gedrag representasioneel is, kan dit voorkom asof dit ikoniese handeling is wat uitgevoer word.

Die gedrag binne die *performance* is egter nie die gedrag van die toneelpop óf die gedrag van die akteur-manipuleerder nie. Akteur-manipuleerders, of selfs *performance*-voorwerpe, funksioneer in 'n liminale ruimte tussen die negatiewe en die dubbel negatiewe toestande. Die akteur gedurende

die *performance* is nie die akteur nie, maar hy is ook nie nie-nie-akteur nie. Schechner (1985:123) bespreek hoe hierdie verskillende realiteite die essensie van *performance* is:

The question of multiple realities, each the negative of all the others, does not merely point to a peculiarity of the stage, but rather locates the essence of performance: at once the most concrete and evanescent of the arts. And insofar as performance is a main model for human behaviour in general, this liminal, processual, multireal quality reveals both the glory and abyss of human freedom.

Hierdie verskeidenheid realiteite wat die omvang van menslike bestaan kan weerspieël, word deur die verplasing van die akteur² en toeskouers bewerkstellig. Hierdie verplasing van die gehoor en akteur kan in verskillende grade plaasvind wat bepaal word deur die mate waartoe die akteur en gehoorlede in hul onderskeie rolle meegevoer word. Vir die akteur is die verplasing anders as die verplasing wat by 'n gehoorlid sal plaasvind. Die akteur moet 'n ander persoon aanneem. Die "self" moet verskuif word na iemand of iets anders, alhoewel hierdie verplasing selde permanent is. Hierdie verplasing help om 'n realiteit van die "hier" en die "nou" gedurende die *performance* te skep. Vir die gehoorlid is die verskuiwing of verplasing wat plaasvind nie so groot soos by die akteur nie. Die grootste verplasing wat by die gehoor moet plaasvind, is om die gebeurtenisse van die *performance* in die "hier" en "nou" van die geskepte realiteit te aanvaar.

Na die *performance* moet die akteur-manipuleerder én toeskouer terugkeer na die werklike realiteit. Schechner (1985:125) noem hierdie tyd na die *performance* wanneer die verplasing wat deur middel van die *performance* plaasgevind het herstel word, die afkoeltydperk. Schechner se term is "cool-down" en dit is die tweede laaste deel van die algemene *performance*-sekwens. Hierdie periode is anders as die "gevolge" van die *performance*, aangesien die "gevolge" (die laaste stap in die *performance*-sekwens) na die langtermyn veranderinge wat deur die *performance* teweeggebring is, verwys (Schechner 1985:19). In gevalle waar maskers en toneelpoppe in *performance* gebruik word, sal die afkoeltydperk die tyd wees waarin die *performance*-voorwerpe weer na lewlose voorwerpe terugkeer en deur die akteur-manipuleerders weggepak word. Aangesien die *performance* verby is, bestaan die "double vision" waarna Tillis (1992:59-66) verwys, nie meer by die gehoor nie.

² In hierdie teorie van Schechner verwys hy net na die akteur en nie na die akteur-manipuleerder nie. Die teorie is egter uiters geskik om ook op die akteur-manipuleerder van toepassing te wees. As daar dus na die akteur verwys word, geld dit ook vir die akteur-manipuleerder.

Transformasie en *transportasie* beskryf hierdie verskillende resultate en tydsduur van die veranderinge of verplasinge wat deur *performance* ontstaan het:

I call performances where performers are changed “transformations” and those where performers are returned to their starting place “transportations”- “transportations”, because during the performance the performers are “taken somewhere” but at the end, often assisted by others, they are “cooled down” and reenter ordinary life just where they went in (Schechner 1985:126).

In die verdere beskrywings oor die aard van transportasie en transformasie, verdeel Schechner (1985:127) transportasie in twee verskillende soorte, naamlik willekeurige en onwillekeurige transportasies. In die willekeurige transportasies bly die akteur nog in beheer van sy aksies. ‘n Voorbeeld hiervan is die akteur in die Westerse teatertradisie. Sy verplasing wat hy as mens moet maak, word uit vrye wil gedoen en hy is nog steeds in beheer van sy aksies. Dit is veral met begrip én voorbedagte rade dat hy handeling wat gedurende ‘n werkswinkel en/of repetisieproses vasgestel is, uitvoer. Die akteur-manipuleerder of akteur lei die aksies.

By onwillekeurige transportasies het die akteur-manipuleerder nie beheer oor sy aksies nie. ‘n Voorbeeld van so ‘n verplasing kan gevind word in beswying-*performances*. Die akteur-manipuleerder kan uit vrye keuse in beswying verval, alhoewel dit nie noodwendig die geval is nie, soos in besitname deur geeste gedurende ‘n *performance*, veral waar daar van maskers of toneelpoppe in daardie *performance* gebruik gemaak word. Die aksies wat gedurende die beswying uitgevoer word, lei die akteur-manipuleerder (of gewone akteur) en na afloop van die *performance* is die akteur-manipuleerder in vele gevalle nie eens bewus van die aksies wat hy uitgevoer het nie. Schechner (1985:127) noem wel dat die verskil tussen willekeurige en onwillekeurige transportasies maklik oorbeklemtoon kan word. Hy gaan selfs so ver om daarmee te suggereer dat in beide gevalle (transformasie en transportasie) die akteur deur dieselfde prosesse gaan en dat die verskil eerder gegrond is op etikettering, kontekstualisering en kulturele uitdrukkingsvorme gedurende die *performance*-proses.

Die Westerse akteur kan wel in ‘n toestand van “flow” gaan gedurende die uitvoering van ‘n *performance*, maar ek voel dat die tipe verskuiwing in graad veel sterker is in ‘n toestand van diep

beswyming as in die geval van verskuiwings soos in die Westerse teatertradisie te vinde is. In al die gevalle van transportasies, of dit willekeurig of onwillekeurig is, en afgesien van die verskillende metodes wat gevolg word om die verplasing te maak, funksioneer die akteur of akteur-manipuleerder in 'n toestand van "nie-ek" en/of "nie nie-ek". By die terugkeer na afloop van die *performance* is die akteur of akteur-manipuleerder nie 'n veranderde mens nie. As voorbeeld hiervan kan daar na Figuur 6 in die Bylae gekyk word. In hierdie figuur van Schechner (1985:126) is daar twee afdelings wat geskei word deur 'n horisontale lyn. Bo die lyn is die alledaagse lewe en onder die lyn dui die tyd en ruimte van die *performance* aan. Die akteur-manipuleerder beweeg in die onderste deel in deur byvoorbeeld opwarming vir die *performance* te doen en die *performance* self val ook onder die lyn. Die akteur-manipuleerder voltooi die *performance* en keer normaalweg weer na die presiese plek waar hy was voor hy die *performance* begin het, terug.

As daar wel 'n verandering plaasvind, is dit 'n klein verandering. Talle transportasies wat klein veranderinge teweegbring, sal moet uitgevoer word voordat hierdie veranderinge as 'n transformasie deur middel van *performance* gesien kan word (Schechner 1985:126). Hierdie verskuiwing word deur Schechner (1985:127) in Figuur 7 van die Bylae aangedui. Anders as in Figuur 6 is daar in Figuur 7 ook 'n indeling aan albei kante, links en regs, van die figuur, genoem C en D. By C is die akteur nog nie 'n "veranderde" persoon nie. Dit is as gevolg van die verskillende transportasies wat links op die lyn van die figuur uitgevoer is, dat hy na 'n ander toestand op die lyn, naamlik D, transformeer.

Die transformasie deur middel van *performance* veroorsaak 'n permanente verandering by die akteur-manipuleerder. 'n Ander toestand word deur die *performance* aangekondig, of die *performance* simboliseer hierdie verandering wat by die individu plaasgevind het. Die *performance* mag alleen 'n simboliese uitbeelding van hierdie verandering wees, maar as die *performance* nie uitgevoer word nie, word die verandering nie noodwendig deur die gemeenskap of die individu aanvaar nie. Die *performance* word 'n kulminasiepunt vir die veranderinge wat ingetree het en dit dui die begin van 'n nuwe tydperk of toestand aan.

Voorbeelde van transformasies kan veral in inisiasierituele gesien word. Daar sal in die hoofstuk oor ritueel en sosiale drama aangetoon word hoe die inisiasierituele as liminale entiteit funksioneer

en hoe die liminale en liminoïse toestande op *performance* geteleskopeer word. In hierdie afdeling sal daar meer gefokus word op die verandering wat die *performance* voortbring, of die verandering wat deur die *performance* gesimboliseer word.

Wanneer 'n transformasie in 'n *performance* teenwoordig is, funksioneer transportasies en transformasies gelyktydig. In inisiasierituele of *performances* sal die volwaardige lede van die gemeenskap saam met die neofiete aan die *performance* deelneem. Die volwaardige of volwasse lede van die gemeenskap se posisies verander egter nie deur die *performance* nie. Dit is slegs die neofiete wat deur die *performance* tot volwaardige of volwasse lede van die gemeenskap verander. Hierdie transformerende krag van die *performance* is slegs een keer van toepassing op 'n bepaalde individu. Met die daaropvolgende *performances* wat die nuwelinge in die gemeenskap uitvoer, sal hulle nog steeds net volwaardige lede van die gemeenskap bly.

'n Ander voorbeeld van transformasie en transportasie wat saam binne dieselfde ritueel as *performance* funksioneer, is te vinde in huwelikeremonies. Die priester/dominee/landdros wat die ritueel uitvoer, word nie deur die *performance* getransformeer nie. Daar vind slegs 'n transportasie by hom plaas. Dit is slegs deur sy woorde of aksies binne die spesifieke ruimte in sy hoedanigheid as huweliksbevestiger dat hy die transformerende en effektiewe mag besit om die transformasie te laat plaasvind. Hy transporteer slegs tot ampsdraer binne die ruimte van die *performance* en keer weer na presies dieselfde posisie terug na afloop van die *performance*. Dit is slegs die paartjie wat deur die *performance* getransformeer word en in die *performance* verander of 'n nuwe status bereik. Die mede-deelnemers aan die *performance* wat nie getransformeer word nie, bewerkstellig dus die verandering wat deur die *performance* gesmee is, soos Schechner (1985:130) aandui. 'n Premis waarop die sukses van hierdie handeling gebou word, is die funksie van die getransformeerdes om hul rol binne die *performance* te vertolk.

Schechner (1985:130) noem verder dat die aanloop tot die *performance* en die *performance* self die tyd is wanneer die getransporteerdes informasie aan dié wat getransformeer word, oordra. Die gehoor is dan ook by hierdie geleentheid teenwoordig. Die oordrag van informasie deur die getransporteerdes aan die getransformeerdes is dan "permanent" daar en hierdie oordrag word ook simbolies voorgestel deur byvoorbeeld besnydenis, tatoëring, geskenke, ensovoorts:

These markings, additions, and subtractions are not mere arrows pointing to deeper significance. They are themselves loaded with power: they bind a person to his community, anchor him to a social identity; they are at once intimate and public (Schechner 1985:131).

Hierdie aksies en effek van die *performances* is definitief 'n publieke aangeleentheid, aangesien hierdie *performances* voor 'n gehoor uitgespeel word. Die gehoor is egter nie net daar as blote toevalligheid nie en hul kan 'n baie belangrike funksie binne die transformasieproses van die akteur vervul. Die gehoor by transformasies het meestal 'n belangstelling in die *performance* in die sin dat hulle die effektiwiteit van die *performance* wil meet, aanskou of beoordeel. Die gehoor se aandag, saam met dié van die transporterende akteurs of akteur-manipuleerders, is op die transformerende akteurs of akteur-manipuleerders gevestig. Schechner (1985:132) voer aan dat hierdie spesifieke fokus van die gehoor en hul besondere belangstelling in die *performance* gebruik maak van gehoorbetrokkenheid.

Dit is nie maklik om 'n suiwer voorbeeld van hierdie tipe gehoorbetrokkenheid te vind nie. Tog is daar talle situasies wat na hierdie tipe betrokkenheid verwys. As voorbeeld kan daar gekyk word na kerkdienste of gevalle waar neofiete van die inisiasie terugkeer. Na die terugkeer van die "bosskool" (meestal 'n afgesonderde plek) waar die liminale toestand van die neofiete versterk en verseker word, sal neofiete saam met die volwasse mans aan 'n dans deelneem, met die vroue van die gemeenskap as toeskouers. By voltooiing van die dans, as die neofiete getransformeer het tot volwaardige volwasse lede van die gemeenskap, sal die gehoorlede aan hierdie of 'n ander vorm van *performance* begin deelneem. Die gehoor kan selfs al vroeër by die *performance* betrek word, deur byvoorbeeld ritmies hande te klap of te sing as ritme waarop die dans uitgevoer word, of te sing as begeleiding vir die *performance*.

Gehoorbetrokkenheid kan ook op 'n ander manier by die *performances* gevind word in die vorm van waardeoordeel wat oor die *performance* uitgespreek word. Die estetika en/of die effektiwiteit van die *performance* word deur die gehoor se reaksie op die *performance* bepaal. As die gehoor byvoorbeeld nie gelukkig is met die kwaliteit van die *performance* nie, kan die effektiwiteit van die transformasie van die akteur of akteur-manipuleerder in die geval van maskers- en/of toneelpop-*performances* in twyfel getrek word. Die *performance* in so 'n geval word 'n toets om te sien of die

neofiet geleer het wat hy moes leer vóórdat hy as lid van die gemeenskap aanvaar word. Die finale stap in die transformasie lê dus in die hande van die gehoor.

‘n Ander manier waarop die gehoor betrokke kan wees, is wanneer hul ook as tipe waardebeoordelaars optree, maar nie in die sin van ‘n beoordeling met “geslaagde” of “ongeslaagde” uitkomst nie, maar beoordeling met “wen” of “verloor” as uitkomst van die *performance*. ‘n Voorbeeld van liminoïse *performances* is die televisieprogram *Idols* waar die gehoor gevra word om vir hul gunsteling-sanger/es te stem. Op grond van hierdie stemming word die uitslae van die kompetisie bepaal. Die gehoor stem dus vir hul wenner. Die transformasies wat dan uit die *performance* voortspruit, is die akteur-manipuleerder as wenner of verloorder, met die gehoor as bepalers van die uitkoms van die transformasie.

Schechner (1985:132-133) noem ook vier veranderlikes wat werksaam is:³

- 1) Die *performance* is effektief in die sin dat dit permanente verandering bring (transformasie), of dit verplaas die gehoor, akteur en akteur-manipuleerder net tydelik na ‘n ander tyd en ruimte (transportasie). ‘n Kombinasie van hierdie twee veranderinge is ook moontlik. In figuur 8 van die Bylae kan daar gesien word hoe die verskillende individue wat die *performance* uitvoer, tot ‘n groep getransformeer word. Gedurende die *performance* word die getransformeerde groep sowel as die gehoor net tydelik getranspoteer vir die duur van die *performance*. Hierdie figuur kan ook gebruik word om aan te toon hoe die *performance* funksioneer om die veranderde statusse van neofiete na afloop van ‘n inisiasieproses aan te toon. Die individu word getransformeer tot lid van ‘n gemeenskap. Die werkswinkel wat links in die figuur is, kan ook vervang word met die liminale toestande waarin ‘n neofiet verkeer gedurende die inisiasietydperk waarin hul die kulturele sisteme of *performance*-tegnieke geleer word.
- 2) Die status van die rolle binne die *performance* is belangrik – of dit transformasie, transportasie, of albei verskuiwings betrek.

³ Weereens wil ek noem dat Schechner nie na akteur-manipuleerders in hierdie werk verwys nie, maar aangesien hierdie teorie so goed op die akteur-manipuleerder van toepassing is, voeg ek die akteur-manipuleerder by, veral omdat hierdie tesis op die masker, toneelpoppe en akteur-manipuleerders in Afrika-*performance* fokus.

- 3) Die status van die akteurs (of akteur-manipuleerders) binne die *performance* kan ook belangrik wees met betrekking tot die vraag of hulle oor die mag beskik om transformasies te bewerkstellig.
- 4) Die kwaliteit van die *performance* is belangrik. Hier word verwys na die vaardighede van die akteur of akteur-manipuleerder om die *performance* uit te voer en die meting van die kwaliteit deur mede-aktors of mede-akteur-manipuleerders en gehoorlede.

In sy algemene bespreking oor transformasie en transportasie sinspeel Schechner daarop dat transformasie en/of transportasie die enigste uitkomst van *performance* is. Dit kan gesien word as 'n vereenvoudiging van die estetika van *performance*, mits die raam waarbinne *performance* bestudeer word te wyd getrek word. Uit Schechner se standpunte oor die aard en eienskappe van *performance* en hoe *performance* geraam of geskep word, sowel as die uiteindelijke resultate in die vorm van transportasie en/of transformasie, kan hierdie reduksie egter heel gepas gebruik word vir hierdie ondersoek na die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder in Afrika-*performance*.

Oor die algemeen kan Schechner se werk (1985 en 1988) as 'n soeke na universele kwaliteite in *performance* gesien word. Of hierdie universalisering 'n té reduksionistiese perspektief op hierdie wye veld van menslike aktiwiteit bied al dan nie, kan hierdie prinsiepe nog steeds toegepas word op verskeie aktiwiteite wat vir hierdie doel in hierdie studie van belang is. Dit sluit onder andere die sosiale drama in, sowel as die liminoïse hibriede *performances*.

As transportasie en/of transformasie as die enigste moontlike resultate of prosesse van 'n *performance* gesien word, beantwoord dit nog steeds nie die vraag hoe die *performance*-elemente soos die masker, akteur-manipuleerder en toneelpop binne die *performance* gebruik word om transportasies en/of transformasies te bewerkstellig nie.

Weereens, om hierdie vraag te beantwoord, moet daar gekyk word na representasie. As die representasie of rolspel van iemand of iets anders as die self uitgespeel word, is hierdie uitbeeldings in die meeste gevalle transportasies. Die persoon wat die *performance* uitvoer, verander net tydelik. Dieselfde kan geld vir transportasies waarby ikone betrokke is. Die persone wat die ikonografiese

handeling uitvoer, is daardie voorwerp wat uitgebeeld word, maar die verandering wat by hom/haar plaasvind, is net tydelik. As die *Inyele*-masker van die Yoruba byvoorbeeld in 'n *performance* haar verskyning maak, is dit 'n ikoniese uitbeelding van hierdie figuur. Die akteur-manipuleerder wat egter die *performance* uitvoer, gaan nie 'n permanente verandering deur om *Inyele* te word nie. Die akteur-manipuleerder keer weer na afloop van die *performance* na sy normale staat toe terug.

In die inisiasierite se *performances* kan daar voorbeelde gevind word van ikonografiese uitbeeldings van mense/entiteite wat nie transportasies is nie, maar transformasies. Die neofiete beeld 'n nuwe mens in die *performance* uit, want hulle het 'n permanente verandering ondergaan en hulle kan nie weer teruggaan na die vorige staat waaruit hulle afkomstig is nie. Die handeling word dus uitgevoer as nuwe wesens, want hulle is nuwe wesens in die sin dat hulle as volwassenes gesien word. Hierdie is dus ikonografiese *performances* wat transformasies van die akteur-manipuleerders aandui.

Samevattend kan ons dus sê dat 'n *performance* twee resultate het as daar na die verandering by die akteur of akteur-manipuleerder (en soms die gehoorlid) gekyk word, naamlik transformasie en transportasie. Die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder kan 'n tydelike of permanente verandering as gevolg van die *performance* ondergaan.

Hoofstukke 2 – 4 beskryf die aard van *performance*, hoe *performance* geskep word deur middel van herstelde gedrag en die moontlike resultate van daardie *performances* in die sin dat daar verandering by die akteur-manipuleerder en akteur teweeggebring kan word. In die hoofstukke wat volg sal daar spesifiek gefokus word op hierdie drie elemente as ikone en mediums binne tradisionele *performance*-situasies soos die ritueel en sosiale drama in Afrika, sowel as die gebruik van hierdie elemente in hibriede *performances*, aangesien hierdie rituele en sosiale dramas die kontekste is waarbinne die liminale en liminoïse *performances* uitgevoer word.

HOOFSTUK 5 - RITUEEL EN RITUALISTIESE *PERFORMANCE*

In die algemene *performance*-teorie soos uiteengesit deur Schechner, word ritueel, teater, spel en sport as menslike aktiwiteite beskou wat as *performance* geklassifiseer kan word. Die elemente wat hierdie aktiwiteite van normale of alledaagse gedrag onderskei, is in Hoofstuk 2 en 3 bespreek. Die fokus van hierdie studie, naamlik die gebruik van maskers en toneelpoppe en akteur-manipuleerders in Afrika-*performance*, maak dit nodig dat die beginsels van ritueel ook ondersoek word. Ritueel kan gesien word as 'n onderliggende struktuur wat in al hierdie verskillende *performance*-aktiwiteite gevind kan word. Die onderliggende strukture, soos dit byvoorbeeld in sport gevind word, is nie noodwendig so duidelik te bespeur nie. As die aard van ritueel ondersoek word, kan gesien word hoe hierdie *performance*-aktiwiteit by die ander vorme kan aansluit.

In talle tradisionele *performance*-sisteme wat in Afrika gevind word, veral wanneer elemente soos die masker en toneelpop gebruik word, speel ritueel 'n baie belangrike rol. Dié tipe *performances* geskied nie vir die teatrale waarde daarvan nie, maar beweeg dikwels in die sfeer van die religie, alhoewel dit vele teatrale elemente soos sang, dans en musiek bevat. Dit is daarom ook van belang dat daar gekyk word na die verskille tussen ritueel en teater en hoe die verskillende *performance*-sisteme mekaar kan beïnvloed.

5.1 'n Omskrywing van die begrip Ritueel

Alhoewel die woord 'ritueel' algemeen in gebruik is, is 'n definisie van hierdie term nie so maklik om te konstrueer nie. Deur die verskillende benaderings tot ritueel en die funksie van ritueel te oorweeg, sal egter gepoog word om 'n werksdefinisie te skep waarvolgens die werking van hierdie aktiwiteit georiënteer en ontwikkel kan word.

Soos reeds genoem, is ritueel vir lank en veral in die 19de en die begin van die 20ste eeu beskou as die menslike aktiwiteit waarin teater sy ontstaan gehad het. Dit is eers met die belangrike werke

van A.W. Pickard-Cambridge (1927) en Gerald F. Else (1965) dat hierdie aannames van die sogenaamde Cambridge-skool van antropologie¹ ernstig bevraagteken is.

Ritueel kan verskillende menslike aktiwiteite insluit. Rozik (2002:6) toon aan dat ritueel eers gedui het op aktiwiteite wat binne 'n geloofsfeer uitgevoer is. Hierdie aktiwiteite sluit aksies in soos danse (byvoorbeeld by die Amerikaanse Indiane), shamanistiese séance, salwingsrituele, dienste en aktiwiteite soos die Rooms-Katolieke mis. In die 20ste eeu is hierdie oorspronklike definisie vir ritueel heelwat uitgebrei. Rozik (2002:6) verduidelik:

More recent approaches have extended this category to include secular ceremonies and even various forms of repetitive and compulsive human behaviour.

Ritueel funksioneer dus binne twee ruimtes, naamlik die religieuse (of sakrale) en sekulêre ruimtes.² Die Segu-jeugteater in Sentraal Mali is 'n suiwer sekulêre vorm van vermaak wat binne statverband en deur middel van toneelpoppe en maskers uitgevoer word. Hierdie vorm van *performance* maak gebruik van talle ritualistiese uitbeeldings. Arnoldi (1983:3) noem hierdie vorm van uitdrukking teater, maar ek sal daarna as *performance* verwys, omdat hierdie genre nie heeltemal ooreenstem met die Westerse siening van teater nie. Hierdie vorm van *performance* het wel ritualistiese aspekte, soos die volgorde waarin die verskillende karakters verskyn. In die *Bin Sogo Bo* sal die bobbejaankarakter (*Gon*) die eerste figuur wees wat in die maskerade te voorskyn kom. Hierdie karakter se aankoms dui die begin van die middag se *performance* aan en hy kan gedurende die middag en aand se vertoning weer verskeie verskynings maak. Na *Gon* sal verskeie karakters die

¹ Met die Cambridge-skool word verwys na die verskillende skrywers en hul werk wat onder andere James G. Frazer, Jane Harrison, Gilbert Murray en Francis M. Cornford insluit (Rozik, 2002:xviii). Die grootste kritiek op hierdie antropoloë se werk spruit uit die feit dat hulle ongegronde aannames in hul werke maak en dat hul metodologie ook dikwels sterk bevraagteken kan word. Een van hierdie aannames wat deur veral Frazer gemaak is, is dat teater, en met spesifieke verwysing na die ontstaan van die Griekse tragedie en komedie, uit 'n religieuse ritueel ontstaan het. Hierdie "oerritueel", of sprake daarvan binne die argeologiese velde, is tot en met vandag nog nie gevind nie. Alhoewel die geldigheid van hierdie skrywers se werke dikwels bevraagteken word, word Frazer se "The Golden Bough" (vir die eerste keer in 1922 gepubliseer) nog steeds as 'n belangrike werk gesien met betrekking tot die studie van geloof en magie ("magic"). Frazer se werk bly 'n insiggewende en bruikbare bron met betrekking tot die sosiologiese funksie van magie, hetsy in die Griekse teater of in Afrika. Die werking van byvoorbeeld simpatieke magie is nog steeds 'n konsep wat baie duidelik en in verskillende verbande in Afrika sigbaar is.

² Turner (1988:11) het ook 'n derde kategorie of ruimte toegevoeg waarbinne ritueel kan funksioneer, naamlik die estetiese ritueel. Streng volgens definisie, kan hierdie ruimte ook as 'n sosiale ruimte gesien word. Hy noem ook dat die estetiese ritueel vanuit die religieuse en/of sosiale ruimte kan ontstaan. Dit word dus gesien as 'n verdere ontwikkeling uit die religieuse en/of sosiale rituele, maar in sy diagrammatiese uiteensetting van die ontwikkeling van ritueel (sien Figuur 9 in die Bylae), plaas hy dit op dieselfde vlak as die sosiale en religieuse ritueel. Daar sal egter later aangetoon word hoe hierdie estetiese ritueel uit die sosiale en/of religieuse rituele kan ontstaan deur van simboliek of simboliese toeskrywing van aksie en objek gebruik te maak.

ruimte binnetree, byvoorbeeld *Madam Sarata*, *Taasi Dooni* (wat letterlik ‘Reflect a little’ beteken) en *Chi Wara* wat ‘n mitiese dier en volgens Bamana-mitologie die eerste boer in die wêreld was. Aan die einde van die aand se *performance* (die aand-*performance* het ‘n heel ander groep karakters soos die hiëna *Suruku Malobali* en *Sigi*, die ram) sal die kameelperd (*Tilen*) sy statige dans vir die gehoor kom uitvoer. Hy is die laaste karakter van die maskerade en deur konvensie sal daar nie ander karakters na hom verskyn nie.³ Die *performance* is egter nie ‘n ritueel in die transendentale sin van die woord nie. Arnoldi (1983:23) dui op die gevaar wat deur talle navorsers geïgnoreer word:

One frequently encounters the underlying assumptions that the contemporary masked theatre is merely the devolution or secularisation of once sacred rites. In the Mande case past interpretations of performance genres are gleaned from a rather narrow focus on shared elements between ritual and theatre without examining the performance as a whole or analysing its social context.

Sekulêre en religieuse rituele *performances* kan dus eenders lyk, maar die gebruike of doel van hierdie tipes *performances* word deur die sosiale konteks van die *performance* bepaal. Die verskil tussen hierdie twee *performance*-genres lê dus nie noodwendig in die voorkoms of estetika van die betrokke genres nie, maar in die gebruike of doel van die *performance*. Met die gebruike van die *performances* verwys ek ook na die doel daarvan in die sin dat dit uitgevoer word vir vermaaklikheidsdoeleindes of dat die *performances* effektief moet wees in die sin dat dit ‘n verandering moet bewerkstellig. Hierdie konsepte sal in Hoofstuk 7 breedvoeriger bespreek word.

‘n Voorbeeld hiervan kan in die Mande-*performance*-genres van Mali gevind word waar daar ‘n duidelike verskil tussen sekulêre en religieuse *performances* is. Die *Nyan Fe* is religieuse *performances* en ‘n aantal rituele waarin rituele voorwerpe met spesifieke kragte gemanipuleer word om bepaalde metafisiese doelstellings te bereik. Arnoldi (1983:24) noem dat hierdie tipe *performances* ernstig van aard is en bepaalde kragte behels. In die bylae tot haar tesis noem sy in die woordelys dat *Nyan Fe* ‘n ritueel is. In die woordelys klassifiseer sy *Nyenaje* as vermaak. Die *Nyenaje* is dus sekulêre *performances*. Brink (1980:12) toon egter aan dat die geestewêreld wel in hierdie sekulêre *performances* teenwoordig kan wees:

³ Hierdie voorbeelde is geneem uit Arnoldi (1983 en 1995) en Joubert (1990). Die voorbeelde is versprei oor verskillende hoofstukke van die genoemde werke, daarom word daar nie by elke voorbeeld bronverwysings aangedui nie.

Bamana are quick to point out that *teatre* (from the French theatre) implies a particular class of games which they label as *nyenaje*. Literally translated *nyenaje* refers to an assembly or gathering of persons and spirits (*je*) who are in a state of (*na*) regarding or attending to (*nje*) a display of competence. In other words, *nyenaje* embodies the idea of a role separation between performers and spectators, a performance event.

Die vaardighede waarna Brink hierbo verwys, verwys na die vaardighede van die *performer* in die *performance* self, sowel as sy artistieke vaardighede. *Nyenanje* behels dus aksies of handeling wat rondom musiek, dans, sang, spraak en pantomime, of ‘n kombinasie van hierdie vorme, gesentreer word (Brink 1980:12).

Hierdie kombinasie van verskillende vorme in ‘n sekulêre *performance* is duidelik sigbaar in die video “Journées Porte Guverte du Musée National”⁴. Hier sien die kyker hoe drie tromspelers elk verskillende ritmes speel terwyl die verteller begin vertel en sing. Terwyl hy sing en praat, vra hy reaksies of antwoorde van die gehoor – eintlik dring hy daarop aan. Van agter ‘n draagbare poppekas kom klein toneelpoppe tevoorskyn, onder andere ‘n vrou wat graan stamp, ‘n haan en ‘n man wat die landerye bewerk. Al hierdie figure praat en sing en voer verskillende aksies uit, terwyl hulle met tromme begelei word. Dit is baie duidelik uit die narratief van die *performance*, sowel as uit die betrokkenheid van die gehoor, dat dit ‘n sekulêre *performance* is en nie ‘n religieuse *performance* nie. ‘n Gemengde gehoor is teenwoordig by hierdie *performance* – kinders en volwassenes, vroue en mans, swart en wit. Geen onderskeid word getref met betrekking tot die gehoor nie. Die *performance* is ‘n openbare geleentheid. As hierdie ‘n religieuse ritueel was, sou dit nie die geval gewees het nie.

In die *Nyan Fe-performances* van Mali is die *performances* nie oop vir die algemene publiek nie. Die private *performances* van die *Nyan Fe* geskied binne die verband van die inisiasieverenigings⁵ en elke inisiasievereniging het sy eie spesifieke rites en seremonies, asook ‘n groep voorwerpe en toebehore wat spesifiek aan daardie inisiasievereniging behoort (Arnoldi 1983:25). Die private *performances* van die inisiasieverenigings word met ‘n spesifieke doel uitgevoer. Brink (1980:95) verduidelik:

⁴ Hierdie video is besigtig by die Institut National de la Marionnette in Charleville-Mézières, Frankryk, in Junie 2006.

⁵ Hierdie inisiasieverenigings of groepe is onder ander die *Kome*, *Kono*, *Jara*, *Nama*, *Ntomo*, *Kore* en die lede van hierdie groepe is geïnisieerde mans wat die geheime ken van die groep, sowel as die geheime van die objekte waaroor hulle waak en wat hulle beheer (Arnoldi 1983:25).

Private performance is conducted to honour a fetish and to recognize the assembled body of initiates who know or are learning its secrets and who fall under its protective cloud of spiritual powers.

Albei hierdie vorme van *performance*, hetsy sekulêr of religieus, maak van maskers en toneelpoppe gebruik. Vir die Mande is daar in elk geval nie 'n onderskeid tussen die masker, toneelpop en 'n fetisj-voorwerp (in religieuse *performances*) nie. Die voorwerpe van die verskillende *performance*-genres is identies of lyk byna dieselfde. Daar kan egter nie gesê word dat die sekulêre *performance*-voorwerpe 'n afgewaterde of sekulêre weergawe van die religieuse *performance*-voorwerpe is nie. Die rede vir die ooreenkomste in voorkoms tussen sekulêre *performance*-voorwerpe en religieuse *performance*-voorwerpe is eenvoudig. Dieselfde mense maak die voorwerpe, naamlik die *numu*, of die smede van die dorpe. Die doel en/of resultaat/gevolg van die *performance* maak die onderskeid tussen sekulêre *performances* en religieuse *performances*, soos Arnoldi (1983:29) noem:

... it is not any single shared sculptural form, but the constellation of forms, in conjunction with the history of the ceremony or ritual, its social context and the identity of its actors which determines how the performance is defined within the community as well as differentiating one category of performance tradition from the others.

Die gebruik van toneelpoppe en maskers in 'n *performance* as vermaak skep 'n metakommunikatiewe raam vir die *performance*. Hierdie raam dui vir die deelnemers, hetsy as akteurs/*performers* of gehoorlede, aan dat die inhoud van die *performance* as 'spel' gesien moet word. Selfs al lyk die voorwerpe in die twee *performance*-genres eenders, is dit definitief nie dieselfde voorwerpe nie. Arnoldi (1983:5) noem ook dat die verhouding tussen die vorm en die konteks die veld vorm waarbinne die deelnemers betekenis skep. Arnoldi (1995:23) toon ook aan dat, alhoewel hierdie twee *performance*-genres eenderse voorwerpe gebruik en dikwels dieselfde rituele handeling bevat, daar geen verdere verband tussen die *performances* van die jeugverenigings (die vermaaklikheidsgenre) en die inisiasieverenigings (die religieuse genre) is nie. Die genres val dus in twee verskillende kategorieë, naamlik die jeugorganisasies se maskerspele en toneelpop-*performances* wat suiwer vermaak is, en die volwasse inisiasieverenigings se *performances* en rituele wat gemik is op die gebruik en beheer van kragtige voorwerpe.

Binne die sakrale ruimte word 'n onderskeid getref tussen die verhoudings tussen die menslike en die goddelike/bomenslike en die rituele as die voorgeskrewe stel reëls waarvolgens die mens sy houding teenoor die bomenslike en/of sakrale objekte definieer. Die verhoudings, handeling en denkwyses rondom hierdie aspekte hou nie noodwendig enige verband met mekaar nie. "Between these two classes of facts there is all the difference which separates thought from action" (Durkheim in Rozik 2002:6). Weereens kan daar na die gebruike van die inisiasieverenigings van die Bamana verwys word. Die handeling van die verskeie geheime organisasies van die mans is 'n baie magtige krag binne die samelewing in die sin dat dit voorwerpe (soos die maskers) beheer wat as besonder kragtig beskou word. Die lede van die organisasie kan die krag van die voorwerpe ontgin en beheer. Hierdie rituele kan net deur geïnisieerdes in die spesifieke vereniging uitgevoer word, want net hulle ken die geheime om die voorwerpe te beheer. Dié voorwerpe, wat *boli* genoem word, het besondere mag wat *dalilu*⁶ genoem word. McNaughton (1988:42-43) beskryf *daliluw* as:

...concise, goal-orientated cluster of information and instruction, recipes for the successful completion of an endless array of activities. Simultaneously they are the power behind human acts, the right to perform them and their cause.

As die denke rondom ritueel vanaf die sakrale ruimtes na die sosiale ruimte verskuif, sluit ritueel sosiale aksies in. Die sakrale en sosiale aktiwiteite vorm in sulke gevalle teenpole. Die teenpole word gemeet aan die funksie van ritueel binne die samelewing en die rede waarom dit uitgevoer word. Rozik (2002:6) haal Goody aan waar hy noem dat die verband tussen aktiwiteit en resultaat van ritueel en uitkoms van ritueel nie noodwendig duidelik is nie:

J.R. Goody suggests that ritual is "a category of standardized behaviour (custom) in which the relationship between means and the end is not 'intrinsic'". In this context "intrinsic" is synonymous with "rational".

Die irrasionele werking of verband tussen die aksie en die resultaat is nie net binne die sakrale ruimte teenwoordig nie, maar ook binne die sekulêre ruimte. Daar moet egter genoem word dat hierdie beskrywing nie noodwendig deur die deelnemers aan die aktiwiteite as irrasioneel gesien word nie, maar die 'irrasionele' klassifikasie van die verhouding word aan die aksies toegeskryf deur buitelanders wat nie noodwendig die belangrikheid van die ritueel binne die spesifieke ruimte verstaan nie.

⁶ Die enkelvoud van hierdie voorwerpe is *dalilu*. Volgens die taalgebruik van die Bamana word daar 'n w aan die einde van 'n woord aangebring om die meervoud aan te toon, daarom *daliluw* as aanduiding van die verskillende voorwerpe.

Die belangrikheid van ritueel as katalisator vir 'n reeks gebeurtenisse is inderdaad wel 'n arbitrêre konvensie, maar ritueel is in vele opsigte 'n kragtige draer van simboliese waarde. Die simboliese waarde van die aksies van 'n ritueel (of van ritueel in die geheel) kan in sulke gevalle gesien word as 'n psigologiese proses waarin die verband tussen die aktiwiteit en resultaat nie fisies kousaal is nie.

Vir die aanhangers van 'n spesifieke geloof bestaan daar wel 'n verband tussen die handeling (ritueel) en die uitkoms van die aksie. Die moontlike waninterpretasie van 'n ritueel se betekenis of effektiwiteit kan ook ontstaan as dit buite sy spesifieke konteks geplaas word. Die konteks van 'n religieuse ritueel is die geloofsstelsel waarbinne dit plaasvind en funksioneer. Die gevaar ontstaan dat buitelanders die simboliese waarde van die ritueel oorskat of nie verstaan nie. Alle simbole en/of metafore is nie universeel nie, en deur middel van die tradisies of konvensies word betekenis aan spesifieke simbole en/of metafore geheg. Die konteks waarin hierdie *performance* afspeel is daarom belangrik, aangesien betekenis volgens hierdie raam of kontekstualisering bepaal word. Leach (in Rozik 2002:6) skryf hieroor: "Ritual acts are to be interpreted in the context of belief: they mean what the actors say they mean". Met "actors" word hier verwys na die *performers* wat die handeling van die ritueel uitvoer en duidelik ook die betekenis van daardie handeling binne die konteks van die ritueel verstaan, alhoewel dit nie noodwendig vir buitelanders duidelik is wat die verband tussen die handeling en die uitkoms is nie.

Dit is egter nie net in religieuse rituele waar die verband tussen handeling en resultaat soms onduidelik of onverstaanbaar is nie. In sekulêre rituele kan die arbitrêre verband tussen aksie en uitkoms vreemd en/of onverstaanbaar wees. Die belangrikheid van die rituele binne die sekulêre verband word deur tradisie of konvensies bepaal. Dit gebeur egter dat die verband of verhouding tussen die handeling en die resultaat wél bevraagteken word. In sulke gevalle kan daar wel 'n breuk met die tradisie of geloof ontstaan, juis omdat die oordrag van die een groep na 'n ander nie aanvaar word as 'waar' of 'effektief' nie.

Dieselfde probleem wat by religieuse rituele voorkom, waar deelnemers en 'geskoolde' of ervare lesers van die simboliese stelsel van die kultuur of tradisie die verband tussen handeling en

resultaat binne die geloofsisteem kan verstaan, kan by die sekulêre rituele ook voorkom. Goody en Leach (in Rozik 2002:7) dui aan dat as kultureel-gedefinieerde gedrag alleen deur die deelnemers (actors) verstaan word, alle kruis- of interkulturele veralgemenings dan onmoontlik is. Die moontlike gevolgtrekking of resultate wat 'n buitestander oor die verhouding tussen die irrasionele en die resultate van die handeling kan maak, sal vals wees.

Hierdie standpunt is om meer as een rede aanvegbaar. Dit is nie vanselfsprekend dat die deelnemers aan die aktiwiteite noodwendig altyd die verband tussen handeling en resultaat verstaan nie. 'n Buitestander se begrip van die handeling en die resultate van daardie handeling kan objektief wees en as gevolg van 'n onbetrokke benadering tot die handeling kan die verband tussen handeling en resultaat beter beskryf word. Die betekenis van 'n ritueel vir 'n individu binne 'n geloofsisteem (vir die religieuse ruimte) en die kulturele sisteem (vir die sekulêre ruimte) vorm moontlike interpretasieruimtes. In 'n postmoderne konteks en lesing van gebeure en komplekse sisteme is die betekenis van spesifieke aktiwiteite nie so eng of spesifiek nie.

Dit is egter gevaarlik om die oorspronklike betekenis of werking van oeroue rituele met 'n postmoderne benadering te ondersoek, maar tog kom die gebruik van rituele in die postmoderne teater gereeld voor. Hierdie rituele in die teater poog nie om 'n representasie van die oorspronklike ritueel te wees nie, maar die handeling, uitvoerder (akteur) en resultaat is net so kragtig as wanneer die ritueel buite die teater in sy oorspronklike konteks uitgevoer word.

Die kombinasie van die ritueel en die plasing van die aksie binne 'n nuwe konteks is 'n tegniek wat gereeld in die postmoderne teater gebruik word. As voorbeeld van 'n kombinasie tussen ritueel en toneel kan daar gekyk word na die werke van Brett Bailey⁷, soos *The Prophet* (1999), *IpiZombie?* (1998) en *iMumbo Jumbo* (2003). Dit blyk dat die werke van Bailey dikwels liminoïse *performances* is, en geen spesifieke resultate word verwag van die rituele wat uitgespeel word nie. Tog is baie van die *performers* op die verhoog werklike sangomas en die uitvoering van die handeling op die verhoog is wél vir hulle gelaai met effektiwiteit.

⁷ Brett Bailey is 'n Suid-Afrikaanse regisseur en kreatiewe direkteur van Third World Bunfight teatermaatskappy. Hy het bekendheid verwerf vir sy produksies wat van baie sterk Afrika-*performance*-vorme gebruik maak. Op hul Internettuisblad (2007) word hierdie *performances* as ritualistiese *performances* beskryf.

‘n Voorbeeld van die kontras of konflik wat deur die raming van ritueel of toneel gevorm word, het voorgekom in Augustus 2003 toe ‘n lewendige hoender op die verhoog van die Baxter-teater gedurende ‘n *performance* van *iMumbo Jumbo* geslag is. Die Westerse teatergangers was uiters geaffronteer deur die handeling (‘n amptelike klag van dieremishandeling is by die polisie ingedien), maar vir die sangomas wat die slagting uitgevoer het, was dit slegs deel van ‘n ritueel. Bailey (2003 – Internetbron) noem dat daar in die ander *performances* slegs gemaak is asof die sangoma-akteurs ‘n hoender slag, maar dit het nie vir hulle as sangomas “eg” gevoel nie. Hy noem verder dat die hoender die laaste aand wel geslag moes word om die *performance* “eg” te maak.

Die gehoor van die produksie het ‘n onmiddellike verskuiwing in die *performance* beleef toe die hoender werklik geslag is. Die verskuiwing was die verskuiwing van ‘n liminoïse na ‘n liminale raam van die *performance*. Die slagting beklemtoon die effektiwiteit van die ritueel, of dan die outentisiteit daarvan. Hierdie verskuiwing van die raam kan as onvanpas gesien word, juis omdat dit onverwags is en ‘n skokelement het wat daarmee gepaard gaan. Hierdie tipe handeling is nie gepas vir die liminoïse ruimtes van die *performance* nie, selfs al word dit as ‘n ritualistiese *performance* beskryf, want die liminoïse ruimte van Westerse *performance* impliseer nie veranderinge, effektiwiteit of “werklike” handeling nie, omdat dit veronderstel is om blote spel te wees en nie ernstige handeling nie.

5.2 Ritueel, effek en die konsep *performance*

5.2.1 Gesag in ritueel

Ritueel word binne ‘n geloofsstelsel gesien as ‘n handeling waarvolgens die verhouding tussen die goddelikheid en die mens gedefinieer word. Die verhouding vorm alleen ‘n klein eenheid binne hierdie algemene eenheid van rituele handeling. Verskillende rituele binne ‘n spesifieke stelsel vorm ‘n reeks aksies wat nie noodwendig geskei kan word nie en die rituele kan daarom nie apart gesien word nie, maar slegs as ‘n eenheid. Hierdie handeling wat uitgevoer word (die ritueel), vorm dan die *performative* deel van die geloof. Harrison (in Rozik 2002:7) spreek die kwessie van ritueel as ‘n *performance*-aksie soos volg aan:

“Ritual practices” refers to the entire set of performed acts, such as sacrifice of animals, saying of prayers, and relating mythical narratives. A distinction should be

made between the performative aspects of a prayer, for example, and the beliefs it conveys. Fundamentally, practices are nonverbal in nature.

Binne die teatrale ruimte kan ons egter van hierdie teologiese siening van ritueel verskil in dié opsig dat die gesproke woord ook 'n duidelike en soms baie belangrike aspek van sosiale ritueel kan vorm, selfs waar hierdie sosiale en religieuse ruimtes oorvleuel. Die gesproke woord, binne die ritueel, kan 'n inkantasië word waarin die betekenis van die woorde magiese krag kan verkry, veral wanneer dit in 'n inkantasië gebruik word. Die woorde se krag kan ook byvoorbeeld lê in die persoon wat dit uiter. Spesifieke individue se posisies in die samelewing veroorsaak dat hulle woorde in 'n ritueel meer krag kan hê as dié van ander individue wat slegs as toeskouers tot die ritueel funksioneer, of deelnemers aan die ritueel is, maar nie die magposisie of status het om die ritueel 'effektief' te maak nie.

As voorbeeld van bogenoemde kan gekyk word na 'n hofuitspraak wat gelewer word. Die regter wat 'n uitspraak lewer (deur die gebruik van woorde), se woorde dra meer gesag as byvoorbeeld 'n advokaat wat dieselfde woorde sou gebruik. As gevolg van die posisie wat die regter in die samelewing beklee, het sy woorde meer gesag as dié van 'n ander persoon binne dieselfde ruimte. Om te bepaal hoe hierdie konsepte in *Afrika-performance* gemanifesteer word, moet ons veral kyk na die religieuse rituele waar die toneelpop as ikoon gebruik word. In hierdie gevalle sal die toneelpop self en die handeling of woorde daarvan gesag dra. 'n Voorbeeld hiervan is "divining puppets" wat voorspellings maak. Hierdie tipe toneelpoppe en die *performances* van die rituele wat met die toneelpoppe geassosieer word, voorspel nie net die toekoms nie, maar help ook met die oplos van 'n individu se probleme.

Jurkowski (2000a:20) verwys as voorbeeld na die *Sandogo* van die Ivoorkus. Die vroue wat in hierdie gemeenskap as waarsêers optree, dra die toneelpoppe op hulle koppe. Wanneer hulle genader word vir waarsegging, word die toneelpoppe op die grond neergesit. Die toneelpoppe word nie die primêre fokuspunt van die *performance* nie, aangesien die vroue om hulle dans. Na afloop van die *performance* sal die vroue dan hulle uitspraak lewer. Hierdie uitspraak het dan die gesag wat die toeskouer/vraer wil hê. Die antwoorde, volgens die *Sandogo*, kom nie van die vroue nie, maar van die toneelpoppe waarom daar gedans word en wat blykbaar nie eens die primêre fokus van die *performance* is nie. Die vroue funksioneer slegs as mediums vir die boodskap wat aan die

vraer/toeskouer oorgedra moet word. Hulle moet die boodskap, wat hulle weer van die toneelpop en die voorvaders/ander geeste deur die ikoniese toneelpop ontvang het, aan die toeskouer oordra. Die vroue word dan ook sodoende interpreteerders van die boodskappe.

‘n Ander beskrywing van Jurkowski (2000a:20-21) wat die toneelpop se gesag bevestig, is dié van die waarsêers en die toneelpoppe wat in die Bo-Volta gevind word. Die waarsêer sal met hematiet die ruimte van die *performance* afmerk. Dit word nie net afgemerk nie; die ruimte word ook volgens duidelike voorskrifte uitgelê. Jurkowski (2000a:20) verduidelik:

... the soothsayer demarcates the square divided into four sectors and draws a circle linked with a square by the sinusoid lines. In the middle of this design he places a bottle of bull skin containing kauri shells and an iron bell.

Nadat die hele ruimte afgemerk is, sal die waarsêer ‘n tou wat met twee houtfigure verbind is, aan sy groottone vasbind. Onderaan hierdie figure, ongeveer 8-sentimeter hoog, is wiele vasgemaak en hulle word naby die lyne wat in die middel van die uitgetekende vierkant kruis, geplaas. Hierdie figure stel die man *Sié* en die vrou *Yeli* voor (Jurkowski 2000a:21). Nadat die ruimte klaar voorberei is en die eerste kliënt aankom, sal die waarsêer begin om die verskillende entiteite te roep wat die waarheid aan hom sal oordra. Dit word gedoen deur onder andere die klok te lui en almal wat lewendig of dood is en wat sal help, te roep. Die mitiese of bonatuurlike kwaliteite van die *performance* word versterk deurdat die waarsêer sy eie voorvaders roep. Hierdie voorvaders sluit in:

Python, Hyena, Earth, God-Sky, Owl, Caiman, Hippopotamus, River, the fish Tetrodon, the sacred hill Koumbou, the hills Nawo and Sangoe, the hill Tiolo, the sacred pool, and the Sacred tree from Oussourou (Jurkowski 2000a:20).

Nie net versterk hierdie oproep van die bonatuurlike die aard van die *performance* nie, maar dit bevestig ook die waarsêer se gesag. Vervolgens draai die waarsêer na die twee figure en maan hulle om stil te wees en die belangrikheid van hulle taak te besef. Kauri-skulpe word dan op die grond gegooi met die gebed aan sy vader dat hy beskerm sal word teen slegte invloede gedurende hierdie waarseggingsessie. As die skulpe nie in die gewenste plekke val nie, sal hulle weer gegooi en die gebed herhaal word. As die skulpe reg lê, fokus die waarsêer weereens op die toneelpoppe en vra hulle wat die aard van die kwessies is wat beantwoord moet word, aangesien die kliënt

gedurende hierdie sessies nie vrae vra nie. Die vraag moet deur die waarsêer self, met die hulp van die twee toneelpoppe, bepaal word (Jurkowski 2000a:21). Sodoende kan die gesag van die waarsêer se uiteindelijke antwoorde ook bevestig word.

Die toneelpoppe sal, onder die invloed en met die hulp van die geeste wat aan die begin van die *performance* deur die waarsêer geroep is, beweeg. Die bewegings word gesien aan die toue wat aan die groottone van die waarsêer vasgemaak is. Die toneelpoppe sal na mekaar draai, mekaar groet, na mekaar toe buig en dan op die grond val (Jurkowski 2000a:21). Die *performance* verloop verder soos volg:

It is believed that there exists a special code allowing the interpretation of their movements. The soothsayer watches the whole show. Now and then he throws shells on the ground which is the way to control the puppets' response. In any case, the session ends, the customer seems to be satisfied – he pays the established fee as if he understood the reply of the puppets (Jurkowski 2000a:21).

Verskeie kanale vir boodskappe is in hierdie *performance* teenwoordig. Die boodskap of antwoord wat aan die vraer oorgedra moet word, kom van die voorvaders of ander geeste. Deur middel van die twee toneelpoppe word hierdie antwoorde aan die waarsêer oorgedra wat op sy beurt weer die antwoorde interpreteer. Die toneelpoppe is daarom in hierdie geval mediums vir 'n boodskap. Hulle is rolspelers of akteurs wat die boodskap aan die gehoor moet oordra en hul funksioneer nie in hierdie geval as ikone nie. Tog beskou die kliënt hulle as mediums wat handel (of dit deur die waarsêer gemanipuleer word al dan nie) en gesag het, sodat hy in die voorspelling sal glo. Die gesag van die toneelpoppe en die waarsêer is egter net beperk tot die *performance* waarvoor daar 'n spesifieke ruimte uitgemerk is en waarin die bonatuurlike elemente teenwoordig is. Buite die opset van die ritueel sal nóg die toneelpoppe nóg die waarsêer geloofwaardigheid hê. Sonder die geloofwaardigheid wat deur die *performance* bewerkstellig word, funksioneer die waarsêer net as 'n akteur-manipuleerder.

Ritueel word dus, binne die religieuse en sosiale ruimte, gesien as aksies wat die verskillende ruimtes kan oorbrug om 'n individu of die hele samelewing te help. Dit is deur die uitvoering van die ritueel, dit wil sê die fisiese uitvoering van die aksie, dat die toestand van die groep se omgewing kan verander as gevolg van die krag van die ritueel. Die individu of groep kan dus deur

middel van ‘n ritueel getranspoteer en/of getransformeer word.⁸ Die ritueel word dus die medium vir verandering (tydelik of permanent). Die bron van krag wat deur die ritueel opgeroep word, kan egter verskil.

“If the power is inherent in the rite itself, the analyst calls the action magic; if the power is believed to be external to the situation – a supernatural agency – the analyst says it is religious” (Leach in Rozik 2002:8).

Dit is ook moontlik dat die krag vanuit beide die ritueel en ‘n eksterne situasie afkomstig kan wees. Voorbeelde hiervan kan gevind word in religieë waar daar ‘n sterk geloof in magie of toorkuns is. Die kombinasie van hierdie kragte kom ook voor waar daar ‘n kousale verband tussen die ritueel en die eksterne krag is, soos byvoorbeeld in situasies waarin die eksterne krag (voorvadergees of aardgees) die priester beset as gevolg van die ritueel. Hierdie kragbron sal dan ook ‘n verandering of aksie kan laat plaasvind wat buite die normale handeling van ‘n persoon is.

5.2.2 Die effektiwiteit van ritueel

Die effektiwiteit van ritueel hang dus nie net af van die persoon wat die woorde of aksies uitvoer nie. Die geloof van die samelewing waarbinne ‘n ritueel afspeel, bepaal ook die effektiwiteit van die ritueel, sowel as die “kragbron” van die effektiwiteit daarvan.

Die effektiwiteit van ritueel lê onder andere in die geloof van die deelnemers en die gehoor. Dit kan ook binne die *performance*-aspekte van die ritueel gevind word. Rozik (2002:8) voer aan dat rituele praktyke gewoonlik uiters geformaliseerd is, met spesifieke klem op voorgeskrewe gedrag, herhaling en die langtermyn-effektiwiteit van die ritueel. Die handeling van ‘n ritueel word baie duidelik voorgeskryf en as die deelnemer dit nie duidelik of volgens voorskrif uitvoer nie, is die ritueel nie effektief nie, of kan ‘n ongewenste resultaat verkry word. Die uitvoerder kan selfs gestraf word vir die verkeerdelike uitvoering van die ritueel.

Die handeling (die fisiese uitvoering van die ritueel) behels dus die *performance*-deel van die ritueel. Hierdie herhaling van die handeling in die ritueel help nie net met die geloofwaardigheid van die effektiwiteit van die ritueel nie, dit skep ook ‘n simboliese waarde gekoppel aan die ritueel.

⁸ Die verskil tussen transformasie en transportasie is in Hoofstuk 4 van die studie in diepte bespreek.

Die herhaling van die ritueel versterk ook die geloof in die effektiwiteit daarvan. Rozik (2002:8) sê hieroor:

Recurrence and stability are essential to ritual's symbolic function: its capacity to gather a periphery of verbal and nonverbal (particularly emotional) associations and evoke them anew and with renewed vigor whenever it is performed. ... Because of this symbolic potential, recurrence and stability should be seen as an integral and crucial factor in the alleged efficacy of religious ritual. Ritual practices develop from a kernel of meaning and grow associatively.

Die aanhangers se geloof in die effektiwiteit van die ritueel en die simboliese waarde kan nie altyd geskei word nie. Die simboliese waarde van die aksies en die geloofsstelsel waarbinne die ritueel funksioneer, sowel as die herhaling van spesifieke aksies, word sodoende geskep en vasgelê. Die simboliese waarde van die ritueel en die effek van die *performance*-aspekte daarvan strek ook wyer as slegs die uitvoering daarvan.

Die ruimte waarin 'n ritueel uitgevoer word, asook die spesifieke tyd waarop hierdie aksies uitgevoer word, kan ook simboliese waarde hê. As voorbeeld van die simboliese waarde van tyd wanneer 'n *performance* uitgevoer word, kan daar gekyk word na die toneel- en maskerspele van die *Ekon-* (of *Ekong*) verenigings in die *Ibidio* gemeenskappe in die Suide van Nigerië en die *Bin Sogo Bo* en *Dhama* uit Mali.

Die *Ekon*-vereniging sal eers sewe jaar nadat die groep gestig is 'n *performance* hou. Hierdie *performance* sal in 'n siklus aanhou, uitspeel in verskillende dorpe en eindig met die aanbreek van die reënseisoen (Scheinberg 1977:5). Die vereniging wag vir sewe jaar voor daar met hul eerste *performance* begin word, aangesien hul voorbereidings vir die *performance* moet tref en deur ander ouer lede van die gemeenskap wat aan vorige *Ekon*-groepe behoort het, opgelei moet word in die kuns van die poppespel en maskerade. Die groep sal een keer per week vir 'n middag bymekaarkom om vir hierdie *performance* voor te berei. Aangesien hierdie *Ekon*-*performances* uit rituele en religieuse *performances* ontstaan het, behou die *performances* nog steeds 'n rituele kwaliteit, alhoewel die kommentaar wat in die *performance* gelewer word, suiwer sekulêr is en gebaseer is op satiriese uitbeeldings van lede en instansies van die gemeenskap. Alhoewel hierdie *Ekon*-vereniging nou 'n sekulêre vereniging is, word die metafisiese aspekte van die rituele

gebruike uit die verlede nog steeds gehandhaaf. Jurkowski (2000:29) haal Peretu aan ter verduideliking:

All members pay a fee which is used for buying equipment and for hiring the services both of a sculptor and of a local doctor whose responsibility it will be to treat and to protect the artists from the misdeeds of witchcraft and, when occasion demands, to prevent rainfall.

Dit neem die geheime vereniging sewe jaar om al die geheime van die ikone te ontdek (Scheinberg 1977:6). Die groep sal ook na die sewe jaar se bestaan ontbind en 'n volgende Ekon-groep sal gestig word. Daar sal ook net een van hierdie groepe in hierdie sewe jaar in 'n dorp teenwoordig wees (Peretu in Jurkowski 2000:28-29).

Arnoldi (1995:107) verwys weer na die simboliese waarde wat aan die tydsberekening van die *Bin Sogo Bo-performances* van Mali geheg word. Die berekening van die spesifieke tyd van die *performance* binne die jaargang definieer die sosiale gebeurtenis van die *performance*. Dit dra by tot die beeld van die gemeenskap wat hierdie *performance* as iets buitengewoons raam. Tyd word in hierdie gemeenskap gemeet aan die ritmes van die gebeurtenisse wat binne die gemeenskap plaasvind. Daarom word gebeurtenisse (soos *performances*) rondom die seisoenale veranderinge beplan. Arnoldi (1995:108) verduidelik:

(...) during the height of the dry season, between January and May, communities still hold the majority of weddings. This period is also designated as the culturally appropriate time for young boys' and girls' initiations and for the annual ceremonies of men's associations such as **Komo, Kono, Ciwara, and Jara**. People also perceive the dry season as the appropriate time for a whole range of village entertainments, including Sogo Bo, the Bara and other dance events, the Koteba theatre, and performances by itinerant singers and musicians.

Sy noem verder dat nie al hierdie vorme beperk is tot spesifieke seisoene nie, maar die *Bin Sogo Bo* word net aan die begin en einde van die droë seisoen uitgevoer, juis om die gemeenskap se bewustheid van die veranderinge van die seisoene te verskerp. Hierdie siening word bevestig deur die feit dat hierdie *performances* nie plaasgevind het in jare waar daar 'n erge droogte, 'n slegte oes of slegte visvangste was nie. Die simboliese waarde van hierdie feestyd en *performances* word verder gevoer deurdat hierdie *performance* die tydsverloop en die gebeurtenisse wat gedurende

normale tye sou plaasvind, geheel en al vir die hele gemeenskap versteur. Sodoende word die besondere aard van die *performance* verder verskerp.

Hierdie voorbeeld van die *Bin Sogo Bo* verwys na sekulêre rituele en *performances* en verwys daarom na maskers en toneelpoppe as mediums in die *performance*. Hierteenoor kan die Ekon-maskers en toneelpoppe as ikone in 'n *performance* funksioneer, selfs al is hierdie *performances* sekulêre rituele. Hierdie krag van die voorwerpe in sekulêre *performance* is te danke aan die oorspronklike religieuse konteks waarbinne hierdie voorwerpe in die verlede gefunksioneer het. Scheinberg (1977:9) verduidelik:

The puppeteers and any speaking performers disguised their voices by speaking through a reed. This guaranteed their anonymity but also emphasized the otherworldliness of the maskers and puppet characters. The voices of ghosts, as imitated in Ekpo⁹ Society rituals, were also produced through reeds; therefore, the puppets and Ekon actors audially alluded to the ancestors and their authority. An Ekon performance was a ritual, like the drama of the ancient Greeks, and no member of the audience was permitted to attack a performer or halt a play despite personal provocation.

Voordat die Ekon-toneelpoptradisie gesekulariseerd geraak het, was dit deel van 'n geheime organisasie se aktiwiteite. Hierdie organisasie se aktiwiteite het verband gehou met die beheer van die gemeenskap en die verhouding tussen lede van die gemeenskap, maar ook die verhouding tussen die mens en die bonatuurlike. Die lede van die vereniging en veral die *performers* van die maskerade en toneelpopvertonings moes binne baie spesifieke gedragskodes van die vereniging funksioneer. Hierdie gedragsbepaling het ook die gevoel van belangrikheid van die *performances* versterk. So mag die deelnemers nie sekere kosse geëet het of seks gehad het op die aand van die *performance* nie. Daar is ook 'n algemene verbod op rusies geplaas, veral in die repetisietydperk.

Die beeldhouer verantwoordelik vir die maak van die maskers en toneelpoppe moes ook met spesiale respek behandel word. As daar gevind is dat iemand met die beeldhouer baklei of gestry het terwyl die beeldhouer in diens van die vereniging was, is die persoon beboet en moes hy 'n haan

⁹ Die Ekon is die naam van die ritueel en die groep wat dit uitvoer en die Ekpo is die gemeenskap in die suide van Nigerië.

aan die vereniging gee. Die haan is dan aan die beskermgees van die Ekon-vereniging geoffer (Scheinberg 1977:3).

Die geheime van die Ekon-vereniging was ook heilig. Die geheime het die manipulasie-metodes van die figure en die identiteit van die manipuleerder ingesluit. Gedurende die *performances* self moes die lede ook baie versigtig wees en geen foute is in die *performance* toegelaat nie. Scheinberg (1977:2-3) brei meer hierop uit:

(...) if a puppet were dropped and exposed its hidden mechanisms, the village would kill the entire Ekon troupe. Occasionally, only the offending puppeteer was slain and the rest of the performers sold into slavery. This strict punishment for revealing Ekon secrets implies a great seriousness in the society's rites.

Natuurlik is hierdie ekstreme gedrag en verwagtinge nie meer deel van die Ekon-*performances* nie, maar uit die belangrikheid wat hierdie voorwerpe in die *performance* gehad het, is dit verstaanbaar dat die gesekulariseerde *performance*-voorwerpe nog steeds met respek en groot ontsag behandel sal word en dat ikoniese representasies selfs nog binne 'n sekulêre verband gevind kan word. Hierdie tipe *performance* waarin die sekulêre en die religieuse vermeng, is 'n goeie voorbeeld van 'n hibriede vorm van *performance*.

Die ikoniese waarde van die sekulêre toneelpop en masker word verder in *performances* gevoer. Voordat 'n toneelpop in die ritualistiese *performance* sal praat, sal dit deur 'n swart haan aangeraak word wat die lewe in die toneelpop sal inblaas. Hierdie handeling as oordrag van lewenskrag, impliseer die geheimsinnige elemente van die gesekulariseerde figure in die *performance* wat nog steeds ritualistiese eienskappe het (Schneider 1977:10).

Nog 'n voorbeeld waar die tyd waarin die ritueel of *performance* afspeel belangrik is, kan by die Dogon in Mali gevind word en veral in die *performances* van die *Dhama*¹⁰. Hierdie ritueel vind net een keer elke 13 jaar plaas en dit dui die einde van 'n routydperk aan. In hierdie ritueel word afskeid geneem van al die mense wat die afgelope 13 jaar gesterf het, sodat hulle as voorvaders oor die gemeenskap kan waak en nog steeds in kontak bly met die lewendes. Die jong manne van die

¹⁰ Die *Dhama* is die ritueel wat deur die Dogon-mense uitgevoer word.

Dogon dans in hierdie ritueel met maskers en toneelpoppe. Dus is dit nie net 'n ritueel om afskeid te neem van die gestorwenes nie, maar ook 'n feesviering. Die tydsberekening van die ritueel is ook belangrik. Die getal 13 is vir die Dogon 'n getal met besondere sterk simboliese waarde met betrekking tot die geestelike wêreld, daarom word die ritueel ook net een keer elke 13 jaar uitgevoer (Staniski 1989 - Video).

Die maskers wat in hierdie *performance* gebruik word, funksioneer as ikone. Hulle is egter nie noodwendig aan die begin van die ritueel ikone nie. Dié voorwerpe transformeer. Aan die begin van die *performance* is die maskers slegs mediums. Hulle is abstrakte representasies van die gestorwenes. Eers nadat die ritueel verby is, is die maskers ikone, want dan is die gestorwenes weer terug by die gemeenskap as voorvaders. Die voorvaders word in die maskers wat gedurende die *performance* gebruik is, gevind. Die maskers is dus nie meer net blote representasies of uitbeeldings van gestorwe lede van die gemeenskap nie, daarom word die maskers ook op 'n besondere wyse behandel. Nie enige persoon mag sommer aan hierdie ikone raak nie en alhoewel die maskers in ander *performances* gebruik kan word, bly die funksie daarvan nog steeds dat hulle as ikone van die voorvaders funksioneer.

Nie net die tyd waarin die ritueel of *performance* plaasvind, kan simboliese waarde hê nie. Die ruimte waarin hierdie rituele of *performances* afspeel, kan ook simboliese waarde hê, ongeag of dit 'n rituele of sekulêre *performance* is. In die sekulêre *performance* kan die simboliese waarde van die ruimte van 'n religieuse *performance* (wat as bron van die sekulêre *performance* kon dien) afkomstig wees. In die *Bin Sogo Bo* het die ruimte vir die *performance* ook nog steeds dieselfde simboliese waarde in die sekulêre *performance* as wat dit in die religieuse ritueel gehad het. Hierdie simboliese waarde wat aan die spesifieke tyd van 'n *performance* geheg word, kan oorgedra word na die ruimte waarin daardie *performance* plaasvind. Met die ontwrigting van die normale tydverloop van die gemeenskap gedurende 'n feestyd en *performances* word die ruimte van die gemeenskap ook ontwrig. Die *performances* van die *Bin Sogo Bo*-groepe vind normaalweg plaas op die markplein of dorpsplein van die dorp waar hulle woon. Die oorspronklike funksie van daardie ruimte, naamlik 'n plek om handel te dryf, geld dan nie meer gedurende die *performance* nie. Die belangrikheid van die ruimte word deur middel van die *performance* vir die gemeenskap

bevestig. Dit kan ook die geval wees waar die ruimte vir die duur van die *performance* afgebaken word en die normale reëls van die gemeenskap sal in hierdie situasies verval.

Net soos die ruimte spesiale waarde in 'n *performance* verkry en die liniêre verloop van tyd verbreek kan word, kan die tyd waarin die *performance* plaasvind ook simboliese waarde hê. As voorbeeld kan gekyk word na rituele en ander *performances* van die Bamana en Bozo van Mali wat gedurende die verandering van jaargetye plaasvind, byvoorbeeld by die aanbreek van die lente of by die einde van die oestyd. Die herhaling van gebeurtenisse wat jaarliks in die natuur plaasvind (soos die aanbreek van die eerste lentereën), het deur die jare simboliese waarde verkry, sowel as spesifieke kodes met meer praktiese implikasies, soos ploeg of die plant van saailinge.

Just before the arrival of the rains, in the beginning of June, many villages in the area of Markala (near Ségou) hold their annual masquerade, a public event performed on the village plaza. Dance plays an important role during the masquerade. Puppets, masks and people dance, each in their own way and for their own purpose. The dances of the puppets and masks (by hidden dancers) serve to express their characters, whereas the (visible) people-dancers are a means of expressing feelings of togetherness and joy (Den Otter in Dagan 1997:140-141).

Hierdie spesifieke tyd van die jaar kan dan in 'n gemeenskap simboliese betekenis hê, veral ook deur *performances* soos feeste wat met die tye gepaard gaan. Die gebruik van simbole of ikone (soos dansers, maskers en toneelpoppe) in hierdie *performances* versterk die simboliese waarde van die jaargety en die *performance* self, aangesien die toneelpoppe of gemaskerde dansers in hierdie *performances* spesifieke betekenis het. 'n Voorbeeld hiervan kan in die *Bin Sogo Bo* van die Bamana in Mali gevind word in die vorm van die *Kono* wat 'n voëlkarakter is. Nie net is hierdie voël die nasionale voël van Mali nie; *Kono* is ook 'n sakrale karakter wat die aankoms van die reën en die einde van die droë seisoen aankondig (Den Otter 2003 – Internetbron). Die karakter simboliseer dus die veranderde tye van die jaar. *Kono* is ook 'n simbool van Mali se onafhanklikheidswording as voormalige Franse kolonie. Dit versinnebeeld die vryheid (reën) wat na die onderdrukking (droogte) gekom het.

Die rituele *performance* en die veranderende tyd se simboliese waarde kon dus saam, of as gevolg van die ander, ontwikkel. Dit illustreer hoe die effek van ritueel deur middel van *performance* 'n

simboliese toegevoegde waarde kan verkry. Behalwe vir die resultaat wat die ritueel ook moet hê in die vorm van spesifieke uitkomst, kan simboliese waarde ook toegevoeg word.

Ritueel kan as ‘n *performance*-konsep gesien word, maar die reëls waarvolgens dit uitgevoer moet word om die gewenste effek te behaal, bepaal die grense van die *performance*. Nie alle gedrag hoef noodwendig deur die reëls voorgeskryf te word nie, soos Turner (1982:79) duidelik aantoon:

In earlier publications I defined “ritual” as “prescribed formal behaviour for occasions not given over to technological routine, having reference to beliefs in invisible beings or powers regarded as the first and final causes of all effects” ... I find it useful, because I like to think of ritual essentially as performance, enactment, not primarily as rules or rubrics. The rules “frame” the ritual process, but the ritual process transcends its frame.

Die “vloei” van die aksie binne ‘n ritueel en die interaksie kan verskillende effekte hê op die deelnemers en toeskouers van die ritueel wat buite die oorspronklike verwysings daarvan val, veral as die resultate van die ritueel nie noodwendig so duidelik soos die voorgeskrewe aksies is nie. Turner (1982:79) lig ook die feit uit dat ritueel as *performance* gesien kan word en dat *performance* op sigself ook die vermoë het om iets nuuts te skep. Hierdie nuwe skepping of siening wat as gevolg van die interaksie binne die ritueel geskep word, kan dan in die daaropvolgende uitvoering van die rituele geïnkorporeer word, aangesien dit nuwe simbole en betekenis kan skep.

Die effek van ritueel word daarom nie net beperk tot die effek wat dit op die uitvoerders en kykers of ander deelnemers het nie. Ritueel word dus ‘n ruimte waarbinne simboliese kommunikasie kan plaasvind. Dit word veral gesien in rituele waarin maskers en toneelpoppe gebruik word. Met die vereenvoudiging en simboliese representasie wat in die voorkoms van die masker en toneelpop gevind word (veral as dit ‘n uitbeelding van voorvadergeeste of ander bonatuurlike wesens is), word die simboliese kommunikasiesisteme duidelik sigbaar. Dit is egter nie die enigste *performance*-sisteem waarin simboliese kommunikasie plaasvind nie. Volgens Turner (1982:81) kan ritueel wel ‘n beginpunt vir ander vorme van *performance* wees :

Ritual in its performative plenitude in tribal and many post-tribal cultures is a matrix from which several other genres of cultural performance, including most of those we tend to think of as ‘aesthetic’ have been derived.

Dit kan baie duidelik gesien word in die *Ekon* wat eers 'n rituele en religieuse *performance* was en later ontwikkel het tot 'n sekulêre *performance* met rituele elemente. Die verandering van die religieuse tot die sekulêre in hierdie geval het onder andere te doen met die verdwene geloofsisteem wat aan die *Ekon-performances* hul geloofwaardigheid gegee het. Hierdie verandering in die geloofwaardigheid van die geloofsisteem was die gevolg van Islam- en Christenkolonialiseerders wat die oorspronklike geloofsisteme onderdruk het (Scheinberg 1977:12).

Teater of teatrale produksies of *performances* kan dus teoreties uit ritueel ontstaan. Religieuse en sosiale rituele word nie hier van mekaar onderskei nie. Die verskil tussen hierdie tipes rituele word daarom ook in hul gevolge of effek gevind en nie net in die psigologiese ruimtes waarin hul afspeel nie. Terwyl die effek van religieuse ritueel baie duidelik op die verhouding tussen die mens en die transendentale dui, is dit nie in die sosiale rituele teenwoordig nie. As voorbeeld kan daar na die Gelede-toneelpop en maskertradisie van Nigerië gekyk word. Volgens Peretu (in Jurkowski 2000:29) het hierdie tradisie ontstaan deur en vir kinders van die gemeenskap. Dit is egter suiwer spekulasie en/of gebaseer op legendes wat in die gemeenskap vertel is. Die volwasse lede van die gemeenskap sou toe hierdie gebruike oorgeneem en dit verander het tot wat dit vandag is, naamlik handeling met die uitsluitlike doel om die status quo van die gemeenskap te handhaaf. Die metafisiese of bomenslike konnotasies is egter nog steeds by hierdie *performances* teenwoordig:

These shows are of a character that may be described as both social and magic-religious. On the one hand, they are staged on every imaginable occasion, from a simple act of housewarming to the elaborate funeral ceremonies ... On the other hand, they take place as part of the enactment of magic-religious practices, such as rituals performed for the healing of a chronic illness or those meant to ward off the misfortune of a threatening epidemic (Peretu in Jurkowski 2000:29)

Die moontlike resultate van hierdie tipe *performances* kan dus verskil. As die *performances* vir sekulêre doeleindes uitgevoer word, is daar nie noodwendig 'n gewenste uitkoms wat bewerkstellig moet word nie. Die *performance* is net daar vir vermaaklikheidsdoeleindes. Die maskers en toneelpoppe in hierdie *performance* sal dan as mediums funksioneer met geen duidelike bonatuurlike kragte of magte nie. Aan die ander kant van die *performance*-spektrum van hierdie voorwerpe, naamlik die rituele magiese *performances* soos by die genesing van 'n siekte of voorkoming van 'n epidemie, moet hierdie voorwerpe baie duidelike resultate lewer, soos om sieke te genees of om siektes of bedreiging van die gemeenskap te voorkom. In hierdie gevalle sal die

voorwerpe wat gebruik word, naamlik die toneelpop en die masker, wel bonatuurlike kragte moet besit, benewens die geloof van die gehoorlede in die mag of krag van die voorwerp. Hierdie voorwerpe sal dus as ikone moet funksioneer en nie net 'n representasie van gedagtes, konsepte of mense/geeste kan wees nie.

In die Westerse teatertradisie is die transendentale aspekte van die religieuse rituele nie so pertinent teenwoordig soos in Afrika nie. In Afrika vorm dit dikwels die basis van die *performance*, maar die teatrale en dramatiese elemente is ook baie sterk in hierdie *performances* teenwoordig, wat dit moeiliker maak om hierdie tipe kulturele uitinge as teater te beskryf, veral vir 'n buitestander wat nie aan die kodesisteme van die tradisie gewoond is nie.

As voorbeeld hiervan kan gekyk word na die *Iyanla*-masker van die Anago-Yoruba van Nigerië uit die *Efe-performance*-tradisie.¹¹ Hierdie masker funksioneer op ikoniese wyse gedurende 'n *performance*. Die masker beeld die Groot Moeder van die hekse uit. Hekse in Yoruba-kultuur verwys nie na sinistere vroulike figure wat oor bonatuurlike kragte beskik nie. Heks is 'n vertaling van die woord 'aje' en soos Witte (2001:9) verduidelik:

De term verwijst naar de vrouwenkracht die voor die gemeenschap noodzakelijk is omdat zij vruchtbaarheid en levenskracht schenkt. Zij is in principe eigen aan alle vrouwen (die dan ook allen potentiële heksen zijn). Zo gezien zijn de *aje* voor die Yoruba allereerst vrouwelijke wezens die waken over het welzijn van die gemeenschap en als zodanig "Onze Moeders" genoemd worden.

Die masker stel 'n vroulike figuur voor met 'n lang geriffelde baard. Die baard is dan 'n simboliese aanduiding van haar bonatuurlike krag en aangesien die vroulike krag veel sterker as dié van gode is, word dit met besondere eerbied hanteer. As 'n individu aanstoot aan hierdie krag gee, kan die vrou in 'n bloeddorstige figuur verander wat die lewenskrag van die mens uitsuig. Hoe langer die baard van die masker is, hoe meer krag besit die figuur. Haar hare kan afgesny wees met net hier en daar stukke hare wat op die kop uitgekerf is, soos dit die oorspronklike gebruik onder die Yoruba was. Op die skedel is daar merke gemaak waar met die inwyding van die masker (en daarom ook

¹¹ Die *Efe* en die *Gelede* is van dieselfde maskeradetradisie. Die *Efe* word egter met die bonatuurlike verbind en daarom word hierdie maskers net in die aand gebruik. Die *Gelede* kan as 'n hibriede tipe *performance* beskryf word.

met die inwyding van die vrou as ikoon in die gemeenskap) towermiddels (juju) ingesmeer is. Vir 'n voorbeeld van hierdie masker kan daar na Foto 13 in die Bylae gekyk word.

Hierdie masker word nie saam met die ander maskers van die Gelede gebêre nie. Dit het 'n spesiale Gelede heiligdom. As dit bewaar word, word dit in wit doeke toegedraai. Slegs die hoogste leiers van die genootskap van die Gelede het toegang tot die masker, juis as gevolg van die ikoniese aard daarvan en die teenwoordigheid van die transendentale en uiters gevaarlike krag van die masker. Dit is in hierdie spesiale heiligdom waar die masker met 'krachtstoffen' (Witte 2001:15) en offers met meer krag gelaai word voordat dit in 'n *performance* gebruik word. Aangesien die masker die krag het wat die gemeenskap in stand hou, word ou en verslete maskers bewaar en nie vernietig nie. Hierdie ou maskers is dan die setels van die gemeenskap se stabiliteit (Witte 2001:15).

Gedurende die *performances* waarin hierdie masker in die openbaar uitgebring word, word die transendentale krag daarvan ook beklemtoon. Die masker word in die *performance* so afgeskerm dat dit nouliks sigbaar is. Die maskerdraer het 'n lang wit kostuum aan waarvoor die hele gemeenskap betaal het. Voordat die masker haar verskyning maak, word alle ligte gedoof.

De Grote Moeder word omstuwde deur alle leiers van het genootschap, die haar zo aan het oog van de gewone toeskouwers onttrekken. Jonge mense zouden trouwens bij een rechtstreekse confrontatie met de uitstraling van het masker het gevaar lopen onvruchtbaar of impotent te worden of nachtmerrie te krijgen (Witte 2001:15).

Haar verskyning is in groot kontras met die ander maskers wat haar voorafgaan of opvolg. Sy beweeg stadig, geboë as gevolg van haar hoë ouderdom. Sy beweeg net een keer in 'n sirkel om die *performance*-ruimte en verdwyn weer in die nag soos sy gekom het. As sy haar verskyning gemaak het, beteken dit dat sy haar toestemming gegee het dat die *Ore Efe* kan plaasvind. Dit is 'n maskerade-*performance* waar die gode en veral die vroulike mag en krag binne die gemeenskap geëer word. Die masker as ikoon dui op die teenwoordigheid van die transendentale krag van die masker en die invloed wat hierdie kragte op die gemeenskap het. Dit is daarom nie net 'n blote representasie of simboliese uitbeelding van hierdie kragte nie.

Die teatrale en dramatiese kan baie sterk verteenwoordig wees, maar die raming as gevolg van die invloed wat die *performance* op die gemeenskap of individu kan hê, maak dit eerder 'n teatrale religieuse ritueel in plaas van suiwer teater. Dit is om hierdie rede dat ek eerder in die titel van die tesis verwys na *Afrika-performance* as na Afrika-teater, juis omdat dié term meer beskrywend is van die aard van kulturele uitings in Afrika waarin die toneelpop en masker met hul onderskeie akteur-manipuleerders gebruik word.

Dit is juis vanweë hierdie verskuiwende aard van *performance* en sosiale en religieuse rituele dat daar verskillende benaderings of sienings van die ritueel is. Schechner (in Turner 1988) som die verskillende benaderings soos volg op:

... ritual can be looked at [in] five different ways: 1) as part of the evolutionary development of organisms – including, but not limited to, the development of the brain; 2) as a structure, something with formal qualities and relationships; 3) as a performance process, a dynamic system of action, with both diachronic and synchronic rhythms and/or scenarios; 4) as experience, as what a person individually or as part of a collective feels; 5) as a set of operations in human social and religious life.

Die ritualistiese, die *performance*-aspekte, die teatrale en die dramatiese word verweef, alhoewel die struktuur van hierdie verskillende entiteite vasgestel en duidelik gedefinieerd kan wees, en hierdie duidelike onderskeidings meestal nie binne die Afrika-konteks van toepassing is nie. Die effek van die *performance* (in die vorm van die ritueel) kan dus beteken dat 'n sekere groep mense hulself saam met ander kan definieer en as gevolg van die *performance* 'n gesamentlike kultuur kan vorm.

Ritual is not necessarily a bastion of social conservatism; its symbols do not merely condense cherished sociocultural values. Rather, through its liminal processes, it holds the generating source of culture and structure (Schechner in Turner 1988:11).

Kultuurvorming kan vanuit ritueel ontstaan, en so ook deur ritueel aangevoer of versterk word. Hierdie funksie of werking van ritueel (en *performance* oor die algemeen) se grense of definisies is nie noodwendig onveranderbaar nie, juis omdat die simboliese waarde die gebeurtenisse of objekte binne die *performance* kan verander. Religieuse rituele kan ook versekulariseer – 'n proses wat duidelike beskrywingsveranderinge teweegbring. 'n Ander vorm van identifikasie tussen groepslede wat deur middel van ritueel voortgebring kan word, is *communitas* in die liminale

toestande van gemeenskappe. Hierdie aspek sal in Hoofstuk 7 bespreek word, maar daar kan ter illustrasie na Figuur 3 in die Bylae gekyk word.

Vir die doeleindes van hierdie studie en as samevatting van hierdie afdeling, kan ons dus ritueel in 'n werksdefinisie beskryf as herhaalde en soms voorgeskrewe gedrag met simboliese waarde wat 'n spesifieke uitkoms het (hetsy rasioneel of irrasioneel) en 'n geloof behels in die intrinsieke rol en die effektiwiteit van hierdie aksie wat spruit vanuit 'n spesifieke kragbron.

Die gebruik van ritueel as *performance* word nie net beperk tot die skepping, identifisering en voortbestaan van 'n religieuse of sekulêre kultuur nie. Turner (1982:8) voer aan dat *performance* oor die algemeen ontstaan as gevolg van, wat hy noem, sosiale drama. In die volgende hoofstuk sal die sosiale drama dus bespreek word. Daar sal onder andere verduidelik word hoe die sosiale drama nie net as 'n teleskopering van *performance* gesien kan word nie, maar daar sal ook gekyk word hoe die verskillende fases van die sosiale drama ruimtes skep waarbinne *performances* kan funksioneer.

HOOFSTUK 6 - SOSIALE DRAMA EN *PERFORMANCE*

Een van die belangrikste bydraes van die antropologie tot die veld van *performance* is die beskrywings van onder andere Victor Turner wat die verloop van gebeure van uiteenlopende aard binne 'n gemeenskap volgens dramatiese of teaterterme beskryf het. Die prosesse wat Turner as deel van sosiale drama beskryf, is die prosesse waar die *performance*-voorwerpe soos die toneelpop en masker veral in Afrika gebruik word. Die struktuur van die sosiale drama kan verder ook as 'n ontwikkeling van die rituele proses gesien word en *performances* oor die algemeen kan ook daarvolgens ontleed word.¹ Richard Schechner volg hierdie teorieë na in sy werk en in sy bespreking van *performance*-teorie en in sy kommentaar op Turner se antropologiese werk. Schechner (in Rozik 2002:200) noem dat hierdie gedagtes rondom sosiale drama verwys na menslike gedrag in kritieke situasies, of in reekse van gebeurtenisse in die “regte lewe”:

Consistent in blurring the borderlines between medium and reality, he finds no essential difference between ‘social drama’ and ‘aesthetic theatre’. ... Schechner ... equates people involved in their real affairs and characters involved in their fictional affairs (Rozik 2002:200).

Turner en Goffman poog nie om die sosiale drama binne die gemeenskap aan die estetiese drama gelyk te stel nie, maar hulle beskryf gebeure binne 'n gemeenskap wat 'n krisissituasie veroorsaak in terme wat gewoonlik in dramastudie gebruik word.

Alhoewel hierdie spesifieke benadering tot die studie van gemeenskappe of *performances* baie kritiek kan ontlok², vorm hierdie teorie 'n gepaste raamwerk waarvolgens die sosiale funksie van rituele en ander *performances*, asook elemente soos die toneelpop, masker en akteur-manipuleerder

¹ Die struktuur van die sosiale drama sal in hierdie hoofstuk bespreek word, maar dit is nodig om op hierdie tydstip te noem dat die sosiale drama se struktuur binne die *performance* self gesien kan word in die ontwikkeling en oplossing van konflik, maar die *performance* kan ook self as deel van sosiale drama in die gemeenskap funksioneer.

² Kritiek teen hierdie sisteem van beskrywing van handelingspatrone binne 'n gemeenskap sluit die argument in dat, veral Turner, die Westerse Aristoteliaanse vorm van drama volg en dat hierdie sisteem nie noodwendig tot alle *performance*-sisteme veralgemeen kan word nie. 'n Ander punt van kritiek is dat die rol van die gehoor binne die sosiale drama nie duidelik gedefinieer word nie (Rozik 2002:201). Verder kan ook hier genoem word dat die werke van Schechner en Turner wat die basis van hierdie hoofstuk vorm al verder gevoer is. Die ander werke (soos Alexander [1991] en Spencer [1985]) fokus egter op spesifieke voorbeelde en daar is besluit om die basisbronne van Schechner en Turner te gebruik juis omdat dit meer veralgemeen kan word.

ondersoek kan word. Daar sal eerstens gekyk word na die gedagtes rondom sosiale drama en dan sal aangedui word hoe hierdie teorie veral binne *Afrika-performance* van toepassing kan wees.

Die sosiale drama, soos reeds genoem, kom voor in tye van krisis binne die gemeenskap. Die woord 'krisis' moet eintlik in hierdie geval vermy word, aangesien krisis ook 'n onderafdeling van die sosiale drama self is. Die aanbreek of ontstaan van 'n sosiale drama binne 'n gemeenskap is 'n duidelike veranderde tyd en situasie wat buite die 'allegaagse' staan. Die sosiale drama beweeg dus, in 'n mate, binne 'n simboliese tyd en ruimte, net soos Schechner *performance* as 'n aktiwiteit beskryf wat buite die alledaagse staan.

Sosiale drama 'gebeur' nie net nie. Iets of iemand moet dit laat gebeur of ontvlam en dit is hierdie aanloop tot die gebeurtenis self en die afloop van die gebeure wat Turner vir die eerste keer die verband tussen teater en 'n gemeenskap laat merk het, sowel as die spesiale tyd en ruimte wat hierdie drama binne die gemeenskap ontvang. Hieroor merk hy op:

But no one could fail to note the analogy, indeed the homology, between those sequences of supposedly "spontaneous" events which made fully evident the tensions existing in those villages, and the characteristic "processual form" of Western drama, from Aristotle onwards. ... No one could fail to recognize, moreover, when "dramatic time" has replaced routinized social living (Turner 1982:9).

Gebeurtenisse wat die sosiale drama uitmaak, het dikwels gelaai simboliese waarde, veral omdat die konflik nie noodwendig direk tot uiting kom nie. Die simboliese waarde in die uitbeelding van konflik kan die konflik versterk of verswak. Die sosiale drama se doel word dus om 'n situasie reg te stel of te ontloot sodat die gemeenskap weer na die normale verloop van gebeure kan terugkeer.

Die sosiale drama ondersteun dus inherent die waardes en norme van 'n instansie en versterk dit deur dit te bevestig aan die einde of afloop van die sosiale drama. Die simboliese aksies wat in hierdie drama gevind word, kan enige vorm van *performance* aanneem, maar in 'n gemeenskap beteken dit gewoonlik dat kultuur gebruik maak van tradisionele *performance*-sisteme as medium vir die simboliese kommunikasie/aksie. Deur die norme en waardes van die gemeenskap deur

middel van herkenbare kulturele en simboliese sisteme te bevestig, word die kultuur en *performance*-sisteem ook herbevestig.

Hierdie verskillende stadiums of fases van die sosiale drama is primêr 'n manifestasie in die proses van sosiale handeling. Hierdie handeling vind ook binne 'n spesifieke tydruimte plaas. Hierdie proses ontstaan uit die interaksie tussen individue binne 'n gemeenskap en veral ook as gevolg van daardie interaksie (Turner 1974:32). Die vorm, soos waargeneem deur Turner, is 'n dramatiese vorm. Hierdie vorm (en metafoor om hierdie vorm te beskryf) is afkomstig vanuit 'n estetiese en nie 'n natuurlike vorm nie. Hierdie onderskeid tussen die kulturele en natuurlike vorme is vir Turner baie belangrik en die sosiale word as kulturele vorme beskryf, want:

Cultural systems, ... depend not only for their meaning but also for their existence upon the participation of conscious, volitional human agents and upon men's continuing and potentially changing relations with one another (Turner 1974:320).

As voorbeeld hiervan kan daar na die Kamalen Ton van die Segu-streek in Mali verwys word. Volgens Arnoldi (1983:115) is hierdie jeugorganisasie een manier waardeur die jeug van die verskillende stamme in die gebied gesosialiseer en opgevoed word in die ideologie, waardes en norme van die gemeenskap. Behalwe vir die sosialisering wat deur die organisasies bewerkstellig word, verskaf hulle ook 'n groep werkers wat as werkersmag kan dien vir die behoeftes van die gemeenskap waarin hulle funksioneer. Alhoewel hierdie jeugorganisasies is, is daar tog 'n mate van toesig deur die ouer lede van die gemeenskap. Inisiasie-organisasies is egter volkome onder die beheer van die ouer lede van die gemeenskap. Hierdie tipes organisasies skep 'n parallelle konteks waarin die jeug, en veral die mans van die gemeenskap, gesosialiseer word in die waardes en gelowe van die gemeenskap (Arnoldi 1983:115).

Voor daar verder na die simboliese sisteme of mediums van aksie binne die sosiale drama gekyk kan word, sal die verskillende stadiums of fases van sosiale drama ondersoek word. Turner gee 'n indeling van die verskillende fases van die sosiale drama:

Typically, they have four main phases of public action. ... They are: 1. *Breach* of regular, norm-governed social relations. ... 2. *Crisis* during which ... there is a tendency for the breach to widen. ... 3. *Redressive action* [ranging] from personal advice and informal mediation or arbitration to formal judicial and legal machinery ... to the performance of public ritual. ... 4. The final phase ... consists of the

reintegration of the disturbed social groups or of the social recognition and legitimisation of irreparable schism between contesting parties (Turner 1974:37-41).

Hierdie verskillende fases van sosiale drama, wat rituele en ander *performance*-sisteme insluit, is nie so eenvoudig soos die verloop van gebeurtenisse binne 'n teateropvoering nie. Alhoewel die verskillende stappe ook 'n kousale verband met mekaar het, beteken dit nie noodwendig dat hulle direk na mekaar volg nie. Die uiteinde van die voltooide sosiale drama impliseer ook nie altyd 'n spesifieke uitkoms nie. Die gebruik van simboliese sisteme en ander vorme soos ritueel of *performative* sisteme is ook herkenbaar deur die toepassing en aanbieding van hierdie sisteme in die verskillende fases. Hierdie verskillende sisteme kan ook gebruik word om die verskillende fases van mekaar te onderskei, aangesien elke fase van die sosiale drama hul eie sisteme of style van uitdrukking het, asook hul eie retoriese patrone. Selfs die nie-verbale taal wat in die fases gebruik word, verskil van mekaar. By implikasie kan daar dan ook gesê word dat elke fase van die sosiale drama sy eie simboliese sisteme vir uitdrukking van die boodskappe sal hê.

Turner noem verder dat, selfs in verskillende kulture, daar 'generiese affiniteite' tussen die *parole*³ van die krisisfases sal wees. Hierdie standpunt kan nie bewys word nie, aangesien 'n gebrek aan voldoende gevallestudies dit nie moontlik gemaak het om die aanname op die proef te stel nie.

Die gedagte of motiewe agter die *parole* van die verskillende fases kan miskien ooreenstem, maar die mediums waardeur dié gedagtes oorgedra word, sal egter drasties van mekaar verskil en natuurlik kultuurgebonde wees, alhoewel ooreenkomste tussen hierdie mediums wel kan voorkom. As verdere verduideliking van wat ek bedoel met die motiewe of gedagtes agter die *parole* wat ooreenstem, moet daar gekyk word na die verskillende fases wat binne die sosiale drama voorkom. Dié motiewe is die primêre dryfkrag agter die fases, of dit nou sou wees om die individu/groep se ongelukkigheid met spesifieke sisteme in die breukfase te lug, óf om die krisissituasie in die korrektiewe fase van die sosiale drama op te los.

³ *Langue* en *Parole* is terme wat oorspronklik deur Saussure gemunt is. Kortweg gestel, verwys *langue* na abstrakte sisteme of konvensies van 'n verwysing- of tekensisteem. Dit is onafhanklik, of dit gaan die individuele gebruiker van die sisteem vooraf. *Parole* is die konkrete gebruike van *langue*.

6.1 Die Breuk

In die eerste stap van die sosiale drama, naamlik die breuk (*breach*), word daar van die normale aktiwiteite van die gemeenskap afgewyk. Die normale gemeenskap in hierdie geval verwys na die werksverhoudinge binne die gemeenskap en hoe die aksie en verhoudinge gedefinieer word met verwysing na die sosiale uitkomst van die gemeenskap en die individue wat binne daardie gemeenskap funksioneer. Wanneer hierdie gemeenskap sonder enige probleme binne hierdie raamwerke (wat deur die gemeenskap self geskep is) funksioneer, kan dit as die nie-dramatiese en harmonieuse tydperk gesien word.

As daar 'n verskilpunt oor die raamwerke ontstaan, begin die dramatiese tydperk van die sosiale drama. Die verskilpunt oor die raamwerk is dus ook die breuk wat plaasvind. Die probleme wat in hierdie breuk van die normale, ondramatiese tydperk aangespreek word, kan ook dieperliggende konflik met die dieptestrukture⁴ van die gemeenskap aantoon. Wanneer hierdie breuk in die gemeenskap voorkom, impliseer dit ook 'n verbreking van die algemene harmonie van die gemeenskap en die verhoudinge en werksuitkomst verander of word versteur.

Hier wil ek ander feesvieringe ook betrek, of ander *performance*-sisteme wat nie noodwendig tot konflik lei nie. Feestyte binne 'n gemeenskap kan ook dieselfde effek op die gemeenskap hê. As voorbeeld kan daar gekyk word na 'n feestyd wat verband hou met die natuur se verloop, soos 'n oes- of plantfees. In hierdie gebeurtenisse sal die normale verloop en werking van die gemeenskap ook verander of tydelik omvergegooi word, en sluit die feesvieringe aan by die karnavaleske waar die karnaval die temas en werking van die gemeenskap verdraai, muteer of die standaard wat die gemeenskap opmaak, geheel en al kan omkeer.

Hierdie verbreking van die normale en alledaagse van die gemeenskap bly egter 'n tipe instelling wat tog deur die gemeenskap onderskryf word. In sulke gevalle skryf die gemeenskap hierdie breuk van die normale voor. Dit kan veral gesien word in die sogenaamde 'tradisionele' feeste, soos dié

⁴ Dieptestrukture kan kortweg gedefinieer word as die onderliggende strukture waarop die gemeenskap gebou word en die norme en waardes waarvolgens die gemeenskap funksioneer. In *performance* kan hierdie strukture blootgestel word aan verandering en is dit vir verandering vatbaar.

wat gevier word rondom spesifieke jaargetye. Vir 'n voorbeeld van hierdie tipe feeste kan daar weer gekyk word na Den Otter (in Dagan 1997:140-141) se verduideliking van die tradisionele jaargetyfeeste in Mali. Dié feeste, soos dit in die tradisionele opset in Afrika gevind word, verskil heelwat van die feeste (soos kunstefeeste) wat ons in die moderne samelewing hou. Ogunba (in Ogunba, O en Irele, A. 1978:4) noem:

The term 'traditional festival' will be held ... to mean an indigenous cultural institution, a form of art nurtured on the African soil over the centuries and which has, therefore, developed distinctive features and whose techniques are sometimes totally different from the borrowed form now practised by many of our contemporary artists.

Selfs waar daar deur konvensie van die 'alledaagse' of 'normale' lewe afgewyk word, kan dit as 'n breuk of die eerste stap van sosiale drama gesien word. Binne die opset van die karnaval as breuk van die alledaagse, is die uiteinde wel dikwels die herbevestiging van die 'alledaagse' of 'normale' norme van die gemeenskap. Dit is slegs deur die verbreking van die normale dat die belangrikheid van die sisteme of dieperliggende norme of strukture objektief beskou kan word. Mark, De Jong en Chupin (1998:38) noem dat by die aankondiging van die inisiasierite van die Jola in Senegal, daar tyd verloop totdat die ritueel begin, omdat daar mense van ver af moet kom om hierdie ritueel wat net een keer in 30 jaar uitgevoer word, by te woon. Hierdie aankondiging was self 'n ritueel met die naam van *etay fundim* wat 'hardloop na die bos' beteken (Mark, De Jong en Chupin 1998:38).

Die inisiasierite begin met drie dae van *performances* waar die neofiete nog steeds in die dorp is. Die groep mans sal saam met die mans wat alreeds geïnisieer is in die dorp rondbeweeg om by die huise van hul families aan moederskant te dans. Die dansers sal die oudste vrou in die huis groet. Die oudste man sal dan die kopdoek wat die vrou op haar kop dra, afhaal en om die lyf van die danser bind om hom aan sy wortels in die dorp te herinner. Mark, De Jong en Chupin (1998:40) toon aan watter sosiale norme deur hierdie *performances* in die gemeenskap bevestig word:

The initiate then performed a vigorous dance in the center of the compound. At the end of the day the waists of *kambaj* (the dancers) bulged with reminders of their maternal kin. Here the emphasis is on marriage ties, but of course in this patrilocal society it is women who are the linchpins connecting the *kambaj* to those relations. The cloths are a crucial part of the symbolic and material gift giving that takes place before, during, and after the initiation retreat.

Harley (1975) bespreek die masker as agent vir sosiale beheer in Liberië. Wat uit hierdie werk van hom afgelei kan word, is dat die masker (veral waar daar 'n religieuse verband met hierdie voorwerp is, sowel as in die karnavaleske omstandighede) meestal 'n ondersteuning van die sosiale strukture van die gemeenskap is. Hierdie strukture word in die estetiese vorme van die *performance* beklemtoon.

Turner (1982:73 en 1991:16-17) verwys na Schechner se figuur⁵ waarmee hy die verhouding tussen sosiale drama en estetiese (en die implisiete dieperliggende strukture van die gemeenskap) uitwys. Hierdie figuur is in die vorm van 'n agt wat op sy sy gedraai is en horisontaal deur 'n lyn gehalveer word. Aan die linkerkant, bo die lyn, word die sosiale drama voorgestel. Onder die lyn is die implisiete retoriese strukture van die sosiale drama. Vanuit die onderliggende implisiete sosiaal-retoriese strukture vloei 'n pyl na bo die lyn (links om) na die sosiale drama, wat 'n publieke manifestasie is. Die regterkantse halvesirkel onder die lyn stel die implisiete sosiale prosesse voor wat uit die sosiale drama aan die linkerkant van die figuur vloei. Die vloei hou aan en beweeg na bo die lyn aan die regterkant van die figuur wat die manifestasie van estetiese *performance* voorstel. Turner (in Schechner en Appel 1991:16) verduidelik:

Notice that the manifest social drama feeds into the latent realm of stage drama; its characteristic form in a given culture, at a given time and place, unconsciously, or perhaps preconsciously, influences not only the form but also the content of the stage drama of which it is the active or “magic” mirror.

Hiervandaan beweeg die lyn weer na links onder (implisiete retoriese strukture van die gemeenskap). Die vloei van die pyl dui ook die vloei van die aksie aan.

Behalwe vir die verband tussen die sosiale drama en die estetiese drama wat aangetoon word, wys hierdie figuur ook hoe die estetiese drama veral deur die sosiale drama beïnvloed word. Turner (1982:74) se oorspronklike kritiek op hierdie figuur is onder andere dat dit die verhouding tussen die sosiale en die estetiese as 'n sikliese proses aandui, waar Turner hierdie verhouding eerder as 'n liniêre proses sien.⁶

⁵ Vir voorstelling, kyk Figuur 10 in Bylae.

⁶ Turner (in Schechner en Appel 1991:18) in sy herbesoek aan hierdie figuur verwys egter nie na dié proses as 'n liniêre proses nie, maar hy noem dit 'n spiralende patroon. 'n Beter beskrywing vir hierdie proses sou eerder 'n spiraal wees

Turner (1982:74) toon verder, deur die gebruik van die figuur, hoe elemente van die sosiale drama in die estetiese drama kan voorkom en selfs ook hoe argetipes van figure en persoonlikhede vanuit die sosiale drama getrek word om in die estetiese drama voor te kom:

The winners of social dramas positively require cultural performances to continue to legitimate their success. And such dramas generate their symbolic types: traitors, renegades, villains, martyrs, heroes, faithful, infidels, deceivers, scapegoats. Just to be in the cast of a narrated drama which comes to be taken as exemplary or paradigmatic is some assurance of social immortality (Turner 1982:74).

In die gevalle van feeste of ander breuke in die gemeenskap wat nie volgens die sosiale dramastruktuur funksioneer nie, maar wel 'n breuk is om die sosiale en onderliggende strukture van die gemeenskap na die afloop daarvan te bevestig, word mites en ander volksverhale dikwels deur middel van estetiese dramas of ander *performance* genres binne die feestyd uitgebeeld. Hierdie mites (verwysend na 'n narratief vanuit 'n spesifieke geloofsstelsel) en/of verhale uit die geskiedenis van die gemeenskap, bevestig sodoende die onderliggende strukture/norme/waardes van die gemeenskap deur reeds afgelope sosiale dramas en krisistye uit te speel sonder om die gemeenskap verder te ontstig. Hierdie voorstellings van krisistye word binne die feestyd en binne 'n *performance* vir die gemeenskap voorgehou as die aanvaarbare en konvensionele breuke.⁷ Dagan (1990:136) sê in hierdie verband oor die Kuyu *performance* in die Kongo:

During and after the performance, through lively interaction with the puppet characters, the spectators feel free to talk, sing, laugh and cheer – expressing anger, joy and sadness. They accept and reject ideas and behaviour that deal with their moral standard and heroes, newly defining good and bad, right and wrong, just and unjust. Through discussions and arguments they reinterpret and recreate historical events. Heroes and spirits from the past are resurrected and re-examined in this magnificent educational process.

In die toneelpoptradiese van Mali is dit ook nie ongewoon om historiese figure in 'n *performance* te vind nie. Arnoldi (1983:108) toon aan hoe verskillende karakters in die verskillende etniese groepe se *performances* uitgebeeld word, soos die Ngolokun wat in die Maraka-groepe se *performances* gevind word. Hierdie karakter is die “Goue masker van Ghana” en die groep gebruik hierdie

wat op die sy gekeer is. Met so 'n beskrywing (of visuele voorstelling) word die liniêre én sikliese aard van die proses saamgevoeg.

⁷ Hierdie tipe *performances* kan ook lewenskrisisrituele insluit wat onder die volgende hofie bespreek sal word.

karakter om hul verband met die omgewing en daardie spesifieke geskiedenis te bevestig. Die Bamana sal die karakter *Bilisi* in hul *performances* gebruik, aangesien hierdie aardgees en ander karakters soos die perderuiters van Fula 'n kragtige verbintenis met die Bamana-Segou staat uitbeeld⁸.

'n Ander manier waarop hierdie verbintenis met die historiese verlede gemaak word, is deur 'n ritueel wat die Bamana voor hulle *performance* van die *Bin Sogo Bo* uitvoer. Hierdie is die Dònkan ritueel en dit word 'n uur voor die *performance* deur die lede van die jeugorganisasie uitgevoer. Oorspronklik is hierdie ritueel uitgevoer die aand voordat die stryders na 'n oorlog toe sou vertrek. Net die lede van die jeugorganisasie (*Kamalen Ton*) sal hierdie ritueel bywoon, maar die ritueel word in die vergaderhuis van die gemeenskap gehou wat naby die ruimte is waar die *performance* van die *Bin Sogo Bo* sal plaasvind. Die gehoor van die *performance* wat teen daardie tyd al by die speelruimte (wat in hierdie gevalle 'n dorpsplein is) aangekom het, sal die liedere en musiek van die ritueel hoor (Arnoldi 1995:142). 'n Verdere verbintenis met die verlede volg deurdat die ouer lede van die gemeenskap die ruimte van die ritueel betree. Arnoldi (1995:142) verduidelik:

While the association members perform the songs, a group of older men enter the meetinghouse and proceed to give the assembled association officers encouragement and advice. They are followed by a group of elder women who enter the house and extol the young men to be brave in the coming "battle." The advice of the elders and the songs that are sung refer to the pre-colonial warrior-heroes of Segou. This ceremony forges the link between the assembled young men and their warrior ancestry. The Dònkan ceremony emphasizes an important dimension of the Bamana quarter's group identity that derives from their claim to descent from the Segou state.

Nie net word hierdie karakters, historiese of mities, gebruik om norme en waardes te ondersoek of te herbevestig nie, hierdie karakters word ook gebruik om 'n identiteit vir die samelewing waarbinne dit afspeel, te skep. Dit help ook met die skep van 'n unieke *performance*-styl vir elke etniese groep (Arnoldi 1983:108). Die gemeenskap en die *performers* kan deur hierdie gedeelde geskiedenis en die uitbeelding daarvan, asook die uniekheid van die *performance*, 'n eenheidsgevoel ontwikkel wat soortgelyk is aan die werking van *communitas*. Arnoldi (1983:114) verduidelik verder:

⁸ Die Segou-staat was 'n Bamana staat wat in die 18de eeu ontstaan het. Hierdie staat het voor die Islam heerser El Hadj Umar Tall in 1861 tot 'n val gekom (Anonieme Internetbron, 2006).

... each *ton*⁹ in the region reflects the particular history and ethnicity of the quarter or village in which it operates although they share a similar ideology of purpose and the same organizational structure and categories of activities. It is the activities of *kamalen ton* including its puppet drama which provide a number of specific contexts out of which emerges individual's social identity as member of a particular ethnic group, as members of an age group and as members of a specific village or quarter within the village.

Die maniere waarop hierdie tipe breuke binne die tydramwerk van 'n fees of karnaval gestalte kry, behels meestal simboliese en/of estetiese kulturele *performance*-sisteme of sekulêre en/of religieuse rituele. In Afrika is die onderskeid tussen die religieuse en sekulêre nie altyd baie duidelik nie:

Contrary to popular understanding, the festival is not just a religious occasion; if it were, it would hardly command more than a tiny fraction of the interest it generates among the people. Besides, it is always difficult to determine what is a religious occasion in a traditional African context (Ogunba in Ogunba en Irele, 1978:5).

Hierdie (soms) ongedefinieerde aard van *performance* in Afrika kan veroorsaak dat baie van die *performances* as hibriede *performances* gesien kan word. Die kombinasie tussen die religieuse en die vermaaklikheids-*performance* lei nie daartoe dat die een eienskap noodwendig belangriker is as die ander eienskap of doel van die *performance* nie. Hierdie hibriede *performances* se voortbestaan is dikwels te danke aan die feit dat 'n *performance* verskeie funksies kan hê. Die vermenging van genres in *performance* kan egter as 'n natuurlike ontwikkeling in die geskiedenis van *performance* gesien word. Soos die individue in 'n groep se behoeftes verander, sal die doelstellings of uitkomstes van die rituele of *performances* ook binne die groep verander. In gevalle waar die hibriede *performances* dus in 'n breuk val, sal hierdie *performances* dus veral kulturele rituele bevat. As gevolg van die feit dat hierdie *performance* in 'n breuk van die sosiale drama kan val, sal daar juis ook religieuse aspekte in hierdie *performance* kan voorkom.

As kulturele/religieuse rituele of enige ander *performance*-genre in hierdie breuk plaasvind, soos dit in die geval van karnaval of tradisionele feesvieringe kan wees, lei hierdie breuk nie noodwendig tot

⁹ 'n *Ton* is 'n organisasie en *kamalen ton* is 'n jeugorganisasie wat vir die *Bin Sogo Bo-performances* in die verskillende dorpe of buurte van dorpe verantwoordelik is. Letterlik vertaal beteken *ton* spel en *kamalen* beteken jeug. *Kamalen ton* is dus die spel van die jeug. Die ouderdomme van die lede van hierdie organisasies kan enige iets wees van 14 – 40+ jaar en dit is oop vir vroue en mans. Alleen die mans sal egter die toneelpoppe en maskers in die *performance* dra of manipuleer. Die vroue sal in die *performances* net as sangers of musikante optree. Verder is hul verantwoordelikhede beperk tot die voorbereiding van die feesmaal.

konflik wat die volgende fase van die sosiale drama is nie. Konflik kan wel voorkom, maar dit word meestal deur middel van simboliese voorstelling binne 'n ander *performance*-aktiwiteit gevind waarin die hele gemeenskap nie by die konflik betrokke is nie, maar wel as gemeenskap by die *performance* betrokke is as óf deelnemers/*performers* óf toeskouers. 'n Voorbeeld hiervan kan in die *Bin Sogo Bo-performance* van die Bamana gesien word. Hierdie jeugorganisasie se *performances* word nie as 'ernstig' deur die gemeenskap beskou nie. Die ouer lede van die gemeenskap sien dit as 'spel' en beskou die boodskappe van die *performances* nie as ernstig nie. In hierdie *performances* kry die jeug die geleentheid om 'n stem in die gemeenskap te kry wat gewoonlik nie vir hulle as gevolg van hulle ouderdom beskore is nie. Die jeug kry 'n geleentheid om hul ongelukkigheid met sekere aspekte binne die samelewing te opper. In hierdie *performances* word verskillende onderwerpe aangeraak. Dit sluit onder andere verskillende tipes verhoudinge binne 'n gemeenskap in, soos die verhoudinge tussen mans en vroue, tussen mans onderling, en die verhoudinge tussen vroue. Sosiale kommentaar word dus gelewer, maar aangesien mans én vroue deel van die jeugorganisasies is, word daar nie oor al hierdie sieninge saamgestem nie. Arnoldi (1995:150) verduidelik:

While their perspectives often coincide in the theatre, young men and women do not always speak with one voice. Within any performance the men and women may choose to take oppositional positions in the ongoing and lively debate about the nature of their relationships. The simultaneity of different and sometimes discordant voices is made public through the affecting power of art.

Alhoewel hierdie tipe *performance* net 'spel' is en nie noodwendig ernstig opgeneem word nie, gee dit 'n geleentheid vir die uitbeelding van konflik op 'n simboliese wyse. Hierdie kommentaar wat gelewer word, word ook meestal op 'n satiriese of ironiese wyse aan die gehoor oorgedra. Dit kan gesien word in 'n video-opname van die *Bin Sogo Bo* waarin daar 'n uitbeelding in die vorm van toneelpoppe van 'n man en 'n vrou is. 'n Vrou hou 'n baba in haar arms vas. Die kind word aan die man gegee en die vrou voer 'n dans uit. Daarna gee hy weer die baba aan die vrou terug en hy dans. Die kind word weer aan die man gegee en die vrou dans, maar as sy die kind wil terughê, weier hy om die kind aan haar terug te gee. Die kind word op die grond laat val terwyl die twee mekaar met vuiste en knuppels bydam (Darkowska-Nidzgorska 1990 – Video).

Nog 'n voorbeeld uit dieselfde *performance* is waar 'n man en 'n vrou as toneelpoppe mekaar liefdevol omarm en dans. 'n Tweede man kom die ruimte binne. Die man seek toenadering tot

die vrou. As gevolg van hierdie toenadering begin die twee mans baklei, terwyl die vrou eenkant aanhou dans. Die een man (nie die een met wie die vrou aan die begin gedans het nie) wen die geveg. Die man en die vrou omhels mekaar en begin dan seks hê (Darkowska-Nidzgorska 1990 – Video).

Alhoewel hierdie voorbeelde fisiese geweld uitbeeld, is dit nog steeds bestaande, onderliggende konflik wat op 'n simboliese wyse aan die gemeenskap oorgedra word. Die *performance* word dus 'n ruimte waar konflik uitbeeld kan word met die hoop dat dit nie in die gemeenskap sal uitbreek nie óf dit lewer kommentaar op hierdie tipe konflik wanneer dit wel in die gemeenskap voorkom. Die *performance* word 'n plaasvervanger vir werklike konflik in die gemeenskap. Dit is ook die wense van die deelnemers aan die *performance* dat, omdat die konflik in die *performance* plaasgevind het, die gemeenskap nou bevredig sal wees. Die *performance* moet dus 'n tipe katarsis by die gehoor veroorsaak en daarom word die *performance* ook aan die hele gemeenskap gewys (Darkowska-Nidzgorska 1990 – Video).

Die konflik wat tussen man en vrou kan plaasvind, is nie die enigste vorme van konflik wat in simboliese vorm in 'n *performance* kan plaasvind nie. Soms is die *performance* self 'n simboliese uitbeelding van konflik, ongeag die inhoud van daardie *performance*. Arnoldi (1995:159) verduidelik hoe hierdie aspek binne 'n gemeenskap kan funksioneer. Haar verwysings kom uit die gemeenskap en sosiale organisasies van die Mande-sprekende groepe in Mali. In hierdie etniese groepe (soos die Bozo en die Bamana) word alliansies en breuke tussen groepe beskryf as *badenya* en *fadenya*. Groepe waarmee daar alliansies in verskillende manifestasies gesmee kan word, word *badenya* genoem wat letterlik “soos die kind van die ma” beteken. Groepe waarmee daar in konflik getree kan word, is die *fadenya* en dit beteken op sy beurt weer “soos die kind van die pa” (Arnoldi 1983:119 en 1995:159). Die verskillende ouderdomsklassifikasies tussen die mans en die lidmaatskap van een groep of organisasie teenoor dié van 'n ander, word dus ook as *fadenya* beskryf. *Fadenya* kan dus as 'n sinoniem vir teenstander in die Mande-gemeenskappe gesien word.

In die Mande-kultuur is die jeugorganisasies dus in direkte teenstand (simbolies gesproke) teen die ouer lede (en veral die mans) van die gemeenskap wat nie meer lid van 'n jeugorganisasie is nie. Hierdie ouer mans bly die wetgewende gesag van die gemeenskap en hulle beheer die jonger mans

met betrekking tot die aanwending van hul energie vir gemeenskaplike pligte wat uitgevoer moet word, soos oes, plant of bouwerk in die dorp waarin hierdie jeugorganisasie funksioneer. Die jeugorganisasies gee die jong manne wat daaraan behoort 'n geleentheid om onder die beheer van die ouer geslag uit te kom, alhoewel dit nie heeltmal onder hierdie gesag kan uitbeweeg nie. Arnoldi (1995:160) verduidelik:

The ton provides young men with a number of contexts sanctioned by tradition within which they can take the lead and act as *nganaw*, heroes. Within these contexts they can cast aside social constraint and pursue their reputation. As a social institution, the ton has an identity apart from other village institutions. While the kamalen ton recognizes the authority of the leaders, it simultaneously claims a certain autonomy.

Sonder hierdie geïnstusionaliseerde organisasies binne die gemeenskap sal die wrywing tussen die ouderdomsgroepe nie anders as om in openlike konflik te ontwikkel nie. Die organisasies en die aktiwiteite wat hulle uitvoer, met spesifieke verwysing na die *performances* van die *Bin Sogo Bo*, se bestaansrede is om eenheid in die gemeenskap te bewerkstellig. Dit is egter nie so 'n eenvoudige kwessie nie, soos Arnoldi (1995:159) aantoon:

Yet despite the publicly acclaimed integrative function, the association in fact institutionalises the competition between consecutive generations of men, the youth and the elders.

Dit is om hierdie rede dat die ouer mans wat nie meer deel is van 'n jeugorganisasie nie, soms nie eers die *performances* sal bywoon nie. In 'n gemeenskap waarin dit wat gesê word verreikende implikasies kan hê, gee die *performances* van die *Bin Sogo Bo* die jeug 'n geleentheid om sonder gevolge die konflik tussen hulle en die ouer mans in die gemeenskap te kan verwoord. Hierdie *performances* word deur die ouer mans net as 'spel' geraam en daarom is dit nie belangrik of gevaarlik vir die ondermyning van die gesag van die ouer mans nie. Die ouer mans se *performances* is egter ernstig, aangesien dit te doen het met die algemene beheer en organisasie van die gemeenskap - 'n krag wat die *performances* van die jeugorganisasie nie het nie:

The expressive arts used in the theatre, including masquerade dancing, songs, and drumming, are forms of speech that are understood to be powerful because of their mythic bush origins and their validation by the ancestors. In the theatrical context the definition of the event as amusement and play circumvents the energy released through the multiple expressive forms. The play frame protects both the performers and their audience from the nyama, life force or energy, which is released (Arnoldi 1995:162).

Die aanbreek van 'n fees of algemene breuk binne die gemeenskap verseker nie noodwendig die deelname van alle lede van die gemeenskap nie. Ogunba (1978:6) wys daarop dat die deelname van die hele gemeenskap slegs in klein dorpie gevind kan word, en dat die volle deelname van die gemeenskap in sulke gevalle nie noodwendig verseker kan word nie.

Alhoewel die vlakke van betrokkenheid van die gemeenskap gedurende die tydperk waarin die breuk plaasvind, kan verskil, moet die gemeenskap nie as 'n homogene groep gesien word nie. Die individu binne die gemeenskap kan nog steeds 'n wisselende vlak van betrokkenheid en eensgesindheid met die res van die gemeenskap hê. Die individu deel in die meeste gevalle die waardes en norme van die res van die gemeenskap, maar die graad van toewyding of geloof in die waardes en norme kan verskil. Wanneer die gemeenskap met 'n breuk gekonfronteer word, word die individu se vlakke van gevoel gemeet teenoor die spesifieke waarde of norme wat getoets word. Hierdie toetsing bepaal of die individu vir of teen die spesifieke getoetste punt sal staan. Sodoende kan die gemeenskap deur die breuk van die 'normale' in verskillende pole verdeel word.

Nie elke breuk met die samelewing se *status quo* loop op 'n krisis uit nie. Die kleiner breuke kan as 'n voorloper vir 'n groter breuk dien wat dan wel op 'n krisis sal uitloop. Die dramatiese oomblikke wat deur middel van die groot breuk en krisis binne die gemeenskap na vore gebring word, is meestal meer prominent as die kleiner breuke, of selfs die normale, maar die normale en ook die klein breuke kan nie geïgnoreer word nie, aangesien hierdie elemente die agtergrond en ook die klankbord vorm waarteen die meer skouspelagtige krisisse en breuke plaasvind. Die gemeenskap is nooit staties nie, maar dit besit 'n konstante vloeï van energie waarbinne die reëls en ander instansies as fases in sosiale prosesse gesien kan word (Turner 1978:37). Turner (1978:37) brei uit:

The formal, supposedly static, structures only become visible through this flow which energizes them, heats them to the point of visibility ... Their very stasis is the effect of social dynamics. The organizational foci of temporal structures are "goals," the objects of action or effort, not "nodes," mere points of diagrammatic intersection of lines of rest.

Binne die normale vloeï van die gemeenskap kan die breuk as 'n publieke verontagsaming van 'n integrale deel van die gemeenskap se sisteme soos norme, waardes of praktyke gesien word. Die

direkte inbeweeg teen die sisteem is 'n duidelike manifestasie van die onenigheid oor die reeds bestaande sisteem.

Alhoewel hierdie breuk nie noodwendig as 'n kriminele optrede gesien kan word nie, kan dit wel die geval wees. Dikwels is hierdie breuk 'n simboliese oortreding of verontagsaming van die reeds bestaande sisteem. Die grootse verskil tussen 'n kriminele oortreding en 'n breuk wat nie as 'n kriminele oortreding gesien kan word nie, is die motief agter die breuk. 'n Kriminele oortreding word meestal om selfsugtige redes gepleeg, terwyl die nie-kriminele breuk deur altruïstiese redes aangevoer word (Turner 1978:38).

Die breuk kan ook deur 'n individu of deur 'n groep eendersdenkende persone geïnisieer word. In die gevalle waar die breuk deur 'n individu uitgevoer word, glo hy dat hy as verteenwoordiger van 'n groep optree en nie as 'n individu nie (Turner 1974:38). Die breuk kan as 'n simboliese aksie gesien word wat die ongeneëndheid met die reeds bestaande sisteem bekend maak. Soos reeds hierbo genoem, kan ander gebeurtenisse soos feeste ook as 'n breuk gesien word, alhoewel die breuk nie noodwendig tot 'n krisis lei nie. In hierdie gevalle is die breuk eerder 'n herbevestiging van die gemeenskap se praktyke en waarde- en normesisteme.

6.2 Die Krisisfase

Die tweede fase van die sosiale drama, naamlik die krisistydperk, volg uit die breuk met die normale sosiale verhoudinge wat deur die gemeenskap se normesisteme voorgeskryf en beheer word. Nie alle breuke lei noodwendig tot die krisisfase binne die gemeenskap nie, want kleiner of onbelangriker breuke kan ook gestuit of opgelos word binne die ruimte van sosiale interaksie (Turner 1974:38). In die gevalle waar die breuk nie deur die sosiale interaksie opgelos of aangespreek kan word nie, sal die breuk vergroot:

[The breach will] extend until it becomes, coextensive with some dominant clearage in the widest set of relevant social relations to which the conflicting or antagonistic parties belong (Turner 1974:38).

Die breuk en die krisis volg, streng gesproke, nie direk na mekaar nie. Die breuk is 'n aanduiding van ongelukkigheid met 'n sekere aspek binne die gemeenskap. Een persoon kan glo dat hy/sy namens 'n groep praat as die ongelukkigheid gelug word. Breuke wat deur 'n enkeling veroorsaak word, kan egter maklik opgelos of onder die mat ingevee word. 'n Krisis ontwikkel wanneer 'n breuk ontstaan of aangevoer word deur 'n groep individue wat verbind word deur hul ongelukkigheid met die normgedrewe aksies/verloop van die gemeenskap. Daar word dus pole of groepe gevorm en hierdie vorming van groepe kan gesien word as die voorloper van die krisis en/of direkte gevolg van die breuk.

Hierdie vorming van verskillende opponerende groepe polariseer die gemeenskap in uiterste gevalle en dra by tot die opbou van spanning in die krisistydperk. In situasies waar die gemeenskap wel gepolariseer word, kom daar leiers voor wat as die woordvoerders die griewe teen die gemeenskap sal lug. In die gevalle van uiterste krisis, soos gevind word in die politieke en religieuse arenas, sien ons veral hoe hierdie leiers na vore tree en wat hulle funksie in die opbou tot die krisis binne die gemeenskap is. Die leiers het verskeie eienskappe wat hulle bo die ander lede van die gemeenskap laat uitstaan. Turner (1982:72) sê in hierdie verband:

According to my observations, the political aspect of social dramas is dominated by those I have called "star-groupers." They are the main protagonists, the leaders of factions, the defenders of the faith, the revolutionary vanguard, the arch-reformers. These are the ones who develop to an art the rhetoric of persuasion and influence, who know how and when to apply pressure and force, and are most sensitive to the factors of legitimacy.

In hierdie opbou of aanloop tot die uitbarsting van die krisis word die sosiale struktuur van die gemeenskap blootgelê. Hierdie diepliggende sosiale strukture is nie noodwendig staties nie, maar daar bly altyd 'n onderliggende en duursame sosiale struktuur in enige tipe gemeenskap. Hierdie sosiale strukture word gekonstrueer uit die verhoudinge wat 'n hoë vlak van konsekwensie bevat of standvastig is. Hierdie tipe sosiale verhoudinge word deur normatiewe patrone ondersteun en dit word weêrlê in "the course of deep regularities of conditioning, training, and social experience" (Turner 1974:39).

In die krisistydperk van die sosiale drama word die werklike toestand van die gemeenskap tot op die been oopgevelek, want die situasie het so ontwikkel dat die kleiner breuke nie meer geïgnoreer kan

word nie en die gemeenskap in verskillende faksies gepolariseer geraak het. Die gemeenskap word dus gedurende hierdie tyd gedestabiliseer. 'n Tussen-in-fase word in die gemeenskap gevind. Oor hierdie toestand merk Turner (1974:39) op:

Each public crisis has what I call liminal characteristics, since it is a threshold between more or less stable phases of the social process, but it is not a sacred limen, hedged around by taboos and thrust away from the centers of public life.

Die krisis word dus 'n sentrale fokus binne die gemeenskap se situasie en die gemeenskap word in so 'n mate versteur dat die breuke nie verder geïgnoreer kan word nie. Die gemeenskap moet dan hul interne, sowel as die eksterne faktore wat die samestelling en werking van die gemeenskap op dreef hou, ondersoek. Die intensiteit van die krisis sal natuurlik die aard en diepte van die ondersoek (of die bevraagtekening) na die implisiete retoriese strukture van die gemeenskap lei. Hoe groter of intenser hierdie bevraagtekening van die sisteme vanuit die breukfase kom, hoe verder sal die gemeenskap gepolariseer word en hoe ernstiger sal die verdediging van hierdie sisteme wees deur diegene van die gemeenskap wat ten gunste van die reeds bestaande sisteme is.

Deur die (dikwels simboliese) verklaring van teenstand in die breukfase en die gemeenskap wat verdeel is, ontstaan konflik. Die konflik wat in hierdie fase die sentrale fokus word, is nie net beperk tot die situasie waarmee daar op daardie stadium afgereken moet word nie. Dit sal in hierdie krisistades wees waar ander ongelukkigheid ook geopper sal word. 'n Sneebaleffek kan ontstaan:

Conflict is usually contagious: old grudges are reanimated, old wounds are reopened, buried memories of victory or defeat in former struggles disinterred. For no social drama can ever be finally concluded: the terms of its ending are often the conditions under which a new one will arise (Turner 1982:108).

Die een krisis kan dus tot die volgende krisis lei, maar nie voor daar nie eers 'n poging aangewend word om die krisis in die eerste plek op te los nie.

Oor die krisistydperk in die sosiale drama brei Turner (en die ander skrywers soos Schechner) nie veel verder uit nie. Dit kan toegeskryf word aan die feit dat hierdie skrywers die krisis nie as 'n fase in die proses beskryf wat enige aktiewe of *performative* eienskappe besit nie, behalwe beperkte simboliese uitinge wat eerder as breuk gesien kan word. Die krisis kan dan as 'n interne toestand beskryf word waarin die aksies voor en as gevolg van hierdie toestand ontstaan. Selfs die aksies

wat die krisis voorafgaan, val in die breukfase van die sosiale drama. Die aksies om die krisis te probeer oplos of te ontloot word in die volgende fase van die sosiale drama gevind. Dit is ook om hierdie rede dat die krisis as 'n liminale tydperk binne die gemeenskap se aksies beskou kan word.

6.3 Korrektiewe aksie

Turner (1974:3) noem die volgende fase van die sosiale drama *redressive action*. Die vertaling van hierdie term in Afrikaans as “korrektiewe aksie” is nie noodwendig gepas nie. 'n Beter term sou “herstellende aksie” of “herstellende gedrag” of “regstellende gedrag of aksie” wees. Die probleem met hierdie terme is dat dit alreeds na ander baie duidelike begrippe verwys wat nie met hierdie begrip van Turner verwar moet word nie. “Herstellende gedrag” verwys na 'n baie belangrike begrip binne algemene *performance* wat in Hoofstuk 3 van die studie bespreek is.

“Regstellende gedrag of aksie” se politieke konnotasies is ook te sterk verwysend na die Suid-Afrikaanse post-Apartheid begrip met betrekking tot geskiedkundige bevoordeling van ras en/of geslag wat nou herstel moet word. Tog is dié benaming (al is dit nou gelaai met die spesifieke konnotatiewe betekenis) die gepaste term – veral as daar gekyk word na presies wat hierdie proses veronderstel is om te vermag en hoe Turner dié proses van sosiale drama beskryf. Ek sal nogtans Turner se term eerder vertaal as “korrektiewe aksie of gedrag” om die politieke konnotasie te vermy en moontlike verwarring te voorkom.

Die doel van korrektiewe aksie is om die verspreiding van die krisis te beperk. Die meganismes wat gebruik word om hierdie reeds bestaande krisis te bekamp en/of op te los, kan verskillende vorme aanneem. Dit kan formele of informele aanspreek van die probleem wees deur middel van 'n instansie of individu wat verteenwoordigend van die versteurde gemeenskap is. Hierdie korrektiewe aksies moet vinnig geskep word om die verspreiding van die krisis so vinnig as moontlik te bekamp:

These mechanisms vary in type and complexity with such factors as the depth and shared social significance of the breach, the social inclusiveness of the crisis, the nature of the social group within which the breach took place, and the degree of its

autonomy with reference to wider or external systems of social relations (Turner 1974:39).

In uiterste gevalle van sosiale drama kan die krisisfase tot algehele chaos binne die gemeenskap lei waar die fundamente van daardie gemeenskap aangeval of verwyder/vernietig word. Die dieptestruktuur waarop die gemeenskap tot op daardie stadium gefunksioneer het, is dan nie meer teenwoordig nie. Hierdie fondament is nie net die waardes en normesisteme van die gemeenskap nie, maar ook ander sosiale strukture waarop en waarom die gemeenskap hul daaglikse lewens organiseer en funksioneer.

'n Voorbeeld hiervan kan 'n politieke sisteem of struktuur binne die gemeenskap wees. Waar die breuk tot krisis lei en hierdie krisis buite verhouding groei of ontwikkel sonder dat korrektiewe aksies deur die gesagdraers van die gemeenskap op dreef gebring word of sonder sukses uitgevoer word, kan chaos uitbreek wat korrektiewe aksies in so 'n mate ondermyn dat die gemeenskap nooit sal kan terugkeer na 'hoe dit was' nie. Die resultate van 'n suksesvolle revolusie is 'n situasie waar die krisis wat deur die breuk ontstaan het, in chaos ontwikkel het en die korrektiewe gedrag of die agente wat hierdie korrektiewe gedrag moes uitvoer, nie effektief was om die krisis en daaropvolgende chaos te onderdruk of aan te spreek nie. Die *status quo ante bellum* kon dus nie teruggevind word nie.

Dit kan wel die geval wees dat uiterste gevalle van chaos (wat byvoorbeeld in revolusie eindig) ontstaan weens die onvermoë van die sosiale strukture om die krisis op te los, of die gemeenskap se geloof aan die effektiwiteit van hierdie sisteme verbrokkel. Vanuit die gemeenskap kom nuwe strukture wat die krisis probeer oplos. Dit kan as 'n nuwe breuk gesien word wat tot 'n nuwe konfrontasie tussen die nuwe en ou strukture (nuwe vorm van krisis) lei. Die nuwe strukture wat geskep of in plek geplaas word, veroorsaak die nuwe krisis:

The response to crisis may now emerge from a group intent on altering or restructuring the social order in some decisive way, reformatory to revolutionary. Such a clash between conserving and reforming parties may create a new crisis as the representatives of the *ancient* and *nouveau régime* confront one another. Redress may then take the form of civil war, insurgency, or revolution. Much depends upon the size and scale of the group and the degree to which its social and economic division of labor has advanced (Turner 1982:107).

In gevalle waar die korrektiewe aksie wel daarin geslaag het om die *status quo ante bellum* te handhaaf, sê Turner (1974:41) dat die ondersoeker van die sosiale drama hom-/haarself moet afvra hoekom hierdie spesifieke aksie suksesvol was. Die pragmatiese handeling wat tot effektiewe reaksie binne die sosiale drama lei, kan natuurlik verskillende vorme aanneem. Dit is hierdie vorme van aksie wat veral vir hierdie studie belangrik is, aangesien die elemente van *performance* wat bestudeer word veral gedurende hierdie fase van die sosiale drama gevind word, want nie net word simboliese sisteme in hierdie fase gevind nie, maar die dieptestrukture word weereens blootgelê:

It is in the redressive phase that both pragmatic techniques and symbolic action reach their fullest expression. For the society, group, community association, or whatever may be the social unit, is here at its most “self-conscious” and may attain the clarity of someone fighting in a corner for his life (Turner 1974:41).

Die korrektiewe fase is daarom nie net ‘n tyd binne die sosiale drama wanneer die staat van krisis opgelos moet word nie. Die gemeenskap word weer met die aard van hul norme, waardes en strukture gekonfronteer.

Hierdie herevaluering en selfs ook kritiek of gedistansieerde repliek van die gebeure wat lei tot die korrektiewe aksies, ontstaan weens die liminale aard van die korrektiewe fase van die sosiale drama. Turner (1974:41) dui die vorme aan waarin hierdie gedistansieerde kritiek kan voorkom weens die verwyderde of onsekere tydperk in die sosiale drama:

This replication may be in the rational idiom of a judicial process, or in the metaphorical and symbolic idiom of a ritual process, depending on the nature and severity of the crisis.

Dit is veral hierdie metaforiese en simboliese idioome van ‘n rituele proses waar die *performance* of die *performative* voorkom en die elemente soos die toneelpop, masker en akteur gebruik sal word. In hierdie gevalle waar die *performance* of *performative* gebruik word as korrektiewe gedrag, verskil die doelwitte van die *performance* van ‘n *performance* wat byvoorbeeld in die breukfase van sosiale drama gevind sou word. In die geval waar die *performance* by die breukfase voorkom, is die doel daarvan om eerder konflik of krisis te voorkom of aan te toon, terwyl die *performance* as korrektiewe gedrag poog om die gemeenskap weer na ‘n toestand toe terug te neem voordat die

breuk voorgekom het. ‘n Voorbeeld hiervan is in die rituele danse van die Ibibos, ‘n *Akan*-stam van Nigerië, waar daar vir verskeie dae nadat ‘n oorlog verby is, gedans word om dié wat in die oorlog gesneuwel het, te vereer en die herstelde toestand in die gemeenskap te vier (Jurkowski 2000a:11).

Die *performance* wat uitgevoer word en wat nie ontstaan as gevolg van ‘n breuk of krisis nie, maar wel die gemeenskap tot gedistansieerde replek dwing (soos in die gevalle van karnaval of feeste), se doelwitte sluit onder andere vermaak in en die vermaaklikheidsaspekte van die *performance* weeg dikwels swaarder as die ‘boodskap’ daarvan. Hibriede *performance* is ‘n goeie voorbeeld hiervan, onder andere die *performances* van die *Bin Sogo Bo* in Mali en die Gelede-maskerades in Nigerië. In hierdie tipes *performance* word van ikonografiese en medium toneelpoppe en maskers gebruik gemaak. Dit verskil van *performances* wat gedurende die korrektiewe fase van sosiale drama plaasvind, aangesien die vermaaklikheidsaspekte van die *performance* nie noodwendig die primêre doel daarvan is nie, maar wel die herstel van orde en die oplossing van chaos en/of krisis. ‘n Voorbeeld van so ‘n tipe *performance* kan gevind word onder die mense van Noordoos-Liberië en met spesifieke verwysing na die werking en funksie van een spesifieke masker in hierdie gemeenskappe, naamlik die Go Ge¹⁰. Die *gonola* is die grondeienaar van die gemeenskap en ook die eienaar van die Go Ge-masker wat die uitbeelding van die groot en goeie gees is. Hierdie is ‘n besondere sterk of kragtige masker in die sin dat een van die funksies daarvan is om wette te maak en om uitsprake in hofsake te lewer. Harley (1975:11) bespreek hierdie masker se funksie verder:

It had some of the attributes of a living god when worn, and those of a sacred oracle and supreme judge at other times. It was the object of blood sacrifice and prayer. ... In old days this was a human sacrifice to liberate a spirit to carry word to the town of the dead that the mask had a new keeper, a new high priest. It was appeased by the sacrifice of a chicken every new moon, and a sheep on occasions when a high palaver was to be talked. ... As evidences of sacrifice they usually show black dried blood caked over the face and reddish remains of chewed cola nuts spewed into its mouth by the priest. *Gonola* also held command over all lesser *Ge*'s in the clan. He could send them out as his messengers, policemen, or deputies. With the help of *Wai*, he controlled all activities of the *Poro* and the *Sande*¹¹.

¹⁰ Hierdie skryfwyse is ‘n losse vertaling vanuit die fonetiese skrif wat Harley (1975:11) gebruik het om die naam van die masker oor te dra. Die o-klank is soos dié in die woord ‘blom’ en die e-klank is soos dié in die woord ‘melk’.

¹¹ *Ge* is ‘n algemene naam vir ‘n masker in hierdie gemeenskappe. Die *Wai* is ‘n vrou met besondere mag binne die gemeenskap. Harley (1975:10) toon aan dat sy as ‘n man binne ‘n rituele verband gesien word en sy is ook die draer of eienaar van die moedermasker van die gemeenskap. Die *Poro* en die *Sande* is inisiasieskole vir onderskeidelik die seuns en meisies van die gemeenskap (Harley 1975).

Harley (1975:12) noem dat as hierdie masker in 'n *performance* verskyn, dit die mag het om oorlog of 'n bakleiery te stop. Die masker kom ook daarom gereeld aan die einde van 'n krisistydperk in *performance* te voorskyn om die einde van die krisis aan te dui. Hierdie masker word ook gebruik om enige oortreding binne die gemeenskap of oorsaak van ongelukkigheid te straf. Dit is ook net met hierdie masker se toestemming dat hierdie gemeenskappe in 'n oorlog betrokke sal kan raak. Die *Poro* en *Sande* kon alleen in vredestrye plaasvind en daarom kon die *Go Ge*-masker, in samewerking met die *Wai*, oorloë of strooptogte beplan sodat dit nie met die aktiwiteite van die inisiasieskole inmeng nie. Die verskillende funksies van hierdie masker is egter nie hier van belang nie. Wat wel belangrik is, is dat hierdie masker ook gebruik word om die einde van krisistoestande aan te dui en die algemene orde van die gemeenskap te handhaaf of te herstel. Die ander beskrywings van die verskillende funksies van die masker en die eerbied wat daar teenoor hierdie masker deur die eenaar daarvan betoon word, maak dit egter duidelik dat hierdie masker se verskyning niks met vermaak te doen het nie. Die masker funksioneer dus op 'n ikonografiese vlak met die teenwoordigheid van die gees in die gemeenskap as die masker tevoorskyn gebring word. Die tipe *performances* waarin hierdie masker gebruik word, is duidelik ook liminale *performances* en geen hibriede funksies sal in hierdie tipe *performances* teenwoordig wees nie.

Holland (2001:57-67) noem ook hoe religieuse *performances* gebruik word om die post-traumatische stres van kindersoldate in Mosambiek te help genees na jarelange burgeroorlog in die land. Geen gewone terapeutiese behandeling was effektief nie en die lewensbeskouing van die individu en die gemeenskap waarbinne hierdie konflik afgespeel het, het die oplossing gebied. Sy verduidelik:

The bulk of the rituals performed by *curandeiros* are designed to promote social reintegration. The ritual known as *Ku Phaha* establishes communication between a living family medium and the lineage ancestor spirits. At this ceremony, they must always have a traditional brew and snuff. The member of the family that speaks to the spirits takes a sip of the brew and spits it on the ground under a tree that the family normally uses as an altar for their ancestors. The family medium explains the reason for the ceremony – forgiveness for evil committed during war – to the ancestor spirits and guides the family through a process of confession.

In hierdie rituele is daar nie gebruik gemaak van maskers of toneelpoppe nie, maar die *performance* van die priester help met die genesing van wonde na 'n oorlog of krisis. Holland (2001:62) noem ook 'n ander ritueel waar daar weer met 'n slegte gees kontak gemaak word oor probleme van 'n familie na 'n oorlog. Holland noem ook hoe hierdie tipes rituele gebruik word as 'n katarsis vir die

betrokkes om 'n mate van klarigheid oor die verlede te kry. Alhoewel daar nie van maskers of toneelpoppe in hierdie rituele gebruik gemaak word nie, funksioneer die *performer* as ikoon én as medium. Waar die *performer* as ikoon funksioneer, word hy die gees met wie die betrokke persoon in kontak wil kom. Sodoende kan die persoon die gees van aangesig tot aangesig ontmoet om antwoorde te kry of om vergifnis te vra. Wanneer hierdie *performer* egter nie 'n geestelike medium is nie, word daar van rolspel gebruik gemaak om terapeutiese resultate te verkry.

In *performances* waar die primêre doel nie noodwendig die herstel van orde is nie, kan daar ook krisis en chaos voorkom, maar in hierdie gevalle vind ons dit in kulturele modusse of vorme waar konfrontasie, begrip en die toeskrywing van waardes en betekenis gevind word in die uitbeelding van simboliese prosesse (Turner 1982:11). Hierdie simboliese prosesse (wat *performances* insluit) het vanuit die regtelike en religieuse sisteme tot verskillende kunsvorme ontwikkel. Die doel, hetsy dit formele aanspreekvorme soos die regs- en geloofsteme of kunsvorme is, bly dieselfde. *Performance* word dus 'n manier om konflik of breuke simbolies binne die gemeenskap voor te stel om kommentaar op die gebreke van die gemeenskap te lewer.

By means of such genres as theatre, including puppetry and shadow theatre, dance, drama, and professional story-telling, performances are presented which probe a community's weaknesses, call its leaders to account, desacralize its most cherished values and beliefs, portray its characteristic conflicts and suggest remedies for them, and generally take stock of its current situation in the known "world" (Turner 1982:11).

Verskeie voorbeelde hiervan kan in die Gelede-maskerade van Nigerië en Benin gevind word waar daar sosiale kommentaar gelewer word deur middel van die simboliese maskers en toneelpoppe en deur middel van die liederes wat gesing word. So verwys Witte (2001:51) na maskers en toneelpoppe wat 'n struweling tussen twee mans oor 'n vrou uitbeeld. Op die boonste (bobou) gedeelte van die masker waarop die toneelpoppe beweeg, is daar uitbeeldings van twee mansfigure. Die figure staan soos bokkers wat gereed is om te veg en as hierdie figure geanimeer word, beweeg hulle na mekaar en word daar met die vuiste na mekaar geslaan en na mekaar geskop. Die vroulike figuur bly op die rand van die bobou staan en beweeg nie.

'n Ander voorbeeld van 'n simboliese uitbeelding van konflik in die Gelede-maskerade en toneelpoppespeel is 'n uitbeelding van 'n krokodil en 'n klein vissie op die bobou van 'n masker.

Die vis en die krokodil verteenwoordig of simboliseer twee verskillende Gelede-groepe wat in opposisie met mekaar is. Verder sinspeel dit ook op 'n Yoruba gesegde: "Ons opposisie mag aan hulself as 'n groot vis dink, maar vir ons as krokodille, is dit niks meer as 'n happie nie" (Witte 2001:51).

Hierdie tipe maskers en toneelpoppe funksioneer binne 'n *performance* waarin hierdie simboliese konflikte tussen die verskillende groepe verder uitgebeeld word deur byvoorbeeld die liedere wat as begeleiding gesing word – liedere wat soms deur die maskerdraers self gesing word – en in gevalle waar die maskers in pare verskyn, kan hierdie konflik verder uitgespeel word. Die maskers en toneelpoppe bly egter net 'n simboliese uitbeelding van konflik. Hulle funksioneer in sulke gevalle net as mediums vir die simboliese boodskappe. Die simboliese konflik wat in die *performance* uitgebeeld word, skep 'n veilige afstand waarvandaan die gehoorlede na die konflik kan kyk.

Aangesien maskers en toneelpoppe simboliese konflikte uitbeeld en nie ikoniese vergestaltungs daarvan is nie, hou hierdie konflikte geen gevaar vir die gemeenskap in nie. Verder is die ruimte waarin hierdie *performances* uitgespeel word nie 'n suiwer religieuse ruimte nie en die primêre doelstellings van die *performances* is om as vermaak vir die gemeenskap te dien. Daar moet egter onthou word dat die *Efe*-gedeeltes van 'n Gelede-*performance* nog wel religieuse of metafisiese kwaliteite kan besit en daarom kan hierdie tipe *performances* eerder as hibriede *performances* beskryf word – 'n vorm waarin die vermaak van die gemeenskap 'n gepaste resultaat vir die *performance* kan wees.

Turner (1982:12) beskryf teater as 'n gespesialiseerde veld binne gevorderde beskawings wat sy ontstaan te danke het aan die derde fase van die sosiale drama. Die rede wat hy hiervoor aanvoer, is dat die gemeenskap betekenis aan dramatiese sosiale gebeurtenisse probeer toeskryf. Die probleem wat ek in hierdie geval met die teorie het, hou weereens verband met die betrokkenheid van die gemeenskap. Binne sosiale dramas kan die hele gemeenskap betrokke wees, selfs al is dit net as toeskouers van die gebeurtenisse. Al is hulle net toeskouers, kan hierdie sosiale drama wat afspeel gevolge hê wat 'n direkte invloed op die gemeenskap (insluitend die toeskouers) het.

In estetiese drama – soos in die geval van teater – is nie almal by die proses betrokke nie en die resultate van die *performance* het nie ‘n direkte invloed op die daaglikse lewens van die toeskouers nie. Binne die sosiale drama, as daar van rituele of ander simboliese vorme gebruik gemaak word om die krisis aan te spreek, behels hierdie tipe rituele sosiale, religieuse en estetiese vorme en kan die teater as ‘n vorm van estetiese ritueel gesien word wat ‘n refleksie is van die gebeurtenisse of patrone wat in ‘n gemeenskap gevind word.¹²

Die krisis en die korrektiewe gedrag of aksie wat uitgevoer word, hou verband in dié sin dat die krisis bepaal watter tipe korrektiewe aksies uitgevoer sal word. In hierdie studie word die ritualistiese *performances* as korrektiewe gedrag besonder belangrik, aangesien die toneelpop, akteur-manipuleerder en masker dikwels in religieuse of ander ritualistiese *performances* voorkom waarby die metafisiese ruimtes van die gemeenskap ook betrek word. Hierdie metafisiese ruimtes word veral belangrik wanneer die rede vir die ontstaan van die krisis nie noodwendig kousaal teruggevoer kan word nie. Voorbeelde hiervan is siekte, droogte, vloede of ander ‘slegte geluk’. ‘n Voorbeeld hiervan kan in Afrika gevind word in sogenaamde heksejagte. Holland (2001:44) verduidelik:

The accusation is the means by which an entire community participates in what usually began as a private quarrel; it then becomes a device for marshalling public opinion against an individual. Aptly described by Crawford as a ‘strategy of attack’, witchcraft accusation prevents members of the community from remaining neutral towards the conflict because everyone accepts that witches, being intolerably anti-social, must be exposed and punished.

‘n Heks word dan binne die gemeenskap geïdentifiseer om as sondebok vir die hele gemeenskap te dien en om ‘n oplossing vir die probleme van die gemeenskap te kry. Vanuit ‘n Westerse perspektief kan dit vreemd voorkom, maar soos Turner (1982:109) aantoon, kom die onderskeid tussen die natuurlike, sosiale en morele sisteme soos die Westerse siening van hierdie sisteme dit definieer, nie in baie Afrika-kulture voor nie:

If outbreaks of illness or a series of untoward events (plagues, locust, hurricanes, famine, drought, unexpected raids by outsiders, absence of genre animals) coincide with breaches of rules and relationships *within* the community, and there appears to be no rational settlement of dispute in terms of customary law, recourse may be had to divination of oracles, procedures to detect the invisible causes of conflict and to

¹² Vergelyk weer Figure 1 en 2 in die Bylae.

prescribe the appropriate type of ritual to propitiate or exorcise the afflicting spirit or witch's familiar.

Dit is in hierdie rituele, wat Turner (1982:109) strafrituele¹³ noem, waar daar 'n uitgebreide simboliese sisteem binne die *performances* gevind word. Juis as gevolg van die rasioneel onverklaarbare en/of onvoorsiene en onafwendbare gebeurtenisse wat die gemeenskap beleef, soos siekte, dood of ander natuurverskynsels waaraan daar geen opsigtelike kousaliteit verbonde is nie, word hierdie simboliese rituele gebruik om 'n verklaring vir hierdie gebeurtenisse te gee. Die rituele in hierdie gevalle is nie onbuigbaar of geobsedeerde rituele volgens die Westerse siening van die ritueel nie, veral nie as daar na die rituele gekyk word in hierdie gemeenskappe wat tradisioneel as 'primitief' of 'eenvoudig' beskryf sal word nie. Die rituele binne hierdie gemeenskappe behels:

... an orchestration of symbolic actions and objects in all the sensory codes – visual, auditory, kinaesthetic, olfactory, gustatory – full of music and dancing and with interludes of play and entertainment. It may involve painting, including body painting, sculpture, wood carving, ... dance drama and choreography according to set rules, and many more aesthetic and cognitive modes that later come to be specialized out as pararitual, quasi-secular, then fully secularised professions in more complex societies (Turner 1982:110).

Turner (1982:110) noem ook ander aktiwiteite wat binne die rituele opset in hierdie gemeenskappe gevind kan word, wat veral dui op pogings om die “onverstaanbare” te verklaar, of dan te beheer of te besweer. Dit sluit onder andere sistematiese mediese behandeling in waar die pasiënte as deel van die rituele proses met kruie behandel word. Gedramatiseerde narratiewe kan ook gevind word waar die deelnemers (*performers*) stories, geskiedenis, verhale of mites uitspeel en rolle aanneem van die verskillende karakters in hierdie verhale. Ander vorme van *performance* waarin die bonatuurlike in die rituele ruimte deur die *performers* van die ritueel ingetrek word, kan ook hierby aansluit.

In hierdie tipe rituele word die verbale aspek belangrik, aangesien dit dikwels beskou word as boodskappe wat die shaman/*performer* ontvang van die geeste wat deur hom/haar praat. Al die bogenoemde tipes rituele kan as strafrituele geklassifiseer word wat binne die korrektiewe fase van

¹³ Turner se oorspronklike term is “Rituals of affliction” (1982:109) wat ek as “strafrituele” vertaal.

die sosiale drama gevind kan word, maar lewenskrisisrituele verwys ook na konflik binne die gemeenskap en die aanspreek van daardie konflik in die *performance*.

Lewenskrisis- en seisoenale rituele het ook verwysings na konflik. Strafrituele is die resultaat van konflik en/of chaos, waar lewenskrisisrituele en seisoensgebonde rituele deur Turner (1982:110) as voorkomende rituele beskryf word. Die konflik word in hierdie rituele of *performances* geantisipeer om die seën van samewerking te demonstreer. In die afdeling hierbo waarin die breuk in sosiale drama bespreek is, is daar alreeds na die aspek van dié tipe ritueel verwys, spesifiek na hoe die rituele 'n gemeenskap se waardes en norme deur die simboliese breuk kan bevestig. Hierdie tipe rituele kan ook as simboliese sosiale drama gesien word waarbinne 'n liminale ruimte, breuk, krisis, korrektiewe aksie en reïntegrasie uitgespeel word.

Korrektiewe aksie kan bewerkstellig word deur middel van formele geregtelike stappe of deur strafrituele of ander *performance*-sisteme. Die verloop van die sosiale drama hang af van wydverspreide, selfs algemene konvensionele aanvaarding van die waarde en simboliese betekenis daarvan. Hierdie simboliese betekenis word bepaal deur die verskillende fases van die sosiale drama en die gewig of belangrikheid van die simboliese sisteme wat binne hierdie fases gevind word (Turner 1982:111).

Die aspekte rondom die betekenis van die verskillende fases en/of sisteme, veral simboliese sisteme, ontstaan met verloop van tyd:

I am inclined to agree ... that *meaning* arises in *memory*, in *cognition* of the *past*, and is concerned with negotiation about the "fit" between past and present, whereas *value* ... inheres in the affective enjoyment of the *present*, while the category of *end* ... or *good* ... arises from *volition*, the power or faculty of using the will, which refers to the *future* (Turner 1982:111. Beklemtoneering soos in oorspronklike teks).

In die korrektiewe fase van sosiale drama word 'n terugskouing gedoen om 'n verloop van die gebeurtenisse te identifiseer wat tot die krisis gelei het. Wanneer daar met verloop van tyd 'n herhaling in waargenome strukture binne 'n gemeenskap gevind word én die korrektiewe aksies as oplossing vir krisis ook min of meer konsekwent van aard bly, kan betekenis aan hierdie aksies

toegeskryf word. Betekenis berus dus op die toegeskrewe waarde wat aan ooreenstemmende aksies toegeken word.

Turner se teorie (wat op sigself deur Durkheim geïnspireer is) sinspeel ook op die moontlike ontstaanswyses van die ritueel. Natuurlike aksie (selfs reaksie) op spesifieke en/of soortgelyke krisisse binne 'n gemeenskap kan “geformaliseerd” raak in 'n ritualistiese aksie waarin die kousale gevolg in gebeure later nie meer teenwoordig is nie, maar die toegeskrewe effek en betekenis en/of waarde van die ritueel die natuurlike (oorspronklike) aksie/reaksie vervang.

Performance en veral rituele prosesse wat aspekte soos profilaktiese rituele (of voorkomende rituele), strafrituele, helingsrituele en voorspellings insluit, kan as simboliese vorme van korrektiewe aksie in die sosiale drama gesien word wat die krag het om die individu en gemeenskap te transformeer en/of te transporteer. Levi-Strauss (1963:197) toon aan hoe die gehoor van 'n shamanistiese *performance* (as voorbeeld van 'n helingsritueel) met die doel om 'n genesing van 'n siektetoestand te bewerkstellig, deel word van daardie *performance* as gevolg van hulle toeskouerskap:

... the experience of spectators, who participate in the process of the cure, feeling by the way some enslavement and some intellectual and emotional satisfaction, which is the basis of the collective accord, regarding the correctness of the cure and leading to its next stage.

Die volgende stadium waarna Levi-Stauss verwys, is natuurlik die fisiese genesing van die individu of die gemeenskap. In 'n situasie waar heling moet plaasvind, is die siektetoestand die breuk in die gemeenskap of individu se lewe. Die helingsritueel word dan as korrektiewe aksie uitgevoer. Waar 'n shaman vir korrektiewe aksie gebruik word, dien die shaman nie net as medium vir die boodskap van die bonatuurlike nie. In toestand van beswyming word hy 'n fisiese teenwoordigheid van daardie bonatuurlike mag of krag. Jurkowski (2000a:31) verduidelik hoe 'n shaman en die *performance*-sisteme van die shaman funksioneer:

The essence of the shamanist operations consists of the following stages: (a) summons of a shaman in the situation of collective or individual misfortune, (b) summons of the helping spirits by the arriving shaman. Setting off in the travel in order to meet deities, who permit to fight the antagonists of the victim and who permit to avert the primary negative state; (c) Shaman's return from the travel,

transmission of the collected spiritual values and collected prophecies; liberation of the helping spirits.

Al hierdie aksies van die shaman is simbolies om 'n herstel of korreksie binne die gemeenskap of individu te bewerkstellig. Dit is duidelik uit hierdie voorbeeld van Jurkowski (2000a:31) dat die shaman in sulke gevalle deur 'n transportasie gaan.

Die masker van die Gbana in Liberië is 'n ander voorbeeld van strafrituele waarin 'n masker teenwoordig is en simboliese sisteme gebruik word. Gbana was 'n regter vir nege verskillende dorpe. As hy 'n saak moes aanhoor, sou die masker (wat aan sy oupa behoort het en aan hom oorgedra is) ook by hierdie verhore teenwoordig wees. Mense wat byvoorbeeld die heilige wette van die gemeenskap verbreek het, sou ter dood veroordeel word in 'n uitspraak wat deur hierdie masker gemaak is. Hierdie veroordeeldes se bloed sou dan aan die masker gesmeer word. Offerandes van mense is ook aan hierdie masker gemaak en later is mense met skape vervang om die masker 'lewendig' of kragtig te hou. Vir elke persoon wat deur die masker ter dood veroordeel is, is daar 'n kora-neut in die baard van die masker gebind. Hierdie masker het daarom nie net die mag gehad oor lewe en dood nie, maar hierdie mag – sy wreedheid of regverdigheid – is simbolies aan die masker aangebring in die vorm van die neut (Harley 1975:170).

Waarseggingsrituele is nog 'n vorm van rituele *performances* waarin daar van simboliese vorme gebruik gemaak kan word. In Afrika is daar 'n ryke tradisie van waarseggingsrituele, met of sonder die gebruik van maskers of toneelpoppe as voorwerpe wat deel vorm van die *performance*. Saam met die gebruik van voorwerpe soos toneelpoppe, word daar ook veral van buikspraak in hierdie *performances* gebruik gemaak. In hierdie gevalle sal dit dan voorkom asof dit die voorwerp is wat praat en nie die persoon nie. Die voorwerp en die uitspraak van daardie voorwerp sal dan besondere gesag dra, aangesien die lede van die gemeenskap wat na die orakel gekom het, in die geldigheid van daardie uitspraak glo (Proschan 1980:6). In hierdie gevalle kan die voorwerp - hetsy dit 'n masker, toneelpop of fetisj-voorwerp is (laasgenoemde gevalle word veral gereeld gevind) - voorkom asof dit op 'n ikonografiese wyse binne die *performance* van die waarseggingsritueel funksioneer. Vir die akteur-manipuleerder wat die buikspraak beoefen en die goedgeelowige kliënt vir alle praktiese doeleindes 'n rat voor die oë draai, is hierdie voorwerp 'n medium vir die oordra van 'n boodskap.

Dit is nie altyd die geval dat 'n *performer* wat buikspraak gebruik om 'n voorwerp te laat "praat" die mense wat na die orakel toe kom, wil verkul nie. Die *performer* is dikwels deeglik bewus van die doel wat hy of sy binne die gemeenskap het. Dit is egter net makliker om 'n persoon om die bos te lei deur middel van buikspraak of manipulasie van toneelpoppe. Die metafisiese of bonatuurlike elemente wat in so 'n voorspelling teenwoordig kan wees, word net makliker deur ongelowiges in twyfel getrek. Proshan (1980:8-9) beskryf 'n waarseggingstoneelpop wat deur 'n manipuleerder hanteer word:

The *pom'wama* statuette is borne on a litter by two people or balanced on the head of one. The diviner poses questions which require affirmative or denial, and the statue responds by shaking and tilting to one side or another. If it inclines to the right, the answer is affirmative, "it is health, truth, the patient will improve; this is the ancestor, offended by his descendant's neglect, to whom a chicken should be offered...;" if it inclines to the left, the response is negative or the question was poorly posed.

In hierdie tipe *performances* sal die toneelpop ook as 'n ikoon deur die toeskouer gesien word, alhoewel dit moontlik is dat die beheerders van die voorwerp 'n doelbewuste manipulasie daarvan uitgevoer het, en in daardie geval sal die voorwerp alleen as 'n medium funksioneer, 'n medium met geen metafisiese of bonatuurlike sender nie, maar vir 'n boodskap met die manipuleerder as sender.

In Suider-Afrika word daar ook van voorwerpe in *performances* gebruik gemaak. Hierdie voorwerpe sluit byvoorbeeld bene en krale in wat in spesiale sakkies gedra word. Hierdie voorwerpe funksioneer suiwer as mediums vir boodskappe, hetsy 'n bonatuurlike boodskap of dié van die sangoma. Die wyse waarop hierdie voorwerpe val nadat dit deur die sangoma uitgegooi is, dra die boodskap aan die sangoma oor wat dit op haar beurt weer aan die besoeker moet oordra. Daar is dus in hierdie gevalle meer as net een medium by die oordra van die boodskap betrokke.

In al hierdie gevalle waar die voorwerpe in waarseggingsrituele voorkom, hetsy die voorwerpe as ikone of mediums funksioneer, het hierdie voorwerpe gesag of mag in die uitsprake wat gemaak word. Nie net is die voorwerpe dan simbolies van die bonatuurlike mag of krag wat die lewe van die individu beheer nie, maar ook van 'n potensiële korrektiewe mag.

Turner (in Schechner en Appel 1991:17) dui die verhouding tussen die sosiale drama en die rituele proses in diagrammatiese vorm aan (soos uiteengesit in die Bylae, Figuur 3) en beklemtoon veral dat hierdie vorme binne die korrektiewe fase van die sosiale drama gesien word. Uit hierdie simboliese rituele prosesse word betekenis gehaal. Die betekenis wat gevind word, is nie altyd dieselfde nie:

[In the] redressive phase, the reflexive phase, the phase where society pulls meaning from that angle of action, and, therefore, these performances are infinitely varied, like the result of passing light through a prism. The alternative versions of meaning that complex societies produce are innumerable. Within societies there are different ages and sexes, and they each produce versions which try painfully to assign meaning to the particular crisis pattern of their own society. Each performance becomes a record, a means of explanation (Turner in Schechner en Appel 1991:17).

Samevattend gestel, vervul die korrektiewe fase van die sosiale drama dus verskillende funksies binne die gemeenskap:

- 1) In hierdie fase kry die gemeenskap die geleentheid om deur 'afgevaardiges' na hulself te kyk. Hierdie selfreflektiewe proses is bedoel om die waardes en norme te bevestig en die aard en diepte van die breuk vas te stel.
- 2) Prosesse word gevestig om die krisis te beperk en/of te herstel. Dié prosesse is uiteenlopend van aard, soos formele en informele aksies, en simboliese en ritualistiese funksie om die gemeenskap te herenig. Hierdie proses is ook veronderstel om aan die individu of groep wat die breuk veroorsaak het te toon dat eenvormigheid 'beter' as 'n ontwrigte orde en 'n verdeelde gemeenskap is (Turner 1988:104).

Die uitkomst van die korrektiewe fase van sosiale drama bepaal wat in die laaste deel van die drama gebeur. Hierdie moontlike uitkomst is: 1) die herintegrasie van die gedeelte van die gemeenskap wat die breuk veroorsaak het, of 2) die splitsing van die gemeenskap in so 'n mate dat dit onherstelbaar verdeel word.

6.4 Herintegrasie en splitsing

Die doel van die gemeenskap om die krisis wat deur 'n breuk geskep is, op te los, is om die gemeenskap se waardes en norme te bevestig (hetsy dit polities/religieus of sosiale konstruksie is) en sodoende terug te keer na die toestand waarbinne die gemeenskap gefunksioneer het voordat die breuk plaasgevind het. Die gemeenskap sal egter nooit weer kan terugkeer na die presiese situasie soos dit was voordat die breuk plaasgevind het nie. Die aard en intensiteit van die onderliggende verhoudinge in die gemeenskap sou verander het, asook die struktuur van die algemene speelveld:

Oppositions may be found to have become alliances, and vice versa. Asymmetric relations may have become egalitarian ones. High status will have become low status and vice versa. ... New power will have been channelled into old and new authority and former authority defenestrated. ... Formerly integrated parts will have segmented; previously independent parts will have fused (Turner 1974:42).

Hierdie verskuiwing wat binne die gemeenskap plaasvind, is die resultaat van die korrektiewe fase om die toestand (as 'n entiteit) van voor die breuk te probeer terugvind. Die probleme wat in die eerste plek die breuk en krisis veroorsaak het, gaan nie noodwendig verdwyn nie, maar in die korrektiewe fase word hierdie probleme aangespreek en deur die wedersydse aanvaarding van die korrektiewe aksie kan die gemeenskap weer terugkeer na 'n 'normale' toestand wat vir alle partye aanvaarbaar is.

Juis as gevolg van die selfreflektiewe aard van die korrektiewe fase van die sosiale drama, is dit nie vreemd nie dat vroeëre vyande of opponerende magte wat nie by die breuk betrokke was nie, in die korrektiewe fase en herintegrasie sal saamwerk om die gemeenskap stabiel te hou. Soos Turner hierbo aangetoon het, kan die teenoorgestelde ook plaasvind.

Met herintegrasie van die individu of groep wat die breuk binne die gemeenskap veroorsaak het, moes daar (al is dit in 'n beperkte mate of deur middel van konsensus) veranderinge plaasvind. Turner (1974:42) stel dit dat nuwe vorme en reëls geskep kan word in die pogings om die breuk in die gemeenskap te oorbrug. Ou reëls wat nie meer van toepassing is nie, kan geskrap of aangepas word. Hierdie verskuiwing kan natuurlik nuwe breuke veroorsaak, veral in gevalle waar die verwyderde of veranderde norme/waardes/reëls/sisteme nog 'n groep ondersteuners het.

Die *status quo* waarvan daar gepraat is, dui dikwels eerder op harmonie binne die gemeenskap. Hierdie harmonie kan net op waardes/norme/strukture gebou word waarmee die hele gemeenskap saamstem en wat hulle onderskryf. Hierdie waardes/norme/strukture is nie solied nie. Dit is plooibaar en dinamies prosessioneel. Die vloeibaarheid van hierdie strukture maak dit dus noodsaaklik dat die gemeenskap 1) daaraan herinner word, 2) in situasies van breuke, krisis en korrektiewe aksies deur selfrefleksie heroorweeg word en 3) verander of herbevestig word in die proses van herintegrasie of splitsing van die gemeenskap.

Of die gemeenskap deur middel van die korrektiewe aksies herintegreer of verdeel word, is dit wel noodsaaklik dat daar eenstemmigheid bereik moet word om die probleem te herken, aan te spreek en te korrigeer, of die verskillende faksies moet ooreenstem dat die breuk nie reggestel of waardes/norme/reëls/strukture verander kan word nie. In laasgenoemde situasie sal die gemeenskap in verskillende faksies verdeel wat van daardie punt af as aparte gemeenskappe funksioneer, met die sisteme/strukture wat vir hulle aanvaarbaar is.

Die uiteinde van die sosiale drama is dus 'n veranderde, maar harmonieuse gemeenskap wat die sosiale drama voltooi het. 'n Ander uitkoms vir die sosiale drama is dat daar twee of meer verskillende harmonieuse gemeenskappe ontstaan het uit die een gemeenskap waarin die sosiale drama begin het. Turner (1974:43) noem wel dat hierdie verdeelde gemeenskappe, soos hy in sy veldwerk in Afrika opgemerk het, weer later verenig kan word, 'n proses wat self aparte ritualistiese *performances* kan insluit.

Geen voorbeelde van hierdie tipe *performances* kon opgespoor word nie en hierdie stellings is daarom op spekulasie en afleidings uit die funksies en werking van *performances* binne 'n gemeenskap gemaak. Hierdie tipe rituele of sosiale gedrag val egter buite die ruimte van die sosiale drama, alhoewel soortgelyke vorme en/of patrone by die hereniging van die gemeenskappe gevind kan word. Die hereniging van verskillende gemeenskappe sal wel impliseer dat daar nog nie 'n vasgestelde kulturele/sekulêre of geestelike ritueel is wat vir al die gemeenskappe gepas sou wees nie. Hierdie tipe *performance* sal dan eerder na die hibriede beskrywing van die *performance-*

spektrum beweeg, aangesien so 'n *performance* by die hereniging 'n fees is, maar die religieuse aspekte kan ook by so 'n *performance* betrek word.

Simboliese strukture en mediums soos die gebruik van die toneelpop en die masker sal ook binne die *performance* gevind kan word en hierdie tipe *performances* sal ook 'n gevoel van *communitas* by die gemeenskap kon bewerkstellig. In 'n *performance* by die herintegrasie van verskillende gemeenskappe sou die bewerkstelling van *communitas* 'n prioriteit wees om die hereniging te fundeer of te bekragtig.

Die sosiale drama as teleskopering van die struktuur van *performance* binne 'n gemeenskap en die *performances* in verskillende fases van die sosiale drama, is 'n manier om die sosiale funksie en werking van *performance* in 'n gemeenskap te identifiseer.

Die rol van die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder as *performance*-elemente binne hierdie *performance* is in Afrika van besondere belang. Na gelang van die funksie van die *performance* binne 'n spesifieke fase van die sosiale drama, funksioneer hierdie *performance*-elemente as ikone en mediums. Die funksie van die *performance* binne die sosiale drama se verskillende fases word onder andere deur die klassifikasie van daardie *performances* as liminale of liminoïse vorm van *performance* bepaal. Hierdie ruimtes of toestande sal in die volgende hoofstuk bespreek word.

HOOFSTUK 7 - LIMINALE EN LIMINOÏSE VORME VAN PERFORMANCE

In die vorige hoofstuk is aangedui dat die konsep van liminaliteit in die sosiale drama 'n belangrike rol speel. Liminaliteit, soos in die werke van Turner (o.a. 1969,1974 en 1982) bespreek, kom oorspronklik uit Arnold van Gennep se studie oor die *rite de passage*, of oorgangsritueel¹ in sy werk van 1908 met die gelyknamige titel. Hierdie werk is later vertaal as *The Rites of Passage* (Van Gennep 1960). Die konsepte van die liminale en die liminoïse is veral belangrik vir die studie van *performance*. Dié konsepte beskryf prosesse wat binne 'n *performance* plaasvind en wat aanleiding gee tot, en selfs die gevolge van *performance* is. Sommige *performances* en die deelnemers aan die *performances* (toeskouers en uitvoerders) kan in 'n liminale of liminoïse toestand verkeer en hierdie toestande kan ook bepalend tot die funksie van die *performance* wees. Die gebruik van die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder as ikone of mediums in 'n *performance* hou ook verband met die liminale of liminoïse toestande in 'n *performance*.

In Hoofstuk 2 is daar na die verskillende kenmerke van *performances* gekyk en onder andere aangedui dat *performances* buite die daaglikse lewe van die gemeenskap funksioneer. Dié kenmerk van *performance* dui op die liminale aard daarvan, want volgens Turner (1974:47) funksioneer liminale aktiwiteite buite die samelewing, of "op die rand", of buite die sosiale strukture van die gemeenskap. 'n Grootskaalse sosiale drama kan die hele gemeenskap in 'n liminale toestand laat verkeer, veral as die gemeenskap tussen twee verskillende sosiale strukture beweeg.

Die limen is 'n drumpel, of oorgangstydperk, of 'n fase tussen twee tydperke of toestande wat nie spesifiek as een van die pole waartoe of waarvan dit beweeg, beskryf kan word nie. Volgens Turner (1974:231) is dit een van die drie aspekte binne die gemeenskap wat ryk is aan rituele, metafore, spel en die geloof in nie-sosiale strukture². Spel en ritueel word gesien as simboliese aksies of vorme van uitdrukking van lewenservaringe van 'n individu of gemeenskap wat in die

¹ Van Gennep het rituele bestudeer in die wye konteks van oorgangsrituele wat natuurlik die inisiasierituele insluit. Waar daar dus na inisiasierituele verwys word, kan dit ook na ander oorgangsrituele verwys.

² Die ander twee aspekte wat Turner noem, is buitestandskap en strukturele minderwaardigheid (Turner 1974:231).

sosiale drama voorkom. Ritueel moet egter buite die ‘alledaagse’ aktiwiteite of handeling van die gemeenskap geplaas word:

But for ritual action to fulfil its function, it must be removed from quotidian existence; it must provide a kind of pan-optic perspective from which one might see the structure of social life (Hockett 1999 – Internetbron).

Die limen, of die toestand van liminaliteit, dui op ‘tussenskap’ en struktuurloosheid. Die aksies binne hierdie toestand het wel struktuur/vorm wat die struktuurloosheid van die deelnemers en van die situasie beklemtoon. Dit is die liminale toestande wat tot ‘n mate die vormlose aard aan die *performer* verleen:

Liminal states dissolve all factual and commonsense systems into their components and “play” with them in ways never found in nature or in custom, at least at the level of direct perception (Beeman 1999 en Turner 1988:25).

Soos reeds genoem, is die term liminaliteit afkomstig van Arnold van Gennep se studie oor die *rite de passage*. Hierdie oorgangs- of inisiasierituele omsluit alle verandering in die toestand en sosiale posisie van die individu en kan ook ontwikkeling of verandering in ‘n persoon se lewe aandui. Sodanige verandering of oorgang word in drie stadiums verdeel, naamlik 1) skeiding, 2) afsondering, marginalisering of toestand van liminaliteit en 3) hersamevoeging of heropname.

Van Gennep (in Turner 1988:18) se kommentaar oor inisiasierituele verwys na pre-industriële, stamgebonde gemeenskaplike kollektiwiteit wat deur hierdie en ander tipes rituele bewerkstellig word³. Die drie fases van die oorgangsrite word gebruik om die balans van die gemeenskap en die sisteme wat dit handhaaf en laat verander, te bestudeer. Dit is daarom sinvol om na die verskillende fases van die oorgangsrituele te kyk om te sien hoe die liminale in hierdie situasies binne die gemeenskap funksioneer.

³ Dieselfde konsepte kan op *performances* in die postmoderne samelewing toegepas word, alhoewel die liminale in hierdie gevalle eerder as die liminoïse beskryf word.

7.1 Die fases in die inisiasierite, die liminale toestand en die skepping van *communitas*

Gedurende die eerste fase van die inisiasierite word die neofiete (as rituele subjekte) deur middel van simboliese gedrag van 'n vroeër toestand of bepaalde posisie van die sosiale struktuur en/of van 'n spesifieke kulturele orde geskei. Die skeiding beteken dat die neofiete of rituele subjekte nie meer met die toestand waaruit hul geneem word, geassosieer kan word nie. Die verwydering uit die toestand beteken nie dat hierdie individue of groepe onmiddellik deel vorm van 'n ander groep of situasie nie. Net soos die verwydering of skeiding van die oorspronklike toestand deur middel van die simboliese en/of rituele handeling teweeggebring word, net so word daar in die tweede fase, die toestand van liminaliteit, ook van rituele en simboliese *performance* gebruik gemaak.⁴ Die *performance* word dus gebruik om ook die balans van die gemeenskap en die sisteme wat dit handhaaf en aanpas, te bestudeer, want die *performances* kan gesien word as bakens wat die lewensloop van die individu én die gemeenskap aandui. Hierdie inisiasierite kan ook as 'n lewenskrisisritueel beskryf word, alhoewel nie alle lewenskrisisrituele inisiasieritusse is nie. Sommige lewenskrisisse kan ook 'n liminale of liminoïse kwaliteit⁵ hê en hierdie tydperke se diepstrukture kan wel 'n ooreenkoms met die inisiasierite hê. Tradisionele gebruike kan nog steeds hierdie tipe aktiwiteite voorskryf (Trubshaw 1995. Internetbron).

Soos reeds genoem, word individue of groepe gedurende die eerste fase (die rituele van afsondering) uit die samelewing en die normale werkslewe onttrek. Hierdie onttrekking en afsondering demarkeer 'n sakrale ruimte en tyd. Die ongeïnisiëerdes word nie as 'n volwaardige deel van die gemeenskap gesien nie, aangesien hul nog nie die volledige inisiasieproses deurgegaan het nie. Eers nadat die groepe die hele proses van inisiasie (die rituele, *performances* en ander aksies) deurgegaan het, kan hierdie individue/groepe as deel van die geïnisiëerde groepe gesien word en kan hul op voorregte en posisies aanspraak maak waarop hulle nie voor die ritueel kon aanspraak maak nie.

Trubshaw (1995 – Internetbron) noem dat die verandering wat deur die inisiasierituele teweeggebring word in sekere kulture as 'n nuwe lewe gesien word. Die nuweling se ou lewe het

⁴ Vir 'n duidelike uiteensetting hiervan, kyk na Figuur 11 in die Bylae.

⁵ Daar kan op hierdie stadium net kortliks genoem word dat die liminoïse ruimte as 'n post-industriële ruimte gesien word waar die individuele kunstenaarskap die groepsgevoel van die liminale ruimte vervang.

gestorf en hulle word gebore as nuwe, gevorderde en geïntegreerde lede van die gemeenskap. Die neofiete kan in sulke situasies selfs nuwe name ontvang en hul word aan hul familieledede en die res van die gemeenskap voorgestel. Hierdie voorbeelde van permanente veranderings wat deur die inisiasieproses voortgebring word, gaan dikwels gepaard met rituele of ander *performances* wat die waarde aan die aktiwiteite gee. Die veranderende krag word in die *performance* gevind, of deur middel van die *performance* bevestig of aangedui. Schaeffner (1966:51-52 en vertaal deur Jurkowski 2000a:16) verstrek 'n voorbeeld:

In the initiation ritual young people take often a mortal appearance or more exactly an appearance of those who are brought to life. After staying in some secret place, where they were considered to be dead, they became born once again. This birth has not an essential meaning till the last ceremonial acts, when they are brought to life and allowed to join the living. Initiants from the Kissi tribe, in the Guinea Forests, as well as in other African societies, have whitened bodies as phantoms and they move as automata or puppets; their steps, their smallest gestures are mechanised and completely submitted to the rhythm of a drum, beaten by the master of ritual. In spite of the importance of the ceremony, at the same time there is here a place for satire and buffoonery and even sudden display of hostility: “puppets” abandon their background (environment) and threateningly approach spectators, who step back.

In bogenoemde voorbeeld word daar nie van voorwerpe soos maskers of toneelpoppe gebruik gemaak nie, maar die *performers* self word die voorwerpe wat soos toneelpoppe funksioneer. Die neofiete het geen lewe van hul eie nie en hulle gedrag word blykbaar deur 'n eksterne krag (naamlik dié van die trom) bepaal. Die akteur-manipuleerders sal in hierdie situasie as ikone funksioneer. Hulle stel nie net toneelpopagtige figure voor nie, hulle **is** hierdie tipe figure. Soos die *performance* verloop, verander hierdie 'toneelpoppe' van gedaante. Hulle is nie meer slegs die toneelpoppe onder die invloed van die ritme van die trom nie. Hulle is besig om in iets anders te verander – deur 'n transformasie te gaan – tot wesens wat sosiale kommentaar kan lewer en wesens wat 'n moontlike bedreiging vir die gemeenskap kan inhou.

Hierdie verandering is permanent en die vorm van die *performance*, naamlik 'n satiriese spel met narrestreke, is 'n versagting van die bedreiging wat hierdie individue vir die gemeenskap inhou. Die moontlike konflik word dus simbolies aan die samelewing uitgewys, maar omdat dit binne 'n liminale ruimte gebeur (naamlik in die *performance*-situasie) is die bedreiging nie te ernstig nie. Die gemeenskap moet net kennis neem van die nuwe toestand waarin die individue tans verkeer of waarheen hulle op pad is.

Deur in die liminale tydperk van inisiasierituele te beweeg en van hul vorige status in die samelewing gestroop te word, kan die neofiete “onsigbaar” word vir die res van die gemeenskap. Die fase sal ook met rituele simbole gevul word om betekenis en gewig daaraan te gee. Turner (1982:26) sê in hierdie verband:

Ritual symbols of this phase, though some represent inversion of normal reality, characteristically fall into two types: those of effacement and those of ambiguity or paradox. Hence, in many societies the liminal initiands are often considered to be dark, invisible, like the sun or moon in eclipse or the moon between phases, at the “dark of the moon”; they are stripped of names and clothing, smeared with the common earth rendered indistinguishable from animals.

Een van die doelstellings van hierdie stropingsprosesse is om ‘n anonieme eenvormigheid onder die neofiete te bewerkstellig. Die verlies aan identiteit is nie altyd ‘n slegte situasie nie. Met die stroping van identiteit om ‘n eenvormigheid te bewerkstellig, word ‘n ander toestand bewerkstellig:

By way of compensation, the initiands acquire a special kind of freedom, a ‘sacred power’ of the meek, weak, and humble (Turner 1982:26).

Hierdie tipe vryheid is alleen binne hierdie liminale toestand bereikbaar, want wanneer die neofiete as volwaardige lede van die gemeenskap aanvaar word, sal hierdie vryheid aan bande gelê word.

Hierdie stroping van die vorige identiteit van die gemeenskaplike rolle na die gesiglose neutrale toestand is nodig sodat die ‘nuwe’ identiteit wat aan die neofiet toegeken word, gesuperimponeer word.⁶ Die neofiete het geen mag/krag oor ander lede van die gemeenskap nie, maar beweeg ook buite die sosiale en strukturele reëls van die gemeenskap. Turner (1982:27) noem dat hierdie stroping die neofiete in dieselfde posisie as die dooie voorvaders of diere en voëls aan die ander kant plaas. Die identifikasie met die asosiale vind plaas juis omdat die neofiete gestroop word van alles wat hulle vir die gemeenskap identifiseerbaar maak.

⁶ Hierdie aspek van stroping tot die neutrale sluit aan by Grotowski se konsepte rondom die stroping van die persoonlike tot die neutrale en die opbou van die karakter wat die akteur moet vertolk.

Deur die liminale toestand wat die stroping van die sosiale teweegbring het, word die konsepte wat met die asosiale geassosieer word, belangriker. Die kosmologiese sisteme van die asosiale wat belangrik word binne die liminale, sluit in rituele, mites, liedere en verskeie ander nie-verbale simboliese genres van *performance* soos maskerades en danse (Turner 1982:27). Die effekte van die asosiale en die sisteme waardeur dit uitgebeeld word, is egter nog vir die gemeenskap baie belangrik. 'n Voorbeeld hiervan is die *Egungun*-maskerades in Nigerië:

Egungun masquerades are elaborate ensembles of cloth and other media that pay homage to forces affecting the living. ... In its broadest sense, *egungun* ... refers to any masquerade or masked figure. At the basis of this definition is the belief in the presence of some supernatural force. ... What seems more important, however, is that both gods and ancestors are regarded as *ara orun*, "beings from beyond," whose power and presence can be invoked by the living. These are some of the concepts embodied in the term *egungun*, supernatural power concealed (Drewal 1978:18).

Aangesien die neofiete buite die sosiale strukture beweeg en sodoende die sosiale strukture van buite af kan beskou, kan die liminale tydperk ook 'n tyd wees waarin die moontlikheid van verandering binne die gemeenskap waargeneem kan word. Hierdie rituele en ander simboliese genres van *performance* word dus ook gebruik om die status quo binne die gemeenskap te handhaaf, aangesien dit in sekere gevalle deur die gemeenskap ondersteun word. Een van die hoofdoelstellinge van die verskeie simboliese *performance*-sisteme wat binne die liminale tydperk gedurende die afsonderingsfase van die inisiasieritus uitgevoer word, is juis om die nuwe lede van die gemeenskap binne die sisteme van die gemeenskap te skool en te kondisioneer. As daar weer na Figuur 11 in die Bylae gekyk word, sien ons ook dat hierdie liminale toestand voorkom in die herstellende of korrektiewe aksies van die sosiale drama.

Dit is ook belangrik om te noem wat met hierdie sosiale strukture bedoel word. Lévi-Strauss (1963:121) voer aan dat sosiale strukture 'n reeks uitdrukkings is met dieselfde onderliggende eienskappe wat nie heeltemal volledig of onvolledig is nie en herhaal kan word met onuitputbare variasies. Die gemeenskap kan bewus of onbewus van hierdie strukture wees. Hieroor merk Levi-Strauss (1960:53) op:

... if the structure can be seen it will not be at the ... empirical level, but at a deeper one, previously neglected; that of those unconscious categories that we may hope to reach, by bringing together domains which, at first sight, appear disconnected to the observer; on the one hand, the social system as it actually works, on the other, the manner in which, through their myths, their rituals and their religious

representations, men try to hide or to justify the discrepancies between their society and the ideal image of it which they harbor.

Soos Turner (1974:237) na die sosiale strukture verwys, raam Levi-Strauss die betekenis of velde wat betrekking het op sosiale strukture as rolindelings, statuskonstruksies en ook magstrukture waarvan die gemeenskap bewus is en wat 'n duidelike invloed op die gemeenskap het. Die sosiale strukture word dus gebruik om funksies aan 'n individu binne 'n gemeenskap te gee en die werking van die hele gemeenskap te beheer. As die neofiete uit hierdie funksies gehaal word, soos gebeur in die inisiasierites of in ander liminale toestande en liminale rituele, kan die gevaar ontstaan dat hierdie individue wat apart geplaas word, die reeds bestaande gemeenskap se werking en manier van lewe omver kan gooi. Daarom word hierdie tydperke van inisiasie deeglik deur senior lede van die gemeenskap beheer.

Hierdie senior lede van die gemeenskap, juis as gevolg van hul bewustheid van die gevaar wat die liminale toestand vir die gemeenskap en sosiale strukture inhou, skep taboes wat die neofiete in liminale toestande beperk (Turner 1974:14). Die beperking van die neofiete in liminale toestande is strydig met dit wat die liminale toestand veronderstel is om te wees, naamlik vry van enige strukture en gemeenskappe:

This aspect of danger requiring control is reflected in the paradox that in liminality extreme authority of elders over juniors often coexists with scenes and episodes indicative of the utmost behavioural freedom and speculative license. Liminality is usually a sacred condition protected against secularity by taboos and in turn prevented by them from disrupting secular order, since liminality is a movement between fixed points and is essentially ambiguous, unsettled, and unsettling (Turner 1974:173-174).

Turner (1974:175) verwys onder andere na hierdie funksie van die liminale tydperk en die sisteme wat daarmee geassosieer word, as *communitas*. Die kondisionering wat binne die liminale toestand in die inisiasierituele plaasvind, beweeg verder. Dit dui ook op die kameraadskap wat gedurende die inisiasierituele onder die neofiete gevorm word, juis omdat hulle in hierdie toestand dieselfde gebeurtenisse as 'n groep beleef:

As a general rule, an intense comradeship and equalitarianism develops amongst neophytes, and the secular distinctions of position and status disappear or end up

becoming homogeneous – a modality of social relation: *communitas* (Pedregal 2002 – Internetbron).

Communitas word gesien as die direkte teenpool vir sosiale struktuur; daarom word die *communitas* wat in die liminale toestand gevind word, as anti-struktuur beskou. Met die strukture van die gemeenskap word in hierdie verband verwys na die reëls, wette en statusstrukture van 'n spesifieke gemeenskap. As Turner verwys na die anti-struktuur soos dit in *communitas* gevind word, is dit nie die direkte teenpool van die normale strukture nie. Turner (1974:202) beskryf hierdie anti-struktuur as die ontstaanspunt, sowel as die kritiek of bevraagtekening van die normale strukture:

Structures, like most species, get specialized; *communitas*, like man and his direct evolutionary forebears, remains open and unspecialised, a spring of pure possibility as well as the immediate realization of release from day-to-day structural necessities and obligatoriness.

Dit is alleen in hierdie toestand van onsekerheid waar die neofiete nie deel van die gemeenskap is nie, dat die eenheidsgevoel onder hulle kan ontstaan en die kritiek op die samelewing se strukture waaruit of waarna hul beweeg, gevind kan word. Daar word dan op verskillende maniere aan die *communitas* uiting gegee:

Communitas or the feeling of communion or oneness is therefore often expressed in rituals of reversal in which the lowly and high-ups reverse social roles. After the inception of spontaneous *communitas* a structuring process often develops and a cycle of *communitas*/structure/*communitas* ensues (Turner in Salamone 2004:98).

'n Voorbeeld van 'n *performance* waarin *communitas* bewerkstellig word deur die omvergooi van sosiale rolle, is die *Bin Sogo Bo* van Mali en veral die jeugverenigings (*Kamalen Ton*). Vir die duur van die feestyd van die *Bin Sogo Bo* word alledaagse rolle verwissel. Arnoldi (1983:133) noem verskeie voorbeelde van hoe hierdie verandering of omkerings in die *performance* en *performance*-kontekste manifesteer. Die eerste hiervan is die verspreiding van rykdom. Die geld wat die jeugorganisasie ingesamel het, word weer in die gemeenskap teruggeploeg in die vorm van maaltye wat voorberei word. Die feesmaal word deur die jeugorganisasies vir die hele gemeenskap voorberei. Lede van die organisasie sal ook saam eet na afloop van die *performance* en hierdie maaltye verskil van die maaltye wat gewoonlik saam met die familie genuttig word.

'n Ander verandering van die sosiale rolle is dat die jeug as die akteur-manipuleerders of *performers* optree en nie die ouer lede van die gemeenskap nie.

Youth's *fadenya*⁷ challenge to the elders rises to the surface and the community manages the potential danger which is exposed in this reversal of social roles through the use of a number of definitional strategies. Firstly the elders state that the purpose of the *ton* festivals is to promote feelings of *je*, unity, within the village (Arnoldi 1983:134).

Deur hierdie verbreking van die normale sosiale orde kan die *performance* 'n liminale toestand vorm waarin daar 'n gevoel van eensgesindheid of *communitas* binne die gemeenskap ontstaan of bevestig word. Dit kan voorkom asof hierdie teenstand teen die sosiale strukture en die uitbeelding van die jaloesie of kompetisie tussen die jong manne en die ouer lede van die gemeenskap teen die gemeenskap gerig is, maar weens die liminale toestand waarin die gemeenskap hulself bevind as gevolg van onder andere die *performance*, word hierdie tipe aksies ook deur die gemeenskap as 'spel' of as nie-ernstig beskou. Arnoldi (1983:135) noem dat, om die jaloesie of kompetisie tussen die jong lede en die ouer lede van die gemeenskap te verbloem, die jeugorganisasies amptelik vir toestemming vra om hierdie *performances* vir die gemeenskap uit te speel.

Die kommentaar wat egter in so 'n *performance* (wat meestal satires en sosiale kommentaar insluit) gelewer word, is dikwels baie ernstig. Alhoewel dit blyk dat die gemeenskap in gevaar geplaas kan word deur die aksies wat gedurende die *performance* mag plaasvind, is dit nie by die *Bin Sogo Bo*-feeste die geval nie, want daar is verskeie aksies of voorsorgmaatreëls wat getref is om te verseker dat die orde van die gemeenskap buite die liminale toestand van die *performance* nie in gedrang kom nie. Behalwe vir die vermaak wat hierdie tipe *performances* aan die gemeenskap bied, gee dit ook die lede van die jeugorganisasies die geleentheid om 'n gevoel van eensgesindheid te bewerkstellig.

Dit is dus duidelik dat hierdie gevoel van *communitas* ook oorgedra kan word wanneer die neofiete (of lede van 'n jeugorganisasie soos die *Bin Sogo Bo*) weer na afloop van die afsondering in die struktuur van die gemeenskap opgeneem word. Hierdie gevoel van *communitas* word dan as 'n gevoel van eensgesindheid binne die gemeenskap en strukture gesien en nie meer as één die

⁷ *Fadenya* kan vertaal word as kompetisie of jaloesie (Arnoldi 1983 – Bylae).

gemeenskap en strukture nie. Turner (1974:56) voer aan dat as *communitas* in rituele toestande (soos *performances* of ander rituele in liminale toestande) geskep kan word, dit slegs vir 'n kort tydjie buite daardie toestande oorgedra kan word. Hy gaan verder en sê:

Communitas in ritual can only be evoked easily when there are many occasions outside the ritual on which communitas has been achieved (Turner 1974:56).

Dit is nie net binne die liminale toestand wat die gevoel van *communitas* kan ontstaan nie. Edith Turner (in Salamone 2004:98) dui ook aan dat *communitas* aan die grense van die gemeenskap kan ontstaan wat “marginaliteit”⁸ genoem word, of van “onder” die gemeenskap kan ontstaan, wat sy “minderwaardigheid” noem. Aldrie hierdie ontstaansmoontlikhede is sisteme waar simbole, rituele, filosofiese sisteme en kunswerke geskep word. Dit is natuurlik nie in die liminale toestand van die inisiasierites wanneer filosofiese sisteme geskep word nie, maar dit kan in hierdie toestand wees wanneer die saad vir hierdie sisteme geplant word, juis omdat dit buite die normale sisteme van die gemeenskap funksioneer.

Dit is slegs as hierdie gevoel van *communitas* oorgedra kan word na die “normale lewe” dat die konsepte in die strukture van die samelewing geïnkorporeer kan word. Turner (1974:231) noem ook ander gevalle buite die afsonderingstydperk van die inisiasierituele waar *communitas* gevind kan word. Al hierdie gevalle dui óf op liminale toestande soos buitelanderskap, óf op marginalisering. Die konsepte van buitelanderskap en marginalisering word verder deur Turner verklaar. Hy dui aan hoe *communitas* in die liminale toestande van verskillende aard geskep word (Turner 1974:232-234):

There is the state of outsiderhood, referring to the condition of being either permanently and by ascription set outside the structural arrangements of a given social system, or being situationally temporarily set apart, or voluntarily setting oneself apart from the behavior of status-occupying, role-playing members of that system. Such outsiders would include, in various cultures, shamans, diviners, mediums, priests, those in monastic seclusion, hippies, hoboes, and gypsies. ... they should be distinguished from “marginals,” who are simultaneously members ... of two or more groups whose social definitions and cultural norms are distinct from and often even opposed to, one another.

⁸ Turner se oorspronlike Engelse terme is *marginality* en *inferiority*.

Communitas kan een van die boustene van kultuur en tradisie binne 'n gemeenskap wees waarvolgens sosiale strukture gekonstrueer word. Hierdie kultuur en strukture word dan weer in ander liminale toestande opgehef, toestande wat deur die kultuur en gemeenskapstrukture voorgeskryf word. Die neofiete, of gemeenskappe wat in liminale toestande verkeer, kan nie vir ewig daar bly nie. Nadat die neofiete al die take wat in die inisiasierite aan hul opgelê is suksesvol verrig het, word hulle weer in die gemeenskap opgeneem as veranderde en volwaardige lede. Hierdie verandering kan fisies wees, soos in die geval van besnydenis, of slegs simbolies waar geen fisiese verandering plaasvind of aangebring word nie, maar die verandering psigologies of simbolies is. Die fisiese verandering word dikwels aangebring om die psigologiese en/of simboliese verandering aan te dui en/of te bevestig.

Die heropname van die neofiete in die gemeenskap is die laaste fase of stap in die inisiasieritueel. Om die afsluiting van die liminale toestand aan te dui, kan die gemeenskap van rituele of ander tipe *performances* gebruik maak om die verandering van die individue te bevestig en die hereniging met die gemeenskap te vier.

Hierdie hereniging van neofiete met die gemeenskap impliseer ook die bevestiging en/of skepping van die sosiale struktuur. Volgens Webster (1993 – Internetbron) moet die rituele wat uitgevoer word om die hereniging te bevestig en die verandering van die neofiete tot volwaardige lede van die gemeenskap aan te dui, die gevoel laat ontstaan dat dit alles die moeite werd was. Aspekte of elemente binne hierdie rituele (soos gedrag, fisiese objekte, ens.) vorm dan 'n dominante simbool en dit is dan veronderstel om as permanente entiteit by die gemeenskapslede te bly.

In vele gevalle is hierdie simbool psigologies, maar in gevalle waar permanente veranderinge aan die neofiete aangebring word (byvoorbeeld besnydenis, rituele skending of tatoeëring), word hierdie merke 'n permanente visuele vergestaltung van die dominante simbool van die hereniging binne die gemeenskap of die einde van 'n inisiasierite. Die rituele wat by die hereniging met die gemeenskap uitgevoer word, is daarom uitgebreid en dit kan die hele gemeenskap betrek om die grootste impak op die psiges van die nuwe lede van die gemeenskap te hê. Webster (1993 – Internetbron) meld hoe sterk hierdie rituele op die psiges van die gemeenskap moet inwerk:

The key factor here is that the values it embodies must be those that will enable the successful adaptation to be felt and thus known to exist. It must be felt with such intensity that it reorders the values and priorities of the participants so that they have the courage to embody the new values in changed action in their lives.

Hierdie rituele is meestal so uitgebreid dat dit nie gereeld uitgevoer kan word nie. Dit is in hierdie gevalle dat die dominante simbool se veelvlakkige betekenis gereduseer kan word tot 'n meer bruikbare vorm wat in kleiner rituele gebruik kan word om gevoelens wat by die uitgebreide ritueel geskep is, te herbeleef en te bevestig. Hierdie 'kleiner' rituele beteken dat individue of kleiner groepe 'n gevoel van *communitas* buite die liminale tydperk kan beleef met die spesifieke doel om die waardes van die gemeenskap te versterk. Dit word ook as 'n manier gebruik om die nuwe gemeenskapslede te ondersteun wat dalk probleme ondervind in die nuwe rolle wat hulle binne die gemeenskap moet vertolk.

7.2 Kulturele genres as liminale verskynsels en die ontwikkeling tot liminoïse vorme

Die limen as vormlose ruimte en die liminale toestand soos dit in die inisiasierite voorkom, word volgens Turner gevind in pre-industriële gemeenskappe en hul aktiwiteite. In die afdeling hierbo is daar ook na liminoïse toestande en aktiwiteite verwys. Alhoewel die tradisionele gebruike van *performance* oor die algemeen beperk is tot liminale toestande en/of gebruike, veral in *performances* wat van toneelpoppe en maskers gebruik maak, kan die elemente ook in liminoïse toestande voorkom, veral as hibriede vorme van *performance*.

Performance, as liminoïse vorm, het vele ooreenkomste en verskille met *performances* wat as liminale vorme funksioneer. Die aard en funksie van die limen en hoe *performances* binne hierdie ruimte funksioneer, is alreeds beskryf. Dit is daarom nodig om liminoïse aktiwiteite en ruimtes te definieer. Dit sal onder andere gedoen word deur die verskille en ooreenkomste met liminale aktiwiteite en toestande aan te dui.

Die limen dui in vele situasies 'n sakrale tydruimte aan. In hierdie tydruimte kan daar aktiwiteite gevind word wat teen die normale gebruike van die samelewing indruis, of dit kan net speelse

aktiwiteite wees, soos dit gevind kan word in 'n karnavaltyd. Baie van hierdie aktiwiteite is kultuurgebonde, veral in situasies waar daar van simbole en ikone gebruik gemaak word. Hierdie simbole kan verskeie vlakke van betekenis hê, veral omdat die uitbeeldings in die liminale *performances* nie altyd mimeties van aard is nie, maar gebaseer is op fantasie, mite of magie. Die vermenging van die bekende en die onbekende kan verander in wat Turner (1982:27) groteske vorme noem. Jurkowi (2000a:17) gee 'n voorbeeld van hierdie groteske vorme waarin die toneelpop en masker ook gebruik word:

Puppets in Africa very often participated in rituals of fecundity. Some of these were large and long ceremonies. Puppets Gelede from the tribe Yoruba took part in the ritual of fecundity worshipping the Sapata divinity, which took place in the period of the first sowing. The ceremony consisted of several dances during which the initiated could have sex and some young men even had sexual intercourse with the ground.

Westerse toeskouers sal bogenoemde miskien as 'n groteske vorm van *performance* sien, maar vir die Yoruba is dit, binne die ruimte van die *performance* en die ritueel, heel gepaste handeling om uit te voer. Jurkowski (2000a:17) dui aan dat die vrugbaarheidsrituele met die saaiseisoene van verskillende gemeenskappe saamval. Kopulasie word as 'n soortgelyke aksie as saai gesien en daarom kan hierdie handeling binne 'n *performance* met 'n simboliese en selfs ikoniese handeling verbind word. Hierdie uitinge sluit by die lewensbeskouing van die Yoruba aan en die rituele is 'n uitvloeiing van hulle lewensbeskouing, soos Witte (2001:26) aandui:

Dit wereldbeeld wordt bepaald door kosmische krachten die ieder hun eigen weg gaan en daardoor soms met elkaar en met die mensen in conflict kunnen komen. De godsdienst van de Yoruba bestaat in wezen hierin dat men deze krachten met behulp van offers zodanig manipuleert dat zij ophouden de mensengemeenschap te beschadigen. Dit manipuleren is mogelijk doordat de krachten volgens vaste patronen werken waardoor zij kunnen worden geïdentificeerd om vervolgens door offers van hun voorkeur te worden gekalmeerd.

Dit is ook deur die vermenging van die bekende en onbekende wêreld dat vernuwende vorme van uitdrukking gestalte kry. Sutton-Smith (in Turner 1982:28) noem ook dat vernuwing kan voortspruit uit die kontak met anti-strukture gedurende die *performances* in die liminale tyd-ruimte. Die anti-strukture verwys in hierdie geval na die verbrokkeling of vervaging van normatiewe sosiale strukture met die roltoeskrywing, statusse en pligte. Vir Sutton-Smith is die anti-strukture 'n

verteenwoordiging van latente sisteme of moontlike alternatiewe waar vernuwing kan voorkom as die voortsetting van die normatiewe strukture daarvan afhanklik is (Turner 1982:28).

Die kontak met die alternatiewe moontlikhede word beperk tot die liminale toestande en aktiwiteite. Een van die dryfvere vir dié aktiwiteite is onder andere om aan die normatiewe strukture te ontsnap. Aktiwiteite binne liminoïse toestande kan ook uit die behoefte ontstaan om buite die grense van die normatiewe of samelewingsvoorskrifte te beweeg. Die soeke na 'n vormlose, chaotiese toestand ontstaan dus uit te veel en te streng vorme en voorskrifte.

Die liminale en liminoïse toestande maak van die anti-struktuur van die samelewing gebruik as ruimtes waarin of waaruit dit kan beweeg. Daar is ook in 'n vorige afdeling verwys na Schechner se beskrywing van *performance*. Een van hierdie eienskappe is dat *performance* buite die werkslewe van die individu of gemeenskap staan. Dit is van toepassing op *performances* wat in die liminale toestande voorkom, maar die *performances* van die liminoïse toestande funksioneer op 'n ander wyse buite die werkslewe van die gemeenskap. Dit is een van die verskille tussen die liminale en liminoïse aktiwiteite wat Schechner (1985) beskryf.

Turner (1982:34) voer aan dat die verskil tussen 'werk' en 'spel' in ritueel, mite en selfs juridiese prosesse soms nie duidelik in pre-industriële gemeenskappe waargeneem kan word nie. Die 'ernstige' en 'spel' vermeng. Hierdie *performances* – selfs in rituele – word dan as liminale aktiwiteite gesien. Rituele wat deur shamans of ander manipuleerders van die geesteswêreld uitgevoer word, word vir die gemeenskap uitgevoer en is meestal 'n ernstige saak wat nie ligtelik deur die uitvoerders of gemeenskap opgeneem word nie. In hierdie gevalle kan die shaman as 'n medium of as 'n ikoon in die shamanistiese *performance* funksioneer. Die shaman tree in die plek van die gemeenskap of 'n individu op om 'n spesifieke uitkoms te bewerkstellig. Hy staan dus tussen die geesteswêreld en die gemeenskap en verkeer, veral as gevolg van die *performance*, in 'n liminale toestand. Teatrale elemente soos sang, dans en/of vlakke van impersonasie kan wel hier voorkom. Die gebruik van ander vorme in *performance* soos maskers en toneelpoppe as ikone is ook nie ongewoon nie. Die resultaat of rede vir die uitvoer van hierdie rituele bly baie ernstig en dit kan daarom as 'n 'werk' gesien word, eerder as vryetydsaktiwiteite. Turner (1982:35) haal

Dumazedier aan waar hierdie fyn verskil tussen werk en spel in pre-industriële gemeenskappe beskryf word:

...(W)ork and play alike formed part of the ritual by which men sought communion with the ancestral spirits. Religious festivals embodied both work and play. ... work of this kind had a natural rhythm to it, punctuated by rests, songs, games, and ceremonies; it was synonymous with daily round, and in some regions began at sunrise, to finish only at sunset... the cycle of the year was also marked by a whole series of sabbaths and feast days, however, were often occasions for a great investment of energy ... and constituted the obverse or opposite of everyday life [often characterized by symbolic inversion and status reversal].

Die *performance*-aspekte van hierdie aktiwiteite spruit uit die ‘ernstige’ geloofstelsels wat as ‘werk’ geklassifiseer word. Dit vorm deel van ‘n stel voorgeskrewe aksies. Wat kan dan as aktiwiteite beskryf word wat nie werk is nie en hoe ontstaan hierdie aktiwiteite? Turner wend hom tot Dumazedier. Die gemeenskap laat nie meer toe dat hul aktiwiteite voorgeskryf word deur rituele verpligtinge nie. Persoonlike of individuele keuses kom dus na vore. Die ‘werk’ wat uitgevoer word om te oorleef word verder verwyder of duideliker afgebaken deur arbitrêre besluite en begrensings. Dit is, volgens Turner (1982:36), slegs in die sosiale lewens van industriële en post-industriële gemeenskappe dat hierdie situasies geskep word waar die duidelike afbakening van tyd en aksies moontlik is.

Liminoïse aksies word gevind in die tyd wat nie as werktyd gesien word nie. Hierdie aksies word dus nie as ‘werk’ geag nie en daarom ook nie as ‘belangrik’ of noodsaaklik vir die gemeenskap geklassifiseer nie. Dit is die persoon se keuse om daarby betrokke te raak, al dan nie. Dit is nie die keuse van neofiete om deur die ritueel van inisiasie te gaan nie. Hierdie aksies word aan hulle voorgeskryf, selfs al beteken dit dat hulle buite (of selfs teen) die gemeenskap in die liminale tydperk moet optree.

Behalwe vir die spesiale tyd en ruimte wat vir *performance* (hetsy in die liminale of liminoïse toestande) afgesonder word, word die sosiale identiteite ook opgekort. Binne die liminale tydperke help hierdie opskorting van sosiale identiteit die skepping van *communitas* aan. Die kollektiwiteit van die ritueel of ander vorme wat *communitas* aanhelp, word in die liminoïse tydruimte met die individualiteit van die kunstenaar vervang, veral omdat die *communitas* van die liminale tydruimte

anonimiteit impliseer en die individu vir die kort tyd wat *communitas* ervaar word, 'n eensgesinde uitkyk, begrip en 'n gemeenskaplike doel nastreef (Turner 1982:46).

Deelname aan hierdie aktiwiteite is vrywillig. Hierdie tipe liminoïse uitdrukkings kan ook nie noodwendig deur senior lede van die gemeenskap beheer word nie, juis as gevolg van die individuele aard van liminoïse uitdrukkings. Liminoïse vorme kan ook kollektief van aard wees, maar hierdie kollektiewe aard dui eerder op die effek van die aksie wat deur individue aangevoer of geskep word.

Die situasies van sosiale kritiek in die liminale vorme (wat streng beheer word) kan in die liminoïse vorme 'n ernstige bedreiging vir die status quo van die gemeenskap inhou, aangesien die aksies tot 'n breuk in die gemeenskap kan lei. In die liminoïse gevalle word die kritiek op die samelewing en die persoonlike uitdrukking nie as anti-struktuur gesien nie, maar Sutton-Smith (in Hockett 1999 – Internetbron) verwys na hierdie uitdrukkings wat gemeenskapstrukture kritiseer as proto-strukture omdat dit meestal verwys na nuwe strukture wat daargestel moet word.

In hierdie gevalle word die gemeenskap se simboliese vorme nie noodwendig bevestig of versterk nie. Nuwe simboliese vorme en kulturele enkodering word binne die liminoïse vorme geskep en gebruik met die krag om die reeds bestaande kulturele simboolsisteme te ondermyn. Turner (1982:45) gaan selfs so ver om te sê dat, alhoewel sosiale kritiek in liminale vorme geïmpliseer word, dit binne die liminoïse vorme 'n sentrale aspek word.

Die opheffing van die gemeenskaplike vir die voorkeur van die individuele kan net voorkom in gemeenskappe waar die duidelike verskil tussen werk en nie-werk gedefinieer is. In pre-industriële gemeenskappe is hierdie onderskeid nie so duidelik nie en word die liminoïse vorme nie gevind nie. Die liminale handeling staan miskien buite die normale handeling van die samelewing, maar dit kan beide ernstig of net spel wees:

Liminal events in pre-industrial society do not distinguish between work and play in many cases. Work is a function of the liminal ritual experience, and play is also a function within a given ritual (Hockett 1999 – Internetbron).

Hockett (1999 – Internetbron) noem dat dit nie altyd moontlik is om die gedrag of uitdrukkingsvorme as liminaal of liminoïes te beskryf nie. Dit sluit by Turner se stelling (1982:55) aan dat daar in beide tipes uitdrukkings ‘n tipe ‘kulturele pluralisme’ bestaan. Dit is die funksie van die aksie of gebeurtenis binne ‘n spesifieke kultuur wat gaan bepaal of die aksie liminaal of liminoïes sal wees. Daar is ook altyd (volgens Hockett) ‘n pluralistiese interaksie tussen die twee vorme wat verstaan en ondersoek moet word. Die normatiewe sosiale strukture sal ook altyd ‘n beginpunt vir albei sisteme bly wat die skepping en/of gebruik van kulturele simbole dikteer.

Liminoïse vorme ontwikkel egter apart van sentrale ekonomiese sisteme en eerder op die grens van die samelewing waar daar ‘n ruimte vir eksperimentering met vorme en inhoud is. Dit is ook op hierdie periferie (en veral as hierdie vorme na die middelpunt van die gemeenskap getrek word, soos byvoorbeeld by kunstefeeste) dat die verskillende vorme met mekaar kompeteer vir aandag (Turner 1982:54). Hierdie soeke na erkenning van die privaat-psigologiese skeppings van die individu word ook, as gevolg van die kompetisie met ander vorme, gekommodifiseer. Gratis liminoïse vorme of uitdrukking is ook beskikbaar, maar Turner (1982:55) noem dat hierdie vorme, soos karnaval en tuisvermaak, oorblyfsels van liminale vorme is en dit dui op, of is, ‘n kulturele oorskot van vergete liminale rituele.

Ander voorbeelde van hierdie tipe vorme van *performance* wat liminoïse *performances* is, maar as liminale *performances* ontstaan en gefunksioneer het, is kulturele of tradisionele danse wat vir toeriste aangebied word. Baie van hierdie vorme verloor hul oorspronklike funksie of doel vir die gemeenskap as dit voor toeriste opgevoer word. Waar hierdie *performances* binne die gemeenskap waar dit ontstaan het religieuse of ander funksies gehad het, funksioneer dit vir die toeriste as ‘n vermaaklikheidsvorm en het die oorspronklike funksie of doel van die *performance* geen relevansie vir die toeristegheoor nie. Dit is nie net die funksie van die *performance* wat in ‘n geval soos hierbo genoem verander nie, die gedrag verander ook. Soortgelyke situasies waar die oorspronklike funksie of impuls van die aksies verander, noem Richard Schechner (1985) “herstelde gedrag”.

7.3 Hibriede *performances* as mengsel tussen die liminale en liminoïse vorme

Hibriede *performances* kan beskryf word as *performances* wat nie meer as liminale *performances* gesien kan word nie, weens die feit dat die “ernstige” aard van die *performance* verlore gegaan het. Dit kan ook nie meer as liminoïse beskryf word nie, want afgesien van die feit dat die *performances* nie meer ‘ernstig’ is nie, het dit nog nie ‘n liminoïse vorm bereik waar dit suiwer vir vermaak uitgevoer word nie. Talle van die voorbeelde wat in hierdie tesis genoem is, kan streng gesproke as hibriede vorme van *performance* geklassifiseer word.

As voorbeeld kan daar gekyk word na die *Bin Sogo Bo-performances* van Mali. Hierdie *performances* het nie ‘n suiwer rituele of religieuse uitkoms nie, maar mitiese of religieuse karakters kan nog steeds in die *performance* voorkom. *Chi Wara* is ‘n voorbeeld van die verband wat hierdie *performances* nog met die tradisionele religieuse sisteme van die Bamana het. Hierdie karakter is die eerste boer op aarde en die mitiese dier wat die mens die aarde leer bewerk het. Die dier het in die aarde verdwyn nadat hy gesien het die mens het geleer hoe om die aarde te bewerk, maar dat hulle lui geword het en die kos verkwis het. Die dans om die gees van hierdie dier op te roep word aan die begin van die reënseisoen uitgevoer nadat die grond bewerk en saad geplant is. Die geloof in hierdie storie en die uitvoering van die dans waarin hierdie maskers voorkom, word nie meer gedoen vir die effektiwiteit van die ritueel nie. Dit het intussen gesekulariseerd geraak, alhoewel die verband met die oorspronklike geloof nog steeds bestaan (African Art Museum of the Society of African Missions – Internetbron).

Jurkowski (2000a:22) sien hibriede *performance*-sisteme, veral waar toneelpoppe en maskers gebruik word, as ‘n fase in die ontwikkeling van die sakrale/rituele na die suiwer sekulêre vorme van *performance*. Hy brei uit:

In spite of the continued presence of ritual puppets and their use in the magic activities in Africa, the process of transmission from the primitive, sacred puppets to the theatrical puppets, which serve to entertain participants of the village holidays, came about. Entertaining productions did not immediately find the unified, fictional dramatic structure. They are compositions of many episodes, presenting topical scenes, animals, and also mythic figures such as Une Meven with caiman head, Fanro or the master of water, and the divinity Yankadi or double face and four

breasts.⁹ ... We can guess that here is an example of the transition stage from ritual puppets to theatrical puppets with cognitive and amusement functions.

In situasies soos die inisiasierituele of *performances* van geheime organisasies, vertolk hierdie *performances* sakrale of bonatuurlike temas. Hierdie *performances* neig dan ook eerder na 'n ritueel as 'n dramatiese *performance*, alhoewel dramatiese of teatrale aspekte in hierdie rituele teenwoordig kan wees. Hierdie *performances* sal ook nie sakrale of religieuse funksies binne die gemeenskap kan verrig nie, maar tog is daar nog aspekte van sakrale rituele of metafisiese kwaliteit in hierdie hibriede *performances* oor wat dit ook onmoontlik maak om dit as 'n liminoïse *performance* te klassifiseer.

As die ritueel of liminale religieuse *performance* se uiteindelijke doel 'n resultaat van die een of ander aard is, is die liminoïse *performance* se doel om te vermaak. Richard Schechner (1988:120) en Ashley en Holloman (1982:68) verwys na die ander verskille tussen die liminale en liminoïse *performance* en Schechner vergelyk die twee vorme in 'n tabel met die ritueel of liminale *performance* aan die linkerkant en liminoïse *performances* aan die regterkant van die tabel:

Efficacy	Entertainment
The Ritual	The drama
Results	Fun
Link to the absent Other	Only for those here
Abolishes time, symbolic time	Emphasizes now
Brings Other here	Audience is the Other
Performer possessed, in trance	Performer knows what he's doing
Audience participates	Audience watches
Audience believes	Audience appreciates
Criticism is forbidden	Criticism is encouraged
Collective creativity	Individual creativity

⁹ Hierdie voorbeelde van Jurkowski kom uit Mali, Senegal en Benin.

Hierdie is egter teenpole en dit is net in uiterste gevalle dat daar *performances* is wat aan al die klassifikasies in een tabel voldoen. Dit is duidelik dat die meeste tipes *performances* waarmee ons tot dusver in hierdie studie te doen gekry het, nie ten volle in een van hierdie vorme pas nie. Die hibriede vorm van *performance* pas êrens tussen hierdie twee teenpole in en 'n *performance* kan gesien word as 'n verskuiwing tussen die teenpole. Dit verskuif dus op 'n kontinuum. Daar sal in Hoofstuk 8 aangetoon word hoe 'n *performance*-sisteem wat nader aan die effektiewe rituele pool van *performance* funksioneer, deur middel van herkontekstualisering, na die ander pool op die kontinuum beweeg.

Die *Bin Sogo Bo-performances* het byvoorbeeld geen spesifieke resultate wat deur middel van die *performance* bewerkstellig moet word nie, anders as byvoorbeeld die *performances* van die Ekongemeenskap waar baie spesifieke resultate verkry moet word aangesien hierdie *performances* religieuse en rituele uitinge is. Dit is in hierdie rituele en religieuse *performances* waar die afwesige "Ander" – die metafisiese – bevestig word, terwyl hierdie kommunikasie of bevestiging nie in die liminoïse sisteme of vorme teenwoordig is nie.

Ek stem nie volkome saam met Schechner se siening dat die *performer* nie bewus is van dit wat hy gedurende 'n liminale *performance* doen nie. Dit is nie altyd die geval nie. 'n Goddelike of bomenslike entiteit kan in sekere rituele die uitvoerders daarvan beset, maar dit behoort nie 'n maatstaf te wees vir die effektiwiteit van 'n ritueel of religieuse *performance* nie. As Schechner voorbeelde van uiterste pole wou skep tussen die ritueel of religieuse *performance* en liminoïse *performance*, dan maak hierdie punt duidelik sin, maar so 'n teenpool sluit te veel ander *performance*-sisteme uit wat nog steeds as effektiewe sisteme met duidelike resultate gesien kan word. Nie alle religieuse *performances* of rituele maak van beswying gebruik nie, veral omdat dit nie die enigste manier is om met die bomenslike in aanraking te kom nie. Verder is alle beswymings ook nie noodwendig religieus georiënteerd nie. Dit kan gesien word in *performances* van Brett Bailey se toneelstukke wat oor die algemeen 'n duidelike voorbeeld van hibriede *performances* is. *Performances* van *The Prophet* is 'n puik voorbeeld hiervan, aangesien Bailey van sangomas en outentieke rituele in die *performance* gebruik gemaak het en van die rituele wat die sangomas uitgevoer het. Die rituele is egter nie as rituele in die Westerse teaterkonteks geraam nie en is daarom slegs op vermaak gerig.

Dieselfde geld ten opsigte van gehoorbetrokkenheid. In Afrika is daar rituele waar spesifieke lede van die gemeenskap, soos vroue en jong kinders, nie toegelaat word om aan die rituele deel te neem nie. Dit beteken egter nie dat hierdie rituele nie ook uitgevoer word vir die lede wat nie teenwoordig is nie. Selfs binne die geheime organisasies of geïnisieerde groepe is daar ook hierargieë wat bepaal wie of wat sekere handeling binne 'n ritueel kan uitvoer en wie teenwoordig kan wees met die uitvoer van sekere rituele. Wanneer hierdie rituele egter vir almal binne 'n bepaalde gemeenskap aangebied word, word daar duidelike gehoordeelname gevind. Gehoordeelname kan ook in hibriede en liminoïse vorme gevind word.

Hierdie voorbeelde vind ek gepaste beskrywings vir die verskil tussen ritueel of religieuse *performance* en liminoïse vorme. Hibriede vorme kan natuurlik na enige van die twee pole van beskrywing beweeg. Aangesien die hibriede vorme ook na gelang van die aard van die *performance* tussen hierdie teenpole beweeg, sal die voorwerpe wat in die *performance* gebruik word ook na gelang van die doel van daardie voorwerpe in daardie spesifieke *performance* verander. Hierdie siening sluit die funksie van die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder as ikone of mediums in. Normaalweg sal hierdie voorwerpe eerder as mediums in die hibriede *performance* funksioneer, maar die *Iyanla* masker van die Gelede in Nigerië en Benin bewys ook die teendeel.¹⁰

Samevattend kan gesê word dat liminale vorme van *performance* binne pre-industriële gemeenskappe voorkom en veral in rituele waarin spesifieke uitkomstebewerkstelling moet word. Hierdie vorme van *performances* sal daarom meestal ook binne 'n religieuse konteks afspeel, of 'n konteks waarin die gemeenskap se waardes en norme en die *status quo* bevestig moet word. Hierdie bevestiging van die waardes en norme van die gemeenskap kan alleen gebeur as die lede van die gemeenskap, byvoorbeeld in 'n inisiasieritueel, eers uit daardie gemeenskap verwyder word. Sodoende kan hierdie individue die gemeenskap en die strukture waarop die gemeenskap gebou is, objektief waarneem en kommentaar op daardie strukture lewer. Hierdie tydperk waarin die individu buite die gemeenskap beweeg, word egter streng deur die gemeenskap beheer en dit is in hierdie fase dat die individu deur kulturele vorming gaan. *Communitas* as 'n

¹⁰ Vir 'n beskrywing van die werking en voorkoms van hierdie masker, kan daar weer na Hoofstuk 6 gekyk word.

samehorigheidsgevoel onder die lede wat buite die gemeenskap staan, kan ook in hierdie fase bewerkstellig word. Die *performances* wat die aanbreek of afsluiting van die afsondering aandui, maak dikwels gebruik van *performance*-voorwerpe soos maskers en toneelpoppe wat as ikone funksioneer.

As hierdie liminale vorme van *performance* egter gesekulariseerd raak, verdwyn die religieuse of sosiale konnotasies van die *performances* en word die *performances* net vir een doel uitgevoer, naamlik vermaak vir die gehoorlede. Die *performance*-voorwerpe funksioneer nie meer as ikone in die *performance* nie, maar alleen as betekenisdraende mediums. Hierdie tipe *performances* word dan liminoïse *performances* genoem en die *performances* soos dit in die Westerse konteks uitgevoer word, val meestal binne hierdie beskrywing.

In Afrika vind ons egter 'n kombinasie van hierdie twee verskillende vorme van *performance*. Hierdie tipe *performances* word as hibriede *performances* beskryf. Die voorwerpe wat in hierdie *performances* gebruik word, kan daarom as ikone en mediums funksioneer, alhoewel hulle meestal as mediums funksioneer. Die afwesigheid van die religieuse konteks maak dit moeilik om ikoniese representasies in die *performances* te kry, maar die verwysings, mitiese figure, gode of voormalige religieuse simbole (wat voorheen as ikone gesien kon word) beteken dat die *performances* nie as suiwer liminoïse *performances* gesien kan word nie. Die aard van die *performance* kan daarom as maatstaf gebruik word om die gebruiksdoel van *performance*-voorwerpe soos die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder te identifiseer. As voorbeeld kan daar weer na die Bamana-toneelpoppe en maskers verwys word. Die vertonings wat in die middag plaasvind kan as liminoïse *performance* gesien word waar daar slegs van die toneelpoppe en maskers as mediums gebruik gemaak word. Soos die dag van die kulturfes verloop, sal daar al hoe meer kragtige toneelpoppe en maskers in die *performances* gebruik word. Die *performances* wat laat in die aand uitgevoer word is liminale *performances* en die toneelpoppe en maskers kan selfs as ikone in hierdie *performances* gebruik word.

HOOFSTUK 8 – TALL HORSE – DIE TOEPASSING VAN PERFORMANCE-TEORIE EN DIE WERKING VAN DIE TONEELPOP EN MASKER IN VERANDERDE KONTEKSTE

In 2004 is 'n ambisieuse projek deur die Handspring Puppet Company van Suid-Afrika en die Sogolon Troupe van Mali aangepak, naamlik *Tall Horse*, 'n produksie waarin die gebruik van toneelpoppe en maskers vanuit verskillende tradisies op een verhoog funksioneer.

8.1 Agtergrond tot die produksie

Tall Horse het 'n geskiedenis wat oor jare strek. Nie net is die gebeure wat in die produksie uitgespeel is op werklike gebeure gebaseer nie; die aanloop tot die produksie is ook 'n storie op sy eie. Normaalweg sou hierdie aspekte in die dokumentasie van 'n produksie nie soveel aandag geniet nie, maar hier is dit om verskeie redes nodig. Dit dui duidelik op die doelstellings van die produksie en die veranderinge van hierdie doelstellings kan in die ontwikkeling van die produksie waargeneem word. Die doelstellings bied ook 'n raamwerk wat estetiese of kreatiewe keuses in die skepping van 'n produksie bepaal.

In die onderhoud met Basil Jones van Handspring Puppet Company oor die produksie van *Tall Horse* en in die voorwoord van Millar se boek (2006), beskryf Jones hoe *Tall Horse* ontstaan het. Die storie begin in die 1970's toe Basil Jones en Adrian Kohler in Botswana gewerk het en met toneelpoppe uit Mali kennis gemaak het. Van hierdie ontwerpelemente het onder andere in hul produksie van *A Midsummer Night's Dream* van 1987 opgeduik, maar dit was eers in 1999, toe Alicia Adams van die John F Kennedy sentrum in Washington DC voorgestel het dat Handspring saam met Sogolon 'n produksie aanpak, dat *Tall Horse* op dreef begin kom het. 'n Internasionale kreatiewe span is saamgestel om die produksie te begin ontwikkel. In 2002 het die Kennedy sentrum aan die projek onttrek weens befondsingsprobleme. Heelwat voorbereidingswerk is toe reeds gedoen en met 'n groot borgskap van AngloGold Ashanti kon die produksie voortgaan.

Behalwe vir die lang beplanningstydperk waardeur die produksie moes gaan voordat daar met die repetisies begin kon word, was daar verskeie ontmoetings tussen Adrian Kohler (toneelpopmaker en

manipuleerder), Basil Jones (die vervaardiger van *Tall Horse*), Kephra Burns (die teksskrywer), geldvoorsieners, regisseur (Marthinus Basson) en Koffi Kôkô (die choreograaf). 'n Werkswinkel waarin sekere konsepte, toneelpoppe en maskers getoets kon word om die moontlikhede van die verskillende toneelpoppe uit die onderskeie tradisies te kombineer en daarmee te eksperimenteer is ook in Februarie 2004 in Kalkbaai gehou. Behalwe vir die repetisieproses wat eers later in die jaar in Stellenbosch plaasgevind het, het die werkswinkel 'n aantal belangrike elemente vir hierdie studie na vore gebring.

In November 2004 het Kohler vir Yaya Coulibaly, die hoof van Sogolon Troupe in Mali, gaan besoek en daar is toe besluit wie vir watter toneelpoppe se konstruksie verantwoordelik sou wees. Nadat hierdie besluite geneem is, het die twee geselskappe begin met die konstruksie van die toneelpoppe. Gedurende die werkswinkel in Februarie 2004 sou hierdie toneelpoppe dan op die proef gestel word en die betrokkenes sou mekaar vir die eerste keer ontmoet om te kyk watter soort verbintenis daar tussen die verskillende tradisies gemaak kan word (Spring, 2004).

Die toneelpoppe en maskers in hierdie produksie (*Tall Horse*) mag op vernuwende wyses aangewend word, maar op sigself bly dit 'n gewone teatrale produksie. Die strukture wat in die produksie aangewend word, word vir die teatrale ruimte geskep. Dit kan daarom as 'n liminoïse *performance* gesien word. As die produksie in fyner detail bestudeer word, is dit duidelik dat, alhoewel dit in sekere opsigte 'n gewone teaterproduksie is, 'n samevoeging van verskillende *performance*-genres daarin verteenwoordig word. Hierdie genres kan gevind word in die verskillende *performance*-tradisies, met spesifieke verwysing na die gebruik van die toneelpop, masker en dans wat in hierdie tradisies op die verhoog uitgebeeld word.

8.2 Die onderskeie *performance*-tradisies in *Tall Horse*

Die eerste tradisies wat veral in hierdie produksie van *Tall Horse* aangetref word, is die meer moderne en eklektiese *performance*-tradisies van die Handspring Puppet Company. Die tweede tradisie is die toneelpoptradisie van Sogolon Troupe uit Mali wat binne die raamwerke van die Bamana-tradisie werk. 'n Derde tradisie is die danstradisie vanuit Wes-Afrika (en spesifiek die rituele danse) van Benin. Alhoewel laasgenoemde tradisie nie so prominent in die produksie gevind is nie (aangesien die uitvoering van die danse nie soos die danse uit Benin lyk nie), is dit wel vir hierdie bespreking noodsaaklik vanweë die kontekste waarin die tradisionele danse uitgevoer en

geskep word. Die tradisie wat hier ter sprake is, is dus eerder van toepassing op die skeppingsproses van die danse en nie op die voorkoms van die danse nie.

8.2.1 Kenmerke van Handspring Puppet Company se produksies

Handspring Puppet Company is een van die bekendste toneelpopgeselskappe in Suid-Afrika. Hulle het al wêreldberoemd geraak, veral met hul produksies waarvan William Kentridge die regisseur was, soos *Woyzeck on the Highveld* (1992), *Faustus in Africa!* (1994), *Ubu and the Truth Commission* (1998) en *Confessions of Zeno* (2002/2003), om net 'n paar van hul bekendste produksies te noem. Aan die stuur van hierdie geselskap staan Adrian Kohler en Basil Jones. Kohler is vir die ontwerp en konstruksie van die toneelpoppe verantwoordelik en Jones vertolk meestal die rol van produksiebestuurder en vervaardiger van die produksies, onder andere die produksie van *Tall Horse*. Albei is ook toneelpopmanipuleerders in hierdie produksies.

Handspring Puppet Company werk nie binne 'n spesifieke toneelpoptradisie nie. Hul produksies, toneelpoppe se ontwerpe en manipulasietegnieke is 'n eklektiese samevoeging van style en tradisies, sonder die gebondenheid van voorskrifte wat deur die spesifieke tradisies geïmpliseer word. Hulle vroeëre werke is egter gekenmerk deur die gebruik van marionette, wat op 'n sterk Eurosentriese tradisie dui en veral ook die tradisies uit Sentraal- en Oos-Europa. *Episodes of an Easter Rising* (1985) is 'n voorbeeld van so 'n Eurosentriese produksie. Selfs in hierdie produksie is die konvensies van die marionetteteater alreeds verbreek deurdat die manipuleerder vir die gehoor sigbaar was. Kohler (Spring, 2004) maak die volgende stelling oor hierdie aspek van die produksie en die impak wat dit op die ervaring van die gehoor gehad het:

We, for the first time took our manipulators out in front of the audience and had them walking next to the puppet that they were operating. And a strange thing happened which was completely unintentional on our part, but the audience said these big people dressed in black, standing next to these little people dressed... who were the actors in the story, the big people felt that they were like something like guardian angels of the characters. They took on a meaning.¹

Dit is egter nie noodwendig in alle gevalle so dat die akteur-manipuleerders 'n eie betekenis op die verhoog aanneem nie. Met hierdie produksie het hulle die moontlikheid van die akteur-manipuleerder wat vir die gehoor sigbaar is, begin ondersoek. Hierdie produksie het ook bewys dat toneelpoppe in teaterproduksies vir volwassenes op estetiese en ekonomiese vlak kan slaag.

¹ Hierdie is 'n direkte transkripsie van Kohler se woorde van die televisieprogram en die taal en sinskonstruksie is nie gekorrigeer nie. Dieselfde geld vir alle aanhalings wat uit Spring (2004) gemaak word.

Handspring Puppet Company het wêreldwyd beroemd geraak, nie weens hul gebruik van marionette nie, maar vir die gebruik van staaftoneelpoppe wat byna soos in die Japannese Bunraku-tradisie gemanipuleer word. In hierdie toneelpoptradisie is die manipuleerders van die toneelpoppe ook vir die gehoor sigbaar, alhoewel net die hoofakteur-manipuleerder se gesig gewys word. Die ander akteur-manipuleerders is in swart geklee.

In Handspring Puppet Company se werk is al die manipuleerders sigbaar. Alhoewel hulle soms in swart geklee is (in *Tall Horse* was dit nie die geval nie), word hul gesigte nie verbloem nie. Wat die akteur-manipuleerder as kostuum dra, is egter nie die belangrikste ooreenkoms of verskil met die Bunraku-tradisie van Japan nie. Kohler (Spring, 2004) sê:

They reveal the manipulators. They don't try and aim for illusion. They aim to concentrate the audience's attention on the figure by other means, by strength of performances.

Die primêre fokus van die gehoor moet dus op die toneelpop wees. Waar die akteur-manipuleerder onsigbaar is, of minder sigbaar is as gevolg van 'n swart kostuum teen 'n swart agtergrond, is dit vir die gehoor makliker om op die toneelpoppe te fokus, veral as die figure groter as 'n tradisionele marionet of staafpop is, dit wil sê ongeveer 50cm.

Die Bunraku-toneelpoppe van Japan is $\frac{3}{4}$ -lewensgrootte figure. Hierdie grootte maak dit ook makliker vir 'n gehoor om op die toneelpoppe te fokus. Die Bunraku-toneelpoppe het ingewikkelde interne meganika waarmee realistiese bewegings gemanipuleer word, soos ooglede wat kan knip en oë wat in hul kaste kan draai. Handspring Puppet Company se toneelpoppe is nie noodwendig so ingewikkeld nie. Dit beteken nie dat die bewegingsmoontlikhede van hierdie figure minder realisties is nie. In die hande van 'n goeie akteur-manipuleerder kan 'n toneelpop "asemhaal". Verder word 'n toneelpop volgens die spesifikasies van die teks of *performance* ontwerp en gekonstrueer.

Handspring Puppet Company voer die verbreking van die illusie van die toneelpopteater verder deur die interne meganika van die toneelpop nie altyd te verbloem nie. Figure word dikwels net met sykouse of ander deursigtige materiaal oorgetrek en nie verder gekostumeer nie, soos byvoorbeeld in die produksie *The Chimp Project* (2000). 'n Voorbeeld van hierdie toneelpoppe is

te vinde in die Bylae, foto 14. Hierdie verdere verwydering van 'n mimetiese voorkoms rig die gehoor se fokus nog sterker op die voorwerpe wat gemanipuleer word. Sodoende is dit makliker vir die akteur-manipuleerder om vir die gehoor te verdwyn, mits die manipulasie van die toneelpop vaardig uitgevoer word.

Ek het hierbo genoem dat die toneelpoppe wat Handspring Puppet Company gebruik, volgens die voorskrifte van die teks of produksie ontwerp, gekonstrueer en ook gemanipuleer word. Met die afwesigheid van die pogings om 'n naturalistiese voorkoms aan die toneelpoppe te gee, kan die toneelpoppe simboliese betekenis kry. Dit kan gesien word in produksies soos *Ubu and the Truth Commission* waarin daar nie gepoog is om die honde en die krokodil naturalisties uit te beeld nie. Die krokodil het byvoorbeeld 'n kleretas vir 'n lyf. Ubu voer die krokodil bewyse van sy skuld aan misdade sodat hy nie vervolgt word nie. Die funksie van hierdie tipe toneelpop is daarom nie om 'n krokodil voor te stel nie, maar om eerder 'n visuele metafoor vir 'n konsep te skep. Dit kan duidelik in die Bylae, foto 15 gesien word.

Handspring Puppet Company se *performances* word binne baie spesifieke raamwerke gevind. Die werke, hetsy dit op 'n kinder- of volwasse gehoor gemik is, kan as liminoïse *performances* geklassifiseer word. Die *performance* se doel is om as vermaak te dien. Selfs al sou die primêre fokus in hierdie produksies nie vermaak wees nie, sal dit nie die funksionering van die toneelpoppe en die akteur-manipuleerder in die *performances* beïnvloed nie. (Handspring gebruik nie maskers in hul produksies voor *Tall Horse* nie).

Die toneelpoppe sal net as mediums in hierdie produksies dien, aangesien die toneelpoppe net mediums van uitbeelding is en nie ikonografiese uitbeeldings is nie. Ikonografiese uitbeeldings is nie moontlik nie, aangesien die *performances* nie binne liminale ruimtes uitgevoer word nie en rituele of religieuse vorme nie deel is van hierdie liminoïse vorme waarin Handspring Puppet Company se produksies val nie.

Aangesien die *performances* van Handspring Puppet Company liminoïse vorme van *performance* is, is dit nie *performances* wat gedurende spesifieke tye van 'n gemeenskap se sosiale drama afspeel nie. Fases van die sosiale drama word wel indirek in hul *performances* gevind as 'n uitbeelding van die sosio-politieke omstandighede in Suid-Afrika, veral as 'n weerspieëling van die tydsgees toe die produksies geskep is.

In *Episodes of an Easter Rising* (1985) was Suid-Afrika nog in die greep van Apartheid. Hierdie produksie se teks handel oor 'n swart politieke vlugteling wat op 'n plaas by twee bejaarde blanke dames skuiling soek. Die toneel wat volg handel oor die gevolge (en bewuswording) van hierdie gebeure. Juis omdat die land in so 'n delikate politieke tydperk was, het hierdie produksie die situasie, die sosiale drama (en veral die krisistydperk) waarin Suid-Afrika was, belig.

In die oorgangsjare van Apartheid na 'n demokratiese regering is *Faustus in Africa!* wat hierdie tyd van kompromie in die Suid-Afrikaanse politiek belig het, op die planke gebring. Net so het *Ubu and the Truth Commission* ook die aktiwiteite van die Waarheids- en Versoeningskommissie as agtergrond vir die *performance* gebruik. Oor hierdie aspekte van politieke "betrokke" produksies brei Kohler (Spring, 2004) uit:

It does feel that each production was built in its time. *Faustus*, it was 1994 and very much about the compromise that was struck in order for us to have our first election. And so, a lot of the people responsible for atrocities, were being let off. And so the pact with the devil that Faust makes is very much tinged with all of those compromises. He doesn't go down to hell at the end, even though he messed around with the whole continent of Africa. (...) *Ubu and the Truth Commission* reflected the time when the Truth Commission was beginning its hearings and Ubu was a perpetrator of deeds who managed to escape, but in a boat which was full of holes.

Soos die politiek in die land stelselmatig begin stabiliseer het, het hierdie betrokkenheid by die sosio-politieke klimaat van die produksies nie afgeneem nie, maar die aard van hierdie produksies het verander. So noem Jones (Spring, 2004) dat *The Chimp Project* (2000) 'n uitvloeisel was van die geselskap se strewe om 'n meer filosofiese projek te loods, iets wat buite of verder as die menslike ruimte beweeg. Verder is hierdie produksie ook gedurende die draai van die millennium opgevoer, wat die tydsgeslag verder belig het. Hierdie skepping van produksies na gelang van die sosio-politieke tydsgeslag wat in die land heers, word met *Tall Horse* verder gevoer. Jones (Spring, 2004) noem:

The now-South Africa is very much beginning to engage with the rest of Africa, and that is what we're doing. And it is a hard engagement. It is not easy.

Handspring Puppet Company se produksies word nie vanuit een spesifieke tradisie as bron geskep nie. Die manipulasie, konstruksie en ontwerp van die toneelpoppe kan daarom verskeie vorme aanneem om die boodskap van die produksie oor te dra. Waar dit mag lyk of hulle binne 'n

spesifieke tradisie werk, is dit nie die geval nie, want die tradisies word nie ten volle uitgevoer of eerbiedig nie. Slegs enkele aspekte van die tradisies word gebruik omdat dit binne 'n ander konteks funksioneel is vir die betrokke produksie. Daar kan daarom eerder na die gebruik van hierdie tradisionele elemente in 'n produksie as intertekstuele *performances* verwys word, veral omdat die oorspronklike kontekste van die tradisionele elemente en *performances* nie meer teenwoordig is nie. Die enigste verband met die tradisies is die voorkoms van die toneelpoppe en soms die manipulasie van die toneelpop wat nie noodwendig die betekenisveld van die oorspronklike *performances* en tradisies penetreer nie.

8.2.2 Sogolon Troupe en die vermenging van *performance*-vorme, tradisies en kontemporêre visies

Die Sogolon Troupe uit Mali is 'n toneelpop- en masker-*performance*-groep wat nie net tradisionele vorme van toneelpop-*performances* uitvoer nie, maar ook liminoïse *performances* vir die gemeenskap waarin hulle werk, ontwikkel. Mali, en veral die Bamana-groep in Mali, het 'n baie lang geskiedenis van toneelpop- en masker-*performances*. Aan die hoof van die Sogolon Troupe is Yaya Coulibaly wat al 'n sewende geslag toneelpopmanipuleerder en -skepper van *performances* is. Die Sogolon Troupe is in 1980 gestig om die verskeidenheid *performances* wat tans uitgevoer word te kan aanbied en nie net tot die tradisionele vorme van toneelpop- en masker-*performances* gebind te wees nie.

Coulibaly het al op tienjarige ouderdom as akteur-manipuleerder saam met sy pa opgetree. Hy het aan die Bamako Nasionale Instituut vir die Kunste en aan die Institute International de la Marionette in Charleville-Mézières, Frankryk, gestudeer. Die Europese invloed op Sogolon se werk is duidelik te bespeur in die opvoedkundige werke en Vigs-bewusmakingsprogramme waarin toneelpoppe (en veral marionette) gebruik word. Hierdie toneelpoppe vorm nie deel van die tradisionele toneelpop-*performances* in die Bamana-tradisie nie.

Alhoewel die tradisionele uitbeeldingsmetodes nie in kontemporêre produksies slaafs nagevolg word nie, beteken dit nie dat die tradisionele elemente in die *performance* afwesig is nie. Donald (2004:13) noem een karakter uit die kontemporêre oeuvre van Sogolon wat nou met die tradisionele wêreld van die Bamana verbind word, naamlik die blinde waarsêer. Hierdie karakter (dit kan amper 'n karakertipe of argetipe genoem word) dra wysheid in hom. Geheime word aan hom bekendgemaak en hy bewaar die fetisj-voorwerpe van die gemeenskap en hy kan hierdie fetisje vir

goeie of slegte doeleindes gebruik. Alhoewel dit 'n baie ou karakter in die Bamana-mitologie is, is hierdie karakter en figuur nie 'n tradisionele toneelpopkarakter of –tipe vir die Bamana nie.

'n Figuur wat ook nou met die mitologiese wêreld van die Bamana verbind is, maar van 'n ander tradisie as die Bamana-uitbeeldingsvorme gebruik maak, is die hiëna. Hierdie karakter kom in beide die tradisionele en nuwe uitbeeldingsvorme voor. In Bamana word hierdie figuur *Sorugu Kun* genoem. Die simboliese konnotasies wat aan hierdie figuur gekoppel word, is die kennis van die dag en die aand en die figuur word daarom met die okkulte en magiese kragte geassosieer. Daar is vier verskillende hiëna-karakters in die *Bin Sogo Bo*. Kruger (2006:328) toon aan dat drie van hierdie karakters met die behoud en beskerming van die Bamana-tradisie verbind word, naamlik *Nama Koro*, *Suruku Nama* en *Jado Nama*. Die vierde karakter van die maskerade word met meer komiese aspekte daarvan verbind en word *Suruku Malobali* genoem, of die skaamtelose hiëna. Hierdie karakters moet egter duidelik van die karakter van die inisiasieritueel onderskei word, omdat laasgenoemde karakter as 'n ikoon binne 'n liminale ruimte of *performance* funksioneer en nie as 'n medium van uitbeelding in 'n liminoïse *performance* nie. Gedurende die inisiasieproses word daar aan elke neofiet 'n fetisj-dier toegeken. Die hiëna is Coulibaly se fetisj-dier en Donald (2004:31) voeg by dat:

The spirit of regulation, the Hyena regrets the progress of Islam and fights against the invasion of political and religious systems.

In 'n onderhoud wat ek met Coulibaly gevoer het (Coulibaly, 2004), sê hy dat die hiëna een van die kragtigste fetisj-diere is, juis as gevolg van die verbintenis wat die dier met die bonatuurlike het. Tradisioneel word die hiëna in Bamana-*performances* deur middel van maskers uitgebeeld. Hierdie maskers is dikwels met baie kolletjies versier wat Donald (2004:27) beskryf as 'n teken van die masker of toneelpop se voorspellende kragte en funksie. Die hoeveelheid kolletjies wat op die toneelpop of masker aangebring word, is deur die geeste geïnspireer. Die kolletjies word, nadat dit aan die toneelpop of masker aangewend is, getel en dan geïnterpreteer.

Coulibaly gebruik hierdie karakter egter nie net binne sy tradisionele konteks nie. Hy het ook 'n marionetfiguur van die karakter gemaak wat nie binne tradisionele *performances* gebruik word nie, maar wel in die kontemporêre vorme gebruik word. Die konnotatiewe betekenis wat deur tradisie aan die dier geheg word, word egter na die kontemporêre *performances* oorgedra. Wanneer hierdie figuur dus in 'n kontemporêre *performance* tevoorskyn kom, dra die karakter baie outoriteit, selfs al

word dit binne 'n komiese situasie gebruik (Coulibaly, 2004). Hy word veral gebruik om ander karakters of situasies binne die *performance* tot orde te roep.

Die werking van hierdie marionetfiguur is op 'n baie eenvoudige wyse deur Coulibaly in 'n werkswinkel tydens die instudering van *Tall Horse* gedemonstreer. Die werkswinkel het in die Sasol-kunsmuseum plaasgevind waar daar 'n uitstalling van Bamana toneelpoppe en maskers was wat uit Coulibaly se versameling van toneelpoppe en maskers geneem is. In hierdie uitstalling was daar ook baie kragtige toneelpoppe en maskers wat veral vir inisiasie- en ander rituele gebruik is. Van hierdie maskers en toneelpoppe kan as ikone gesien word. Aan die begin van die werkswinkel het Coulibaly op 'n beenfluit geblaas. Hy het later verduidelik dat die blaas op die fluit 'n roep van die voorvadergeeste was om die ruimte te vul. Nadat almal gaan sit het, het die hiëna-marionet na vore gekom en 'n klein toneeltjie sonder enige dialoog uitgespeel. Die komiese aspekte in die beweging van die marionet (met die akteur-manipuleerder vir die gehoor sigbaar) was duidelik sigbaar, maar in die ruimte van die kunsmuseum met die ander toneelpoppe en maskers wat daar uitgestal is en met sy koddige verskyning, het die figuur die uiteenlopende gehoor tot orde geroep en hul aandag getrek. Eers toe die marionet weggepak is, het Coulibaly met die werkswinkel begin.

Die fetisj-diere en die uitbeelding daarvan in 'n tradisionele *performance* het verskillende funksies. Die fetisj-diere sal eers laat in die aand van 'n *performance* hul verskyning maak. Hulle word gebruik om die neofiet gedurende die inisiasie te beskerm, maar ook om die gemeenskap 'n kosmiese begrip en wysheid te leer, sowel as die geskiedenis van die gemeenskap. Coulibaly (2004) noem:

It depends on the message of the animal. It gives consolidation to the society, to keep unity of the society so that they can live together. It reminds us that we are individuals in a society, but we have limits. We must consider the group. The puppets remind us of order.

Coulibaly noem dat toneelpoppe in Mali gebruik word om die kulturele identiteit van die land en sy mense te versterk. Volgens oorlewering en verwysend na die mitologie en geloofstelsels wat in die land gevind word, het die toneelpop-*performances* ontstaan toe die mens en dier nog saam gewoon het en met mekaar kon praat. Nadat hulle geskei is, is die uitbeeldings van die diere in *performances* gebruik om die mens op sy foute te wys. Die toneelpop akteur-manipuleerder word daarom as 'n "kulturele werker" geag wat as sosiale reguleerder vir die gemeenskap dien en om seker te maak dat daar 'n balans tussen tradisie en vooruitgang gehandhaaf word.

Die toneelpoppe word gebruik om die verskillende stadiums van die mens se inisiasieproses aan te toon. Die inisiasieproses waarna hier verwys word, het betrekking op die geestelike en tradisionele vlakke wat die individu binne die gemeenskap kan bereik. Die gebruike van die toneelpop binne Bamana-tradisie weerspieël ook die filosofie of lewensbeskouing van die Bamana deur die siklus van geboorte, groei, inisiasie en kommunikasie met die geesteswêreld aan te toon. Baie van die toneelpoppe en maskers beeld die voorvadergeeste uit en omdat die goddelikheid in Bamana 'n vrou is, word die vrou in hierdie tipe *performances* vereer. Hierdie aspek vorm 'n integrale deel van die Bamana-*performance* se estetika en bepaal die voorkoms van vele toneelpoppe.

Daar word by die Bamana geglo dat as persone sterf, hulle na hul moeders terugkeer. Dit is waarom daar met die manipulasie van 'n groot aantal toneelpoppe, en veral die toneelpoppe wat met die voorvadergeeste geassosieer word, letterlik in die figure geklim moet word. Hierdie tipe toneelpoppe waarin die akteur-manipuleerder moet klim (en ook geheel en al deur die toneelpop bedek word), word die *meren* genoem (Donald 2004:20). Die borste van die vroulike toneelpoppe is ook baie prominent en word nie deur die kostuum bedek nie. Daar word geglo dat die moeder deur haar borste kennis aan die kind oordra. As die akteur-manipuleerder dan in die toneelpop klim, keer hy nie net na sy ma terug nie, maar hy "suig" ook kennis uit haar uit.

Die borste word gesien as 'n belangrike aspek in die kommunikasieproses tussen die ma en die kind, sowel as 'n band wat tussen hulle gevorm word. Dit dui ook op die kommunikasieprosesse wat in die *performances* gevind word. Coulibaly noem dat die toneelpoppe van direkte kommunikasie gebruik maak, aangesien die kommunikasie tussen mense as gevolg van sosiale konvensies nie so direk kan plaasvind nie. Die toneelpoppe en maskers is ook gelaai met verskillende konnotatiewe en simboliese betekenisse, waarvan sommige reeds aangedui is. Hierdie simboliese betekenisse kom veral baie sterk voor by die toneelpoppe wat vir rituele *performances* gebruik word, alhoewel dit nie beteken dat die toneelpoppe en maskers van die satiriese jeug-*performances* nie van simboliese betekenis gebruik maak nie. Elke toneelpop en masker het 'n spesifieke kleur, waarde, musiek en dansbewegings (Coulibaly, 2004) en hierdie eienskappe is tekensisteme wat spesifieke betekenis dra. So verwys die kleur groen na die oorwinning van die lewe oor die dood. Geel verwys na rykdom en rooi beteken dapperheid, krag en energie.

Nie alle toneelpoppe en maskers is egter vroue of fetisj-diere nie. Daar is ook uitbeeldings van mans in die toneelpoptradisie. Een baie kragtige manlike figuur is die *Tje Korobani*. Hy is een van die eerste voorvaders op aarde. Hy kom gewoonlik net baie laat in die aand van die *performances* te voorskyn en ook net saam met sy vrou *Muso Korobani*.² Die toneelpoppe word deur *Komo*-ritme op die tromme na die *performance*-ruimte geroep. Hierdie ritme word met sterk manlike krag geassosieer en saam met die toneelpoppe sal die ouer lede van die gemeenskap ook in die *performance*-ruimte begin dans. Tekens wat as waarsêery dien, word deur hierdie toneelpoppe op die grond geteken. Hierdie toneelpoppe kom ook te voorskyn as die hoof van 'n gemeenskap gesterf het. Hulle sal dan deel vorm van die sirkel mense wat die lyk omsingel (Donald, 2004:14).

Hierdie is almal voorbeelde van toneelpoppe en maskers wat met die rituele van die Bamana geassosieer word. In hierdie tipe rituele word daar nie van toneelpoppe en maskers as mediums gebruik gemaak nie. Hulle funksioneer as ikone, juis omdat dit nie noodwendig 'n voorstelling van 'n voorvader of 'n ander gees is nie. Dit is die gees of voorvader wat teenwoordig en sigbaar is vir die hele gemeenskap of sekere lede van die gemeenskap wat al gevorderde vlakke van inisiasie bereik het. Op die vraag hoe die toneelpoppe en maskers hierdie besondere kragte en magte ontvang, noem Coulibaly (2004) dat daar rituele uitgevoer word waarin diere geoffer word ter ere van die toneelpoppe en maskers. Geeste kan ook sonder offerandes die toneelpoppe in besit neem. Coulibaly (in Millar 2006:171) noem verder ook wat gebeur as die geeste die toneelpoppe en maskers verlaat. Hy verwys in hierdie aanhaling na die uithol³ van die toneelpoppe vir die produksie van *Tall Horse* wat nie die rituele of bonatuurlike aspekte van die tradisionele *performances* het nie:

The only change we've made is to hollow them out. (...) at home we don't do that. That's interesting. I've hollowed out lots of these puppets, but it's interesting to see this little problem that this poses in use: when the puppet takes lots of knocks, we have to make time for a lot of repairs. Normally at home, when a puppet is used in a show, it must not break. When a puppet breaks in a show, it's because the spirits are without... (...) the ancestors are angry with us. That's important. But it's not rigid. The puppets for this, we've been given the freedom, we don't have this constraint... It's a collaboration.

Coulibaly brei uit op die aspek van die toneelpop wat beskadig word in die Bamana-tradisie: "Did you know (...) that in Malian society, if a puppet is damaged and cannot be restored, it is entitled to

² *Performances* begin gewoonlik in die middag. Na 'n breuk in die *performances* sal die aand se *performances* begin. Hierdie tipe *performances* is ook dikwels nie geskik vir kinders nie en hoe later die *performances* plaasvind, hoe minder mense mag dit as toeskouers bywoon.

³ Die toneelpoppe uit Mali is spesifiek vir hierdie produksie uitgehol omdat die figure vir die Suid-Afrikaanse akteur-manipuleerders te swaar was. Die ligter figure het die manipulerings van die toneelpoppe baie vergemaklik.

a proper funeral” (in Rutter 2004:39). As verdere illustrasie van die belangrikheid van ‘n toneelpop binne die Bamana-gemeenskap, noem Coulibaly (Rutter 2004:38) dat daar eers ‘n reeks rituele uitgevoer word voordat die toneelpop gemaak kan word. Daar word tot die god van skepping gebid vir toestemming om ‘n boom af te kap waarvan die toneelpop gemaak word. Millar (2006:39) beskryf hierdie rituele en offerandes soos volg:

For the puppets to fulfil their ritual function properly in society, it must be seen that they are created with a suitable ritual of their own. It is this that makes them potent, not anything inherent in their design. Yaya describes in detail how an offering – twenty cola nuts and a cockerel of a specific colour depending on the year – is made to the tree before it is cut down, and this invocation is made:

Spirit of the tree, I wish to offer to you this [buck, goat or cock].

Permit me to cut the wood and to bring out all of its potential,

To find what is inside. Forgive me, because it is not mine to take.

You are the creator of the wood. I wish to carve the wood.

Nadat die nuwe toneelpop gemaak is, sal dit in volle kostuum deur die strate van die gemeenskap geneem word sodat die gemeenskap daaraan voorgestel kan word (Rutter 2004:39).

Dit is dus duidelik dat daar ‘n onderskeid getref word tussen die toneelpoppe en maskers wat in rituele en ander soortgelyke *performances* (liminale *performance*) gebruik word en toneelpoppe en maskers wat vir vermaaklikheid (liminoïse *performance*) gebruik word. Dit is opvallend dat Coulibaly nie na die akteur-manipuleerder verwys nie, maar alleen na die figuur. Dit dui op die mag van die figuur, selfs al word dit nie gemanipuleer nie. Waar hy wel na die akteur-manipuleerder verwys, sê hy dat die akteur-manipuleerder twee verskillende wêreldes verteenwoordig, naamlik die wêreld van die hier en die nou en die wêreld van die geeste wat nie gesien kan word nie. Dit beteken nie dat die akteur-manipuleerder minder belangrik is nie. Asch (2005:25) haal Coulibaly aan waar hy oor die rol van die akteur-manipuleerder in tradisionele Bamana-*performances* praat:

The puppeteer stands between life and death and protects and interprets the occult. The role is part teacher, part priest, part therapist and doctor; and the puppeteer officiates at initiations and important passages.

Alhoewel die bonatuurlike verbintenis tussen die toneelpop en die akteur-manipuleerder deur Coulibaly onderstreep word, selfs in liminoïse *performances*, sal dit verkeerd wees om aan te neem dat alle toneelpop-*performances* van die Bamana ‘n religieuse funksie vervul. Alhoewel die *performances* baie ritualisties is, is alle *performances* nie rituele nie. Donald (2004:10-13)

verduidelik in watter kontekste die toneelpoppe en maskers in Bamana-tradisies gebruik word. Daar is al vroeër in die tesis na van hierdie *performance*-vorme verwys, maar om as agtergrond vir *Tall Horse* te dien, sal die verskillende kontekste hier genoem word en daar sal kortliks aangetoon word of die toneelpoppe en maskers as ikoon of medium in hierdie kontekste funksioneer.

Die eerste konteks is die heilige of religieuse rituele konteks. Dit sluit 'n inisiasieritueel in wat net een keer elke sewe jaar uitgevoer word. Slegs hooggeplaaste lede van die gemeenskap wat hoë geestelike posisies in die gemeenskap beklee, kan hierdie *performances* uitvoer of as toeskouers bywoon. Gedurende die *performances* word daar ook kennis aan die teenwoordige lede oorgedra (Donald 2004:10). Die ikoniese gebruike van toneelpoppe en maskers kom baie sterk in hierdie konteks voor. Fetisj-voorwerpe en natuurgeeste word geraadpleeg om die presiese tyd vir hierdie rituele te bepaal. Daar word ook offers aan hierdie voorwerpe en die voorvaders en natuurgeeste gebring. Gedurende die offers sal die voorvaders of natuurgeeste wat vereer word die masker of toneelpop beset (Donald 2004:10). Dit is wanneer die geeste van hierdie voorwerpe besit neem dat die voorwerpe nie meer voorstellings van die geeste of voorvaders is nie, dit wil sê hulle is nie meer mediums van uitbeelding nie, hulle is die voorvaders of natuurgeeste wat fisies gematerialiseer het. Nog 'n rede hoekom die toneelpoppe en maskers nie as mediums in hierdie *performances* geag kan word nie, is omdat kreatiewe uitlewing of uitdrukking nie die primêre fokus van die *performances* is nie, maar die doel van die *performances* is rituele handeling soos die offers (Donald 2004:10).

As voorbeeld kan daar na die *Komo*-inisiasiemasker gekyk word. Joubert (1990:75) beskryf dit as 'n anti-estetiese masker omdat dit nie 'n mens of 'n dier voorstel nie. Die masker se vorm word soms deur verskillende toevoegings versteek. Lae bloed en klei kan die oorspronklike vorm van die masker verder verbloem. MacNaughton (1988:294) verduidelik hoe die masker kennis gedurende die *performance* oordra:

At the same time and by the same acts, the mask becomes increasingly powerful, so that more complex channels of interaction between *daliluw* (inherent power and secret knowledge) and renewed energy are established. Thus, apparently amorphous form linked with vaster and even more staggering amounts of *nyama* (protective spirits or power possessed by the blacksmiths).

Joubert (1990:75) noem dat hierdie maskers so kragtig is dat net die smid wat dit gemaak het, dit met veiligheid kan gebruik en dat die maskers baie selde in die Weste gesien word, omdat dit ook baie goed bewaar word. Foto's 16 en 17 van die Bylae vertoon so 'n masker. Die masker word gebruik in 'n geheime *performance* van die *Komo*-inisiasiegroep om vernietigende elemente in die

gemeenskap teë te werk. Smede vorm die basis van hierdie groep (Joubert 1990:75). Die smid van die dorp is tradisioneel verantwoordelik vir die vervaardiging van die toneelpoppe en maskers. Die rol van die smid in die gemeenskap word deur Donald (2004:11-12) bespreek:

Traditionally, puppets were made by the Blacksmiths of society who also played an important role in ritual ceremonies. The Blacksmiths are considered separate from all tribes and groups and older as a group than others. As the puppets and masks were considered extremely powerful, the identity of their makers was often kept secret. This was partly for fear of being killed by the owner of the object, who would have been afraid that another object of equal power would be made by the same hand. (...) The fetish objects were guarded by the oldest blacksmiths, tribesman or head of family.

'n Ander voorbeeld is die Céko-masker wat ook 'n fetisj-voorwerp is. Hierdie masker word in rituele gebruik waar daar van besitname gebruik gemaak word en daarom sal dit as 'n ikoon funksioneer. 'n Foto van hierdie masker kan gevind word in die Bylae, foto 18. Die spieëls of metaalsirkels wat as die oë van die masker dien, kan alle gebeure in die gemeenskap sien. Donald (2004:30) brei uit oor die sosiale funksie van hierdie masker:

It relates a solidarity between the living and the dead. It is active in maintaining the structure of ritual and social society and gives protection in times of war. This mask is a balancing and regulating force in society which holds each individual responsible for his or her actions. This mask has sacrifices made to it annually. It was made by an old spiritual master, younger men not being allowed to form objects of this nature.

Die ander konteks waarbinne toneelpoppe en maskers gebruik word, is semi-heilige *performances*. Hierdie *performances* word met inisiasieseremonies geassosieer en dit word veral gebruik as transformerende vorm om die permanente verandering aan die deelnemers aan die *performance* aan te dui en te bevestig. Dit is egter nie die enigste geleentheid waar hierdie vorme van *performances* gevind word nie:

These [forms of performances] vary greatly from, for example, enthronement to a change of season or other natural conditions. In these ceremonies it is only the initiated who perform and dance. Others, who can watch, are nevertheless bound by codes of respectful behaviour (Donald 2004:10-11).

Aangesien die rituele handeling soos offers nie die sentrale fokus van die *performance* is nie, en besitname deur geeste nie in hierdie vorme van *performances* gevind word nie, funksioneer die toneelpop en masker in hierdie tipe *performances* as mediums en nie as ikone nie. Die toneelpoppe en maskers word as simbole of representasies binne die rituele gebruik.

‘n Voorbeeld van hierdie gebruike van die toneelpop en masker kan in die *Kore*-inisiësievereniging gevind word. Maskers en toneelpoppe beeld meestal diere in hierdie *performances* uit, elk met sy eie simboliese betekenis wat gedurende rituele gedans word. Joubert (1990:74) sê dat hierdie diere die bonatuurlike kragte van die bos verteenwoordig.

Die derde konteks waarin toneelpoppe en maskers gebruik word, kom voor in wat Donald (2004:11) die tradisionele teater noem. Inisiësiegroepe speel ‘n belangrike rol in hierdie *performances* wat gedurende huwelikseremonies en begrafnisse uitgevoer word. Die *performances* word ook as dankbetuigingseremonies uitgevoer. Alhoewel rituele met hierdie *performances* verbind word, funksioneer die maskers en toneelpoppe nie in die *performances* as ikone nie, maar slegs as mediums.

Die toneelpop en masker vorm ‘n integrale deel van die populêre teater, wat die laaste konteks is waarin hierdie *performance*-voorwerpe funksioneer. Die jeugorganisasies is vir hierdie tipe *performances* verantwoordelik en vermaak is een van die doelstellings daarvan. Dit word veral gesien in die komiese en satiriese aard van die *performances*. Daar is al aangetoon hoe hierdie *performances* as ‘n sosiale uitlaatklep vir die gemeenskap dien. Daar is nie noodwendig ‘n beperking op die gehoor wat die *performances* kan bywoon nie, juis omdat dit nie altyd streng volgens tradisionele voorskrifte hoef te funksioneer nie.

This form allows for anyone to perform and it is in this category that accommodates performances completely unrelated to initiation and religion. It is also where invention and development of new techniques takes place. An example of this in Yaya’s [Coulibaly] would be his experiments and performances with string puppets (Donald 2004:11).

Aangesien hierdie vorme nie so streng volgens tradisie hoef plaas te vind nie, word die gebruik van die toneelpop en masker tot mediums van uitbeelding beperk, en ikoniese gebruike kom nie voor nie, aangesien hierdie *performances* suiwer sekulêre vorme is. Tradisie word egter nie geheel en al in hierdie vorme geïgnoreer nie. Die tradisionele uitdrukkingsvorme en simboliek word nog in hierdie kontekste gebruik, byvoorbeeld in *Tall Horse*, wat as ‘n populêre *performance*-vorm geklassifiseer kan word.

Die bespreking van *Tall Horse* moet daarom binne die konteks van hierdie benadering tot *performance* gedoen word. Die toneelpoppe en maskers sou daarom net as mediums in hierdie produksie kon dien, selfs al word geestelike aspekte onder die oppervlak gevind. Die toneelpoppe en maskers is egter nie die enigste tradisies wat in *Tall Horse* gebruik is nie. Soos aangetoon in die hoofstuk oor die kernbegrippe wat in die studie gebruik is, speel beweging 'n integrale rol in die manipulering van 'n toneelpop en die gebruik van maskers in Afrika-danse. Koffi Kôkô, afkomstig van Benin (en self ook 'n animistiese priester), was vir die choreografie van *Tall Horse* verantwoordelik.

8.2.3 Dans en beweging uit Benin en die gebruik daarvan in rituele en teater

“Kunsvoorwerpe” soos maskers en beeldhouwerke van Afrika is vir eeue lank al in Europa versamel, maar die *performance*-sisteme wat saam met hierdie voorwerpe gaan, is grootliks geïgnoreer. Die voorwerpe is daarom buite hul oorspronklike kontekste as kunsobjekte beskou. Waar die dans of ander *performance*-sisteme soos rituele van Afrika wel ter sprake was, dui Laude (in Huet 1978:12) aan dat hierdie besprekings of aannames nie altyd korrek was nie:

The Colonial texts present these dances as spontaneous and purely instinctive manifestations of these *bamboula*. It cannot be emphasized enough that this is completely untrue. The dances and ceremonies (...) are by no means the simple expression of collective energy as was once so thoughtlessly believed. On the contrary, they are strictly regulated according to criteria which, while differing from those which govern Western choreography, are no less precise and imperative.

Hy gaan verder deur te noem dat die danse (met of sonder maskers) net op spesifieke tye van die jaar en by spesifieke geleenthede uitgevoer word. Verder het hierdie danse ook baie spesifieke uitkomstes wat met die uitvoering daarvan bewerkstellig moet word.

Daar word reg oor Afrika danse gevind en Laude (in Huet 1978:12) voer aan dat dans 'n tipiese karaktereienskap van Afrika-kultuur is. Die dansvorme van elke afsonderlike kultuur op die kontinent verskil egter van mekaar, maar dans as ekspressiewe medium kom reg oor die kontinent voor. Werke wat oor die danse in Afrika geskryf is, fokus meestal op die choreografie van die verskillende vorme van dans, sowel as die musiek en instrumente wat as begeleiding vir die danse dien. Dikwels word hierdie studies dan ook vanuit 'n Westerse perspektief gedoen (Laude in Huet 1978:13), wat 'n probleem kan veroorsaak as Afrika-danse die fokuspunt van die studie is. Laude (in Huet 1978:13) verduidelik:

When we study African dance we have to forget completely the sort of dichotomy that is familiar to Western thought: the opposites of secular and religious, profane and sacred. Such opposites can only exist in a dualist structure. In our present state of knowledge, we have no reason to suppose that there is any such element in the sub-Saharan cultures.

Ek stem nie heeltemal met hierdie standpunt van Laude saam nie. Alhoewel daar sterk ritualistiese aspekte in baie dansvorme gevind kan word, impliseer dit nie dat alle dansvorme religieuse doelstellinge het nie. Dit word veral gesien by die *Sogo-Bo* maskerades van die Bamana, wat 'n suiwer sekulêre dansvorm is. Alhoewel hierdie dansvorm sekulêr is, word dieselfde strukture van *performance* as in die religieuse dansvorme soos in die *Komo* gebruik. Dit is daarom onmoontlik om te sê dat alle dansvorme sekulêre en religieuse danse as 'n kombinasie van die twee kontekste is. Ek stem saam dat daar wel gevalle is waar hierdie twee kontekste versmelt, byvoorbeeld in die semi-heilige en/of tradisionele teatervorme soos hierbo deur Donald in die afdeling oor Bamana-*performances* uiteengesit is.

Net omdat die danse gedurende vasgestelde tye uitgevoer word en ook sosiaal gereguleer word, beteken nie dat al die danse religieuse kontekste het nie. Die gebruik van *performance*-voorwerpe soos die masker en toneelpoppe ondersteun hierdie stelling van my, aangesien die funksie van hierdie *performance*-voorwerpe ook die konteks van die danse of *performances* beklemtoon. So kan die ikoniese gebruik van 'n toneelpop of masker nie in 'n sekulêre *performance* gevind word nie. Wanneer hierdie voorwerp dus as 'n ikoon in die *performance* dien, is dit 'n religieuse konteks waarbinne die voorwerp gebruik word. Ooreenkomste in dansvorme of *performance*-strukture kan ook nie as 'n genoegsame rede aangevoer word waarom daar nie 'n onderskeid getref kan word tussen religieuse en sekulêre dansvorme nie. Die raming van die *performance* as liminale of liminoïse aktiwiteit word daarom weereens bevestig, alhoewel ek toegee dat hierdie raming nie altyd duidelik is nie. Dit kan veral waargeneem word in die uitgebreide klassifikasies van dans in Afrika soos dit in Dagan (1997:90-93) aangetoon word.

Koffi Kôkô, die choreograaf van *Tall Horse*, is afkomstig uit Benin. In Benin is daar verskillende dansvorme wat met rituele en religieuse gebeurtenisse verband hou. Die verskillende religieuse groepe het elk hul eie dansvorme waardeur hulle gode vereer. Hierdie groepe is onder andere die *Dan*, die *Zakpata*, die *Dangbe*, *Hévioisso* en die *Tohossou*. Ander vorme kom ook voor en stem in vele opsigte met vorme ooreen wat in Nigerië gevind word, soos die *Egungun* en die *Ogun* (Dagan 1997:197-203). In baie van hierdie rituele en danse kom die besitname van die dansers deur geeste

voor. In hierdie gevalle (waar daar dikwels van maskers gebruik gemaak word, soos in die Egungun) sal die maskers en/of dansers as ikone funksioneer.

Nie alle danse in Benin maak egter van beswyming of ikonografiese vergestaltings in hulle dansvorme gebruik nie. Tog word die religieuse konteks van omtrent alle tradisionele dansvorme in Benin deur Dagan (1997:197) onderskryf. Die danse vind daarom in liminale ruimtes plaas. Dit is dan vanuit hierdie konteks dat Kôkô sy danse skep. In die werkwinkel wat Kôkô aan die Drama Departement van die Universiteit Stellenbosch aangebied het (20 Augustus 2004), noem hy ook dat sy werke altyd vanuit 'n religieuse konteks geskep word. Die konteks waarbinne hierdie danse egter uitgevoer word, is nie altyd religieus nie. Dit kan veral gesien word in die werk wat hy met die dansers en akteur-manipuleerders in *Tall Horse* gedoen het. Die tradisie waaruit Kôkô kom, gebruik nie altyd die ikoniese werking van die masker of danser nie, maar die religieuse konteks verhoog die simboliek of metafisiese verwysingsraamwerk van die handeling wat uitgevoer word. Dit word gesien in die metodes waarvolgens die danse geskep word en die interne prosesse wat Kôkô aanhang in die skepping van die danse. Die religieuse danse word binne 'n liminale ruimte gevind, maar die moderne teater waarbinne die handeling of danse uitgevoer word, is 'n liminoïse ruimte. Hierdie verwarring van die ruimtes met betrekking tot die handeling wat binne daardie ruimtes uitgevoer word, sal later in hierdie hoofstuk bespreek word.

Na aanleiding van hierdie verskillende tradisies wat hierbo bespreek is, sal die fokus nou na die produksie en skeppingsproses van *Tall Horse* verskuif. Die tradisies waarbinne Handspring Puppet Company, Sogolon Troupe en Koffi Kôkô werk, kan as die bepalende tradisies in *Tall Horse* gesien word. Ander betrokkenes soos Marthinus Basson as regisseur en Kephra Burns as skrywer van die teks, het elk natuurlik ook spesifieke agtergronde of werkswyses wat die uiteindelijke *performance* beïnvloed het. Daar sal egter in die hieropvolgende bespreking na hierdie elemente verwys word.

8.3 'n Bespreking van *Tall Horse* met verwysing na die kernaspekte van die studie.

Die produksie en die skepping van *Tall Horse* is in vele opsigte anders as die tipe *performances* wat tot dusver in die studie bespreek is. Een van die grootste verskille is dat hierdie produksie 'n geskrewe teks as basis gehad het. Die meeste tradisionele *performances* in Afrika, veral die tradisionele *performances* waarin toneelpoppe en maskers gebruik word, het nie 'n geskrewe teks nie. Die *performance*-tekste wat by hierdie tipe *performances* gevind word, word mondeling

oorgedra en in vele gevalle vind dit gedurende 'n inisiasiedydperk of sekere lewensfases (soos by die *Bin Sogo Bo* gevind word) plaas.

Tall Horse as 'n produksie is uiters gepas om die teoretiese aspekte wat tot dusver in die studie gebruik is, toe te pas. Dit is natuurlik nie moontlik om 'n *performance* te vind wat aan al die aspekte wat bespreek is, voldoen nie, juis omdat hierdie teoretiese aspekte gekies is om 'n wye verskeidenheid *performances* te klassifiseer en te beskryf. Dit is ook nie moontlik om al die aspekte wat alreeds in die studie bespreek is afsonderlik toe te pas nie, juis omdat *performance* 'n komplekse sisteem is en die verskillende onderafdelings van mekaar afhanklik is en nie noodwendig afsonderlik funksioneer nie. Daar is byvoorbeeld nie 'n aparte hofie in hierdie hoofstuk waar die liminale en liminoïse ruimtes en vorme van *performance* bespreek word nie.

Soos dit duidelik uit die voorafgaande afdelings blyk, is hierdie produksie 'n besondere geval, juis omdat daar so 'n uiteenlopende hoeveelheid tradisies of *performance*-vorme in een *performance* gevind word. As gevolg van die verskillende style of *performance*-vorme wat in *Tall Horse* gevind word, funksioneer nie een van die tradisies binne hul oorspronklike kontekste nie. *Tall Horse* kan onder andere om hierdie redes eerstens as 'n hibriede *performance* beskryf word, veral ook omdat die verskillende tradisies en kontekste binne 'n nuwe konteks of situasie geplaas word. Daarom kan ook die oorspronklike betekenis wat hierdie onderskeie tradisies in hul oorspronklike kontekste gehad het, binne die nuwe *performance* heel moontlik anders as die oorspronklike konteks of betekenis wees.

8.3.1 Die teks en regie van *Tall Horse*

Die teks van *Tall Horse* is deur Kephra Burns geskryf.⁴ Burns is 'n Amerikaner en sy skryfwerk sluit 'n wye verskeidenheid vorme in, onder andere dokumentêre vir televisie, televisietekste en filmtekste. *Tall Horse* was sy eerste teks vir toneelpop-teater. Die *performance*-teks van *Tall Horse* is in Millar (2006:241-277) se boek oor die produksie opgeneem, maar dit is 'n veel ander teks as dié een waarmee daar aan die begin van die repetisieproses in Kalkbaai begin is. Die oorspronklike teks vir die produksie het oor meer as 100 bladsye gestrek, 'n omvangryke teks vir die hedendaagse teater oor die algemeen, en nog 'n verdere uitdaging vir toneelpop-produksies. Die feit dat Burns nie 'n ervare skrywer vir die teater is nie, word verder in hierdie produksie gekompliseer aangesien

⁴ Aangesien die teks gepubliseer is (Burns in Millar 2006) en hierdie studie nie poog om 'n analise van die teks te gee nie, sal daar nie 'n opsomming van die gebeure in die teks gegee word nie.

poppeteater 'n genre is waarin beweging, in teenstelling met dialoog, om verskeie redes baie belangrik is as tekensisteem en illusie van lewe.

Kruger (1987:81-83) verwys na die verskillende vereistes van 'n toneelpopteks. As hierdie vereistes met die oorspronklike teks van Burns vergelyk word, kom daar vele probleme na vore. Hierdie probleme sou nie voorgekom het as die teks vir 'n gewone teaterproduksie geskryf was nie, maar die beperkinge en die spesifieke gebruiksmoontlikhede van die toneelpop (en voeg daarby die verskillende vorme toneelpoppe wat in hierdie produksie gebruik is) bring mee dat die oorspronklike teks van Burns in vele opsigte nie vir toneelpoppe geskik is nie.

Handeling in die toneelpopteks verwys na die dae en emosies wat in die teks gevind word en dit moet deur middel van bewegings en liggaamshoudings uitgebeeld kan word (Kruger 1987:81). Die handeling moet ook genoegsame konflik bevat. Die konflik in toneelpoptekste lei nie altyd (soos in die geval waar akteurs gebruik word) tot karakterontwikkeling nie en die konflik bestaan nie uit sielkundige konflik nie, maar eerder uit die konflik wat tussen "tipes" bestaan. Hierdie "tipes" in toneelpopproduksies neig veral na oordrywing en selfs karikatuuragtige uitbeeldings van karakters.

Hierdie aspekte met betrekking tot handeling en konflik is uiters geskik vir toneelpopproduksies vir kindergehoor. Dit beteken egter nie dat al hierdie aspekte op toneelpopproduksies wat op 'n volwasse gehoor gerig is, van toepassing is nie. Alhoewel hierdie aspekte nie deurgaans in 'n teks vir volwassenes hoef voor te kom nie, is die basiese beginsels waarop die toneelpopteks geskep word nog steeds van toepassing, juis omdat die toneelpop sekere beperkinge as *performance*-voorwerp het.

Normaalweg het die toneelpop 'n strakke of onbeweeglike gesig wat die uitbeelding van emosies deur "gesigspel" by toneelpoppe beperk. Kruger (1987:81) noem tereg dat die sagte mondpop in 'n mate gesigsemosie kan uitbeeld. Staafpoppe met ingewikkelde interne meganika kan wel ook emosies weerspieël, soos gevind kan word by toneelpoppe wat van animatronika⁵ gebruik maak. Hierdie tipe toneelpoppe word meestal net vir televisie- en filmproduksies gebruik omdat die tegnologie besonder duur is. Verder is dit ook nie altyd moontlik om hierdie figure as toneelpoppe te klassifiseer nie omdat die meganika elektronies aangedrewe is. In hierdie gevalle word daar na

⁵ Animatronika is 'n vertaling vir wat alom as "animatronics" bekend staan. Animatronika verwys na tegnologie wat van elektronika gebruik maak om 'n gemotoriseerde toneelpop te manipuleer of te animeer.

die figure as outomate verwys en dit vorm 'n subveld van robotika – 'n veld wat glad nie in hierdie studie van toepassing is nie.

Waar veranderinge in emosies van die toneelpop uitgebeeld word, word dit dus deur middel van beweging (dikwels subtiele liggaamsbewegings) aangedui. As gevolg van die statiese aard van die figure se voorkoms, is die ontwerp daarom alreeds die eerste teken van die karakter wat uitgebeeld word. Alhoewel Handspring Puppet Company se toneelpoppe beweeglike (of geartikuleerde) monde het, is 'n wisseling in gesigsuitdrukking weens die konstruksiemateriaal nogtans uiters beperk. Sogolon Troupe se toneelpoppe het geen geartikuleerde dele in die gesig nie. Hierdie eienskap van die toneelpoppe in *Tall Horse* en van toneelpoppe in die algemeen lei daartoe dat lang stukke dialoog sonder genoegsame uiterlike handeling 'n statiese opvoering tot gevolg het. Daarby is dit vir die gehoor moeilik om te bepaal watter karakter wanneer praat, veral as daar 'n aantal toneelpoppe saam in 'n toneel is en beweeglike monde ontbreek.

As toneelpoppe met beperkte bewegingsmoontlikhede gebruik word (soos in die geval in *Tall Horse*), behoort die narratief eenvoudig te wees en behoort die aantal neweverhale in die teks beperk te word. Burns se teks voldoen egter nie aan hierdie vereistes nie. Sekere tonele, soos die soirée en die aanbieding van die kameelperd aan die koning van Frankryk, is veels te lank, dialoogryk en met verwikkelde emosies en karakters gevul.

Die aard van die toneelpop en masker beteken dat 'n storie suiwer deur middel van visuele elemente soos beweging en ontwerp vertel kan word. Gesproke dialoog is nie van essensiële belang in toneelpopproduksies nie. Te veel dialoog, soos byvoorbeeld in die soirée-toneel in *Tall Horse*, “verswak” die toneelpop, veral omdat die dialoog nie die illusie van 'n lewelose voorwerp wat in *performance* in die verbeelding van die gehoor 'n vorm van lewe aanneem, versterk nie. In hierdie tonele is voortdurend kommentaar op politiek en kultuur gelewer, wat as 'n bysaak of newenarratief tot die sentrale storie gesien kan word. Dit het nie gehelp om die storie voort te stu nie en in die uiteindelijke *performance*-teks is hierdie tonele dan ook drasties ingekort. Die doel van die storie is om die reis van die kameelperd uit te beeld. Alhoewel hierdie reis ontstaan het as gevolg van politieke motiverings, word die politiek 'n bysaak en die verhouding tussen die karakter Atire en die kameelperd (Sogo Jan) word die sentrale fokuspunt van die verhaal.

Hierdie newestories of kontekstualiserende tonele verleng die produksie onnodig. Kruger (1987:82) noem dat die toneelpospel 'n gekonsentreerde dramavorm is en hierdie lang tonele sal miskien gepas wees vir 'n produksie wat van akteurs gebruik maak, maar die gekonsentreerde aard van die toneelpopteks maak hierdie neweverhale oorbodig en maak die sentrale storie lomp.

Die Soirée-toneel belemmer die vloeï van die vertelling deur onnodige politieke en sosiale kommentaar te lewer. In hierdie geval is dit duidelik dat die dramatiese funksie van die toneel, naamlik die gehoor se eerste ontmoeting met St-Hilaire, Clothilde en die groot kameelperd (Sogo Jan), sowel as Atir se ontmoeting met Clothilde, nie die nodige aandag gekry het nie. Hierdie toneel was, selfs na die eerste rondte snywerk, gedurende die eerste speelvak nog steeds te lank en in die herbesoek van die produksie in Februarie 2005 is hierdie toneel selfs nog verder gesny tot die lengte van die gepubliseerde weergawe.

Kruger (1987:83-84) noem ook ander faktore wat in gedagte gehou moet word by die skryf of verwerking van literatuur om 'n toneelpopteks te skep. Dit sluit die doel van die opvoering, die ouderdom van die gehoor, die vaardighede van die akteur-manipuleerders, die aantal akteur-manipuleerders en die beskikbare speelfasiliteite in. Al hierdie aspekte is in ag geneem, veral omdat Jones 'n ervare vervaardiger is. Een aspek wat egter nie deur die skrywer van die teks in ag geneem is nie, en veral dan ook op sy onervare toneelpopteksvaardighede dui, is die tipe toneelpop wat in die produksie gebruik word. Die aard van die toneelpop is bepalend vir die gebruiksmoontlikhede daarvan en ook vir die effektiwiteit van die toneelpop om dialoog te kan lewer. So is die toneelpoppe van Sogolon Troupe nie in hul oorspronklike kontekste gebruik waarin dialoog ontbreek nie. In hierdie nuwe konteks, naamlik die *Tall Horse performance*, moet hierdie toneelpoppe egter dialoog lewer. As die teks dan ook nog dialoogryk is, word die gebruiksmoontlikhede van die toneelpop 'n beperking en dit is daarom nodig om die teks tot die essensie van die storie te sny om die verhaal voort te dryf en die toneelpoppe se illusie van lewe te behou.

Marthinus Basson, regisseur van die produksie, het veral 'n groot aandeel aan die inkorting van die teks gehad – 'n proses wat uiters sensitief benader moes word en waarin die skrywer voortdurend geraadpleeg is. Basson is al langer as 30 jaar as regisseur in Suid-Afrika werksaam. Hy het 'n uitstekende reputasie as regisseur van teaterproduksies wat oor 'n hele aantal teatervorme strek, van dans- en bewegingsproduksies tot dramas, musiekblyspele en operas. *Tall Horse* was die eerste

toneelpopproduksie wat hy aangepak het, alhoewel hy dikwels van toneelpoppe in sy produksies gebruik maak, soos in *Maria de Buenos Aires* (2004) en *Die Storm* (2007).

Basson se werk word ook veral geken aan die sterk visuele elemente en benadering wat hy in sy produksies toepas. Hierdie tipe benadering is natuurlik uiters gepas vir 'n toneelpopproduksie. Verder steun Basson ook sterk op die visuele element in sy produksies om 'n storie te vertel. Deur van hierdie benadering gebruik te maak en deur Basson se geneigdheid om op die algemene vloei en bou (die argitektuur van die produksie, soos hy dit noem) te fokus, het veroorsaak dat die probleme met die teks (en dan veral spesifieke tonele) aangespreek is.

Dit is die regisseur se verantwoordelikheid om te verseker dat die produksie vlot. In die geval van *Tall Horse* was daar egter soveel verskillende stemme waarna daar geluister moes word dat Basson se visie vir die produksie nie die belangrikste visie was nie. Te veel toegewings moes gemaak word om verskillende kunstenaars te bevredig en dit het tot 'n lomp eerste speelvak van die produksie gelei waar die vertoning (met 'n pouse) twee uur lank was. Dit is duidelik dat die teks nog steeds te lank was.

8.3.2 Die Toneelpop, masker en akteur-manipuleerder as mediums van uitbeelding in *Tall Horse*

Soos vroeër in hierdie hoofstuk aangedui, het die toneelpoppe van Handspring Puppet Company geen verband met rituele of religieuse geloofstelsels nie. Die toneelpoppe funksioneer voort in 'n liminoïese ruimte, juis omdat hierdie bonatuurlike of religieuse kontekste nie teenwoordig is nie. Die *performances* van Handspring Puppet Company is daarom liminoïese vorme van *performance* en ikoniese uitbeeldings is daarom nie in hierdie vorme van representasie moontlik nie. Die toneelpoppe funksioneer dus net as mediums van uitbeelding en die figure verwys na iets of iemand. Die uitbeelding is nie dit wat uitgebeeld word soos in die geval van die ikoon nie.

Die toneelpoppe van Sogolon Troupe funksioneer in *Tall Horse* op presies dieselfde wyse. Alhoewel sekere toneelpoppe en maskers van Yaya Coulibaly as mediums funksioneer, is ander ikone en word hulle in religieuse *performances* gebruik. Hierdie ikoniese voorwerpe is nie in *Tall Horse* gebruik nie. Die raam van die *performance*, in die sin dat dit vir vermaaklikheidsdoeleindes uitgevoer word, beteken dat ikoniese uitbeeldings nie in die *performance* gevind word nie. Die gebruik van die ikoniese voorwerpe in religieuse *performances* in die Bamana-kultuur impliseer

ook 'n beperkte gehoor wat uit geïnisieerde lede van 'n geslote groep bestaan. Hierdie voorwerpe, saam met die geestelike krag daarvan, is 'n verdere rede hoekom hulle nie in 'n liminoïse *performance* soos *Tall Horse* gevind kan word nie.

Die voorkoms van die toneelpoppe en maskers wat wel in die produksie gebruik is, stem ooreen met die voorkoms van die toneelpoppe en maskers wat vir vermaaklikheidsdoeleindes in Mali gebruik word. Hierdie toneelpoppe en maskers het dan ook dikwels simboliese waarde vir die lede van die gemeenskap vir wie dit opgevoer word. Alhoewel die opvoering van *Tall Horse*, sowel as sekere tipes *performances* van die *Bin Sogo Bo*, as 'n liminoïse *performance*-vorm gesien word, beteken dit nie dat die kontekste van *performance* van die *Bin Sogo Bo* en produksies soos *Tall Horse* dieselfde is nie.

Die produksie van *Tall Horse* is baie nader aan die konteks van die produksies wat Handspring Puppet Company tot en met *Tall Horse* aangepak het. Die ruimte waarin die produksie opgevoer word, is 'n Westerse teatergebou. Verder word die elemente wat in hierdie teater gevind word en met Westerse teaterproduksies geassosieer word ook ten volle gebruik. Dit sluit in 'n dekorstel, beligting, 'n klanksisteem en videoprojeksies. Binne die tradisionele kontekste van die Bamana-*performances* soos die *Bin Sogo Bo*, is hierdie elemente nie in die konteks van die *performances* teenwoordig nie. In die oorspronklike *performance*-konteks word hierdie *performances* in die buitelug uitgevoer in 'n markplein of 'n groot area binne die dorp. Geen beligting word gebruik nie, behalwe vir die fakkels wat vir die aand se *performances* aangesteek word. Die musiek wat gebruik word, word ook nie opgeneem of deur klankstelsels gespeel nie. Dit word lewendig uitgevoer. Die *Bin Sogo Bo* is ook nie so presies in die uitvoering van hul *performances* nie en ruimte vir improvisasie word in die *performances* gelaat. Dit beteken nie dat die *performances* lukraak saamgestel word nie, maar die struktuur en uitvoering daarvan is nie so rigied soos dié van Handspring Puppet Company se normale tipe *performances* nie.

In beide die *performance*-kontekste van Handspring Puppet Company en Sogolon Troupe is die akteur-manipuleerders die agente van handeling en beweging van die *performance*-voorwerpe. Deur die beweging wat die akteur-manipuleerder aan die toneelpoppe gee, word die toneelpop en maskers die mediums vir representasie. Deur hierdie representasie en handeling word betekenis geskep waardeur 'n storie vertel kan word. Die akteur-manipuleerder is die medium van handeling

en die toneelpop of masker is die medium van representasie en betekenis wat deur die beweging voortgebring word.

Getrou aan Handspring Puppet Company se styl van *performance*, was die akteur-manipuleerders duidelik sigbaar by die manipulerings van die toneelpoppe wat deur Kohler gemaak is. Selfs by sommige van die toneelpoppe wat deur Coulibaly gekerf is, was die akteur-manipuleerders sigbaar. Dit was egter net by sekere toneelpoppe die geval en waar die gebruikstradisie van die spesifieke tipe toneelpop dit toegelaat het.

'n Voorbeeld hiervan is die Koning van Frankryk wat 'n Sogolon-toneelpop was. Dit was in die vorm van 'n *maaniw*, 'n staafpop in die vorm van 'n mensfiguur, wat voor die manipuleerder gehou word. Hierdie tipe toneelpop word ook 'n *marionette à tige* genoem. In ander gevalle, soos by die *soirée*-toneel, was die Sogolon-toneelpoppe wat gebruik is *meren habitable*, waar die akteur-manipuleerder geheel en al versteek word. Net so word die akteur-manipuleerder ook in die *castelet* versteek, soos by die wildsbokke in die jagtoneel. 'n Voorbeeld waar daar met hierdie konvensie van versteking weg beweeg is van die akteur-manipuleerder van die *castelet*-toneelpop, is te vinde by die Koninging van Frankryk. Hierdie reuse-*castelet* is deur 'n versteekte manipuleerder gemanipuleer, maar die stem van die karakter was afkomstig van 'n sigbare aktrise wat langs die toneelpop geloop het.

Die akteur-manipuleerders in *Tall Horse* het van rolspel gebruik gemaak, veral omdat besitname deur geeste of ander bonatuurlike entiteite nie in hierdie *performance* gevind word nie. Rolspel word in die produksie toegepas omdat die akteurs, akteur-manipuleerders en toneelpoppe en maskers vir die duur van die *performance* 'n representasie van iets of iemand anders is. Hulle funksioneer dus as tekensisteme in die *performance* saam met ander tekensisteme soos dans, musiek en dialoog. Die gehoor, onder andere weens die konteks waarin die *performance* plaasvind, het die handeling of aksies van die akteur-manipuleerders en toneelpoppe en maskers ook as rolspel gesien, wat die liminoïse aard van die produksie verder beklemtoon.

8.3.3 *Tall Horse* as performance

In die hoofstuk oor *performance* as konsep (Hoofstuk 2) is daar genoem dat *performance* gesien kan word as 'n ervaringsveld waarbinne voorwerpe soos die masker en toneelpop (en ook die akteurs of *performers*) funksioneer. Hierdie ervaringsveld is 'n spieël waardeur die gemeenskap waarbinne die *performance* plaasvind se sienings of lewensuitkyk waargeneem kan word. Die *performance* omsluit daarom meer as net die blote produksie of vertoning wat op 'n spesifieke tyd uitgespeel word. *Performance*-teorie is daarom 'n analitiese middel waarvolgens *performances* ontleed kan word. Dit is egter moeilik om elemente of eienskappe van *performance* apart te bespreek, want die verskillende eienskappe en elemente is onderling met mekaar verbind en beïnvloed mekaar dikwels. Die skepping van die produksie deur middel van werkswinkels en/of repetisies, die sosiale kontekste waarbinne die produksie afspeel en selfs die gevolge of resultate van die produksie word alles as deel van die *performance* geag.

Tall Horse kan eerstens as 'n teatrale produksie gesien word. Hierdie klassifikasie van die produksie volgens Westerse terme is egter 'n té eenvoudige klassifikasie. As daar na die verskillende eienskappe van *performance* gekyk word en die produksie word daarvolgens ontleed, is dit duidelik dat daar veel meer elemente by die produksie betrokke is. Verskillende *performance*-sisteme, naamlik die liminoïse teatrale produksies soos gewoonlik deur Handspring Puppet Company uitgevoer word en die meer tradisionele *performance*-sisteem waarvolgens Sogolon Troupe werk, is in hierdie produksie in wisselwerking. Die verskillende kontekste of *performance*-sisteme moes versmelt om 'n nuwe *performance*-vorm of sisteem te skep. Die vraag is of dit die geval was en of daar nie eerder te veel opofferinge van die een tradisie se kant gemaak is om by die ander *performance*-sisteem in te pas en sodoende die oorspronklike konteks of *performance*-sisteem geheel en al te ignoreer nie. Hierdie vrae sal meer indringend onder die onderafdelings waarin *performance*-reëls bespreek word onder die vergrootglas geneem word.

Tyd

Tyd word op verskillende maniere in die produksie van *Tall Horse* toegepas. Net soos met ander teatrale produksies, word daar in hierdie produksie van simboliese tyd gebruik gemaak, maar ook van gebeurtenistyd, want daar is 'n voltooide geskrewe teks wat die verloop van gebeurtenisse wat op die verhoog afspeel, uiteensit. Eers nadat al hierdie gebeurtenisse in volgorde uitgespeel is, sal die *performance* as afgehandel beskou word. Die teks is egter nie die enigste element wat die

tydsduur van die *performance* bepaal nie. Daar is ander gebeurtenisse wat gedurende die *performance* plaasvind wat ook die duur daarvan bepaal, soos die interaksie tussen die gehoor en die *performers*, die lengte van die pouse wat kan wissel, en applous van die gehoor gedurende en nadat die gebeurtenisse op die verhoog afgespeel het. Al hierdie elemente bepaal die lengte van die *performance* of die gebeurtenistyd van die *performance* en dit word nie in die geskrewe teks aangedui nie.

Alhoewel die gebeurtenistyd vir die gehoor afgeloop het, is dit nie noodwendig die geval vir die *performers* of tegnisi wat by die produksie betrokke is nie. Verder is daar ook nog gebeurtenisse wat na afloop van die produksie self moet plaasvind voordat daar gesê kan word dat die *performance* verby is. Die werk op die verhoog en agter die skerms is nie voltooi as die gordyn sak nie. Daar vind ander aktiwiteite plaas, soos die wegpak van die rekwisiete, kostuums, toneelpoppe, tegniese apparaat soos die videoprojektor, ensovoorts. Slegs as al hierdie aktiwiteite voltooi is, kan daar gesê word dat die *performance* afgehandel is.

Vir elke *performer* is die afloop van die *performance* (of soos Schechner dit noem die “cool down”) ‘n individuele ritueel. Dit kan enige iets insluit van stort na die opvoering, persoonlike items wegpak of selfs die notasessie wat na ‘n produksie deur die regisseur of verhoogbestuurder met die geselskap gehou word. Al hierdie aktiwiteite vorm nog deel van die *performance* en dui die oorgangstydperk tussen die *performance* en die “alledaagse lewe” aan.

Die gebeurtenisse in die teks maak ook van simboliese tyd gebruik. In die finale vorm het die produksie 90 minute geduur. Die gebeurtenisse wat uitgebeeld is, loop oor jare. Normale horlosietyd is dus in die produksie opgehef. Behalwe vir die chronologiese verloop van gebeure op die verhoog was daar ook tydspronge wat tot ‘n achronologiese opeenvolging van gebeure gelei het. Die produksie begin in ‘n voorstelling van ‘n museum in Bamako, Mali, in die hedendaagse tyd. Uit hierdie toneel vloei die volgende toneel wat honderde jare gelede plaasgevind het. Daar kan dus van twee verhale gepraat word wat gelyktydig binne die simboliese tyd van die produksie afspeel.

Die eerste verhaal is dié van Jean-Michel wat in Mali in die hede op soek is na sy familiegeskiedenis. Die tweede storie is dié van Atir, Jean-Michel se voorvader, en sy reis gedurende 1826 saam met die kameelperd Sogo Jan vanaf die savanna in Afrika tot in Parys. Met

die afloop van die gebeure in die teks (die gebeurtenistyd) word die simboliese tyd wat in die teks gebruik word, ook opgehef.

Daar kan ook geredeneer word dat die uitbeeldings van die Bamana-toneelpoptradisie in die produksie van *Tall Horse* die oorspronklike gebruik van tyd in die Bamana-tradisie ophef. Die kulturele feeste waarin hierdie toneelpoppe in Mali gebruik word, speel baie langer as 'n teaterproduksie in die Westerse konteks. In 'n onderhoud wat ek met Coulibaly gevoer het (Augustus 2004 te Stellenbosch), vertel hy meer in diepte oor die feeste waar die toneelpoppe in kulturele verband gebruik word. Hierdie feeste hou vir drie of vier dae aan en die voorbereidingsproses vir die *performances* self neem 15 dae. Gedurende hierdie dae (en die *performances* wat in die middag en aande van hierdie feeste plaasvind) sal die verskillende karakters net in 'n spesifieke volgorde uitkom. In *Tall Horse* was dit nie die geval nie. Sekere karakters uit die kulturele feeste is heeltemal weggelaat. Verder word daar karakters saam op die verhoog geplaas wat in die oorspronklike konteks nie saam in die speelruimte van die oorspronklike *performance* sou verskyn nie. Die verbintenis met die tyd waarin die oorspronklike karakters in die kulturele of tradisionele *performances* na vore sou kom, is in die konteks van *Tall Horse* geheel en al afwesig.

Die verskillende dae van die tradisionele fees het ook verskillende konnotasies en daar is gebeurtenisse wat net gedurende die onderskeie tye afspeel. So noem Coulibaly (2004) dat die derde dag van die feestyd die dag is waarop ongetroude mans hul vroue kies. Net sekere vroue kan gekies word en hul beskikbaarheid vir 'n huweliksaansoek word deur middel van die kleure van hul klere aangedui. So sal 'n vrou wat alreeds verloof is geel dra en 'n beskikbare vrou sal wit en blou dra, maar die gevaar in sulke gevalle is dat hierdie vrou minderjarig kan wees.

'n Ander kwessie rondom die tyd van 'n *performance* is ook nie in *Tall Horse* teenwoordig nie. Na afloop van die tradisionele feeste en *performances* sal die grastoneelpoppe en maskers (die *Bin Sogo*) verbrand word. Terwyl die toneelpoppe brand, sal die makers van die grastoneelpop op die brandende toneelpop spring. Drie maande na die *performance* en die verbranding van die toneelpop sal goeie geluk dié tref wat op die brandende toneelpop gespring het. In die eerste geval was die *castelet Bin Sogo* wat in *Tall Horse* gebruik is nie soos die tradisionele toneelpoppe gekonstrueer nie. Die gras wat vir hierdie toneelpoppe gebruik word, het die geneigdheid om voortdurend uit die konstruksie te val. Dit het duidelik na vore gekom in die werkswinkel wat gedurende Februarie

2004 gehou is. Daar is toe besluit om nie gras vir hierdie toneelpoppe te gebruik nie, maar wel materiaalsakke wat uitmekaar geryg is om die effek van gras te verkry.

Voorwerpe

Die volgende eienskap van *performance* wat ter sprake is, is die gebruik en hantering van voorwerpe in die *performance*. Aangesien *Tall Horse* 'n toneelpopproduksie was, is hierdie element van uiterste belang. Wanneer daar so sterk klem op die voorwerpe binne 'n *performance* geplaas word, is dit waar dat die waarde van hierdie voorwerpe in die *performance* veel meer is as die (monetêre) waarde daarvan buite die *performance*.

Die waarde van die voorwerpe kan eger nie net aan hul finansiële waarde gemeet word nie. Dit is duidelik dat toneelpoppe en maskers wat in rituele *performances* gebruik word, veral in ikoniese gebruike daarvan, onskatbare waarde vir die deelnemers en toeskouers van die voorwerpe het wat nie aan geld gemeet kan word nie. Dit kan veral gesien word in hoe die voorwerpe in 'n gemeenskap hanteer en gerespekteer word.

In *Tall Horse* is dit nie die geval nie. Die toneelpoppe en maskers word in 'n sekulêre *performance* gebruik. Handspring Puppet Company skep die voorwerpe om as kommunikasiemiddel in die *performance* te dien. Die toneelpoppe en maskers wat Coulibaly en sy geselskap vir die produksie geskep het, is spesifiek vir die produksie geskep en dit funksioneer ook as sekulêre *performance*-voorwerpe. Daar word dus 'n duidelike onderskeid tussen hierdie voorwerpe en voorwerpe vir religieuse *performances* soos inisiasierituele gemaak. Albei tipes *performance*-voorwerpe mag dieselfde voorkoms hê in dié sin dat die simboliese tekensisteme soos die gebruik van kleur en ontwerpselemente ooreenstem. Die gebruike van hierdie voorwerpe in die verskillende tipes *performance*, sowel as die uitkomst wat die gebruik daarvan in 'n *performance* kan hê, verskil egter. So kan die gebruik van voorwerpe soos maskers en toneelpoppe 'n permanente verandering by die deelnemers en/of gehoorlede hê om byvoorbeeld 'n verandering in sosiale posisie aan te dui. Met die gebruik van toneelpoppe en maskers in sekulêre *performances* soos *Tall Horse* is hierdie veranderinge nie moontlik nie. Daar word dan gedurende die *performances* slegs tydelike verplasings gevind.

Alhoewel al die voorwerpe in 'n sekulêre *performance* gebruik word, impliseer die verskillende style toneelpoppe dat die akteur-manipuleerders op verskillende wyses met die onderskeie toneelpopstyle te werk moet gaan om die gepaste manipulasiemetode te vind. Handspring Puppet Company en Sogolon Troupe se toneelpoppe is albei staaftoneelpoppe. Die Bunraku-styl toneelpop wat deur Handspring gemaak is, is baie ligter as die toneelpoppe uit Mali en beskik oor groter bewegingsmoontlikhede. Die staaftoneelpoppe van Handspring Puppet Company het meer geskakeerde manipulasiemoontlikhede en dit is daarom ook ingewikkelder om hierdie toneelpoppe te manipuleer.

Die toneelpop word deur sy hoofakteur-manipuleerder aan 'n tipe pistoolhandvatsel vasgehou wat aan die sentrale beheerstaaf van die toneelpop geheg is. Hierdie beheerstaaf wat tussen die duim en wysvinger vasgehou word, is die sentrale as waarop die kop van die toneelpop gemonteer is. Hierdie as kan links en regs draai. Die pinkie van die hand word gebruik om die toneelpop se as stewig te hou terwyl die middel- en ringvinger gebruik word om die kop op en af te beweeg. Die vingers word elk deur 'n sleutelring gedruk wat met dik vislyn aan die toneelpopkop vasgemaak is. Die ringvinger trek die kop af en die middelvinger trek die kop weer na bo.

Waar die kop van die toneelpop en die sentrale as by die atlaswerwel ontmoet, is daar 'n gaping by die toneelpop. Van die sentrale as loop die vislyn dan deur 'n ogie op die toneelpop se skedel tot agter. Die sentrale as wat deur die duim en wysvinger gedraai word, is aan die binnekant, by die kroontjie van die kop, vasgemaak. Die verbinding tussen die sentrale as en kop is van so 'n aard dat knikbewegings moontlik is.

By die staafpoppe van Sogolon (die *marionette à tige*) is hierdie ingewikkelde manipulasiemoontlikhede afwesig. Die kop van die toneelpop en die sentrale staaf waarmee die akteur-manipuleerder die toneelpop regop hou, is uit een soliede stuk hout gekerf en die kop is nie geartikuleer soos by die Handspring Puppet Company se staafpoppe nie. Die nek van hierdie toneelpoppe is ook onbeweeglik. Die bewegingsmoontlikhede van hierdie toneelpoppe is daarom beperk tot die tilt en die draai van die hele toneelpop. Anders as die Handspring Puppet Company se toneelpoppe waar die kop afsonderlik van die lyf kan draai, is dit nie by Sogolon se toneelpoppe moontlik nie. As die kop draai, dan draai die hele lyf.

‘n Verdere verskil is die manier waarop die toneelpoppe se ledemate gemanipuleer word. Afhangende van die karakter van die toneelpop, word diehande van Handspring Puppet Company se karakters ook uit een stuk hout gesny. Die vingers is nie noodwendig beweeglik nie. Die hande word dan deur middel van ‘n lap- of leerstrook aan die voorarm van die toneelpop verbind. Die bo-arm word ook op dieselfde manier aan die skouer van die toneelpop verbind. As hierdie tipe artikulasie nie teenwoordig is nie, dan word die voorarm en die hand uit een stuk hout gesny, met die manipulasiestaaf wat aan die elmboog van die toneelpop vasgemaak is. Dieselfde tipe manipulasietegnieke word vir die hande gebruik as wat vir die kop van die toneelpop gebruik word. As die polse geartikuleer is, sal die hande se vislyn aan die manipulasieapparaat se handvatse vasgemaak wees en die akteur-manipuleerder sal sy wys- en middelvinger gebruik om die vislyn te trek en die hand sodoende op of af te beweeg. By sommige staafpoppe word daar ook gebruik gemaak van ‘n metaalstaaf wat aan die toneelpop se ongeartikuleerde pols geheg is. Hierdie tegniek stem baie met die gebruike van Sogolon ooreen.

Met die *marionette à tige* van Sogolon is daar net ‘n stok aan die pols van die toneelpop se arm vas. Die bo-arm van die toneelpop word deur middel van ‘n tou aan die skouer verbind. Tou word ook gebruik om die manipulasiestaaf aan die pols van die toneelpop vas te maak. Anders as by die toneelpoppe van Handspring Puppet Company wat op soortgelyke wyse funksioneer, is hierdie manipulasiestawe baie dik en die akteur-manipuleerder moet ‘n groot hand hê om albei arms gelyk te kan manipuleer, veral omdat hy net een hand tot sy beskikking het om dit te kan doen, aangesien sy ander hand gebruik word om die sentrale as van die toneelpop te manipuleer. Die nadeel van hierdie manipulasietegniek is dat daar min variasie in beweging met die toneelpoppe se arms uitgevoer kan word, aangesien albei arms dieselfde bewegings uitvoer as die akteur-manipuleerder albei stawe in een hand vashou. Waar daar meer as een akteur-manipuleerder vir een toneelpop gebruik word, sal die tweede akteur-manipuleerder die arm manipuleer wat nie deur die primêre akteur-manipuleerder gemanipuleer word nie .

Hierdie manipulasiemoontlikhede van die verskillende tipes staaftoneelpoppe beteken dat die figure oor verskillende bewegingsmoontlikhede beskik. Die toneelpoppe van Handspring Puppet Company se bewegingsmoontlikhede is veel nader aan die natuurlike bewegings van die mens. Die toneelpoppe van Sogolon Troupe se bewegingsmoontlikhede is beperk en die beweging wat deur die toneelpoppe uitgevoer word, kry onmiddellik ‘n meer stilistiese gevoel in vergelyking met die meer naturalistiese bewegings van die Handspring toneelpoppe.

Reëls

Die reëls van 'n *performance* in die teatrale verband kan as konvensies beskryf word. Hierdie konvensies is daargestel om vir die gehoor en die *performers* riglyne te gee waarvolgens *performances* volgens sekere tradisies uitgevoer word. In *Tall Horse* het ons met verskillende *performance*-konvensies in een *performance* te doen wat veronderstel is om saam te smelt in 'n hibriede teaterproduksie. Hierdie verskillende agtergronde van die konvensies is in die afdelings hierbo alreeds bespreek om aan te dui wat die kontekste en tradisies is waarmee daar in die produksie gewerk is.

Tog is dit nodig om weer die feit te beklemtoon dat die toneelpoppe wat deur Sogolon Troupe vir die produksie van *Tall Horse* gemaak is nie toneelpoppe vir 'n kulturele Bamana-fees is nie. Die tradisie wat in die Bamana-kultuur met betrekking tot die toneelpoppe gevolg word, was grootliks in hierdie produksie afwesig. Coulibaly kon dit miskien al vroeg in die beplanningsproses van die produksie besef het en daarom was hy nie gekant teen die nie-tradisionele gebruik van hierdie figure in *Tall Horse* nie, juis omdat die konteks waarin die figure gebruik word, so ver van die oorspronklike konteks verwyder is.

Die reëls van die oorspronklike konteks of *performance* was daarom nie geskik of van toepassing op hierdie nuwe hibriede *performance* nie. Selfs die kulturele konteks wat nie hier ter sprake was nie, het die Bamana-toneelpoppe van gelaaide betekenisemoontlikhede ontnem, alhoewel die voorkoms van die toneelpoppe nog steeds met die oorspronklike konteks se toneelpoppe ooreengestem het. Dit kan baie duidelik gesien word in die gebruik van die hiëna-karakters in *Tall Horse*. Die verskillende hiëna-karakters van die Bamana-tradisies is alreeds genoem. Hierdie karakters het nie in *Tall Horse* voorgekom nie, maar daar was wel hiënas op die verhoog wat volgens die estetiese tradisie van die Bamana gemaak is.

In die eerste bedryf van *Tall Horse* maak die hiënas hulle verskyning as troeteldiere van die Koning van Frankryk. Hierdie dierekarakters (in die vorm van gemaskerde akteur-manipuleerders) het geen dialoog gehad nie en al wat hulle gedoen het, was om vir die Koningin te grom en die een het selfs sy been teen die *castelet* gelig. Die verwysingsraamwerk wat die hiëna in Mali oproep, naamlik die kennis van die aand en die dag en die okkulte, is glad nie hier ter sprake nie, nog minder hul kragtige teenwoordigheid in 'n inisiasieritueel. Hulle is tot visuele kuriositeite en banale grappies

gereduseer. Die reëls of konvensies van die oorspronklike konteks is daarom in *Tall Horse* opgehef om plek te maak vir die reëls of konvensies van die Westerse teater.

Met die danse wat vir die produksie geskep is, is die oorspronklike kontekste en konvensies nie noodwendig opgehef nie. Koffi Kôkô wat vanuit 'n animistiese religieuse tradisie in sy choreografie werk, poog om die bonatuurlike aspekte wat gewoonlik in sy danse is, te behou. In 'n onderhoud⁶ (Kôkô 2004) noem hy:

I come from Benin (...) I come from ritual dance. Ritual dance is to learn how to dance for the gods, how to learn to dance for the divinity, how to give the dance for some gods, how to receive the dance from some god [sic]. The relation between the dance from inside, to give for the other one, the dance from inside to make dance [sic]. Human beings are puppets. I try to find the other of relation. The spectator (is the) third person. Always when I dance I think about the gods. Sometimes also I do other things to give dance for the people for the nature, for peace for the connecting.

Koffi Kôkô se benadering tot die skepping van die dans het nie die verskuiwing van die raam van liminale (ritueel en religieuse *performances*) na liminoïse vorm (*performance* met die doel om te vermaak) in ag geneem nie. Dit is duidelik te sien in die manier waarop 1) die danse geskep is, 2) die danse vreemd en onvanpas voorgekom het in die produksie, 3) veranderinge aan die choreografie so 'n tydrowende en nuttelose oefening was in die konteks van die narratief, 4) die toneelpop en die masker as rituele voorwerpe eerder as voorwerpe in 'n liminoïse *performance* gebruik is. Die verskuiwing van die raam van liminale na liminoïse *performance* impliseer 'n verandering in die status van die voorwerp en 'n opheffing van die reëls of konvensies van liminale *performances*.

Waar die voorwerpe in *performance*, en veral 'n rituele *performance*, as 'n ikoon kan funksioneer, is hierdie ikoniese verteenwoordiging nie in 'n liminoïse *performance* moontlik nie. Die voorwerp moet daarom in hierdie tipe *performances* as 'n medium funksioneer. Hierdie aspekte is nie deur Koffi Kôkô in ag geneem nie, veral omdat hy die verskil tussen die toneelpop, dansers en die akteur-manipuleerder geïgnoreer het.

Liminoïse vorme behou die gevoel dat enigiets moontlik is wat in liminale vorme gevind word. Liminoïse vorme as rituele wat in konflik met sosiale strukture tree (in hierdie geval die strukture,

⁶ Hierdie is 'n direkte aanhaling van Kôkô se woorde. Geen veranderinge aan die taal is aangebring nie. Kôkô praat vlot Frans en sy Engels is beperk, maar goed genoeg om in die repetisies te kon kommunikeer.

konvensies of reëls van 'n spesifieke tipe *performance*), is vorme wat meer spontaan is en nie so streng volgens die struktuur van religieuse of ander sosiale rituele werk nie (Alexander 1991:106). Kôkô het nie hierdie lossere struktuur van die liminoïse vorm in ag geneem nie, selfs al was hy duidelik daarvan bewus dat die produksie vir vermaaklikheidsdoeleindes opgevoer word en dat dit nie 'n heilige ritueel is nie. Die dans was veronderstel om 'n narratief aan die gehoor oor te dra en nie as 'n skakel tussen die sigbare en onsigbare wêreld te dien nie. Hy wou dus nie van die reëls of konvensies van die konteks waarin hy gewoonlik werk, afstand doen nie.

Of die reëls of konvensies van sekere tradisies nagevolg is en ander opsy geskuif is, is 'n aanduiding dat daar nog steeds sekere konvensies in die *performance* nagevolg is en dit is hierdie konvensies wat die *performance* bo die alledaagse aktiwiteite uitlig.

Ruimte

Daar is al in hierdie hoofstuk na die gebruik van ruimte van die *performance* verwys. In hierdie onderafdeling gaan ek dus net kortliks na die *performance*-ruimte verwys. In die oorspronklike konteks van Bamana-*performances* is daar nie 'n spesifieke ruimte wat vir die *performance* uitgesit word nie. Die markplein of 'n oop stuk grond in die dorp word vir die duur van die feestydperk in 'n *performance*-ruimte omgetower, alhoewel daar nie veel veranderinge aan die ruimte gemaak word nie. Die ruimte word wel duidelik afgebaken, soos te sien is in Darkowska-Nidzgorska (1990b) en Coulibaly (1990).

Die alledaagse gebruik van die ruimte word vir die duur van die *performances* opgehef. Spesiale reëls geld ook vir die ruimte gedurende die *performances*. So mag die jong ongeïnisiëerde lede van die gemeenskap nie deur die ruimte beweeg terwyl daar toneelpoppe aan die *perform* is nie. In die tyd wat een toneelpop die ruimte verlaat en voor die volgende een inkom, word die *performance*-ruimte gevul met gehoorlede wat dans op die maat van die musiek wat deur die musikante van die *performance* verskaf word. Wanneer die volgende toneelpop sy verskyning maak, sal die gehoorlede ophou dans en die ruimte verlaat.

Dit staan in duidelike kontras met die *performances* van die *Bin Sogo Bo* wat laat in die aand uitgevoer word, want dan is die *performance*-ruimte taboe vir jong lede van die gemeenskap, vroue en ongeïnisiëerde lede van die geheime organisasies wat dan hul *performances* uitvoer. Coulibaly

(2004) noem ook dat die *performance*-ruimte in sekere rituele simboliese waarde het. In gevalle waar dansers of gemaskerde *performers* in ekstase (of beswyming) verval, sal dit altyd naby 'n rivier geskied om die reinheid van die persoon en die handeling aan te dui. Na afloop van die *performances* sal die simboliese waarde van die ruimte verval en die alledaagse gebruike daarvan weer herstel word.

Handspring Puppet Company speel gewoonlik in 'n volwaardige teatergebou, alhoewel daar uitsonderings is by kunstefeeste waar die produksies in skool-, kerk- of gemeenskapsale kan speel. Selfs met die *performances* wat nie in teaters uitgevoer word nie, word die gehoor so geplaas dat hulle na die *performers* kyk. Dit impliseer gewoonlik dat die gehoor aan een kant sit en na die *performance* kyk wat aan die ander kant plaasvind. By die Bamana-*performances* omring die gehoor gewoonlik die speelarea soos in die Westerse teater-in-die-rondte. Die teaterruimtes word intens vir 'n kort tydperk gebruik (gedurende die *performance* self) en dit word spesifiek ingerig om *performances* te kan huisves. Na afloop van die *performances* word hierdie ruimtes nie vir iets anders gebruik soos die geval is met die ruimtes wat vir die tradisionele Bamana-*performances* gebruik word nie.

Met *Tall Horse* is daar volgens die Westerse tradisie gewerk. Die produksie is vir 'n prosceniumteater ontwikkel en die afmetings van die teaters in Suid-Afrika (in Kaapstad se Baxterteater en die Civic in Johannesburg) is met die ontwerp van die stel in ag geneem om seker te maak dat die produksie op die verhoë sal inpas.

Met die rangskikking van die gehoor aan die een kant en die *performers* aan die ander kant soos in die prosceniumteater, word die tradisionele *performance*-handelinge van die Sogolon-toneelpoppe verander. Die *performance*-styl van hierdie toneelpoppe in hul oorspronklike *performance*-ruimtes beteken dat die figure baie draai en tol sodat die gehoor wat aan die kante van die *performance*-ruimtes is, die figuur kan sien. In *Tall Horse* was dit nie altyd die geval nie. Die toneelpoppe was baie meer staties en stadig in hul bewegings.

Die ruimtes waarin *Tall Horse* gespeel het, is egter nie die enigste rede vir die veranderinge in handelingsmetodes nie. Die Sogolon-toneelpoppe is ook in *Tall Horse* gebruik om 'n storie te vertel. In die Bamana-tradisies is dit nie die geval nie. Daar dans die toneelpoppe onder begeleiding van musikante en sangers wat in die musiek 'n storie vertel. Die toneelpop is in

Bamana-*performance* daarom nie altyd 'n narratiewe middel in die Westerse sin nie, aangesien die voorwerpe eerder karaktertipes as individuele karakters voorstel. In *Tall Horse* kon hulle nie as karaktertipes gebruik word nie aangesien die teks vereis dat hulle individuele karakters moet wees.

Tot dusver is daar op die verskillende elemente of eienskappe van die *performance* gefokus, sonder om na die repetisietydperk van die *performance* te kyk. Dit is egter nodig om die werkswinkelproses, sowel as die repetisietydperk waarin die produksie ontwikkel is, te bespreek, aangesien dit 'n integrale deel van die *performance* uitmaak.

8.3.4 Herstelde gedrag in die werkswinkel en repetisieproses – die skepping en herkontekstualisering van gedrag

Daar is twee uitgebreide prosesse in die skepping van *Tall Horse*. Hierdie integrale prosesse is die Februarie-werkswinkel wat in 2004 in Kalkbaai gehou is en die sewe weke repetisietydperk in die HB Thomteater te Stellenbosch. Die uitkomste van hierdie twee prosesse was effens verskillend, alhoewel albei tot 'n gemeenskaplike doel gekulmineer het, naamlik die *performance* van *Tall Horse*. Hierdie twee prosesse en die eerste *performances* in Kaapstad het as 'n basis vir verdere repetisies gedien wat tot 'n verkorte, “verbeterde” weergawe van die produksie gelei het. Dit is by hierdie eerste twee prosesse, sowel as by die eerste *performances*, waar die aspekte van herstelde gedrag in die skepping en onderhouding van 'n *performance* vir hierdie studie en die analise van *Tall Horse* as *performance* van belang is.

In Hoofstuk 3 word daar genoem dat herstelde gedrag 'n wyse is waarop die akteur-manipuleerder van 'n toneelpopproduksie gedrag of handeling rangskik sodat daardie gedrag gedurende die *performance* herstel (of herhaal) kan word. Wanneer gedrag of handeling volgens die analitiese hulpmiddel van *performance*-teorie geanaliseer word, word gedrag as 'n entiteit beskou, of as losstaande elemente wat gerangskik en gepenetreer kan word. Hierdie losstaande entiteite kan soos 'n string pêrels in 'n strook aanmekaar gelas word, met die verskillende stukke gedrag as die enkele pêrels wanneer die gedrag in die verbeelding gekonkretiseer word.

In die werkswinkelproses sowel as in die repetisietydperk van die produksie was dit nodig om nuwe gedrag te skep. Dit mag vreemd voorkom dat ek stel dat daar nuwe gedrag geskep moes word, veral omdat die produksie veronderstel was om 'n kombinasie van verskillende toneelpoptradisies

uit Afrika te wees. Wat soos 'n heel eenvoudige situasie klink, het egter 'n heelwat meer gekompliseerde samewerkingsproses geblyk te wees. As daar na *performance*-tradisies verwys word, beteken dit dat handeling volgens spesifieke voorskrifte uitgevoer word. Hierdie voorskrifte, veral wanneer toneelpoppe en maskers gebruik word, bepaal die styl van die produksie, die enkoderingswyse van simboliese kleur- en vormgebruik met betrekking tot die voorkoms van die voorwerpe, sowel as die fisiese hantering van die voorwerpe in die *performance* en die raming van die voorwerpe as ikone of mediums van uitbeelding. Daar bestaan dus alreeds handelings- of gedragsentiteite wat in stroke geplaas en gerangskik kan word om in 'n *performance* herstel te word.

In 'n produksie soos *Tall Horse* word daar dus 'n samevoeging van hierdie verskillende tradisies verwag. Dit was nie die geval nie. Handspring Puppet Company se *performance*-tradisie is baie minder rigied as byvoorbeeld die tradisie van die Bamana waarbinne Sogolon Troupe werk. Die ongebondenheid van Handspring Puppet Company se werk vorm een van die kenmerke van hulle algemene styl. Alhoewel Sogolon Troupe ook werk buite hulle tradisie doen, is die verwagting geskep dat daar tradisionele *performance*-sisteme in kombinasie met ander sisteme in die produksie te vinde sal wees. In die uiteindelijke *performance* van *Tall Horse* was dit nie die geval nie.

Gedurende die eerste week van die Kalkbaai-werkswinkel is daar gepoog om die regisseur (Basson) en die verskillende betrokkenes by die produksie te laat kennis maak met die verskillende tradisies waarmee hulle in hierdie produksie te doen sou kry. Dit was uiters noodsaaklik, veral omdat Basson slegs in 'n geringe mate en Kôkô nog geensins voorheen met toneelpoppe gewerk het nie en nog minder met die vereistes van die verskillende tradisies te doen gekry het.

Daar moes na die gebruiksmoontlikhede van die verskillende tradisies se toneelpoppe gekyk word om te sien hoe hierdie voorwerpe binne tradisies funksioneer en dan ook hoe hierdie elemente in die produksie van *Tall Horse* toegepas kon word. Daar moes ook aan die teks geskaaf word sodat dit wat later in die jaar gedurende die repetisieproses moes gebeur, duidelik bepaal kon word. Die teks was veels te sterk gerig op akteurs en nie op toneelpoppe wat in 'n mindere mate geskik is om dialoog te hanteer nie. Daar is veral gedurende die werkswinkel baie aan die teks gewerk en dit is heelwat gesny om 'n meer werkbare teks vir die toneelpoppe te kon bied, asook om die fokus van die teks duideliker na vore te bring en 'n duideliker vloei te bewerkstellig. Groot druk is op die

medewerkers geplaas, want aan die einde van die week sou daar 'n aanbieding vir die borge van die produksie gehou word om verdere fondse vir die produksie te werf.

Dit was ook nodig om in hierdie week moontlike probleme wat daar met die toneelpoppe en maskers kon opduik te oorkom sodat die repetisie nie onnodig deur sulke probleme vertraag sou word nie. Ontwerpe van halfgemaakte toneelpoppe soos die Prefek van Marseilles en die Koningin van Frankryk is getoets om te sien of dit funksioneel is. Ander elemente is ook getoets soos die stelte wat in die produksie gebruik sou word. Deur die loop van die werkswinkel is daar met verskillende style stelte geëksperimenteer om te kyk watter soort die gemaklikste vir die *performers* en die geskikste vir produksie is. Behalwe vir die werk aan die teks, is daar veral ook op die danse en bewegingsmoontlikhede van die *performers* en die toneelpoppe, sowel as op die Bamana-toneelpoppe gefokus om die moontlikheid vir die animasie van hierdie figure se bewegingsmoontlikhede te ondersoek.

Die Bamana-toneelpoppe vir hierdie produksie is van hout gemaak wat vanuit die Sahel afkomstig is. Die probleem met die verkryging van hierdie hout is dat daar onlangs beperkings deur die Maliregering op die afkap van bome geplaas is. Die hout word eers gekerf as dit droog is. Spesifieke houtsoorte word wel gekerf as dit nog nat is, maar in hierdie geval kerf die hout beter as dit droog is. Yaya Coulibaly, met die hulp van twee assistente, het vanaf Desember tot en met Februarie die toneelpoppe gekerf. Die basiese gereedskap wat hy gebruik, is kapbyle ('n *erminette* genoem) van verskillende groottes wat hy onder andere van sy vader geërf het. Hy gebruik ook 'n gewone sakmes en 'n saag vir die kleiner sny van groot stukke hout. Die kapbyle word ook as beitels aangewend wat met 'n stuk hout wat soos 'n knuppel lyk, geslaan word. Die toneelpoppe wat Coulibaly maak, word nie soos die toneelpoppe van Handspring ontwerp nie. Coulibaly neem net die stuk hout en begin om dit te kerf om 'n toneelpop te skep wat vir 'n spesifieke situasie of karakter benodig word.

In 'n fase waarin daar met die toneelpoppe van beide Handspring en Coulibaly geëksperimenteer is, is die aanbeveling gemaak dat dit moet lyk asof die manipuleerder in die pad van die toneelpop is. Dit sou dan ook op sekere plekke by die trasering van die aksies ingewerk word. Sodoende word die spasie van en om die pop, sowel as die lewe van die pop, geskep. Gedurende die tyd waarin daar met die manipulasie moontlikhede van die toneelpop geëksperimenteer is, is daar ook met ander manipulasiewyses geëksperimenteer om die toneelpop op ander maniere wat nog nie

voorheen gebruik is nie te verlewendig, en hierdie eksperimente val buite die tradisionele gebruike van die toneelpop.

Deel van die eksperimentering met manipulasiemoontlikhede het behels dat die teks sittend deur mense wat nie manipuleerders is nie, gelees is. Dit gee die manipuleerders kans om met die toneelpoppe te reageer op dit wat gelees word as impulse en vergemaklik die proses waarin die bewegings uitgevoer word. Dié tegniek is veral effektief wanneer daar van baie toneelpoppe op een slag in 'n toneel gebruik gemaak word. Die toneelpoppe wat in so 'n toneel die effektiefste werk (van die verskillende soorte wat in hierdie produksie gevind word), is die staafpoppe.

In die eksperimenteringsfases is een manipuleerder per toneelpop gebruik. In die latere repetisietydperk sou daar meer as een akteur-manipuleerder vir sommige staaftoneelpoppe gebruik word. Die bewegings is so uitgewerk dat daar glystrome in die *performance*-ruimte geskep kon word, sodat die toneelpop waarop gefokus moes word omdat dit op 'n gegewe oomblik praat, op 'n sigbare plek moet wees en daarom duidelik identifiseerbaar is as die karakter wat aan die woord is. Dit is belangriker in hierdie proses dat daar reaksie op die dialoog is – dit maak nie soseer saak wat die reël beteken nie. Sodoende word daar stroke handeling geskep wat as “woordeskat” in latere repetisies gebruik kon word.

As gevolg van die lang sentrale beheerstawe is die toneelpoppe gedurende hierdie werkswinkelydperk baie hoog gemanipuleer in verhouding tot die manipuleerders. Die staafpoppe van Coulibaly is egter besonder swaar, juis omdat dit nie soos die staaftoneelpoppe van Handspring uitgehol word nie. Die manipuleerders uit Suid-Afrika is nie fisies gekondisioneer om die staaftoneelpoppe vir lang tye so hoog te kan manipuleer nie. Dié hoë manipuleringsposisie van die staaftoneelpop is in die Bamana-tradisie te vinde en daarom ondervind Coulibaly en sy akteur-manipuleerders nie die probleme wat ander ondervind nie. Die hoë manipuleringsposisie lyk ook uiters onnatuurlik in die prosceniumteaterruimte en die kontak tussen manipuleerder en toneelpop vertoon gebroke en ongemaklik. Hierdie manipulasie metode hou verband met die ruimte waarin die toneelpoppe normaalweg funksioneer, naamlik in die opelug, met die gehoor en *performer* op dieselfde vlak. Die toneelpop moet dan hoog gedra word sodat die gehoorlede dit gedurende die *performance* duidelik kan sien. Gedurende die werkswinkel was die rusposisie van die toneelpop, dit wil sê as die toneelpop nie praat nie, laer as die praatposisie. Die hoër posisie as die toneelpop praat, help ook dat daar meer op die toneelpop gefokus word.

Daar is besluit om die toneelpoppe van Coulibaly net soos dié van Handspring te halveer en uit te hol en dan weer aan mekaar te heg sodat die toneelpoppe heelwat ligter kan wees. Die praktiese implikasie van hierdie besluit strek verder aangesien dit heelwat goedkoper sal wees om die toneelpoppe met lugvervoer te vervoer. (Dit het die produksie alreeds op daardie stadium R 35 000 gekos net om die toneelpoppe wat Coulibaly gekerf het, na Suid-Afrika te bring).

In 'n gesprek met Basil Jones noem hy dat Coulibaly sekere voorskrifte ten opsigte van die toneelpoppe het, juis omdat tradisie dit voorskryf, byvoorbeeld die koningintoneelpop. Tog word die *performance* nou buite die tradisionele ruimte gedoen. Hulle kan nie in Europa in die buitelig speel soos in Mali nie, want die weer laat dit nie altyd toe nie en die teater kan groter gehore huisves. Die besluite wat toe geneem is, is dus nie net geneem volgens die voorskrifte van die tradisie nie, maar ook vanuit 'n besigheidsoogpunt, juis omdat die deelnemers 'n wins uit die produksie moes maak.

Die funksie van die toneelpop en die toneelpopspel binne die Afrika-tradisie en die winsmotief van die produksie maatskappy kan in vele opsigte bots. Dit is hier waar daar grootliks van die Bamana-tradisie se estetika weg beweeg word. Die Bamana-*performances* word nie vir 'n gehoor in Mali opgevoer nie en die Suid-Afrikaanse, Europese en Amerikaanse gehore waarvoor die produksie ontwikkel is, sal nie noodwendig die kontekste en gebruike van die Bamana-tradisie verstaan nie. Met die gebruik van 'n geskrewe teks as basis van die produksie, is die produksie ook veel nader aan die Westerse *performance*-tradisies as dié van Afrika en Westerse estetika word die norm waarvolgens die produksie verder ontwikkel word.

Een van die hoof-doelstellings van die werkswinkel was om te verseker dat die kameelperd-toneelpop se manipulasie-meganismes werk. Met die manipulasie van hierdie toneelpop hanteer die linker- en regterhand die kop se swaai na links en regs. 'n Aparte tou hanteer die op en af beweeg van die kop. Hierdie tou word deur die manipuleerder se kop beheer en sodoende mimeer die toneelpop die akteur se bewegings.

Die links en regs beweeg van die nek (eerder as die kop) word bewerkstellig deur een tou wat deur die katrol onder op die basis van die sentrale as loop. Dit bewerkstellig meer stabiliteit, sodat die

nek nie ongekontroleerd rondswaai nie. Die toneelpopkonstruksie rus net onder die ribbekas van die manipuleerder – op die solar plexus. Beweging- en dansspesialiste beskou die solar plexus as die sentrum waaruit beweging ontstaan. Dus rus die basis van die toneelpop op hierdie deel van die liggaam. Dit beteken meer ekspressiewe bewegings van die toneelpop aangesien die toneelpop ‘n toevoeging of ekstensie van die akteur-manipuleerder se liggaam word. ‘n Balans tussen uitdrukking (ekspressie) en beheer word sodoende bereik sonder om gemak met betrekking tot die manipulasie van die toneelpop in te boet.

Die toue wat die poppe beheer, loop deur dun, maar buigbare en sterk pype – amper soos dié wat in tuinbesproeiingstelsels gebruik word. Hierdie pypies loop op hul beurt weer deur die skelet van die toneelpop wat uit hout gemaak is. Handspring is veral vir hierdie tipe konstruksiemetode bekend en dit is baie anders as die Bamana-toneelpop se konstruksie- en eenvoudige manipulasiemetodes.

As daar na die proses van ontwikkeling van die Koningintoneelpop gekyk word, kan gesien word hoe gedrag stelselmatig geskep word en die aanpassings aan die toneelpop gemaak word sodat die gedrag en die toneelpop by mekaar inskakel. Hierdie toneelpop het deur verskillende konstruksiefases gegaan. ‘n Traliehok word uit bamboes en stokke of latte gemaak. Die stokke word met repe rubber van binnebande aan mekaar vasgebind.

Dié konstruksie is stewig, maar ook heel beweegbaar. Die konstruksieraamwerk word met lap bedek en die gekerfde houtfigure van die koningin word bo-op die konstruksie met toue en binnebande vasgeheg. Die kop van die koei of bees⁷ word op dieselfde wyse as die koningin vooraan die konstruksie vasgeheg. Groot stroke lap aan die kante van die koninginkop word die arms van die koningin. Gekerfde houthande in proporsie tot die toneelpop word tot die lappe toegevoeg. ‘n Illusie word met hierdie toneelpop geskep dat die koningin op die bees ry – ‘n konvensie wat eie aan die Bamana-toneelpoptradisie is. Hierdie toneelpop val binne die klassifikasie van die *castelet*-toneelpop met die takhok wat ‘n tipe draagbare verhoog vorm. Op die koei se kop, in die middel, is ‘n klein mensfiguur wie se arms deur middel van toutjies kan beweeg.

Bogenoemde geanimeerde toneelpoppe se armbewegings is dan ‘n aanduiding wanneer die gehoor moet reageer (hande klap) uit eerbied vir die teenwoordigheid van die koningin. Slegs lede van die

⁷ Volgens die Bamana-tradisie sal die Koningin op ‘n bees ry en nie op ‘n wildsbok of antilooop nie.

gemeenskap wat met hierdie konvensie vertrou is, sal egter op hierdie *performance*-kode reageer, aspekte wat die gehoor in die *performances* in Suid-Afrika geheel en al ontgaan het. Hierdie beeskop is 'n voorbeeld van 'n *kalaka*, wat die benaming vir die koppe van die castelet-toneelpoppe is. (Vir visuele voorbeelde van hierdie *kalaka* en die figure wat op die *kalaka* voorkom, kan daar na die Bylae, Foto's 19 en 20 gekyk word.) Die toneelpop is ook herklee om 'n meer geskikte kostuum te probeer skep. Die volgende dag van die werkswinkel het hulle voortgegaan met die kleding van die toneelpop. Die grastoue onder die stroke lap vorm die basis vir die bedekking. Die lappe wat op die eerste dag omgedraai is, is toe volgens die mate soos benodig geskeur en bo-oor die grastoue vasgemaak. Die beeskop van die koningintoneelpop is, anders as die koningin se kop, net met binneband aan die struktuur van die toneelpop vasgemaak. Dit is stewig genoeg, maar die rubber gee 'n gevoel van beweeglikheid, wat meer natuurlik is as die strakke bewegings van die kop wat met toue vasgemaak word. Die Koningintoneelpop was toe min of meer gereed en daar kon vir die eerste keer gekyk word hoe hulle dit saam met die dialoog wat vir die toneelpop geskep is, sou laat beweeg.

Die koninginpop se kop is staties. Dit kan nie beweeg soos die ander staaftoneelpoppe van Handspring Puppet Company nie. Alhoewel die Bamana-toneelpoppe se koppe ook aan die staaf vas is, kan dit nog steeds sonder moeite links en regs beweeg deur die hele toneelpop links of regs te draai. Die koningintoneelpop se lyf is te groot en beweging word gevolglik belemmer.

Die belangrikste (en in 'n mate die enigste) deel van die toneelpop wat ekspressie kan toon is die hande. Die bewegings is daarom meestal deklamatories en met meer stilisme gelaai as by die ander tipe toneelpoppe. Dit pas ook aan by die karakter wat geskryf is, aangesien die karakter 'n strokiesprentagtige oorbodigheid het. Hierdie tipe bewegings buit natuurlik die komiese aard van die karakter en situasie uit. Die hand wat deur die aktrise wat die dialoog lewer, gemanipuleer word, is afgehaal van die doek waaraan dit oorspronklik en op 'n paal vasgemaak was. Dit bewerkstellig meer ekspressiewe bewegings. In die repetisiedepark in die HB Thomteater is daar van al hierdie elemente ontslae geraak. Die kostuum van die koningin het verander sodat dit minder na 'n *castelet*-toneelpop lyk en groot stroke lap, wat tot op die grond geval het, is aan die basis van die koningintoneelpop se nek net bo die skouers vasgemaak. Hierdie toneelpop soos dit in die repetisies en in die produksie gelyk het, is op Foto 10 in die Bylae te sien. Op hierdie foto kan gesien word dat die hande, die enigste manier waarop die toneelpop deur middel van handeling gevoel kon oordra, verwyder is.

Die toneelpop het uiteindelik gedurende die produksie van *Tall Horse* geen van die gewone bewegings van die *castelet* gehad nie, veral omdat die figuur te groot was en daar nie altyd genoeg ruimte op die speelvlak vir die toneelpop was nie. Verder was die tonele waarin die toneelpop moes voorkom ook baie kort en dit het die bewegingsmoontlikhede daarvan ook ingekort, deurdat dit te veel tyd geveerg het om die toneelpop op en van die verhoog af te kry. Die konteks waarbinne die toneelpop in die Bamana-tradisie sou beweeg, was nie in die produksie van *Tall Horse* teenwoordig nie. Daar moes daarom nuwe stroke gedrag vir die toneelpop geskep word en dit dui ook verder op 'n verskuiwing van normale of tradisionele gedrag wat met hierdie tipe toneelpop geassosieer is.

In die werkswinkelproses en in die repetisies van 'n toneelpopproduksie soos *Tall Horse* is die prosesse meer gekompliseerd as in 'n gewone teatrale produksie. Die werkswinkel en repetisietydperk in die skepping van herstelde gedrag is in Hoofstuk 3 bespreek. Wat egter nie daar bespreek is nie, is die dubbele aard van gedrag wat in 'n toneelpopproduksie ontwikkel moet word. In 'n produksie wat nie van toneelpoppe gebruik maak nie, word daar net een strook gedrag geskep wat uiteindelik in die *performance* gemanifesteer word (alhoewel variasies in hierdie gedrag wel gedurende die *performance* kan voorkom).

In 'n toneelpopproduksie moet daar twee stelle of stroke gedrag in die werkswinkel- en repetisieprosesse geskep word, naamlik een vir die akteur-manipuleerders en een vir die toneelpoppe. Alhoewel die gedrag van die akteur-manipuleerders direk die gedrag van die toneelpoppe bepaal, kan dit as twee verskillende stroke gedrag gesien word, omdat die akteur-manipuleerder en die toneelpop wat deur hom/haar beheer word, in dubbele tyd en ruimte funksioneer. In 'n *performance* waar die gedrag herstel word, sal hierdie twee stroke gedrag parallel tot mekaar funksioneer. Verder is dit ook nie altyd vir die gehoor duidelik hoe die toneelpop gemanipuleer word nie en die verhouding tussen die toneelpop en die akteur-manipuleerder kan van so 'n aard wees dat hul gedrag nie kousaal verbind word nie. In gevalle waar die akteur-manipuleerder 'n masker dra, is hierdie dubbele stroke gedrag nie nodig nie omdat die akteur-manipuleerder en die masker nie in dubbele tyd en ruimte funksioneer nie. Die gemaskerde akteur-manipuleerder en die masker wat gedra word, is direk en onlosmaaklik aan mekaar verbind. Slegs wanneer die akteur-manipuleerder die masker van sy liggaam verwyder, word die twee geskei en kan die masker óf soos 'n toneelpop funksioneer, óf dit kan 'n lewelose rekwisiet word waaraan geen verdere gedrag of handeling gekoppel word nie.

In Hoofstuk 3 is daar na die skepping en herstelling van gedrag in *Tall Horse* verwys. Daar is genoem dat deur die herkontekstualisering van gedrag wat oorspronklik uit 'n tradisionele *performance* afkomstig is⁸, dit kan voorkom asof die gedrag vanuit 'n werklik gebeurtenis (3) na 'n gebeurtenis in die vorm van 'n *performance* (5_b) herstel word. Dit wil sê 'n (1) → (3) → (5_b)-verskuiwing kom in die *performance* voor. Dit is egter nie die geval nie. Dit is duidelik (soos ek reeds in hierdie hoofstuk aangedui het) dat die handeling deur die Bamana-toneelpoppe nie net buite hul oorspronklike konteks gebruik is nie. Die tipe of aard van hul handeling is ook nie eie aan hul tradisie nie, juis omdat hierdie handeling nie binne die raam van 'n Westerse liminoïse *performance*-vorm inpas nie. Wat dus vir die gehoor as (1) → (3) → (5_b)-verskuiwings mag lyk omdat hulle nie van die oorspronklike konteks en *performance*-vorm van die Bamana-toneelpoppe bewus is nie, is egter 'n (1) → (5_a) → (5_b)-verskuiwing. Nuwe bronmateriaal wat in *performance* herstel word, is in die werkswinkel en repetisies vir die akteur-manipuleerder geskep.

Die werkswinkelproses was nie in werklikheid 'n uitvoerige dekonstruksieproses van bestaande gedragselemente wat gewoonlik in werkswinkelprosesse gevind word nie. In die werkswinkeltydperk is daar nog gepoog om met die tradisionele elemente van die Bamana-toneelpoppe te werk. Dit is veral sigbaar in die choreografie van die jagtoneel wat gedurende die werkswinkel ontwikkel is. Die gedagte was dat die menslike danser wat in die werkswinkel gebruik is, in die *performance* deur die kameelperdfigure vervang sou word. In hierdie toneel sou die kameelperde doodgemaak word. Die kameelperdtoneelpoppe (akteur-manipuleerders op stelte) hou elkeen 'n klein beeldjie van 'n kameelperd in hul hande vas. Hierdie beeldjie sal gedurende die jagtog deur die jagters van die kameelperdtoneelpoppe geneem word.

Die jagtoneel⁹ begin deur castelet-toneelpoppe (wildsbokke) wat die *performance*-ruimte binnekom en 'n lang ritualistiese dans uitvoer. Voor die jagters die kameelperde doodmaak, word hulle deur leeus aangeval. Die leeus word deur Sogo Bo-toneelpoppe voorgestel wat nog volgens die Bamana-tradisie uitgevoer word. Dit beteken dat daar geen dialoog deur hierdie figure gespreek word nie en bewegings is stadig en met onnatuurlike geluide gevul. Die geluide wat die akteur-manipuleerders maak, stem nie ooreen met die geluide wat leeus maak nie. Voorts lyk die figure ook glad nie soos leeus nie, aangesien daar geen maskers of ander aanwysende simbole op die figure aangebring is sodat dit 'n mimetiese ooreenkoms met leeus het nie. Die bewegings bestaan verder uit die akteur-manipuleerder wat tollende bewegings maak wat deur 'n kruipbeweging

⁸ Die simbole wat hier gebruik word, verwys weer na Figuur 1 wat in die Bylae te vinde is.

⁹ Daar is volledige videomateriaal van hierdie dans beskikbaar wat as deel van die veldwerk en dokumentasieproses vir die studie geneem is.

afgewissel word. Die kameelperde verskyn weer in die *performance*-ruimte. Die leeus val die kameelperde aan. Die kameelperde verdedig hulself suksesvol deur die leeus dood te skop. Die kameelperde verlaat weer die *performance*-ruimte. Vanuit die leeu-kostuum kruip die menslike jagters. Atir (die een hoofkarakter in die stuk wat nie deur 'n toneelpop uitgebeeld is nie, maar bloot deur 'n akteur vertolk is) sluit by hulle aan en dood dan die kameelperd deur stilistiese bewegings uit te voer wat die gooi van 'n spies simboliseer en die klein houtfigure wat deur die kameelperddansers vasgehou is, word afgeneem. Hierdie kameelperdfigure wat deur die jagters oorgeneem word, stel die kameelperde voor wat na Engeland en Frankryk geneem sal word. Die een wat na Frankryk gaan, sal een van die hoofkarakters van die stuk word as hy op die boot na Alexandrië Sogo Jan gedoop word.

Geen van die Bamana-tradisies soos dit in die werkswinkeldans gevind is, het eger in die uiteindelijke produksie wat in 2005 getoer het, oorgebly nie. Die Sogo Bo-toneelpoppe (die leeus) is weggelaat en die lang ritualistiese danse deur die *castelet*-toneelpoppe is ook drasties ingekort. Hierdie inkorting het sin gemaak in die algemene struktuur van die produksie. Dit het die vloei van die storie onnodig vertraag en die handeling wat vir die Westere gehore as betekenisloos kon voorkom (veral as gevolg van die visuele tekensisteme wat deur die gemaskerde akteur-manipuleerders uitgevoer is) kon maklik tot verveling lei. Oorspronklik het hierdie toneel 20 minute lank geduur. Met die inkorting is die Bamana-tradisie amper heeltemal uitgesny. Al wat oorgebly het, is die *castelet*-toneelpoppe wat 'n paar keer hul indrukwekkende, tollende danse uitgevoer het. Die res was nuwe gedrag wat in repetisie geskep is om in *performance* herstel te word.

Nog 'n aspek waarin nuwe gedrag geskep moes word, is waar die akteur-manipuleerders uit Suid-Afrika (en later Amerika) moes leer om met die Bamana-toneelpoppe te werk. Veral met die *meren habitable* en die *castelet*-toneelpoppe moes die akteur-manipuleerders nuwe bewegingstekens en gedrag aanleer. Die handeling wat die toneelpoppe uitvoer, word deur die akteur-manipuleerders bepaal, maar hulle het nie 'n "woordeskat" van beweging waarop hulle in 'n repetisieproses kan terugval nie. Daar bestaan nie stroke gedrag wat herorganiseer kan word soos in die geval van die akteur-manipuleerders uit Mali wat met die tipe toneelpoppe bekend is nie. Hierdie stroke gedrag moes eers geskep word vir die akteur-manipuleerders uit Suid-Afrika.

In die manipulasie van die *meren habitable*-toneelpoppe is die sig van die akteur-manipuleerder uiters beperk. Hy kan byvoorbeeld glad nie sien wat die toneelpop se siglyn is nie, omdat die toneelpop se kop een meter bo sy eie kop is en op 'n lang krom nek rus. Vir 'n voorbeeld van hierdie *meren habitable* kan daar na Foto 21 in die Bylae gekyk word. Die akteur-manipuleerders moet daarom die gedrag ontwikkel deur die gevoel in hul eie lywe te herroep, eerder as deur sintuie soos gesig of gehoor. Dieselfde geld vir die manipulasie van die *castelet*-toneelpoppe waar sig ook uiters beperk is en normaalweg eenvoudige aksies soos om agteruit te beweeg, anders benader word. Die gebruik van akteur-manipuleerders vir hierdie toneelpoppe wat nie met hul manipulasie vertrou is nie, is 'n verdere verwydering van hul oorspronklike kontekste én betekenissisteme.

Die akteur-manipuleerder moet 'n verskuiwing van die "self" na die "nie-nie self" maak, maar die toneelpoppe wat uit hul oorspronklike kontekste en betekenissisteme geneem word, moet ook deur dieselfde proses gaan. Hierdie stelling klink vreemd, aangesien die toneelpop nie eie denke het nie en die akteur-manipuleerder vir sy gedrag verantwoordelik is, maar waar die akteur-manipuleerder soms nie vir die gehoor sigbaar is nie, lyk dit asof die toneelpop hierdie verskuiwing maak. Die verskuiwing wat die gehoor waarneem, is die verskuiwing van die toneelpop se "self" as lewlose voorwerp na die "nie-nie self" as lewende voorwerp. Die gehoorlede wat wel kennis van die Bamana-toneelpoptradisies dra, sal ook 'n verskuiwing kan waarneem van die toneelpoppe vanaf die "self" (as Bamana-toneelpop) na die "nie-nie self" as toneelpop wat soos 'n Bamana-toneelpop lyk, maar nie soos een funksioneer nie. Hierdie verskuiwings dui ook op die spesifieke gebruike van hierdie voorwerpe binne die kontekste van die funksie van die produksie in die samelewing.

8.3.5 Die transformasie en transportasie van voorwerpe en akteur-manipuleerders in *Tall Horse*.

Gedurende die liminale toestande waarin die akteur-manipuleerders en die gehoorlede gedurende 'n *performance* hulself bevind, vind daar sekere veranderinge by die gehoorlede en die *performers* plaas. Die gehoor hef die alledaagse uitkyk met betrekking tot die *performers* en voorwerpe binne die *performance* op en hierdie opheffing van hul alledaagse benaderings tot die individue wat optree en die voorwerpe in die *performance* skep 'n ruimte waarbinne die *performance* plaasvind. Die verskuiwings wat in 'n *performance* gevind word, verwysend na die feit dat die *performers* nie die persone of entiteite is wat hulle voorstel nie, skep die raam waarbinne die gebeure van die *performance* deur die gehoorlede as "eg" aanvaar word.

Aangesien die produksie van *Tall Horse* 'n liminoïse *performance* was, was dit nie moontlik om effektiewe rituele in die *performance* te gebruik nie. Dit impliseer ook dat daar nie enige permanente veranderinge in die *performers* of die voorwerpe van die *performance* ingetree het nie. Transformasie van die *performers* het dus nie plaasgevind nie. Die *performers* en die voorwerpe van *performance* het aan die einde van elke *performance* weer na dieselfde punt van die "self" teruggekeer as waar hulle voor die *performance* was. Ek verwys weer na Figuur 6 in die Bylae waar hierdie proses van transportasie aangedui word. Daar vind egter verskillende tipes transportasies in die *performance* plaas. Die akteur-manipuleerders, behalwe vir die feit dat hulle deur rolspel vir die gehoor en die *performers* getranspoteer word tot die karakters wat hulle vertolk, transporteer ook in die sin dat hulle die voorwerpe soos die toneelpoppe moet laat transporteer van lewelose voorwerpe tot karakters wat 'n lewe van hul eie het – of dit moet vir die gehoor so voorkom. Die gedrag van die toneelpop en van die akteur-manipuleerder is daarom nie hul eie nie en hulle funksioneer daarom in verskillende realiteite waarin daar willekeurig getranspoteer word en die akteur-manipuleerders doelbewus die handeling uitvoer.

Die Bamana-toneelpoppe, binne hul oorspronklike funksie in Mali, kan tot transformasie en transportasie by die *performer* en selfs ook by die toneelpop lei. Die transformasie word gevind in die inisiasierituele waarin die maskers en toneelpoppe wat besonder kragtige voorwerpe van *performance* is, gebruik word. By die *Bin Sogo Bo* wat as deel van ander tipes *performances* gebruik word, is dit nie noodwendig die geval nie. Die toneelpoppe stel ander karakters voor en funksioneer as mediums wat 'n blote voorstelling van iemand of 'n entiteit is en nie as ikone wat 'n fisiese teenwoordigheid van daardie persoon of entiteit is nie. Waar die ikoniese toneelpop en/of masker gebruik word, bestaan die moontlikheid dat transformasie by die gehoor en/of *performer* en voorwerpe kan plaasvind. Hierdie permanente veranderinge dui dan ook gewoonlik 'n verandering in die individu se sosiale status aan.

Die voorwerpe wat deur middel van *performances* van status verander, word dan ook meestal in religieuse *performances* gebruik waar ikonografiese uitbeeldings gebruik word en die *performer* self ook getransformeer kan word. Die moontlikheid vir transformasie met die gebruik van transporterende *performance* en *performance*-voorwerpe is veel skraler, alhoewel die verhouding tussen die *performance*-voorwerp wat binne 'n sekulêre *performance* gebruik word en effektiwiteit of verandering in 'n toestand wel voorkom. As voorbeeld kan daar verwys word na die vernietiging van die *Sogo Bo* wanneer dit verbrand word. As gehoorlede en *performers* op hierdie brandende

toneelpoppe spring, kan dit drie maande later goeie geluk voortbring wat 'n veranderde toestand by die deelnemers aandui. Die permanensie van hierdie verandering is egter te betwyfel.

In *Tall Horse* het daar ook 'n ander tipe verandering plaasgevind wat nie normaalweg met die toneelpoppe van Mali geassosieer word nie. Daar het 'n transportasie in die werking van die toneelpoppe uit Mali met betrekking tot die tipe handeling wat hulle uitvoer, ingetree. Soos daar reeds aangedui is, het die kontekste waarbinne hierdie toneelpoppe in *Tall Horse* gefunksioneer het, verander. Die normale estetika in die sin van hoe hulle binne 'n *performance* toegepas word, was nie in hierdie produksie teenwoordig nie. Dit is slegs 'n tydelike verandering wat net in hierdie produksie gevind is. Die moontlikheid bestaan wel dat Sogolon van hierdie tegnieke of metodes soos dit in *Tall Horse* gebruik is, in hul tradisionele *performances* kan inkorporeer. Daar is egter geen bewyse dat hulle dit tot dusver gedoen het nie. As daar wel verandering in die tradisionele tipe *performances* ingetree het, impliseer hierdie verandering nie dat dit as gevolg van die werksproses en *performances* van *Tall Horse* teweeggebring is nie.

8.3.6 Ritualistiese *performance* en sosiale drama in *Tall Horse*

Die liminoïse ruimte waarbinne *Tall Horse* uitgevoer is, beperk die moontlikheid dat effektiewe rituele in hierdie hibridiese *performance* gebruik kon word. Daar is al aangetoon dat die kulturele *performance*-sisteme van die Bamana meestal in die produksie weggeval het en sodoende het die ritualistiese aspekte van hierdie *performance*-sisteem ook weggeval. Dit is egter nodig om weereens die feit te beklemtoon dat die Bamana-*performances* nie altyd religieuse rituele is nie, juis omdat die *Bin Sogo Bo* ook binne liminoïse ruimtes funksioneer. Die struktuur van hierdie *performance* en die *performance* self funksioneer as sosiale of sekulêre rituele binne die gemeenskappe waarin dit uitgespeel word.¹⁰

Daar is ook al aangetoon hoe die rituele of ritualistiese aspekte wat Kôkô in die produksie probeer inkorporeer het, nie in die finale vorm van die produksie behoue gebly het nie. Die manier waarop hy sy danse skep, met 'n lang tydperk van introspeksie van die *performers* ten einde soos 'n leë vaas te wees waardeur die goddelike deur dans en beweging die *performers* se liggame animeer, betrek liminale *performance*-genres soos religieuse ritueel wat nie binne die ruimte van 'n liminoïse

¹⁰ Ek verwys weer na Hoofstuk 6 en die afdeling oor die omskrywing van die ritueel waar hierdie *performance*-sisteem alreeds bespreek is.

performance soos *Tall Horse* wat binne ‘n Westerse paradigma funksioneer, gepas het nie¹¹. Ek impliseer nie hierdeur dat daar glad nie van religieuse rituele (effektiewe *performances*) in liminoïse *performance* gebruik gemaak kan word nie, maar waar dit wel die geval is, sal een van die rame, naamlik ritueel (effektiewe *performance*) of *performance* vir ontspanning, sterker as die ander een funksioneer. Dit word veral in die Westerse sienings oor teater gevind. Moontlike waninterpretasie van die gehoor se kant af kan ook so ontstaan en die doel van die *performance* – hetsy effektief of vir ontspanning – word vertroebel.

Gevolgtrekkings wat die gehoor kan maak oor handeling en gevolge en die kousale verband tussen die handeling en gevolge kan vals wees. Tog word die verskuiwings van rame in postmoderne teatervorme gevind¹² en die presiese betekenisvelde van rituele wat dan in ander kontekste geplaas word, selfs al word hulle as effektief voorgestel en uitgevoer, word nie altyd “bedoel” nie. Die *performer* se doel met die *performance* en die doel van die *performance* as geheel kan verskil. Waar die *performers* van die ritueel in die oorspronklike konteks as outoriteitsfigure gesien word, is dit nie noodwendig die geval in *performances* waar liminale en liminoïse *performance*-ruimtes gelyktydig gebruik word nie.

Daar is talle voorbeelde in Afrika waar die ruimtes dikwels ongedefinieerd is. Die *Bin Sogo Bo*, alhoewel dit binne die liminoïse ruimtes funksioneer, het soms religieuse konnotasies, veral merkbaar in die *performances* wat laat in die aand uitgevoer word en die gehoorlede tot geïnisieerde lede van ‘n organisasie beperk is. Selfs in die *Gelede*-tradisies van toneelpoppe en maskers uit Nigerië kan dit nie in alle gevalle met sekerheid aangetoon word of dit binne ‘n liminale of liminoïse ruimte funksioneer nie. Die gehoorlede poog ook nie om hierdie *performances* volgens die verskil tussen liminale en liminoïse *performances* te klassifiseer nie. Dit is vir hulle heel natuurlik dat daar ‘n kombinasie tussen effektiewe *performances* en ontspannings-*performances* is.

Die skeiding tussen effektiewe ritueel en vermaaklikheids-*performances* as teenpole in teater, beweeg in ‘n kontinuum, dit wil sê van die een teenpool na die ander. In *Tall Horse* is hierdie skeiding duidelik te bespeur. Die verskil tussen rituele *performances* en *performances* vir

¹¹ In die werkswinkel en repetisietydperk is daar baie aandag aan die “stilte” binne die *performer* geskenk. Die *performers* moes baie lank met hul oë toe staan om die “stilte in hulle” en in hul liggame te vind. Hierdie stilte lei tot ‘n ontspanne, maar tog parate toestand van vloei (flow) waaruit alle bewegings moet voortspruit. Die *performer* is dan leeg en ‘n blote medium van uitbeelding. *Kôkô* het ook gepoog om dieselfde konsep in die bewegings van die toneelpoppe te bewerkstellig. Dit was nie suksesvol nie, want die manipulasie van ‘n toneelpop of masker behels ander geestelike en fisiese toestande as dié van dans of beweging.

¹² Weereens kan die werk van Brett Bailey as voorbeelde genoem word. Daar is alreeds in Hoofstuk 5 hierna verwys.

vermaaklikheidsdoeleindes lê nie soseer in die struktuur, inhoud en/of vorm van die *performances* nie, maar in die konteks waarin die *performances* plaasvind. Verskuiwings in die konteks veroorsaak verskuiwings in die kontinuum tussen die teenpole van effektiewe (rituele) *performances* en vermaaklikheids-*performances*. As daar na *Tall Horse* gekyk word, is daar al duidelik aangetoon hoe die oorspronklike konteks van die *Bin Sogo Bo* in die produksie weggeval het en alhoewel die *Bin Sogo Bo* liminoïse *performances* is, het dit tog ritualistiese aspekte wat nie in *Tall Horse* meer van toepassing was nie. Daar was dus 'n verskuiwing in die kontinuum. Die *Bin Sogo Bo* wat nader aan die effektiewe pool van die kontinuum gelê het, het in die herkontekstualisering van sommige van die toneelpoptradisie se gebruike na die pool van vermaaklikheid begin beweeg.

Hierdie verskuiwing van konteks het nie net 'n verskuiwing van een pool na 'n ander veroorsaak nie, maar die kultuur as konteks van die tradisionele *performance* van die Bamana het ook 'n verskuiwing ondergaan. Hier kry ons dan met kwessies rondom interkulturele *performance* te doen. Die Bamana kan as een van die bronkulture in die *performance* van *Tall Horse* gesien word. Hierdie kultuur het alreeds strukture van kulturele en artistieke modellering wat in die tradisies van *performance* gevind word. In die proses van die skepping van *Tall Horse* word die perspektiewe van die groep wat die produksie skep, een van die belangrikse maatstawwe waarvolgens die uiteindelige produksie saamgestel word. Met 'n Westerse skrywer, regisseur en vervaardiger het die Westerse perspektief 'n dominante perspektief in *Tall Horse* geword. Hierdie perspektief bepaal dan in 'n groot mate die keuse van die teatrale vorm, die teatrale representasievorm wat gebruik word en die verandering van die tradisionele kulturele en artistieke modelle wat uit die bronkultuur vir die produksie verander sal word. Die tradisionele *performance*-sisteme ondergaan dus 'n nuwe kulturele modelleringsproses om vir die kultuur van die ontvangers (die teikenkultuur) geskik te wees.¹³ Met hierdie herkontekstualisering kan dit gebeur dat *performance*-voorwerpe soos toneelpoppe en maskers wat binne hul oorspronklike kontekste as ikone funksioneer, in nuwe kontekste as mediums van representasie sal funksioneer. Dit was egter nie in *Tall Horse* die geval nie, aangesien die toneelpoppe van die Bamana-kultuur wat gebruik is, nie in hul oorspronklike konteks as ikone gefunksioneer het nie.

'n Verdere verandering van konteks wat in *Tall Horse* gevind word, is die plasing van die toneelpoppe en maskers as deel van 'n *performance* wat spesifieke funksies binne 'n sosiale drama

¹³ Verdere kwessies rondom die interkulturele *performance* van *Tall Horse* kan aan die hand van die uurglasmodel van Pavis (1992:4) ontleed word. Die kwessies val egter nie binne hierdie studie se grense nie.

het. Die gebruik van die Bamana-toneelpoppe in *Tall Horse* kan as 'n voorbeeld van 'n breuk met betrekking tot die oorspronklike toneelpoptradisie beskou word. Die normale gebruike van die toneelpop word opgehef. Die gewone aksies of handelingte waarin die toneelpoppe binne hul oorspronklike kontekste gevind word, is nie meer teenwoordig nie. Alhoewel die toneelpoppe nog steeds as mediums in *Tall Horse* funksioneer, is die estetika van hierdie voorwerpe nie meer dieselfde as in hul oorspronklike konteks nie. Hierdie breuk met die tradisionele *performance*-estetika kom egter nie vir die gehoorlede as 'n breuk voor nie, veral omdat die oorgrote meerderheid van die gehoorlede in Suid-Afrika, Amerika of in Europa waar die produksie oral gespeel het, nie van die oorspronklike tradisies van die Bamana-toneelpoppe bewus was nie.

Die oorspronklike konteks waarbinne die Bamana-toneelpoppe funksioneer, kan wel as 'n breuk beskou word, veral omdat die daaglikse lewe van die gemeenskap gedurende die feestydperke waarin die *performances* plaasvind, opgehef word. Westerse liminoïse *performances* soos teateropvoerings funksioneer ook op dieselfde wyse. Die onderliggende struktuur van die sosiale drama kom ook in hierdie liminoïse vorme voor. Soos in Hoofstuk 7 aangedui is, sal die weners van 'n sosiale drama kulturele *performances* skep waardeur die nuwe orde of die bevestiging van die reedsbestaande orde bevestig word. Hierdie tipe kulturele vorme skep op hul beurt hul eie simboliese tipes of karakters wat in hierdie kulturele vorme gevind word. Dit was ook die geval met *Tall Horse*.

Daar is aan die begin van hierdie hoofstuk aangetoon hoe die politieke situasies van Suid-Afrika die werke van Handspring Puppet Company beïnvloed het. Na die val van Apartheid en die oorgangstydperk waardeur Suid-Afrika gegaan het, het die politieke kommentaar wat in hul werke tevoorskyn gekom het, ook verander. In die huidige tyd van die Afrika-renaisance en die herwinning van dit wat eie aan die kontinent is, maak dit polities sin dat daar 'n samewerkingsooreenkoms met 'n toneelpopproduksiehuis soos Sogolon Troupe gesluit is. Hierdie gees van die herontdekking van *performance*-sisteme wat endemies aan die kontinent is, is veronderstel om een van die spilpunte van die produksie te wees. Ook die kwessie rondom die perspektief van die gebeurtenisse is belangrik, soos Millar (2006:12) aandui:

The show will tell the story from an African perspective, using traditional Malian puppets, combined with Handspring's own carving style, to represent an African view of the French aristocrats who fawn over their living curios.

Die eksotiese beeld van die Ander wat altyd van buite op Afrika gerig is, is in hierdie produksie op sy kop gedraai. Na die “bevryding” van Afrika uit die greep van koloniale magte, kan die kontinent se mense weer met trots hul eie vorme van *performance* beoefen. Die Afrikaan word nie meer onderdruk nie en sy beeld en perspektief is net so belangrik soos ander magte wat hul vroeër gemarginaliseer het. *Tall Horse* kan gesien word as ‘n samewerking tussen verskillende produksiehuise wat hierdie gees wat in Afrika heers, verwoord. In hierdie soeke na die “eie” en die skepping van nuwe vorme, gaan daar egter ook sekere elemente van die “eie” verlore. Dit kan veral gesien word aan hoe die toneelpoptradisie van die Bamana in hierdie produksie hanteer is. Selfs in hierdie soeke na nuwe vorme of uitdagende interkulturele *performances* bly die invloed van die vorige sisteme nog steeds duidelik sigbaar. Die *performance* van *Tall Horse* is nie ‘n verheerliking van tradisionele *performance*-vorme in Afrika nie. Daarvoor is daar veels te veel kompromieë gemaak om die uiteindelijke produk binne die strukture van tradisionele Westerse teater te laat inpas. Dit kan (ironies genoeg) moontlik die gevolg wees van ‘n Amerikaanse teksskrywer (miskien ook die feit dat daar ‘n teks is), ‘n Suid-Afrikaanse regisseur wat binne ‘n Westerse teaterparadigma werk en die teikengehoor van die produksie, naamlik Westerse gehore in Suid-Afrika,¹⁴ Amerika en Europa. Dit sou interessant wees om te sien hoe hierdie produksie sou lyk as daar net kunstenaars uit Afrika gebruik is om dit te skep en as die uiteindelijke teikengehoor die teatergangers van Mali was.

Die verhaal van *Tall Horse* dui ook op sosiale drama en veral ‘n politieke breuk wat in die verlede afgespeel het, kom na vore. Millar (2006:12) verduidelik:

The story is political too: the giraffe is a bribe from Mehmet Ali, the Ottoman Viceroy of Egypt, to prevent the French involving themselves in the Greek War of Independence.

Hierdie breuk in die politieke situasie van Egipte na aanleiding van die Griekse opstand, word die beginpunt van die storie. Uiteindelik vervaag hierdie politieke agtergrond van die verhaal en word daar op die verhouding tussen Atir, die hoofkarakter van die verhaal, en Sogo Jan, die kameelperd, gefokus. Elke nou en dan duik daar weer politieke situasies as deel van die verhaal op. Dit word veral in die Lyon-toneel gesien waar die kameelperd se lewe deur die burgers van die stad bedreig word, juis omdat die kameelperd ‘n geskenk aan die Koning van Frankryk is. Die burgers, en veral die burgemeester van die stad, is vurige teenstanders van die koningshuis in Frankryk en hulle poog

¹⁴ Dit blyk dalk ‘n paradoks te wees om van Westerse gehore in Suid-Afrika te praat, maar die teatergehore (en veral die gehore in die teaters waar hierdie stuk gespeel het), verwag nog meestal ‘n produksie wat binne die Westerse teaterparadigma funksioneer.

om die kameelperd te dood om 'n politieke boodskap aan die Koning te stuur. Die krisissituasie veroorsaak dat Atir en Sogo Jan se paaie tydelik skei en as al die gevaar verby is, die krisis ontlont is, kom die twee weer by mekaar uit. Daar is vele gevalle waar die sosiale drama as vorm in die teks van die produksie opduik. Dit is egter nie die doel van die studie om die teks te ontleed nie en daar sal daarom eers hiermee volstaan word. Die laaste aspek rondom die sosiale drama wat op *Tall Horse* van toepassing is, is hoe die estetiese drama (*Tall Horse* as produksie) by die sosiale drama aanpas of verskil.

Performances wat as deel van die sosiale drama in 'n gemeenskap afspeel, het die mag om 'n direkte invloed op daardie gemeenskap te hê. *Tall Horse* se struktuur en ontstaan is miskien 'n uitvloeisel van sosiale drama, maar al funksioneer hierdie produksie soos 'n breuk in die sin dat dit op 'n gebeurtenis buite die alledaagse lewens van die deelnemers en gehoorlede dui, is die effek wat hierdie *performance* het nie so merkwaardig as die *performances* wat van maskers of toneelpoppe in *performance*-vorme gebruik maak wat as deel van die verskillende fases van die sosiale drama funksioneer nie. Die effektiwiteit van die *performance* is daarom nie so bepalend tot die aard of gevolge daarvan nie. Alhoewel die *performance* dieperliggende sisteme gebruik wat met die sosiale drama ooreenstem, is dit nie so 'n pertinente uitbeelding daarvan nie. Die gebruik van die toneelpoppe en maskers as gewone mediums van uitbeeldings wat nie altyd getrou is aan die tradisies waaruit dit geneem is nie, ondersteun hierdie gedagte.

Die *performance* se resultate kan egter nog nie ten volle bepaal word nie. Die gevolge van die *performance* op die gehoor is uiters beperk. Die gehoor beoordeel die produksie volgens die standarde en doelstellings van 'n teatrale produksie. Die teater is nie net daar om die wêreld te verander nie. Dit moet die gehoor ook vermaak en hierdie produksie het gepoog om te vermaak, nie om die wêreld te verander nie. As die produksie dus enigsins resultate in die sin van verandering opgelewer het, sal dit by die *performers* self gevind kan word wat met ander *performance*-sisteme te doen gekry het en moontlik in hul werk wat ná *Tall Horse* uitgevoer word, kan neerslag vind.

SLOT

Performance as deel van die mens se aktiwiteite is 'n uitgebreide studieveld. Dus het ek hierdie studie so begrens dat *performance*-voorwerpe soos die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder as ikone en mediums ondersoek kon word en *performance*-teorie as analitiese middel gebruik om die skepping van 'n produksie aan die hand daarvan te beskryf. Dit kon slegs bewerkstellig word deur die kontekste te beskryf waarin hierdie voorwerpe in *performance* in Afrika funksioneer.

Opsomming en afleidings

In die eerste hoofstuk van die studie is verskillende kernbegrippe soos die ikoon, medium en simbool bespreek deur onder andere na die funksionering van rolspel en representasie in hierdie uitbeeldingsvorme te verwys. Die funksie van 'n *performance* in 'n gemeenskap is bepalend tot die klassifikasie van 'n masker, toneelpop of akteur-manipuleerder as 'n ikoon of medium in die *performance*. As die ikoon nie as 'n uitbeelding funksioneer nie, maar 'n konsep/persoon/gees verteenwoordig, is daar nie rolspel by hierdie *performance* teenwoordig nie. Die masker, toneelpop en akteur-manipuleerders word die medium waardeur die boodskap van die *performance* oorgedra word.

Die funksie van hierdie tipe *performances* is daarom nie om die gehoor te vermaak nie. As gevolg van die fisiese teenwoordigheid van die konsep/persoon/gees in die *performance*, kan die *performance* as ernstig opgeneem word, met baie spesifieke uitkomst of resultate wat behaal moet word. Hierdie tipe *performances* word dan veral in die geestelike of religieuse ruimtes in die vorm van rituele gevind. Die *performance* funksioneer binne 'n liminale ruimte wat die belangrikheid van die *performance* beklemtoon. Die ikoniese werking van die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder word veral in hierdie liminale tydruimte gevind, alhoewel dit ook tot 'n mindere mate in hibriede vorme teenwoordig is.

Die masker en toneelpop as *performance*-voorwerpe vergemaklik ikoniese teenwoordigheid in 'n *performance*, juis omdat hierdie voorwerpe die akteur of *performer* verberg. Ikoniese teenwoordigheid kan egter ook sonder hierdie voorwerpe bereik word. In hierdie gevalle, byvoorbeeld waar beswying of geestelike besitname voorkom, is die *performer* 'n uitbeeldingsmedium. Die akteur-manipuleerder word nie gesien nie, want deur die handeling van die *performer* gedurende die beswying of besitname, is hy nie meer teenwoordig nie; net die gees in die *performer* word gesien. Die *performer* word "onsigbaar". Wanneer die toneelpop, masker en akteur-manipuleerder nie as ikone funksioneer nie, funksioneer hulle as mediums en rolspel word in die representasie van 'n konsep/persoon/gees gevind.

Die begrip "medium" het verskillende verwysingsvelde. Medium verwys onder andere na die medium van 'n boodskap wat oorgedra word, dit wil sê die enkoderingsmeganismes wat gebruik word. 'n Ander verwysingsveld vir medium is waar die akteur-manipuleerder of *performer* as 'n medium vir geeste dien. In hierdie gevalle is die akteur-manipuleerder die kanaal vir die oordra van die boodskap as 'n ikoniese teenwoordigheid van 'n konsep/persoon/gees gedurende die *performance*. Die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder funksioneer dus altyd as 'n medium in 'n *performance* in die sin dat 'n boodskap deur hulle geënkodeer word, maar gedurende 'n *performance* waarin 'n ikoniese teenwoordigheid gevind word, funksioneer hulle ook as kanale vir konsepte/persone/geeste wat hulle as mediums gebruik om gemanifesteer te word.

In die lig van die navorsingsvraag in die probleemstelling en begrensing van die studie, is dit dus duidelik hoe die masker, toneelpop en akteur in *Afrika-performance* as ikone en mediums gebruik word om boodskappe te enkodeer en oor te dra. Hulle funksioneer soms as ikone in liminale *performances* waar daar van beswying gebruik gemaak word. In hierdie gevalle is hulle nie blote representasies van voorwerpe/geeste/entiteite nie, hulle *is* dit wat hulle voorstel. In enige ander gebruike van die toneelpop, masker en akteur-manipuleerder funksioneer hierdie voorwerpe as mediums van kommunikasie. Hulle verwys na iets/iemand buite die ruimte van die *performance*, selfs al is dit 'n fiktiewe karakter of entiteit.

Die tweede deel van die navorsingsvraag, met verwysing na die konteks waarin die *performances* gevind word, is egter nie so eenvoudig nie. Daarom is daar ook gepoog om die aard van

performance te beskryf en die wye verwysingsraamwerk van die term as konsep te bespreek. In die tweede hoofstuk is daar dus gekyk na verskillende konsepte wat van belang is met betrekking tot die aktiwiteite van *performance*. In hierdie verband is gebruik gemaak van die antropologie as 'n breë studieveld waaruit onder andere die teorieë van *performance* ontstaan het. Dit is veral die teorieë van Victor Turner oor die sosiale drama wat die vorme en funksionering van *performance* op die groter gemeenskap teleskopeer.

Waar *performance* meer vanuit 'n drama- en teaterstudie bespreek is, is swaar gesteun op die werk van Richard Schechner. Sy studies is besonder nuttig vir hierdie navorsing, aangesien sy sieninge oor *performance* ook die gebruike in Afrika insluit. In die geval van die liminale en liminoïse vorme van *performance* is Schechner se teorieë uiters geskik, omdat die liminale vorme van *performance* nog gereeld in Afrika voorkom.

'n Belangrike punt in die algemene bespreking van *performance*, is die elemente of kenmerke van hierdie menslike aktiwiteite waarvolgens dit as *performance* klassifiseer word. Hierdie kenmerke sluit in die spesiale ordening van tyd, die gebruik van voorwerpe, *performance* as nie-produktiewe handeling, die toepassing van reëls en die spesiale gebruik van ruimte in *performance*. In hierdie studie is die gebruik van voorwerpe in *performance* 'n besonder belangrike komponent, aangesien die masker, toneelpop en die akteur-manipuleerder voorwerpe is wat so gebruik word. Die gebruik van hierdie voorwerpe bring mee dat die handeling van die *performance* as aktiwiteite gesien word wat buite die alledaagse werkslewe van die gemeenskap staan. Weens hierdie raming van die aktiwiteite word *performance* as nie-produktiewe handeling gesien. Dit beteken egter nie dat dit nie 'n invloed op die samelewing kan hê nie. Rituele as *performance*-handeling moet 'n effek op die gehoor of deelnemers hê, aangesien hierdie handeling veronderstel is om spesifieke uitkomst te bewerkstellig. Ten opsigte van die effektiwiteit van die handeling staan die aksies nog steeds buite die werkslewe van die gemeenskap.

Die gebruik van voorwerpe in 'n *performance*, veral in Afrika waar daar van maskers en toneelpoppe in liminale *performances* gebruik gemaak word, verskil heelwat van die oorspronklike teorie van Schechner (1988:9) oor die gebruik van voorwerpe binne 'n *performance*. Hierdie voorwerpe het dikwels besondere krag of mag binne die gemeenskap. Hul funksie as draers van

gesag en kennis het 'n direkte invloed op die gemeenskap. Hul krag of mag strek egter verder as net die *performance*-ruimte. Dit kan veral gesien word in die versorging van maskers of toneelpoppe wat in liminale *performances* gebruik word en die feit dat net sekere lede van die gemeenskap hierdie voorwerpe mag gebruik of aanraak. Hierdie *performance*-voorwerpe kan ook gebruik word vir ikoniese uitbeeldings in *performances*. Die voorwerpe in liminoïse *performances*, hetsy 'n masker of toneelpop, funksioneer op die wyse wat deur Schechner aangedui word. Dit beteken egter nie dat hierdie voorwerpe van simboliese waarde vir 'n gemeenskap ontnem word as dit vanuit 'n liminale na 'n liminoïse ruimte beweeg nie. Die simboliese waarde wat aan voorwerpe geheg word, versterk die gevoel dat *performance* buite die alledaagse lewe staan.

Benewens die beskrywing en omskrywing van die elemente wat *performance* raam as 'n aktiwiteit wat buite die alledaagse lewe staan, is daar ook gekyk na *performance* as gekonsentreerde weergawe van sosiale drama wat op gemeenskapsvlak afspeel. Netsoos *performance* buite die alledaagse staan, kan die *performer* ook in 'n liminale of liminoïse toestand verkeer. Dié toestand word deur die *performance* geskep, terwyl die *performance* self ook binne 'n liminale en/of liminoïse ruimte beweeg. Binne hierdie ruimtes geld ander reëls as in die gemeenskap. Die normale reëls van die gemeenskap geld dus nie noodwendig binne die *performance* nie en die opskorting van hierdie reëls en die toepassing van *performance*-reëls lê die dieptestrukture van die gemeenskap bloot. Hierdie blootlegging van die konsepte waarvolgens die gemeenskap sigself orden, kan sodoende gekritiseer en heroorweeg word.

Die moontlikheid vir sosiale kommentaar is nie die enigste funksie van *performance* nie. *Performance* en die simboliese sisteme wat daarin gebruik word in die enkodering van die boodskap deur mediumskaap, help ook met die skepping, ontwikkeling en bevestiging van kulture en kulturele sisteme. Die bevestiging van kulture word onder andere bewerkstellig deur *communitas* wat tussen *performers* en gemeenskapslede gevorm word. Hierdie gevoel van eensgesindheid word geskep deur identifisering met ander en met 'n gemeenskaplike doel wat nagestreef word.

Performance is ook 'n ruimte waarin kultuurvorming kan geskied. Sosiale rituele en ander uitdrukkingsvorme word deur herstellende gedrag gevorm. Herstellende gedrag is daarom nie net belangrik in die ontwikkeling van *performance* as 'n aktiwiteit nie; dit is ook noodsaaklik in die

skepping, oordra én uitdrukking van kulturele sisteme en tradisies. Die afdeling oor herstelde gedrag het egter nie op hiërdie aspek van herstelde gedrag gefokus nie, maar eerder op hoe herstelde gedrag geskep en gehandhaaf word om verskeie *performance*-genres te vorm.

In die *performance*, en deur middel van die herstel van gedrag, word daar verskeie verskuiwings by die *performer* en toeskouers gevind. Hierdie verskuiwings kan permanente veranderings wees (soos in effektiewe rituele transformasies) of dit kan tydelike verskuiwings (transportasies) wees. Die bespreking van die verskeie beginsels het daarom gepoog om die konteks, skepping en gevolge van *performance* te teoretiseer.

Die inhoud van elke *performance* is uniek en kan daarom nie veralgemeen word nie, maar die konsepte waarop verskeie van die tipes *performance*-genres berus (selfs die vorms van uitbeeldings), kan ooreenkomste met mekaar toon. Dit kan veral gesien word in die bespreking oor ritueel en hoe die patrone van ritueel as *performance* ook voorkom in die sosiale drama. Ritueel (as ‘n *performance* genre), die sosiale drama en konsepte soos “herstelde gedrag” het almal onderliggend dieselfde struktuur. Die gehoor van hierdie betrokke genres het ‘n soortgelyke ontvangs. Die ontvangs of resepsie van ‘n *performance* en hoe die gehoor die inhoud van hierdie *performance* lees, byvoorbeeld as ernstig, soos in die geval van ritueel en in sekere gevalle die sosiale drama, of as liminoïse *performances* wat suiwer daarop gemik is om die gehoor te vermaak, vorm die konteks waarbinne die *performance* plaasvind. Hierdie kontekste bepaal dan die gebruik van die masker, toneelpop en akteur-manipuleerder as ikone of mediums in die *performance*.

Performance as breë studieveld omvat verskillende menslike aktiwiteite. Die toneelpop, masker en akteur-manipuleerder as *performance*-voorwerpe kan in Afrika op verskillende wyses funksioneer, byvoorbeeld as ikone en mediums in ‘n *performance*. Die aard van die boodskap is bepalend tot die funksie van die voorwerp in die *performance*, sowel as die konteks waarbinne die *performance* plaasvind.

In Afrika word die masker en toneelpop in verskillende gedaantes in *performance* gebruik. ‘n Tipiese gebruik van hierdie voorwerpe word veral in liminale *performances* gevind waar ikoniese

uitbeelding van konsepte/persone/gedagtes nog gevind word. Hierdie liminale gebruike van die voorwerpe word veral in religieuse situasies gevind en juis as gevolg van hierdie konteks waarin die *performance* plaasvind, het die voorwerpe besondere krag of mag binne 'n gemeenskap. As gevolg van hierdie krag en mag van die voorwerpe in 'n *performance*, word die voorwerpe gebruik in *performances* wat in die verskillende stadiums van die sosiale drama plaasvind. Hieruit blyk ook die belangrikheid van *performance* as kulturele en religieuse uitinge of vorme in die samelewing. Hierdie gebruike is tipies aan Afrika, alhoewel soortgelyke gebruike ook in die res van die wêreld voorkom. Die voorkoms daarvan is egter seldsaam en dit word meestal net in pre-industriële gemeenskappe gevind waar liminale *performances* nog voorkom.

Selfs in Afrika word liminale *performances* al hoe skaarser weens invloede van buite die gemeenskap wat die kulturele en religieuse uitingsvorme beïnvloed. Van die grootste invloede op die kultuur- en geloofstelsels van Afrika is die koloniale magte wat Afrika vir dekades beheer het. Saam met die politieke herstrukturering het kolonialisme in die vorm van geloof of religie ook die sosiale en kulturele *performance*-vorme in Afrika beïnvloed. Islam en die Christendom het 'n pertinente invloed op sekere rituele gehad. Dit beteken egter nie dat hierdie rituele geheel en al verdwyn het nie. In die plek van suiwer liminale *performances* het hibriede *performances* ontstaan. In sulke gevalle is daar 'n kombinasie van ritueel en vermaaklikheid in die *performance*. Die religieuse konteks is nie noodwendig in hierdie hibriede *performances* teenwoordig nie, maar die stelsels waarin die oorspronklike rituele gebruik is, word in hibriede *performances* deur die deelnemers as kulturele identifisiemiddels gebruik. Die mag of krag van die *performance*-voorwerpe is nie noodwendig ten volle afwesig nie en die gesag waarmee daardie voorwerpe in 'n *performance* funksioneer, kan nog steeds effektief wees, hoewel dit nie meer die krag van religieuse voorwerpe is nie. Waar die maskers en toneelpoppe geen gesag in 'n *performance* het nie, beteken dit dat die *performances* in 'n liminoïese ruimte funksioneer. Dit impliseer dat die *performance* meestal net vir vermaaklikheidsdoeleindes uitgevoer word, alhoewel sosiale strukture en kommentaar op die strukture nog steeds in die *performances* voorkom.

Uit Hoofstuk 8 kan die afleiding gemaak word dat in liminoïese *performances*, veral in situasies waar verskillende tradisies in een *performance* saamgevoeg word, die konteks van een van hierdie tradisies, indien nie alle tradisies nie, geïgnoreer word. Dit is duidelik sigbaar in *Tall Horse* waar

die Bamana-tradisies aangepas is om by die produksie se konteks, naamlik 'n Westerse liminoïse *performance*, in te pas. Dit impliseer dat tradisies nie eerbiedig word nie. Was dit nie egter juis die doel van die produksie om 'n ruimte vir die Bamana-tradisie van toneelpoppe te skep nie? 'n Valse beeld van die tradisie word dus geskep, veral by gehoorlede wat nie van die normale gebruike van die tradisies bewus is nie. Die estetika van die toneelpop in 'n spesifieke tradisie verwys nie net na die voorkoms daarvan nie. Die kontekste van die gebruike, onder andere die redes waarom die toneelpoppe gebruik word vir byvoorbeeld 'n sakrale ritueel of vir vermaaklikheidsdoeleindes, sowel as die maniere waarop die toneelpop of masker gebruik word, vorm alles deel van die estetika van die *performance*-voorwerpe. Dit is natuurlik nie met al die tradisies die geval nie. Hierdie aspekte kan verder nagevors word as die interkulturele modelle van Pavis as basis gebruik word.

Liminoïse *performances* wat uitgevoer word vir die vermaak van 'n gemeenskap kan ook in die verskillende stadiums van die sosiale drama gevind word. In hierdie gevalle sal die masker en toneelpop nie as ikone funksioneer nie, maar as mediums vir 'n spesifieke boodskap. Dit kan veral gesien word in *performances* waarin daar sosiale kommentaar gelewer word.

Maskers en toneelpoppe: 'n nuwe lewe

Volgens die Westerse siening van teater of *performance* is die toneelpop en masker duidelik verskillende entiteite. Die akteur-manipuleerder is ook 'n aparte entiteit waar die toneelpop en masker in *performance* gebruik word. Al hierdie elemente word as tekensisteme gesien wat saam met ander tekensisteme (soos spraak, steminflekse, dekor, ensovoorts) in die teater as mediums vir 'n boodskap funksioneer. Tog word die onderskeid tussen hierdie verskillende elemente belig, byvoorbeeld 'n akteur wat sy masker in die *performance* verskuif of afhaal, of 'n masker opsit. Dit word veral gesien in *performances* waarin 'n akteur nie gewoond is aan maskerwerk nie en ook nie die krag (en ook beperkinge) van die voorwerp begryp of respekteer nie.

Dieselfde geld vir die toneelpop. Die masker word veels te maklik tot net 'n representatiewe voorwerp en hulpmiddel gereduseer, soos dit in die (Westerse) *performance* die geval is. Die masker en toneelpop het altyd in 'n *performance* 'n "lewe" van hul eie en dit hang van die

vaardigheid van die akteur/manipuleerder af of hy/sy daardie lewe gaan beheer, doodmaak of toelaat om hom/haar as *performer* te oorweldig. In die gevalle waar die masker of pop die akteur-manipuleerder oorweldig, is die *performer* se vaardighede te min, sodat die beeld van die masker of toneelpop hom/haar oorheers.

Die teenoorgestelde is egter ook waar. As die *performer* te sterk deurkom en die beeld van die masker oorskadu, dan sterf die masker. 'n Goeie akteur-manipuleerder laat toe dat die masker hom inneem en hy/sy beheer die besitname en werk saam met die voorkoms van die masker om 'n indrukwekkende en onderhoubare lewe in die *performance* te skep.

Nuwe tendense binne die teater waarin toneelpoppe en maskers in simbiotiese samewerking met die akteur gebruik word, kom al hoe meer in liminoïse *performances* reg oor die wêreld voor. Voorbeelde hiervan is *Tall Horse* van Handspring Puppet Company en Sogolon Troupe en *Entre 2* van *La Méta-Carpe*, Kanada en Frankryk. Tog is die toneelpop 'n oeroue uitbeeldingsmeganisme wat oor vele kontinente 'n tradisieryke geskiedenis het. In hierdie studie is daar na verskeie tradisies in Afrika gekyk, veral omdat die *performance*-teorieë van Europa, Amerika en Asië nie noodwendig geskik is vir die gebruike van hierdie *performance*-voorwerpe in Afrika nie. Die uitsonderings is die teorieë van Richard Schechner en Victor Turner waar veralgemenings makliker gemaak kan word.

Hierdie studie se nut lê in die moontlike gebruik van die teorie en beskrywings wat nou vir Afrika gekontekstualiseer word. Die teorie skep 'n raamwerk vir die analise van *performances* in liminale ruimtes soos rituele, hibriede *performances* en suiwer liminoïse vermaaklikheids-*performances*. Deur na die verskillende gebruike van die *performance*-voorwerpe te kyk, kan 'n nuwe afdeling in etnografiese studies en die dokumentasie van *performances* toegevoeg word waar die konteks van die *performance*, saam met die voorwerpe van daardie gebeurtenis, binne die sosiale funksie van die *performance* gekontekstualiseer word.

Die uiteensetting en toepassing van hierdie teorie in die studie kan in toekomstige navorsing verder getoets word, veral met verwysing na produksies soos dié van Brett Bailey waarin die rame van

liminale en liminoïse vorme ook nie duidelik van mekaar onderskei kan word nie. Ek noem spesifiek die werk van Brett Bailey, want hierdie regisseur is van die min Afrikane wat die lewensbeskouing wat reg oor die kontinent gevind word, benut. In 'n post-industriële, post-modernistiese, post-apartheid Suid-Afrika waar daar soveel klem gelê word op die Afrika-renaissance, beweeg die teatermakers verby of ignoreer dit wat eie is aan die kontinent. Die geesteswêreld waarin die individu in Afrika beweeg, word vergeet. Tog is hierdie bestaansaspekte nog 'n inherente deel van die Afrikaanse bestaan. Holland (2001:207) noem:

In much of Africa, science remains incomprehensible and supernatural beliefs flourish. Many studies have groped to fathom how long it will take Africa to shed these beliefs. It is an important question, not least because fear of the supernatural among city migrants is thought to impact adversely on work stability and therefore on the alleviation of poverty.

Die studie het ook gepoog om *performance*-voorwerpe se funksies in sosiale omstandighede te kontekstualiseer. Veral in gevalle waar die voorwerpe in rituele *performances* gebruik word, loop dit gevaar om weens verskeie invloede uit te sterf. Vir eeue het hierdie voorwerpe 'n integrale deel van die geloofsstelsel en kulturele uitings van Afrikane gevorm. Die misterie van hierdie voorwerpe is vinnig besig om tot 'n rariteit vir toeriste te verval. Met die verandering van konteks ontstaan die vraag hoe hierdie voorwerpe vir 'n ander en miskien meer vrugbare doel ingespan kan word. Die vraag kan in verdere navorsing beantwoord word wanneer daar gefokus kan word op die tradisionele of oorspronklike gebruike teenoor die kontemporêre gebruike van hierdie voorwerpe. Verdere vrae wat ontstaan hou verband met die gebruik van die masker in liminoïse *performances* en veral die afwesigheid van hierdie voorwerp in sulke *performances*. Die toneelstuk word met groot sukses in Teater vir Ontwikkeling gebruik, maar die masker is grotendeels afwesig in hierdie *performance*-genre. Hierdie studie het aangetoon dat die masker en toneelstuk op dieselfde wyses funksioneer. Die masker behoort dan ook geskik te wees om as 'n effektiewe medium vir ontwikkelingsboodskappe te dien. 'n Moontlike antwoord op hierdie vraag kan in 'n verdere ondersoek na die verskille tussen die masker en toneelstuk lê, veral wanneer hierdie voorwerpe nog 'n bonatuurlike krag binne 'n gemeenskap het.

Terwyl Afrika nog in die bonatuurlike aspekte van die wêreld glo, vind ek dit nodig dat dié wat in die teater werk hierdie aspekte ontgin, nie net vir vermaaklikheidsdoeleindes nie, maar die geloof in bonatuurlike aspekte kan 'n kragtige hulpmiddel wees vir praktisyns van Teater in die Onderwys of

Slot

Teater vir Ontwikkeling. Afrika word deur talle probleme bedreig, waarvan armoede, VIGS en oorloë sekerlik die algemeenste is. As die teatermakers 'n verskil op die kontinent wil maak, kan 'n bewustheid van hierdie geesteswêreld en die ikone en mediums waarmee dit uitgebeeld word, moontlik die impak van hul werk verhoog én bydra tot die voortbestaan en groei van die kontinent.

BRONNELYS

- ADACHI, B.C. 1985. **Backstage at Bunraku: A Behind-the-scenes look at Japan's traditional Puppet Theater.** New York: Weatherhill.
- AFRICAN ART MUSEUM OF THE SOCIETY OF AFRICAN MISSIONS. (Geen datum). **The legend of Chi Wara.** <http://www.smafater.org/museum/chiwaralegned.htm> - Onttrek van Internet, 3 Augustus 2006.
- ALEXANDER, B. 1991. **Victor Turner Revisited. Ritual as Social Change.** Atlanta, Georgia: Scholars Press.
- AND, M. 1987. **Turkish Shadow Theatre.** Istanbul: Dost Publications.
- ANDO, T. 1970. **Bunraku: The Puppet Theater.** New York: Weatherhill.
- ANIAKOR, C. 1979. *Igbo Art as an Environment: The Example of Mask Headdresses.* **Nigeria Magazine.** (193):90.
- ANONIEM. 2005. **Head of an Oba.**
www.3corneredgallery.com/details_on_article_number/uea232.html - Onttrek van Internet, 29 Julie 2006.
- ANONIEM. 2006. **History of Mali.** http://en.wikipedia.org/wiki/History#Bambara_Empire.
Onttrek van Internet – 3 Augustus 2006
- ARNOLDI, M.J. 1983. **Puppet theatre in the Segu region in Mali.** Gepubliseerde doktorsale tesis aan die Universiteit van Indiana.
- ARNOLDI, M.J. 1995. **Playing with Time. Art and Performance in Central Mali.** Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- ARTAUD, A. 1977. **The Theatre and its Double.** London: John Calder.
- ASCH, L. 2005. *The Giraffe that Conquered Paris.* **American Theatre:** 64-65.
- ASHLEY, W & HOLLOMAN, R. 1982. *From ritual to theatre in Kerala.* **The Drama Review.** T94.

- BAILEY, B. 2003. **Chicken director has no regrets.**
www.news24.com/News24/Entertainment/0,,2-1255_1403898,00.html. Onttrek van Internet, 29 Mei 2006.
- BAIRD, B. 1965. **The art of the Puppet.** New York: Macmillan.
- BAKHTIN, M. 1965. **Rabelais and his World.** Cambridge Massachusetts: MIT Press.
- BARBA, E. 1995. **The paper canoe.** London & New York: Routledge.
- BARBA, E & SAVARESE, N. 2004. **A dictionary of theatre anthropology – the secret art of the performer.** London & New York: Routledge.
- BARNOUW, E. (Red.) 1989. **International encyclopaedia of Communications.** New York: Oxford University Press.
- BATCHELDER, M. 1947. **The puppet theatre handbook.** New York & London: Faber & Faber.
- BEAUMONT, C. 1958. **Puppets and Puppetry.** London & New York: The Studio Publications.
- BEEMAN, W.O. 1999. **Performance Theory in an Anthropology Program.**
<http://www.brown.edu/Departments/Antropology/publications/PerformanceTheory.htm>– Onttrek van Internet, 31 Januarie 2005.
- BIAL, H. (Red.) 2004. **The Performance studies reader.** London & New York: Routledge.
- BINYON, H. 1966. **Puppetry Today: Designing and making marionettes, glove puppets, rod puppets and shadow puppets.** London: Studio Vista.
- BLAU, H. 1991. *Universals of performance; or amortizing play.* In SCHECHNER, R & APPEL, W. **By means of performance.** Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.
- BORGATTI, J.M. 1982. *Age, Grade, Masquerades and Leadership among the Northern Edo.* **African Arts** Volume 16. No. 1, November.
- BRAVMANN, R.A. 1974. **Islam and trival art in West Africa.** Cambridge: Cambridge University Press.
- BRIELMAIER, I.A. 2000. *Masked Meanings.* **Essence**, Volume 30 Uitgawe 10. pp 140-142.

-
- BRINK, J. 1980. **Organizing Satirical Comedy in *Kote-tlon*: Drama as a communication strategy among the Bamana of Mali.** Gepubliseerde PhD-tesis – Universiteit van Indiana.
- BROOK, P. 1968. **The Empty Space.** New York: Avon.
- BROOK, P. 1989. **The Shifting Point.** London & New York: Methuen.
- BROOK, P. 1995. **There are no secrets: thoughts on acting and theatre.** London: Methuen Drama.
- BURKE, K. 1957. **The philosophy of Literary Form.** New York: Vintage Books.
- BURKE, K. 1962. **A Grammar of Motives.** Cleveland: Meridan.
- BUSSEL, J. 1946. **The Puppet Theatre.** London: Faber.
- CAILLOIS, R. 1961. **Man, Play, and Games.** New York: Free Press.
- CARLSON, M. 1996. **Performance. A critical introduction.** London & New York: Routledge.
- CLARK, B.H. 1970. **European Theories of the drama.** New York: Crown Publishers.
- COLE, H. 1990. **Icons. Ideals and Power in the Art of Africa.** Washington, D.C. & London: National Museum of African Arts by the Smithsonian Institution Press.
- COULIBALY, Y. 1990. **Festival du Mali – Ritual ceremony.** Video besigtig by Institut International de la Marionnette te Charleville-Mézières, Frankryk. 21 Junie 2006.
- COULIBALY, Y. 1992. **Journées Porte Guverte du Musée National du Mali – Marionnette Yaya Coulibali.** Video besigtig by Institut International de la Marionnette te Charleville-Mézières, Frankryk. 21 Junie 2006.
- COULIBALY, Y. 2004. **Onderhoud gevoer deur Petrus du Preez op 18 Augustus te Stellenbosch** Universiteit Drama Departement.
- CRAIG, E.G. 1983. **Craig on Theatre.** London: Methuen.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. 1975. **Beyond boredom and Anxiety.** San Fransisco: Jossey-Bass.
- CURREL, D. 1969. **Puppetry in the primary school.** London, B.T. Batsford.
- CURREL, D. 1974. **The Complete book of Puppetry.** London: Pitman.

-
- DAGAN, E.A. 1990. **Emotions in Motion. Theatrical puppets and Masks from Black Africa. La Magie de l'Imaginaire. Marionnettes et masques théâtraux d'Afrique Noire.** Montreal: Galerie Amrad African Arts.
- DAGAN, E.A. (Red). 1997. **The spirit's dance in Africa.** Westmount: Galerie Amrad African Arts Publication.
- DARKOWSKA-NIDZGORSKA, O. 1990. **Théâtre populaire de Marionnettes en Afrique Sud-Saharienne.** Zaire: Bandundu.
- DARKOWSKA-NIDZGORSKA, O. 1990b. **Spectacle Marionnette du Mali.** Video besigtig by die Institut International de la Marionnette te Charleville-Mézières, Frankryk. 22 Junie 2006.
- DE JAGER, C. 1991. **Die rituele teater: 'n Onvermydelike toetrede tot die heilige spel.** Ongepubliseerde Meesterstesis: Universiteit van Stellenbosch.
- DEN OTTER, E. 1997. *Of dancing masks and men: visible and hidden dancers of the Bamana and Bozo (Mali).* In DAGAN, E.A.(Red). 1997. **The spirit's dance in Africa.** Westmount: Galerie Amrad African Arts Publication.
- DEN OTTER, E. 2003. *Puppetry and masks of the Bamana and the Bozo (Mali).* <http://www.euronet.nl/users//edotter/mali/mali.html> Onttrek van Internet - 10 Junie 2005.
- DEN OTTTER, E. 2005. *The mystery of African Puppets.* http://www.euronet.nl/users//edotter/Elisabeth/Puppetry_Edo.html#anchor182630. Onttrek van Internet – 30 Junie 2006.
- DIARRA, Y. 1993. **Markala au pays des marionette.** Vervaardig deur ORTM 4. Video besigtig by Institut International de la Marionnette te Charleville-Mézières, Frankryk. 21 Junie 2006.
- DONALD, J. 2005. **Patrimony.** Cape Town: Anglogold Ashanti.
- DREWAL, H.J. 1978. *The arts of Egungun among Yoruba peoples.* **African Arts.** Volume 11, number 3, pp18-20.
- DU TOIT, J. 1999. **'n Ondersoek na die gebruiksmoontlikhede van die toneelpop.** Ongepubliseerde Magistertesis: Universiteit van Stellenbosch.
-

-
- ELSE, G.F. 1965. **The Origin and Early form of Greek Tragedy**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- ENEKWE, O.O. 1987. **Igbo masks: the oneness of Ritual and Theatre**. Lagos: Nigeria Magazine Publication.
- ENGLER, L. & FIJAN, C. 1973. **Making Puppets come Alive – How to learn and teach hand puppetry**. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.
- EVEC, J. 1957. **Puppetry**. London: W. & G. Foyle Ltd.
- EVREINOFF, N. 1927. **The Theatre in life**. New York: Brentano's.
- FAGG, W. 1980. **Masques d'Afrique dans les collections du Musée Barbier-Müller**. Editions Fernand Nathan/L.E.P.: Suisse.
- FRASER, P. 1970. **Punch and Judy**. London & New York: B.T. Batsford Limited.
- FRAZER, J.G. 1990. **The Golden Bough**. London: Macmillan Press Limited.
- GOFFMAN, E. 1959. **The Presentation of the Self in Everyday life**. Garden City, New York: Doubleday.
- GOFFMAN, E. 1963. **Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- GOFFMAN, E. 1970. **Frame Analysis**. New York: Harper Colophon Books.
- GOLDBERG, R. 1979. **Performance, Live Art 1909 to the Present**. London: Themes and Hudson.
- GREEN, D.S. 1942. **Masks and Puppets**. London & New York: Studio Publications.
- GREGOR, J. 1936. **Masks of the World: an historical and pictorial survey of many types and times**. London: Batsford.
- GROTOWSKI, J. 1975. **Towards a Poor Theatre**. London: Methuen.
- GROTOWSKI, J. 1997. *Paratheatre*. In Schechner, R & Wolford, L. 1997. **The Grotowski Sourcebook**. New York: Routledge.
- HANDSPRING PUPPET COMPANY. 2005. *Handspring Puppet Company*. <http://www.handspringpuppet.co.za/html/frameind.html>. Onttrek van Internet op 17 Januarie 2007.
-

-
- HAHNER-HERZOG, I., KECSKÉSI, M. & VAJDA, L. 1998. **African Masks from the Barbier-Mueller Collection, Geneva.** Munich, London & New York: Prestel.
- HARDING, F. (Red). 2002. **The performance arts in Africa.** London & New York: Routledge.
- HARLEY, G.W. 1975. **Masks as agents of social control in Northeast Liberia.** Cambridge, Massachusetts: Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- HEROLD, E. 1967. **The Art of Africa: Tribal Masks from the Naprstek Museum, Prague.** London: Paul Hamlyn.
- HOCKETT, J. 1999. **Burningman and the Ritual Aspects of Play.**
<http://www.msu.edu/~hockettj/Play.htm> - Onttrek van Internet, 5 Julie 2005
- HOLLAND, H. 2001. **African Magic. Traditional ideas that heal a continent.** London: Viking.
- HOLMAN, L.B. 1975. **Puppet animation in the cinema; history and technique.** Cranbury, N.J.: Barnes.
- HORTON, R. 1981. **The Gods as Guests.** Lagos: Department of Culture.
- HUET, M. 1978. **The dance, art and ritual of Africa.** London: Collings St Jame's Place.
- HUIZINGA, J. 1950. **Homo Ludens.** New York: Beacon Press.
- IROBI, E. 2005. *Theatre of images: The mask as a metalanguage in indigenous African Drama.* **South African Theatre Journal.** Volume19:223-241.
- JOUBERT, J. 1990. **Bamana puppets contextualised; global and local perspectives.** Unpublished Honours in History of Art Dissertation. University of Cape Town.
- JURKOWSKI, H. 1988. **Aspects of Puppet Theatre.** London: Puppet Centre Trust.
- JURKOWSKI, H. 2000a. *Among Deities, Priests and Shamans (Puppets within ritual).* **The Puppetry Yearbook.** Volume 4:5-50.
- JURKOWSKI, H. (Red) 2000. **World Encyclopaedia of Puppetry Arts.** Charleville-Mézières: Union Internationale de la Marionnette.
- KEENE, D. 1990. **No and Bunraku.** New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
-

-
- KERSHAW, B. 1999. **The Radical in performance – between Brecht and Baudrillard.** London & New York: Routledge.
- KôKô, K. 2004. Onderhoud gevoer deur Petrus du Preez op 23 Julie te Stellenbosch Universiteit Drama Departement.
- KRUGER, M.S. 1987. **Poppespeel: ‘n Ondersoek na die historiese ontwikkeling, die spelbeginsels, karakter en gebruiksmoontlikhede van die toneelpop.** Ongepubliseerde Magisters-tesis: Universiteit van Stellenbosch.
- KRUGER, M.S. 2006. *The Power of double vision.* **New Theatre Quarterly.** Volume XXII Deel 4 November 2006: 324-335.
- LAMBEK, M. 1981. **Human Spirits: A cultural account of trance in Mayotte.** Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.
- LANCHESTER, W.S. 1938. **Hand Puppets and String Puppets.** London: Dryad.
- LANDMAN, J.H. 1983. **Masks: the instruments of metamorphosis.** Ongepubliseerde Magister-tesis: Rhodes University.
- LATSHAW, G. 1978. **The Complete book of Puppetry.** Mineola & New York: Dover Publications, Inc.
- LAURENT, S. 2003. **The secret of Masks.**
<http://www.beoheme-magazine.net/php/modules.php?name=News&file=article&sid=28> -
Onttrek van Internet, 6 Julie 2006.
- LAYE, C. 1955. **The Dark child.** London: Collins.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1960. *On manipulated Sociological Models.* **Bijdragen tot de Taal, Land en Volkekunde.** Volume 116(1) Pp 45-54.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1963. **Structural Anthropology.** (Vertaal deur Claire Jacobson). New York: Basic Books.
- LOMMEL, A. 1981. **Masks. Their meaning and function.** (Translated by Nadia Fowler.) London: Ferndale Editions.
- MacALOON, J. 1984. **Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsal toward a Theory of Cultural Performance.** Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.
-

-
- MACNAUGHTON, P.R. 1988. **The Mande Blacksmiths: Knowledge, Power, and Art in West Africa.** Bloomington: Indiana University Press.
- MADISON, D.S. 2005. **Critical Ethnography.** Thousand Oaks, London & New Delhi: Sage Publications.
- MAHLMAN, L. & CODWALDER JONES, D. 1975. **Puppet plays for young players.** Boston: Plays Inc.
- MAHLMAN, L. & CODWALDER JONES, D. 1977. **puppet Play from favourite stories.** Boston, Plays Inc.
- MANNING, F.E. (Red). 1983. **The Celebration of Society: Perspectives on Contemporary Cultural Performance.** Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press.
- MARK, P. 1992. **The wild bull and the sacred forest. Form, Meaning, and Change in Senegambian Initiation Masks.** Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press
- MARK, P., DE JONG, F., & CHUPIN, C. 1998. *Ritual and masking traditions in Jola Men's initiation.* **African Arts.** Winter 1998. Volume 31 nr 1 pp 36-47, 94-95.
- MEYER, L. 2001. **African Forms - Art and Rituals.** New York: Assouline
- MILLAR, M. 2006. **Journey of the Tall Horse – a story of African Theatre.** London: Oberon Books.
- MOLONEY, J. 1973. **Making puppets and puppet theatres.** London: Ward Lock.
- NICULESCU, M. (Red). 1967. **The puppet theatre of the modern world.** London, Toronto & Wellington: George G. Harrap.
- OBRAZTSOV, S. 1961. **The Chinese Puppet theatre.** London: Faber and Faber.
- OGUNBA, O & IRELE, A. 1978. **Theatre in Africa.** Ibadan: Ibadan University Press.
- OTTENBERG, S. 1975. **Masked Rituals of Afikpo.** Seattle & London: Henry Art Gallery & University of Washington Press.
- PAVIS, P. 1992. **Theatre at the crossroads of culture.** London & New York: Routledge.
- PAVIS, P. (Red.) 1996. **The Intercultural Performance Reader.** London & New York: Routledge.
-

-
- PEDREGAL, A.M.N. 2002. **The ritual as a process.** www.dip-alicante.es/hipkates/hipokrates_I/pdf?ING/435i.pdf. - Onttrek van Internet, 3 Januarie 2006.
- PERETU, E. 2000. *Nigeria*. In JURKOWSKI, H. (Red) 2000. **World Encyclopaedia of Puppetry Arts**. Charleville-Mézières: Union Internationale de la Marionnette.
- PERROIS, L & GRAND-DUFAY, C. 2004. **The white Masks of South Gabon**. http://www.randafricanart.com/Punu_mask.html. Onttrek van Internet – 29 Julie 2006.
- PHILPOTT, A.R. 1966. **Modern Puppetry**. London: Michael Joseph.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. 1927. **Dithyramb, Tragedy and Comedy**. Oxford: Clarendon Press.
- PROSCHAN, F. 1980. **The puppet traditions of Sub-Saharan Africa: Descriptions and definitions**. Ongepubliseerde honneurs-tesis. Austin: University of Texas.
- PROSCHAN, F. 1983. *Semiotics of puppets, masks, and performing objects*. **Semiotica**. Volume 47 nr 1-4. pp 3- 44.
- REED, D.B. 2003. **Dan Ge Performance**. Bloomington & Indiana: Indiana University Press.
- REINELT, J.G. & ROACH, J.R. 1992. **Critical Theory and Performance**. Anna Arbor & The University of Michigan Press.
- RILEY, O.L. 1955. **Masks and Magic**. London: Thames & Hudson.
- ROOSE-EVANS, J. 1984. **Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook**. London, Melbourne & Henley: Routledge & Kegan Paul.
- ROSSBACH, E. 1938. **Making marionettes**. New York: Hardcourt, Brace.
- ROZIK, E. 2002. **The Roots of theatre: Rethinking ritual and other theories of origin**. Iowa City: Iowa University Press.
- RUDNITSKY, K. **Russian and Soviet Theatre**. London: Thames & Hudson.
- RUTTER, K. 2004. *Not just child's play*. **Cape etc.** pp 34-39.
- SALAMONE, F.A. (Redakteur) 2004. **Encyclopedia of religious rites, rituals, and festivals**. New York: Routledge.
- SAUNDERS, E.F. 1954. **Puppetry in schools**. London; Pitman.
- SCHAEFFNER, A. 1966. *Rituel et préthéâtre*. **Histoires des spectacles**. Paris: Gallimard.
-

- SCHECHNER, R. 1969. **Public Domain**. New York: Avon.
- SCHECHNER, R. 1973. *Performance and the Social Sciences*. **The Drama Review**, Vol. 17, p. 5
- SCHECHNER, R. 1985. **Between Theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- SCHECHNER, R. 1988. **Performance Theory**. New York & London: Routledge.
- SCHECHNER, R. 2002. **Performance Studies, an Introduction**. London & New York: Routledge.
- SCHECHNER, R. & APPEL, W. 1991. **By means of performance**. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.
- SCHECHNER, R. & WOLFORD, L. 1997. **The Grotowski Sourcebook**. New York: Routledge.
- SCHEINBERG, A.L. 1977. **Ekon society Puppets: sculptures for social criticism**. New York: Tribal Arts Gallery.
- SEAGER, D. 1952. **Marionettes**. London & New York: The Studio Publications.
- SHILS, E. 1981. **Tradition**. London, Boston: Faber & Faber.
- SHIPLEY, J.T. 1943. **Dictionary of World Literature**. New York: The Philosophical Library.
- SOMERS, J. 1996. *Approaches to Drama Research*. **Research in Drama Education**. Vol. 1. Nr 2:165-173.
- SPENCER, P. 1985. **Society and Dance – The Social anthropology of process and performance**. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne & Sydney: Cambridge University Press.
- SPRING, J. 2004. **Our Nation in colour – Sticks and Strings**. TV-program op SABC2 uitgesaai op 30 Desember, 2004. Regie deur Jemima Spring. Vervaardig deur Simon Damast.
- STANISKI, S.J. 1989. **Toguna en Cheko – Change and continuity in the art of Mali**. Smithsonian Institute. Video besigtig by Institut International de la Marionnette te Charleville-Mézières, Frankryk. 21 Junie 2006.
- STANISLAVSKI, C. 1948. **My Life in Art**. London: Bles.
- STANISLAVSKI, C. 1961. **Creating a Role**. London: Eyre Methuen.
- STANISLAVSKI, C. 1968. **Building a character**. London: Methuen.

- STANISLAVSKI, C. 1980. **An Actor prepares**. London: Methuen.
- STEPAN, P. 2005. **The Spirits speak: a celebration of African Masks**. Munich, Berlin, London & New York: Prestel.
- STRIFF, E. (Ed) 2003. **Performance Studies**. New York: Palgrave Macmillan.
- SUDWORTH, J.C. 1991. **An investigation into the integration of Western and non-Western theatrical and ritualistic techniques in performance**. Ongepubliseerde Meesters-tesis: University of Natal – Pietermaritzburg.
- TEMKINE, R. 1972. **Grotowski**. New York: Avon Books.
- THIRD WORLD BUNFIGHT. 2007. **Third World Bunfight – all African Performance company**. <http://www.thirdworldbunfight.co.za/site.html>. - Onttrek van Internet op 14 Februarie 2007.
- TILLIS, S. 1992. **Toward an Aesthetics of the Puppet**. New York, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
- TRUBSHAW, B. 1995. **The metaphors and rituals of place and time – an introduction to liminality or Why Christopher Robin wouldn't walk on the cracks**. <http://www.indigogroup.co.uk/edge/liminal.htm> - Onttrek van Internet op 10 Desember 2005.
- TURNER, V. 1957. **Schism and Continuity**. Manchester: Manchester University Press.
- TURNER, V. 1969. **The Ritual process: Structure and Anti-structure**. Chicago: Aldine Publishing Co.
- TURNER, V. 1974. **Dramas, Fields, and Metaphors**. Ithaca: Cornell University Press.
- TURNER, V. 1982. **From Ritual to theatre. The human seriousness of Play**. New York City: Performing Arts Journal publication.
- TURNER, V. 1984. *Liminality and the Performative Genres* in MacAloon, J. **Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsal toward a Theory of Cultural Performance**. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.
- TURNER, V. 1988. **The Anthropology of Performance**. New York City: Performing Arts Journal Publication

-
- UNDERWOOD, L. 1964. **Masks of West Africa – Masques de l’Afrique occidentale.** London: Alec Tiranti.
- VAN GENNEP, A. 1960. **The Rites of passage.** (Vertaal deur M.D. Vizedon & G.L. Caffee. Chicago: Chicago University Press.
- VELTRUSKÝ, J. 1983. *Puppetry and Acting.* **Semiotica.** Volume 47 – 1/4:69-122.
- WALKER, J.A. 2003. *Why performance? Why now?* **The Yale journal of Criticism** 16.1: 149-175.
- WALL, L.V. (Red). 1952. **The puppet book: a practical guide to puppetry in schools, training colleges and clubs.** London: Faber & Faber.
- WEBSTER, S. 1993. **Changing society through Ritual: A Theory and a Method.** <http://www.hermetic.com/webster/soc-rit.html> - Onttrek van Internet op 3 Januarie 2006.
- WHANSLAW, H. W. 1924. **Everybody’s marionette book.** London: Wells Gardner.
- WITTE, H. 2001. **Wereld in beweging. Gelede-marionetten van die Anago-Yoruba. World in Motion. Gelede puppets of the Anago-Yoruba.** Berg en Dal: Afrika Museum.
- YOSHIDA, K. 1993. *Masks and Secrecy among the Chewa.* **African Arts.** April 1993, Volume 26 Nr 2, Pp 34-45, 92-93.

BYLAE



Foto 1. Hierdie is 'n voorbeeld van 'n abstrakte uitbeelding in representasie soos dit by 'n masker vanuit die Ivoorkus gevind word. Hierdie masker is vir oorlogvoering gebruik en die idee is dat die vreesaanjaende voorkoms van die masker die teenstanders se toordokters of priesters op 'n afstand sal hou (Meyer, 2001:140-141).



Foto 2. Hierdie helmetsmasker van die Yoruba uit Nigerië of Benin dui die naturalistiese of mimetiese kwaliteite van representasie in maskers uit. In hierdie geval beeld hierdie masker 'n kop van 'n Oba (koning) uit (Anonieme Internetbron 2005a).

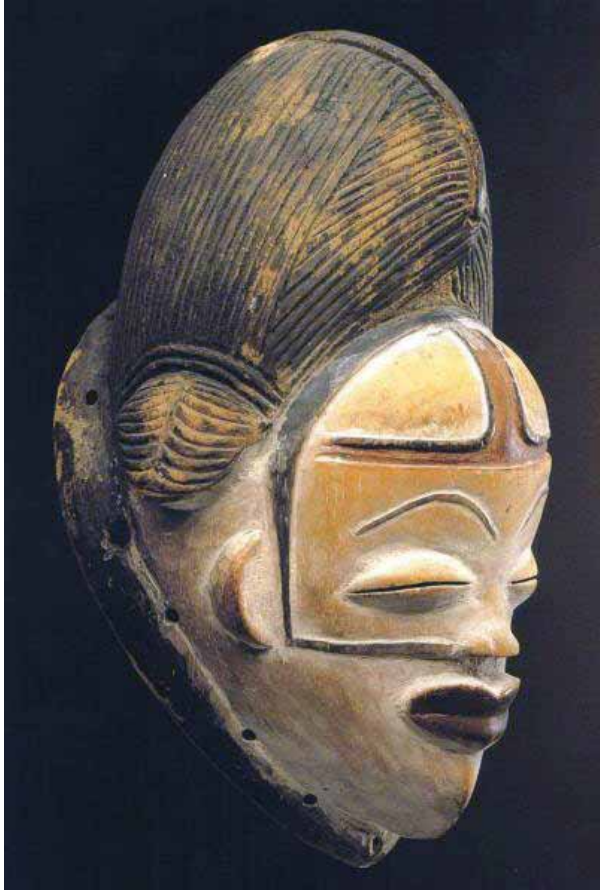


Foto 3. Die wit *Punu*-masker. Hierdie masker is 'n voorstelling van 'n voorvader en kan ook gedurende begrafnis gebruik word. In hierdie voorbeeld word daar 'n vrou uitgebeeld (Perrois & Grand-Dufay, 2004 - Internetbron).



Foto 4. Die swart *Punu*-masker. Hierdie is 'n duidelike uitbeelding van 'n kwaai of ontevrede voorvader of gees. Dit kan afgelei word uit die swart kleur van die masker. Daar is ook min abstraksie in die masker te vinde (Perrois & Grand-Dufay, 2004 – Internetbron).



Foto 5 (Bo). Die maskerdraer op stelte. Die stelte, saam met die vormlose hemp, verander die vorm van die maskerdraer en versterk die moontlike misterieuse kwaliteite van die *performance* (Perrois & Grand-Dufay, 2004 – Internetbron).



Foto 6. (Links) Hierdie is 'n voorbeeld van 'n gesigmasker van die *Mbanja*-tradisie uit die Kongo. Hierdie masker is vir inisiasierituele gebruik en word veral met die besnydenis verbind. Let op die nou skrefies waardeur die maskerdraer gedurende die *performance* moet kyk (Meyer, 2001:142-143).



Foto 7. (Links) Hierdie afbeelding toon duidelik hoe die maskerdraer se gesig met material toegedraai word en die helmetmasker wat bo-op sy kop geplaas is (Aniakor, 1979:90).

Foto 8. (Regs). Hierdie is 'n voorbeeld van 'n Marotte, of valskop. As hierdie voorbeeld met die bostaande voorbeeld vergelyk word, toon dit duidelik dat die verskil tussen hierdie tipe maskers/toneelpoppe nie duidelik is nie. Albei is voorbeelde van die Marotte (Lommel, 1981:18). Die voorbeeld in foto 8 neig meer na die Marotte soos dit in die Europese tradisies gevind word.





Foto 9. (Links). Hierdie is 'n voorbeeld van 'n skouermasker. Die masker rus op die skouers van die maskerdraer. In gevalle waar die dele van die masker vir beweging geartikuleerd is, kan hierdie tipe maskers ook as maskerpuppe geklassifiseer word. Hierdie voorbeeld is uit Lommel (1981:16) geneem.



Foto 10. Die groot castelet-toneelpop wat deur een persoon gemanipuleer word. Partykeer kan daar twee akteur-manipuleerders in die castelet wees. Die akteur-manipuleerder is in die castelet (of draagbare verhoog) versteek. Die koei-figuur is die castelet, met die figuur van die Koningin wat bo die castelet uittoring. As die toneelpop stilstaan, sal die manipuleerder ook die Koningin-figuur manipuleer. (Foto deur skrywer geneem.)



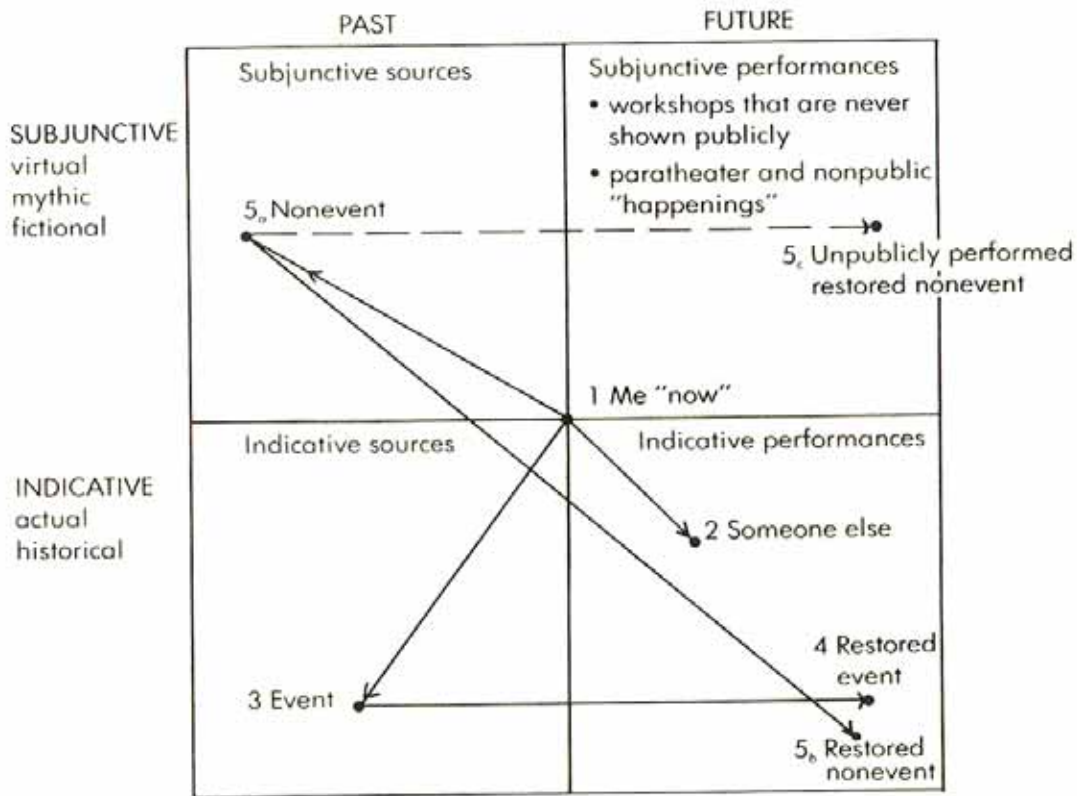
Foto 11 (Bo). In hierdie afbeelding kan daar duidelik gesien word hoe die manipuleerders in enkele tyd en ruimte met die castelet sal beweeg, maar in dubbele tyd en ruimte met die kleiner toneelpoppe beweeg as die castelet in 'n stilstaande posisie is (Den Otter, 2004 - Internetbron).



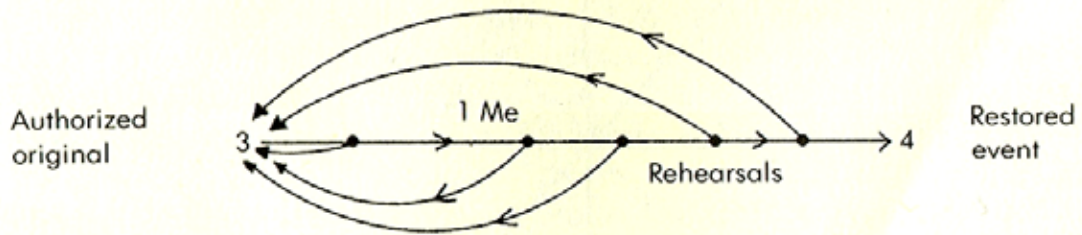
Foto 12 (Bo). Die Bamana-tradisie se toneelpoppe (die twee poppe aan die linkerkant van die foto) saam met toneelpoppe vanuit 'n Westerse tradisie. Die toneelpoppe van die Bamana is buite die oorspronklike konteks van die kulturfees geplaas. Die herkontekstualisering word deur die Westerse kostuums beklemtoon.



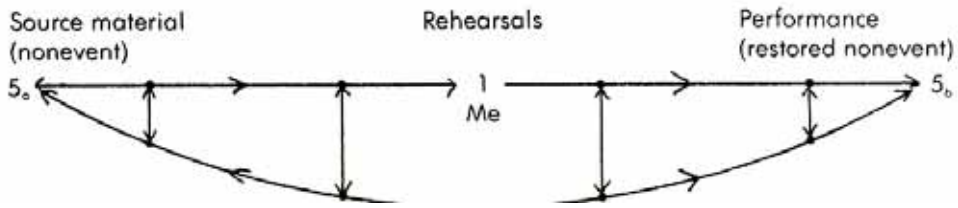
Foto 13. Die *Iyanla*-masker van die Efe uit Nigerië. Hierdie masker is 'n ikoon van die “Groot Moeder” en die merke onder die oë waar towermiddels met die inwyding van die masker ingesmeer is, is duidelik sigbaar. Die baard van die vrou simboliseer die bonatuurlike magte wat die masker besit (Witte, 2001:14).



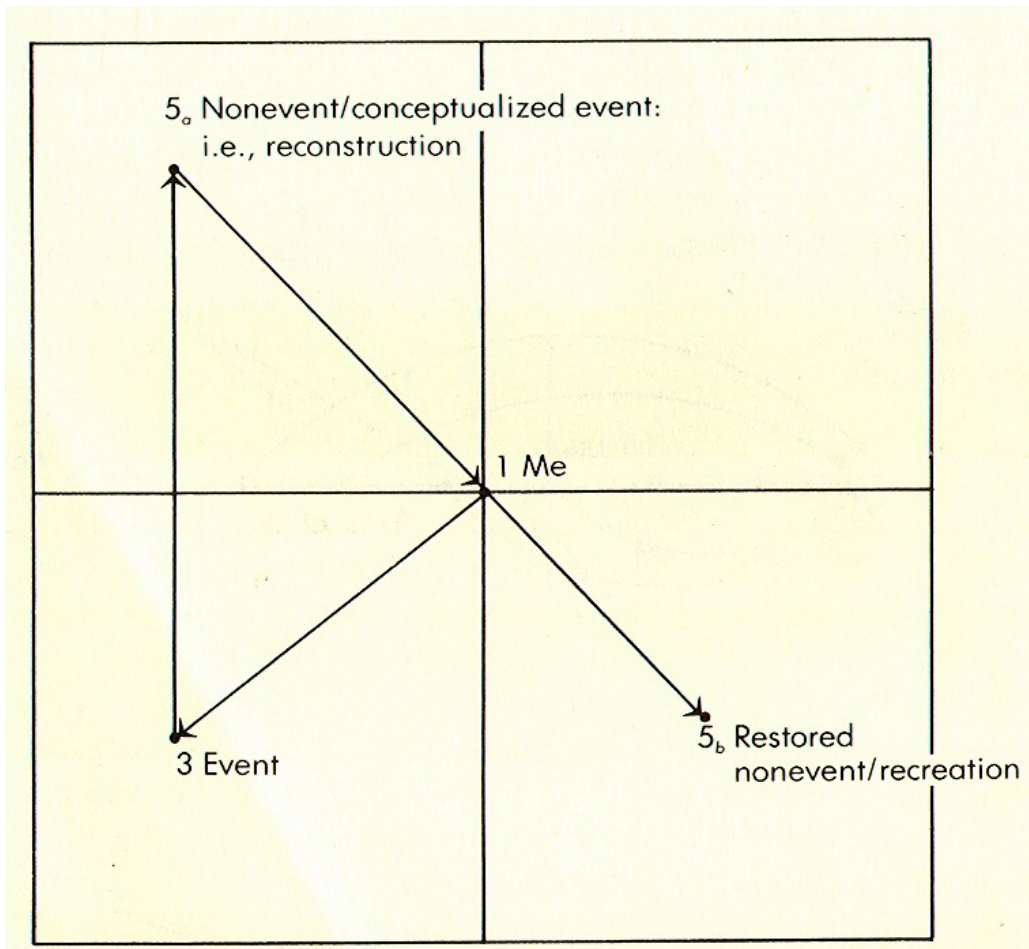
Figuur 1 – Die vier kwadrante en die verskuiwing van die ‘self’ na en as gevolg van herstelde gedrag. (Uit Schechner, 1985:38)



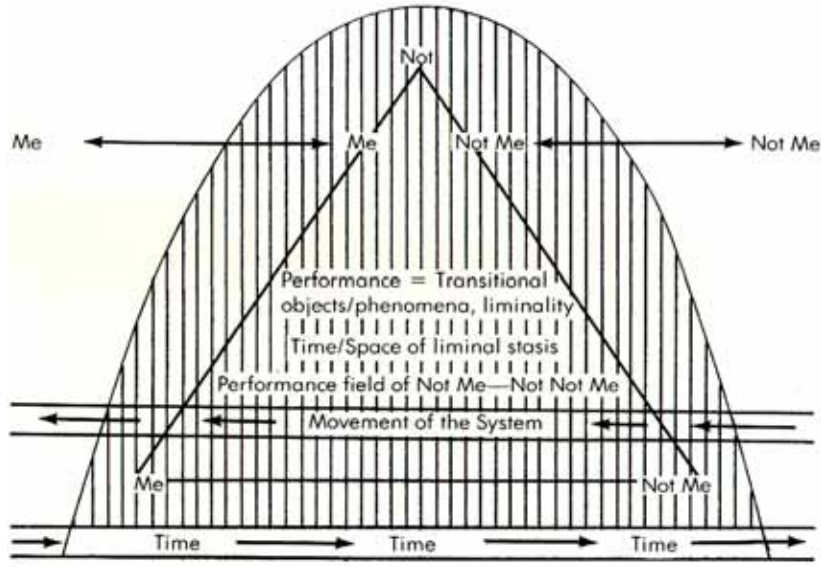
Figuur 2 – Die beweging van die ‘self’ na ‘n ge-outeurde gebeurtenis in die verlede wat in *performance* herstel word. In die poging om na die onbekombare ge-outeurde oorspronklike te beweeg, kan die (3) tot ‘n (5a) ontwikkel. Die ‘self’ verskuif na die (3) of 5a wat in die (4) of (5b) herstel word gedurende die *performance*, soos aangetoon in Figuur 3 hieronder. (Uit Schechner, 1985:39)



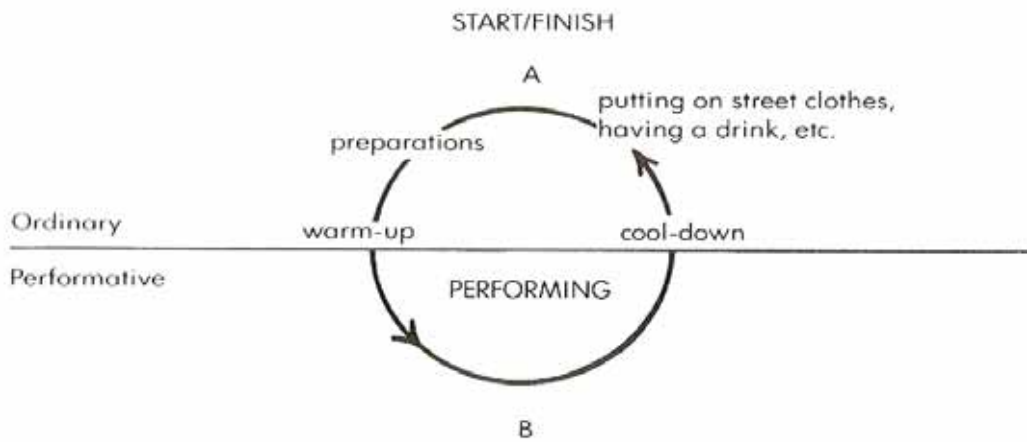
Figuur 3 – Die beweging van die ‘self’ na die bronnemateriaal (5a) wat in performance herstel word tot 5b. (Uit Schechner, 1985:39)



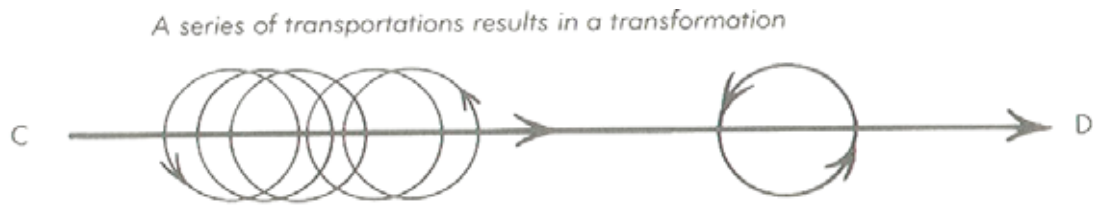
Figuur 4 - Die (1) → (3) → (5_a) → (5_b)-verskuiwings wat die ontwikkeling van die (1) → (3) → (4)-verskuiwing na die (1) → (5_a) → (5_b)-verskuiwing aandui. Die oorspronklike ge-outeerde bron is onstabiel en kan veral binne repetisies of werksinkelsituasies verskuif (Uit Schechner, 1985:40).



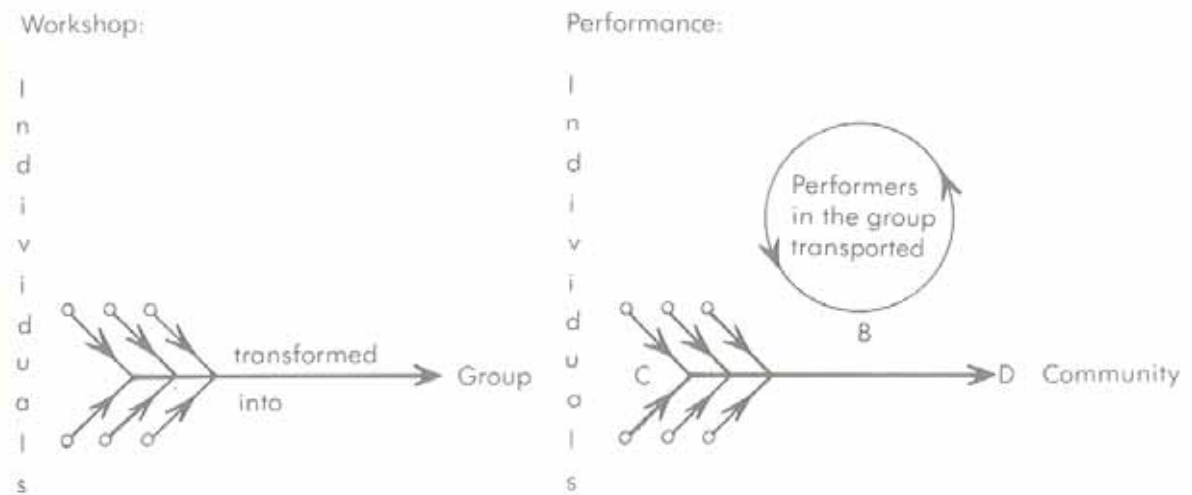
Figuur 5 - Die verskuiwings binne die oorganklike fase van werkswinkel en repetisieprosesse en die ontwikkeling van die ‘nie ek’ en ‘nie nie-ek’ verskuiwings van die *performer* (Uit Schechner, 1985:112).



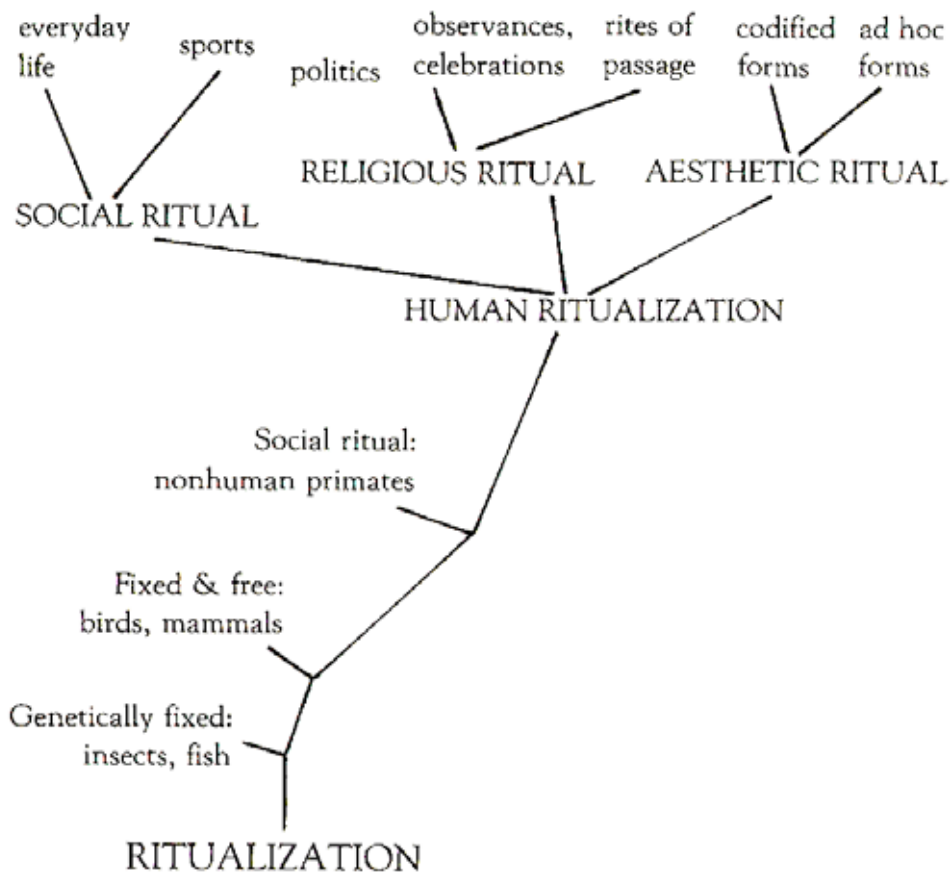
Figuur 6 – Die transportasieproses binne ‘n *performance*. Die *performer* keer weer terug na presies dieselfde punt na afloop van die *performance* (Uit Schechner, 1985:126).



Figuur 7 – Transformasie deur middel van ‘n reeks transportasies. Die *performer* verander permanent as gevolg van die reeks klein transportasies wat gemaak word. Die *performer* is by punt C aan die begin en na afloop van die transformasie, is hy by punt D op die horisonale lyn wat die verandering voorstel (Uit Schechner, 1985:127)

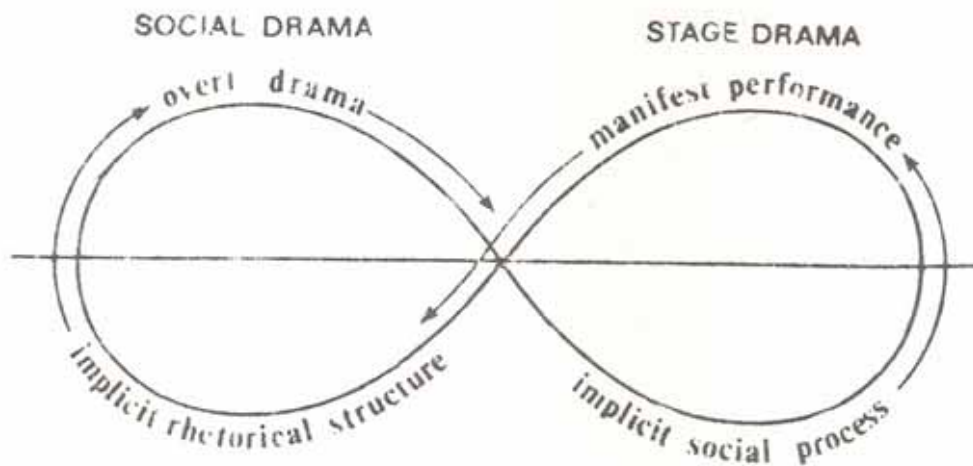


Figuur 8 – Die kombinasie van transportasies en transformasies deur middel van en in ‘n performance. Dié voorstelling kan veral toegepas word op inisiasierituele waar die neofiete eers as individue (die linkerkant van die figuur) gesien word wat getransformeer word tot volwaardige lede van die gemeenskap, soos dit gevind word aan die regterkant van die figuur (Uit Schechner, 1985:149).



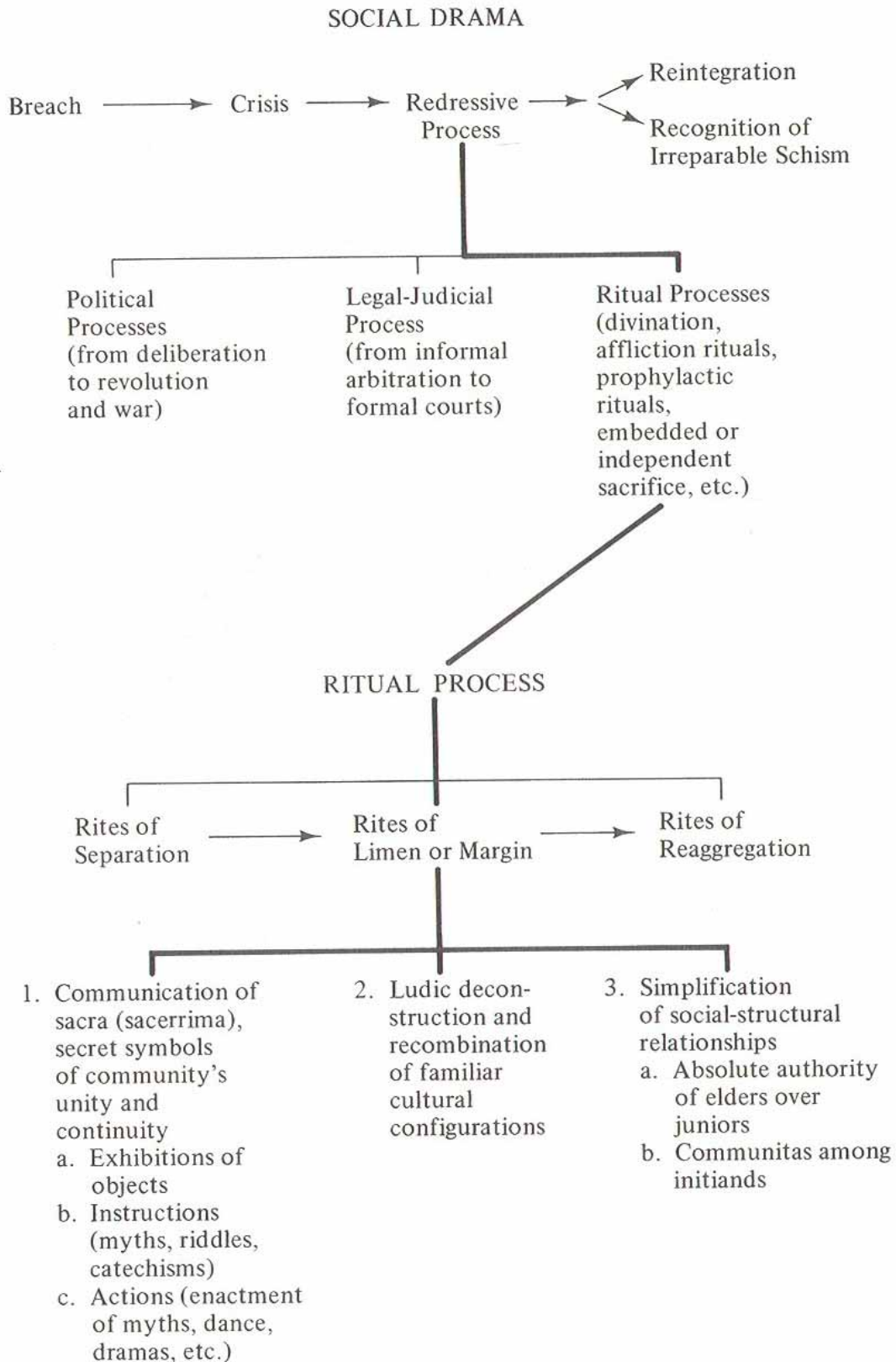
Figuur 9 - Die ontwikkeling van die ritueel

(Uit: Turner, V. 1988. **The Anthropology of Performance**. New York City: Performing Arts Journal Publication.)



Figuur 10 – Sosiale drama en Estetiese drama: die wisselwerking

(Uit: Schechner, R. 1988. **Performance Theory**. New York & London: Routledge)



Figuur 11 - Die verhouding tussen sosiale drama en die rituele proses wat die plasing van die liminale fase en toestande aandui. (Uit: Turner, V in Schechner, R. & Appel, W., 1991:10)



Foto 14. Toneelpoppe uit *The Chimp Project* wat die interne meganika van die toneelpoppe ontbloom. Die liggame van die toneelpoppe is net met sykoue oorgetrek wat die interne strukture van die toneelpoppe ontbloom. In hierdie produksie, mits die beligting op 'n sekere wyse gedoen word, kan dit wel voorkom asof die sykoue 'n tipe pels van die diere vorm. (Foto deur Ruphin Coudyzer. Bron: <http://www.handspringpuppet.co.za/html/frameind.html>)



Foto 15. Die krokodil uit *Ubu and the Truth Commission*. Die lyf van die krokodil is 'n kleretas. Geen poging word aangewend om naturalisme in die voorkoms van die toneelpop te bewerkstellig nie. Die figuur word 'n visuele metafoor vir die wreedheid van wandade van Ubu se verlede. (Foto deur Ruphin Coudyzer. Bron: <http://www.handspringpuppet.co.za/html/frameind.html>)



Foto's 16 en 17. Hierdie is die voor- en syaansigte van die *Komo*-masker wat 'n baie kragtige fetisj-voorwerp is. In hierdie voorbeeld is die struktuur van die masker nie so versteek soos dit in ander voorbeelde is nie, maar die gelaatstrekke maak dit moeilik om te kan aantoon of dit 'n mens of 'n dier is wat hier uitgebeeld word. Die oorblyfsels van bloed en grond kan nog duidelik op die masker gesien word. (Foto's deur outeur geneem.)



Foto 18. 'n Voorbeeld van die *Céko*-masker. Hierdie is ook 'n voorbeeld van 'n Fetisj-voorwerp. Op die voorbeeld kan die reflekerende metaalsirkels duidelik gesien word wat as die masker se oë dien. Die feit dat die masker vier oë het bevestig die bonatuurlike magte van die masker. Alhoewel die masker die gelaatstrekke van 'n mens het, besit dit ore soos 'n hiëna. Die Cowry-skulpe wat op die neus en die wenkbroue aangeheg is versterk ook die gevoel dat die masker 'n kragtige voorwerp is wat met die beheer van die samelewing of gemeenskap te doen het. (Foto deur outeur geneem.)



Foto 19 (links) en **Foto 20** (regs) Hierdie is 'n voorbeeld van 'n *kalaka* met 'n geartikuleerde mensfiguur wat bo-op die *kalaka* ry. Die arms van die mensfiguur kan beweeg om vir die gehoor te waai, of om byvoorbeeld hande te klap. (Foto's deur outeur geneem.)

Foto 21 (Onder). Twee voorbeelde van die *Merens Habitables*. Hierdie toneelpoppe is nog nie voltooi nie en die gesigte van die akteur-manipuleerders sal uiteindelik geheel en al versteek word. (Foto deur die outeur.)

