

Hennie Aucamp

Hennie Aucamp is veral bekend as 'n bekroonde kortverhaal-skrywer. Sy jongste publikasie is *In die vroege* (2003).

Muses van die modder: die tango en die kabaret

Muses of the Mud: the tango and the cabaret

The point of departure for this article is the striking commonalities shared by the tango and the cabaret. As the title suggests, both genres have colourful, yet modest origins, indebted to those, like prostitutes and criminals, on the margins of society. The (cabaret) *chanson* is often referred to as the "art song (*kunslied*) of the street and café", and the same holds for the tango. The difference between the cabaret *chanson* and the tango lies therein that sophisticated writers and composers developed cabaret, from the time of Aristide Bruant till today. From the beginning the creators of the cabaret were sympathetic to the marginalized. The argot of the characters in Bruant's *chansons* was descriptive of their surroundings, be it a harbour or a prison. But the cabaret *chanson* and the tango do not only deal with socio-political concerns. Other, equally important, themes are eroticism, the ecstasy of love, and above all, disenchantment with love. Therefore the undercurrents of *chansons* and tangos often tend towards the melancholic; the words, "melancholy" and "*tristesse*", repeatedly occur in these texts. In both cabaret and tango texts reference is often made to cabaret localities like café's or bars and the word "brothel" is frequently used. The creator of the so-called *nuevo tango*, Astor Piazzolla, summarised the history of tango in his composition *Histoire du Tango* as follows: "Brothel (1900)", "Café (1930)", "Nightclub (1960)", and "Concert hall (presently)". Occasionally, cabaret was upgraded to the concert halls and as with the tango, was acclaimed by the intellectuals. However, it should not be forgotten that both genres started out subversively, and that this trait must be retained, if these expressions were to remain true to their nature.

"It was an act of courage just
to dance the tango!"

– Stomil in *Tango* van Slawomir Mrozek

1

Boeke en artikels oor die tango meld telkens hoe ander kunsvorme deur die tango geïnspireer is: letterkunde, kuns, ballet, opera, film, asook "ernstige" musiek (sien Collier, Cooper, Azzi & Martin, 1995; Sebastián & Labraña, 1990).

Skrywers en digters soos Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Pablo Neruda en Manuel Puig, om by die bekende name te bly, het oor die tango geskryf of tango-elemente opgeneem in

hul werk, en van Borges se poësie is selfs as tango-liedtekste gebruik. Manuel Puig, van *Kiss of the Spider Woman*-faam, bou die emosionele argumentasie in sy roman *Heartbreak Tango* op aanhalings uit tango-tekste, afgewissel met sensuele reklame-reëls vir handelsprodukte. Hierdie aanhalings staan as motto's by hoofstukke, en verhoed dat *Heartbreak Tango* net as goedkoop romantiese fiksie gelees word. Wat *Heartbreak Tango* uiteindelik demonstreer, is hoe 'n doodgewone voorstedelike lewe deur die elkedagse "inname" van populêre kultuur en reklame gevorm en bepaal word. Vir dié soort lewe is clichés geen clichés nie, maar lewegewende werklikhede (Puig, 1992).

Maar die tango reis ook ver buite Latyns-Amerika. Die Oos-Europese dramaturg Slawomir Mrozek noem een van sy dramas *Tango*, en vestig vroeg in sy stuk reeds die rebelse en subversiewe aard van die tango. Reg teen die einde van die stuk word 'n tango gedans, en hiervoor word 'n spesifieke tango voorgeskryf: "La Cumparsita". Dié tango, volgens kenners die grootste van alle tango's, het as marslied begin, en is later omgewerk tot tango (Collier e. a., 1995: 134). Slawomir Mrozek het waarskynlik die militante verlede van "La Cumparsita" in die gedagte gehad, want die slottango in sy drama bevestig die oorname van 'n huishouding deur die huiskneg. Dié tango voltrek hom in 'n vertrek waarin daar twee lyke is, en langsaam, gestileerd en korrek, word die tango deur die huiskneg en die stokou gewese huisbaas gedans. Die huiskneg het nou die klere van die vermoorde neef van die huisbaas aan, en die huisbaas is geklee soos 'n dandy uit die twintigerjare: swart baadjie, geruite broek, 'n rooi angelier in sy knoops-gat. Vanselfsprekend lei die huiskneg die dans – dit gaan tog om 'n magsoorname (Mrozek in Esslin, 1970: 110).

Die omslae van die bladmusiek van tango's uit die twintigerjare vestig al klaar die vennootskap tussen tango's en die visuele kunste; maar hier is 'n sterker, meervlakkiger voorbeeld gebiedend.

Kees van Dongen, 'n verfranste Hollander, het die gees van die twintigerjare in Parys voortreflik saamgevat. Een van sy sterkste evokasies heet *Tango of the Archangel*. 'n Man in aandpak, maar met speling vir sy vlerke, dans 'n onstuimige tango met 'n tipiese "flapper" van daardie jare. Sy is nakend, op sykouse, kousophouers en hoëhakskoene na. Die twee dansmaats is letterlik in die wolke, en dit nogal stormwolke, wat iets sinisters aan hul dans gee. Ook het die engel se oordrewe vlerke iets dreigends. Hulle is donkergrou, en strek van skouerknop tot hakskeen. Wil Van Dongen hiermee die Middeleeuse Dodedans-tradisie parodieer, of wil hy dit voortsit? (Van

Dongen in Néret, 1993: 117). (In Néret (1993: 117) word die Van Dongenskildery net *Tango* genoem, maar op die CD *Habanera* word dit aan-gegee as *Tango of the Archangel*.)

Die tango in ballette is meesal lighartig, soos in *Façade*, met musiek van William Walton, en in *Souvenirs*, met musiek van Samuel Barber (Barber & Menotti, s. j.). Die tango wat Stravinski vir *L'Histoire du Soldat* geskryf het, is melankolies, selfs 'n bietjie dreigend: dit gaan immers om 'n moraliteitspel. Dit word oorwegend op 'n viool voor-gedra, met af en toe trommelgeroffel (Stravinski, 1988).

Die beroemde Broadway-produksie *Tango Argentino* is waarskynlik die ultieme tango-ballet, as die tango-ballet in die film *Tango, el exilio de Gardel* (1982) buite rekening gelaat word (Bergan & Karney, 1992). Ook ander films sedertdien bring tango-ballette, onder meer *Tango* (1998) van Saures. Die wins van gemelde films is dat die tango deur dansers van Latyns-Amerikaanse en Spaanse herkoms gedans word, wat outentisiteit aan hul vurigheid verleen.

Placido Domingo sê wel skertsend dat elke tango 'n mini-opera is (*Tangos among Friends*, s. j.), maar sy uitspraak wil amper waar word in die geval van die klein opera (*operita*) genaamd *María de Buenos Aires*, wat die vrug van die samewerking tussen Astor Piazzolla (komponis) en Horacio Ferrer (librettis) is. Van dié "operita" is 'n splinternuwe opname uitgereik in 1998, onder leiding van Gidon Kremer wat 'n passie het vir die tango, en by name dié van Piazzolla (Piazzolla & Ferrer, 1998). 'n Anonieme kritikus noem dié operita "een requiem, een daad van liefde teenover de stad" (Van Assche & Van Laere, 1999: 22).

Maar van alle kunsvorme van die twintigste eeu is dit die rolprent wat die tango-kultuur die wydste uitgedra het. Daar is talle filmtitels waarin "tango" die operatiewe woord is, soos *Tango Bar* (1935) met Valeria Lynch, *Last Tango in Paris* (1972), *Tango* (1993) van Leconte en *Tango Lesson* (1997) met Sally Potter.

Daar is twyfel oor die haalbaarheid van die "siel" van die tango in films, maar Pablo Veron, danser-koreograaf van *Tango Lesson*, is minder dogmaties: "Film is gewoon één bepaalde manier om het gevoel van die tango te uiten, dé manier bestaat niet" (Van Assche & Van Laere, 1999: 26). In dié stadium kan reeds daarop gewys word dat films by wyse van tango-sekwense 'n potente bydrae lewer tot die diskoers oor die verdraaiing van geslagsrolle, onder meer in films soos *The Conformist*, *Indochine*, *Valentino*, *Soldaat van Oranje* en *Le Bal*.

Wanneer dit kom by "ernstige" tangomusiek, is daar een oorheersende en allesbepalende naam, dié van Piazzolla (1921-1992). Dis

immers hy wat met die *Nuevo Tango*, die Nuwe Tango, gekom het. Die nuutheid van die Piazzolla-benadering word só geformuleer deur Sebastián en Labraña (1990: 52):

Deze grote musicus breekt met de traagheid van de tango en zijn verouderde instrumentatie, waardoor hij de tango in de wereld van het stravinskyaanse polyritme en de bartokiaanse dissonantie plaatst en technisch en muzikaal laat groeien.

Hierdie formulering klink myns insiens onnodig afwysend teenoor die Ou Tango. Die "traagheid" van die tango is 'n historiese erfenis, wat met "negerslaaf"-musiek (die *candombe*) en Kubaanse invloede (die *habanera*) te maak het. Die *milonga*, afgestemde "negermusiek", is 'n sloom voorsaak van die tango, en is nog steeds gewild. Dit word onder meer deur Piazzolla benut.

'n Betroubaarder uitspraak is dié van Daniel Barenboim wat glo dat 'n nuwe rigting in die tango-geskiedenis nooit die hart ("the real inner centre") van die tango gaan aantast nie (*Tangos among Friends*, s. j.).

Onder Piazzolla se "ernstige" werk tel byvoorbeeld komposisies wat hy vir die Kronos Quartet geskryf het, soos *Five Tango Sensations* en *Four for Tango*, laasgenoemde werk op die CD *Winter was hard*. Verder is daar sy *Le Grand Tango* en *Histoire du Tango*. Sy belangrikste werk in dié kader is stellig *Konsert vir bandoneón, slaginstrumente en strykorkes* (1979). Dis opvallend dat die woord "tango" nie in hierdie komposisie figureer nie; dit word, sou jy kon sê, opgevang deur "bandoneón", die trekklavieerverwante instrument wat sinoniem geword het met die tango.

Hiermee is vlugtig gekyk na die invloed van die tango op ander kunsvorme en kunsoorte; ook op musiek self. Die kunsvorm – of hoerkunsvorm – kabaret word nooit regstreeks genoem as kunsvorm wat deur die tango beïnvloed is nie. Miskien is die raakpunte tussen die tango en die kabaret so opvallend dat dit misgekyk word.

Op dié kwessie kan egter eers ingegaan word as die geskiedenis van die tango in berekening gebring word.

2

Die tango het in die twee laaste dekades van die neëntiende eeu ontstaan uit die nederige volkslae van Buenos Aires, en was aanvanklik net vir dié volkslae bedoel, maar die tango het Parys bereik deur middel van prostitute en matrose en, meer "up market", via 'n dandy soos die

skrywer Ricardo Güiraldes, en die charismatiese filmster Valentino wat in die rolprent *Four Horseman of the Apocalypse* 'n nogal oordrewe tango gedans het.

Die latere geskiedenis van die tango het nooit kon verloën dat die tango die musiek van "the urban disadvantaged" is nie. Ken Hunt (in Piazzolla, s. j.) som dié situasie kernagtig op:

More than a dance revisiting its sensuous past, tango is the pulse of a society. Like Algerian *rai*, Portuguese *fado*, Greek *rembetika*, and American blues, it taps into the wellspring of a sub-culture.

Die tango word ten nouste met Buenos Aires verbind, en menige tango bring hulde aan dié stad. Van Assche en Van Laere sê egter dat dit meer korrek sou wees om van die Tango Ríoplatense te praat (Van Assche & Van Laere, 1999: 13). Die Río de la Plata skei Buenos Aires (Argentinië) en Montevideo (Uruguay) en uit dié modderige riviermond het die "muse van die modder" ontstaan. My gebruik van dié frase geskied enigsins buite konteks. Dis 'n sinsnede van die digter Julián Centeya wat een van sy bundels *La Musa del barro* noem en sy sinisme só verwoord: "Mijn muze komt uit de modder / zij heeft een zure smaak" (aangehaal in Sebastián & Labraña, 1990: 128).

Wat die Tango Ríoplatense sy besondere pikantheid gee, is sy veeltalige en veelkulturele agtergrond. Teen die einde van die neëntiende eeu was daar in Buenos Aires mense uit Afrika en Kuba, Italiaanse en Spaanse seisoenarbeiders wat nooit weer huis toe is nie, Franse prostitute, Indiane, Jode, Kreole en natuurlik Argentyne. Alberto Guinovart (s. j.) som die musikale verskeidenheid van die tango só op: "So Argentinian tango grew out of the melodies and rhythms of the habanera, Andalusian tango, the *candombe*, Neapolitan song and also the literary influences of popular variety songs and Spanish zarzuela, which were very fashionable at the time."

Die dokwerkers van Buenos Aires het hulself met trots *porteños* genoem, inwoners van 'n hawestad. Maar die bevolking van Buenos Aires het tot vroeg in die twintigste eeu verdere sosiale onderskeidings gehandhaaf, soos dié tussen *compadres*, vroeër *gauchos*, of wat die Engelse sou noem *landed gentry*, en *compadritos*, ofte wel jong mans wat *compadres* naboots, maar 'n eie "uniform" gedra het: 'n doek lossies geknoop om die nek, 'n flaphoed, hoëhakstewels, en les bes 'n mes ongeërg ingedruk by die gordel. Die *compadre*-figuur en sy familie het in buitewyke gewoon in 'n *conventillo*, wat 'n huurkaserne was met 'n gemeenskaplike patio en wasgeriewe. Die *compadre*, of gewese Argentin-

tyense cowboy, was 'n semi-voorstedelike tipe, onafhanklik, trots op sy manlikheid, en altyd gereed om na 'n mes te gryp om 'n stryd te besleg.

Buenos Aires het uit sy bont bevolking 'n volkstaal ontwikkel, genaamd *lunfardo*, 'n sterk Italiaanse gekleurde Spaans, wat die gunstelingtaal van tangoskrywers geword het. Al die woorde wat genoem is, van *candombe* tot *lunfardo*, duik gereeld in tango-liedtekste op, en hou 'n verlede lewend.

Die verdere geskiedenis van die tango het met kabaretmatige kwessies te maak, en sal in 'n aparte rubriek bespreek word.

3

Daar word algemeen aanvaar dat die woord "tango" van Afrika-herkoms is. "Tango" is 'n pleknaam in Angola, en in Mali verwys dit na 'n geslote of 'n gereserveerde ruimte. In Portugees beteken "tangere" *om aan te raak*. Die vermoede is dat slawe laasgenoemde woord na Argentinië gebring het.

Of hierdie vermoedens steek hou of nie, hou hulle tog poëtiese implikasies in vir die beoefening van die tango. 'n Afgeslote ruimte is byvoorbeeld nodig waar die tango gesing of gedans kan word, of doodgewoon as instrumentale uitvoering beluister kan word.

Die vroegste ruimte vir die tango was bordele, of eufemisties gestel, *clandestinos*, en dié feit is belangrik, want deel van die subwersiwiteit van die tango, tot die huidige dag toe, is 'n sekere hoererigheid. Ander ruimtes is gaandeweg betrek: kafees, koffiehuse (*confiterías*), kroee, klubs. Die klientele was oorwegend trekarbeiders, volksmense, soldate en matrose, en dié klante kon 'n vrou as danser vir die aand huur, en selfs vir verdere gebruik. Maar ook dandys het inbeweeg op die toneel; "slumming" was, soos in die Engeland van Oscar Wilde, 'n erkende vorm van dekadente vermaak.

Gemelde tango-ruimtes was dikwels beknop en waarskynlik altyd oorvol. Fisiese aanraking was onvermydelik, en waar mense teen mekaar skuur, en oog tot oog-kontak het, is die klimaat ideaal vir kabarettistiese verrigtinge. Die hoë gebruiksfrekwensie van die woord "kabaret" in tango-liedtekste is opvallend, maar eweneens word daar dikwels na kafees en *confiterías* verwys.

In sy komposisie *Histoire du Tango* betrek Piazzolla vier opeenvolgende "stasies" van die tango: "Bordel (1900); Café (1930); Nightclub (1960); Concert d'aujourd'hui" (*Schönsten Lieder und Tangos*, s. j.). Kortom: van hoerhuis tot konsertsaal.

Of wat binne dié ruimtes plaasvind formeel “kabaret” genoem kan word, is twyfelagtig. Die Duitse taal onderskei sedert 1950 tussen “Cabaret” (’n ontkleevertoning) en “Kabarett” (’n medium vir sosiale kritiek of politieke satire) (Jelavich, 1993: 1). Wat in tango-ruimtes gebeur, lê waarskynlik tussen dié twee uiterstes. Dis interessant dat Placido Domingo die tango as ’n kabaretverrigting sien. Op die omslag van sy CD *Die schönsten Lieder und Tangos* is ’n foto van Domingo in die “uniform” van Aristide Bruant, vader van die Franse kabaret. Dié kostuum, oorbekend danksy die posters van Toulouse Lautrec, bestaan uit ’n swart mantel, ’n wyerandhoed, óók gitswart, en ’n oordadige rooi serp wat om die nek gegooi is, met punt wat swierig by bors en rug afgang (*Schönsten Lieder und Tangos*, s. j.).

Ook noem die boek *i tango!* talle tango-venues wat ’n “cabaret” genoem word, dikwels in navolging van welbekende Franse kabaretplekke. Hier volg enkele name: Armenonville cabaret, Marabú cabaret, Fabaris cabaret en Fibidabo cabaret (Collier e. a., 1995).

Meer sinvol sou dit wees om te vra wat die tango as *dans* en as *liedteks* oorsein aan inhoude wat ook as tipies kabarettisties geld.

Eers dan die tango as *dans*: ’n liniêre lyftaal; ’n *dans* wat afwisselend duet en duel is.

Die manlikheid van die tango word in baie bronne beklemtoon.

Een van die hardnekkigste landelike sowel as stedelike legendes is dat die tango onder *gauchos* (ook gespel *gautjo’s*) ontstaan het, as ’n *dans* vir manne onderling.

Dié teorie word in Casper Schmidt se raaiselagtige verhaal “Die Natuurgeskiedenis van die Tango” gedemonstreer. Die teorie word deur ene dr. Anton Pécsvar as lesing aangebied. Geen bron tot my beskikking meld die Hongaar Pécsvar nie, maar dit wil nog nie sê dat hy bloot ’n fiksiefiguur is nie. Die *ek*-verteller meld dat dié lesing in 1982 in San Francisco voor die Amerikaanse Vereniging van Vergelykende Folklore gehou is. ’n Transkripsie van Pécsvar se referaat in Engels was nie beskikbaar nie, en die gelyktydige vertaling van sy lesing het weens ’n tegniese fout uitgewis geraak. Die verteller het dit op hom geneem om dié stuk uit Hongaars te vertaal.

Miskien is dié verhaal tog maar fiksie, maar fiksie wat baie deeglik voorberei is, onder andere deur aardrykskundige navorsing en navorsing omtrent die aard – bowenal erotiese aard – van die tango self.

Wat verder laat vermoed dat *Die Natuurgeskiedenis van die Tango* fiksie is, is dr. Pécsvar se barokke styl wat sterk ooreenkom met die styl

in ander verhale in *Kokende gô*. Die slotpassasie is hiervan 'n voorbeeld (Schmidt, 1985: 100-101):

'n Lieflike dans, waarnaas die horings van die langhoringbeeste blink soos 'n opslagwoud in die maanskyn. 'n Dans van tergende verlange en die vermoë om skiet te gee. Soos hulle koppe terugsak, klits hul snorbaarde die lug, en hul rou gelag draf oor die pampas tot aan die rand van die woud. 'n Dans in die woordelose gesnik van die beeswagtertaal en die gautjo's se bogtige beweeglikheid, 'n dans wat weerklink en terugtrek, skietgee en strop trek.

En wat, omdat hulle durf om mekaar smoorwarm en swetend onder latynse oë aan te raak, hulle die tango noem. En waarna 'n tasbare stilte volg.

Jan Fairley (1994: 577) van *The Rough Guide to World Music* is byna verbete gekant teen die gauchoteorie, van wie dié teorie ook al is: "I say it again – GAUCHOS DON'T DANCE THE TANGO!"

Die deskundige van *Rough Guide* is stellig reg, maar 'n mens wonder tog of hier nie oorreaksie in die spel is nie. Carlos Gardél, wat die tango die eerste helfte van die twintigste eeu oorheers het, as sanger, komponis en liedteksskrywer, het in talle van sy films in gauchokostuum opgetree. Sy beskermling, Azucena Maizani, een van die belangrikste vroue-eksponente van die tango, eweneens as danser, komponis en liedteksskrywer, het dikwels in gauchokostuum opgetree; só dikwels, trouens, dat sy die bynaam La Ñata Gaucha (die wipneus Gaucha) gekry het. Dié strategie was sielkundig en polities baie nodig. Sy het hoogs manlike sentimente in talle tango's vertolk, en het selfs 'n *compadre* gespeel in die film *i Tango!* (1933). María Susana Azzi verduidelik Maizani se geslagsdistorsie soos volg (in Collier e. a., 1995: 144): "Unisex and cross-dressing were part of a negotiating process for gender identity and for a place in the tango and in society. Later on, when women were accepted as lyricists and singers, they no longer needed either to cross-dress or to change their names."

Flamenco, so wil dit lyk, sit nog in die greep van Korrekte Seks-politiek. Marina Grut, wêreldoutoriteit op die gebied van die Spaanse dans, het my op 31 Maart 2001 in Stellenbosch die volgende vertel: Ja, sê Marina, daar is nog altyd vrouedansers wat die flamenco in manskostuums dans. Die ongeluk is dat jy nou soms 'n verhoog vol dansers het in manskostuums – die "unisex"-ding – en jy nie weet of jy met mans of met vrouens te doen het nie. 'n Belangrike polêre spanning binne die dans gaan só verlore: dié tussen die man en die vrou.

The Rough Guide kan kwalik van homofobie beskuldig word, want Fairley meld ook dat die tawwe tienies van Buenos Aires van vroeg in die eeu af met mekaar in hoekkafees gedans het om nuwe tango-passies uit te probeer, alles om hul uiteindelijke vroue-dansmaats beter te kan beïndruk.

Ook Van Assche en Van Laere (1999: 13) meld dat mans met mekaar gedans het in Buenos Aires, en wel op straat, op straatkeie, in die lig van straatlanterns. In een van talle tango-films – watter een het my ontgaan – is daar presies só 'n toneel. Die dansende mans word vanuit die verdieping van 'n bordeel dopgehou, wat dan ook die dansers se bedoeling was.

In sy inleiding tot die verhaal “Michel” van Marco Denevi sê die bloemleser Alberto Manguel dat 'n man in Argentinië homself gedefinieer het via 'n afsku van enigiets vrouliks, en vervolg: “It isn't surprising that, well into the thirties, the toughs of the Buenos Aires underworld danced the tango only among themselves, because dancing with a woman was considered unmanly” (Manguel & Stephenson, 1994: 72).

Hy meld verder dat die Argentynse gemeenskap berug is vir homofobie, en dat polisievervolging en die afdreiging van gays tot die huidige dag toe algemene praktyk is (Manguel & Stephenson, 1994: 72).

Op die manlike tango-danser, so lyk dit, rus die verantwoordelikheid om die vlam genaamd *machismo* lewend te hou, en daarom die obsessie, selfs neurose, om manlikheid binne die tango te beskerm.

Wat kan dié manlikheid dan bedreig?

Gerugte oor mans wat die tango met mekaar dans; 'n oerherinnering selfs aan “male bonding” wat hom by wyse van die tango-ritueel verklar het?

Vir Argentyne moes die openingstoneel in Ken Russel se film *Valentino* pynlik gewees het: Valentino (Rudolf Nureyev) wat Nijinski (Anthony Dowell) leer om die tango te dans. Dié toneel, met twee balletdansers van faam, is waarskynlik van die allerbeste tangotonele op film.

Die slottoneel in *Valentino*, waar 'n bullebak-bokser in die kryt 'n tango begin dans met die oorwonne Valentino, nou nie meer 'n matinee-idool nie, maar 'n vuisvoos, bebloede man, herstel op 'n siek manier die populêre beeld van manlikheid. Vir my is dié toneel baie ná aan 'n dodedans, wat aan 'n ander *danse macabre*, nader aan ons eie tyd, herinner.

Volgens Richard Martin (in Collier e. a., 1995: 180) het Nazi-kon-sentrasiekamp-orkeste die voorkeur aan tango-musiek verleen, want dit het – ironies – geen opstandigheid aangemoedig nie, nee, eerder is dit gesien as ontvlugtingsmusiek; as “an oblivion of the self rather than as an incentive to disobedience.”

Sebastián en Labraña (1990: 180) meld die Nederlandse film *Soldaat van Oranje* (1979) van Paul Verhoeven, waarin twee Nazi-offisiere ’n tango dans, en *Le Bal* (1984) van Ettore Scalo, waarin dieselfde gebeur.

Dis te verstane dat die openbare smaak ongemaklik voel met tonele wat ’n homoërotiese allure het, maar waarom het die tangotonele tussen vroue in *The Conformist* (1969) van Bertolucci en *Indochine* (1992) van Régis Warner soveel onrustigheid verwek? Gaan dit hier bloot om die verbreking van taboes, of word vroue wat die tango met mekaar dans – dodelik sensueel dans – as ’n bedreiging van die *manlike* status van die tango gesien?

Laat volstaan word met ’n beeld wat ’n sekere ambivalensie illustreer. Volgens *The Rough Guide* en ander bronne word die herinnering aan die legendariese tango-figuur Carlos Gardél lewend gehou in Buenos Aires. Daar is byvoorbeeld ’n lewensgroot bronsbeeld van Gardél in die Chacarita-begraafplaas. Besoekers, of moet gesê word pelgrims, plaas ’n brandende sigaret tussen sy vingers en ’n rooi angelier in sy knoopsgat (Farley, 1994: 580). Nou is dit so dat die rook van sigarette of sigare van oudsher af as ’n teken van manlikheid beskou is, en bowenal in Argentinië; maar die rooi angelier weer kan met dandyisme verbind word.

Ook het Gardél se films in die dertigerjare nie sonder meer ’n beeld van manlikheid geskep nie. Soos ander mans in rolprente van dié jare, is hy opvallend gegrymer, met olieblink hare streng teruggekam. ’n Mens kan verstaan hoekom die liedjieskrywer en voordragkunstenaar Horacio Ferrer waardering het vir Gardél se sang en komposisies, maar weinig erg het aan sy openbare beeld (*Tangos among Friends*, s. j.).

Dit is onmoontlik om oor die tango te praat sonder om woorde soos “sensualiteit”, “erotiek” en “seksualiteit” te gebruik.

Dit het al idiomaties geraak om die tango as ’n paringsdans te omskryf, en dis inderdaad só dat knak- en stootbewegings nie onvreemd is aan die tango nie. Niemand het dit nog kragtiger gestel as Angela Rippon (in Collier e.a., 1995:171) nie: “For the fact is that the tango is not just a dance. In its purest form it’s a sensual coupling,

forged by raw emotion. The closest thing you'll find to a vertical expression of a horizontal desire ..."

Ook in Afrikaans word dié gedagte gestel deur Joan Hambidge in haar gedig "Lyftaal":

Hulle dans die tango,
die dans van begeerte,
asem ophou – asem snak.
Speel met kopulasie
(bene ín mekaar, uit,
inmekaar)
voorspel tot die regte ding.

Twee minnaars dans die tango,
hier in Buenos Aires,
seks met klere aan – snak.
'n Wilde dans van wellus en frustrasie.
Nader, nader aan, naderhand,
nader aan die hand se paai
amper-amper 'n regte naai.

Buenos Aires

Die sinsnede "seks met klere aan" is 'n vonds, en kan bykans as 'n definisie van die tango geld; bykans, want die seksdaad self bly uitgesluit in die tango, soos Hambidge dit ook self uitwys in die slotreëls van beide versparagrawe.

'n Gedurfde fotograaf van die tango, Isabel Muñoz, het asembeneemende foto's geneem van tangopare waar onder andere nou die een dansgenoot, dan die ander, nakend dans. Wanneer die man nakend dans, is hy, vreemd genoeg, nie meer die aggressiewer lid van die vennootskap nie. Hy lyk selfs weerloos (Muñoz & Pieiller, 1997). Muñoz se evokatiewe foto's werk op ons onbewuste in. Ja, moet ons erken, ons hét naaktheid onder tradisionele tango-kostuums vermoed.

So ook 'n ou dame in *Marcel Proust*, 'n biografie van George D. Painter (in Collier e.a., 1995: 334): "And what do they do after they've finished dancing?" enquired a great lady, after watching with deep interest a couple interlocked in the first tango she had ever seen."

Die voet- en beenwerk van tangodansers word beklemtoon deur die tango-instrukteurs Van Assche en Van Laere. Van Assche praat (Van Assche & Van Laere, 1999: 111) van die "snedige taal" van die

tango, en vergelyk só bene met messe. Kyk 'n mens na die foto's van Isabel Muñoz word dit duidelik dat die bene van vrouens ook so skerp en sekuur soos messe "gewerp" kan word. Martin (in Collier e.a. 1995: 178) sê byvoorbeeld: "The abutting of bodies and forward gesture of the woman's leg also constitutes a significant intrusion into the male precinct."

Die tango demonstreer op die ou end die ying-yang-beginsel: die manlike en die vroulike elemente, ook in die dansers self, voeg dodelik sekuur; sadisme en masochisme spieël mekaar; teerheid en geweld streef na 'n sintese.

Baie wat uit die lyftaal van die tango afgelei kan word, word herhaal en versterk deur tango-liedtekste. 'n Mens sou selfs kon sê dat die donker ondertone van baie tango's bowenal in hul tekste lê, veral as dié tekste gesing en voorgedra word deur soel, sensuele stemme wat deurtrokke is van die rook van baie kroë, die sout van baie seë, die wyn van baie wingerde.

Horacio Ferrer beweer dat die tango wel sensueel is, maar nie eroties nie (*Tangos amongst Friends*, s. j.). Dit klink 'n bietjie na 'n laat-fascistiese uitspraak, want Hitler het geëis: *Skoonheid sonder sensualiteit*. Vandag word die reusagtige naakte mans van Hitler se beeldhouers, Arno Breker en professor Thorak, as homoërotiese Edelkitsch beskou, en nie as heroïese stellings nie ("*Degenerate Art*", 1991: 25-32).

Sensualiteit en erotiek is maar twee kwessies waarna gekyk gaan word wanneer tango- en kabaretttekste vergelyk word.

4

Seks, liefde, politiek en dood is sentrale temas waaruit beide tango- en kabaretliedteksskrywers put; maar daar is baie variasies op dié temas moontlik, ook versnydings en oornames, sodat jy dikwels wonder of 'n teks nou oor liefde of oor dood handel.

Ook kan liefde so wyd as die Heer se genade wees. Liefde kan vir 'n vaderland, 'n taal, 'n stad, 'n musiekinstrument wees. Hiervan lewer tango-tekste by herhaling bewys. Die stad wat telkens geloof en bely word in die tango is natuurlik Buenos Aires.

Nostalgie na 'n stad

Dikwels is dit 'n buurtkroegie in Buenos Aires waarna verlang word, soos in die tango *Cafetin de Buenos Aires* (Kroegie in Buenos Aires) van

Discépolo, een van die heel groot name onder tango-liedteksskrywers. Dié kroegie word regstreeks aangespreek, met respek en nostalgie, want dit was 'n leerskool vir die *ek*-spreker:

Je schonk mij, jochie vol verwondering,
de sigaret, geloof in mijn dromen
en hoop op liefde.

En die slotreëls weer vat die ontgogeling van 'n leeftyd saam:

Aan jouw tafeltjes die nooit vragen stellen
hulde ik op een avond om mijn eerste desillusie,
en begon mijn verdriet,
verdronk ik mijn jaren
en gaf me over zonder strijd
(Sebastián & Labraña, 1990: 157).

Al die groot name in die tango-wêreld het 'n eie huldeblyk aan Buenos Aires geskryf: *Mi Buenos Aires querido* (Gardél); *Buenos Aires Conoce* (Roberto Goyeneche) en *Melancólico Buenos Aires* (Piazzolla).

Ook in die kabaretwêreld is nostalgie na 'n stad 'n weerkerende tema, en dikwels nostalgie na 'n stad wat ten nouste verband hou met kabaret, soos Berlyn in die chanson *Ich hab' noch einen Koffer in Berlin*, voortreflik gesing deur Marlene Dietrich, want sy het wat jonger sangers nie kan hê nie, naamlik persoonlike herinnerings aan die Berlin van die Weimar-jare. En dan is daar Jacques Brel se onvergeetlike evokasies van Brussel en van Amsterdam. In sy chanson *Amsterdam* kom Nederland se eie *porteños* ter sprake:

Havestad Amsterdam
waar de zeelui gaan zwieren
en de meiden versieren
buik aan buik ... lekker klam ...
En ze draaien hun wals
als een wentelende zon
op de klank, dun en vals,
van een accordeon ... (Brel, 1981: 163).

Van instrumente gepraat

In hawestede soos Amsterdam en Hamburg was die trekklavier vroeër onmisbare begeleiding by seemansliedere; ook die Franse kabaretchanson was dekades lank sinoniem met die trekklavier. Een van Piaf se groot suksesnommers was byvoorbeeld *L'Accordeoniste*.

Maar geen instrument in populêre musiek het so geheilig geraak as die bandoneón in tangomusiek nie. Ene Heinrich Band in Beiere het rondom 1860 'n bestaande model van die trekklavier aangepas en verbeter vir kerkgebruik, en dit "Band-Union" genoem, na sy eie naam en dié van sy maatskappy. Dié naam is spoedig gekorrupteer tot "bandoneón", en het van die einde van die neëntiende eeu af onlosmaaklik verbonde geraak met die tango. Dit word soms die tangoakkordeon genoem (Farley, 1994: 578).

Een van die beroemdste huldeblyke aan die bandoneón is *Che bandoneón*, met woorde van Homero Manzi en musiek van Anibal Troilo, legendariese bandoneónspeler. Die liedteks begin so:

De betovering van je klank,
che bandoneón
ontferm zich over het leed
van de mensen.
En je slaperige blaasbalg
raakt bij het samenpersen
het hart dat het meeste lijdt.

Later volg vier reëls wat waarskynlik as refrein funksioneer:

Bandoneón, vanavond raken we hem eens flink
en kan ik je de waarheid opbiechten,
glas na glas, smart na smart, tango na tango,
verpakt in de waanzin van alcohol en bitterheid
(Sebastián & Labraña, 1990: 145).

Maar 'n enkele keer beween die bandoneón sy eie lot, soos in *Quejas de bandoneón* van, heel gepas, Anibal Troilo.

Dansvorm

Die woord "wals" kom wel voor in romantiese kabarettetekste, maar veel minder as wat 'n mens sou verwag. In tangotekste word die tango self telkens aangeroep, soms met 'n erns wat die religieuse benader. Die historiese aspek van die tango kom na vore in *El Chóclo* (Die koringhalm), met woorde van Discépolo (aangehaal in Farley, 1994: 578):

When I recall you, beloved tango,
I feel the earth moving under our feet
As we danced, and hear the rumbling of the past.

Verder kan genoem word tekste soos *Asi se baila el tango* (So dans jy die

tango), *Apologia tanquera* (Apologie van die tango) en, onverwags bitter, *Maldito tango* (Vervloekte tango).

Maldito tango, met teks van Luis Roldán en musiek van Osmán Pérez Freire, is 'n boeiende teks wat selfs in vertaling sy literêre kwaliteit behou. Hier, in drie "bedrywe", kry jy 'n ganse lewe saamgevat. 'n Ou vrou onthou hoe 'n geliefde haar na 'n tango-dansplek geneem het en hoe sy geobsedeer geraak het met die tango. Sy het die tango met haar liefde verbind, maar die geliefde het haar eers in die modder gedruk en toe in die steek gelaat. Hierop volg dié reëls (aangehaal in Sebastián & Labraña (1990: 182-183) wat sewentien tango-tekste vertaal het):

Mijn hart gekweld door verdriet,
zocht troost en rust in het cabaret,
maar al dansende voelde ik hoe uit mijn hart
die mooie illusie
verdween.

Nou gaan sy oor tot die gebruik van kokaïene wat haar natuurlik verwoes, en

Nu, nu ik nog maar een schim ben van het verleden
zoek ik in het slechte de kracht om te vergeten,
maar voor mijn arme, gebroken hart
is er niets dat de pijn verzacht.
Ik ben een treurige karikatuur van het cabaret
en niemand danst met mij nog de tango,
en die liefde ging als een droom voorbij,
en die mooie illusie
stierf

Die hoogty van die tango in Buenos Aires was ongeveer verby in die jare veertig, en nostalgie na die goeie ou dae klink, saam met 'n verwyf, in *Tango de otros tiempos* (Tango van ander tye) (in Farley, 1994: 580):

Tango, you were the king
In one word, a friend
Blossoming from the bandoneón music
of Arólas
Tango, the rot set in
When you became sophisticated
And with your airs and graces
You quit the suburbs where you were born.

Sê dit met hermelyn

Dit bly natuurlik 'n ope vraag of die goeie ou dae ooit werklik so mooi was as wat baie liedteksskrywers wil onthou. In *Aquel tapado de armiño* (Die mantel van hermelyn) skep die teksskrywer Manuel Romero, op musiek van Enrique Delfino, 'n bitter beeld van beter dae. Die veronregte party in 'n liefdesverhouding is in dié geval 'n man, sodat *Die mantel van hermelyn* die ideale pendant is vir *Maldito tango*.

Die ek-verteller was verlief op 'n broos meisie wat versot was op hermelyn. Bibberend het die verliefdes voor 'n winkelvenster gestaan, en die meisie het smagtend gesê: "O liefste, kon je maar ..." Na duisend opofferings, soos die opgee van die rookgewoonte en die leen van geld by vriende en woekeraars, kan die dolverliefde man vir sy beminde 'n mantel van hermelyn koop. Sy verlaat hom egter, en voeg haar by 'n gigolo. Hy sien haar een aand by 'n kabaret, en hier volg die slotbedryf in 'n ou, ou drama (Schmidt, 1988: 301):

Die mantel van hermelyn
helemaal gevoerd met lamé
die je frêle lichaam beschutte
bij het verlaten van het cabaret.
Hij bleek uiteindelyk
duurzamer te zijn dan jouw liefde:
ik betaal nog steeds voor die mantel
maar jouw liefde voor mij is voorbij.

Dié tango sou óók kon heet: *Misère in hermelyn*. Dit is die titel van 'n kabaretverwante teks van Annie M.G. Schmidt. In dié teks parkeer 'n vrou haar motor waar sy die naglewe van 'n stad kan dophou, dikwels met vroulike venyn, soos in dié passasie (Schmidt, 1988: 301):

De blonde vrouw daar heeft een hermelynen stola,
wat zal dat mens gelukkig zijn met so 'n duur stuk!
Hoewel ze doet bepaald niet van "je hela hola",
ze niet er niet uit of ze barst van het geluk.

Met een hermelynen cape in de parterre
ontkom je ook niet aan de greep van de misère.

Daar sou nog lank uitgewei kon word oor verwante temas in die tango en die kabaret, maar met die twee hermelyn-tekste is die grootste gemene deler tog genoem: die wêreld van liefdeslus, liefdesontgolving en hoerery.

Soos die tango Europa verower het, het ook kabaretmakers daarvan kennis geneem. Selfs 'n baie voorlopige inventaris getuig al hiervan:

- *Tango funèbre* (Doodsbedtango) van Jacques Brel;
- *Tearoom Tango* en *Kaboutertango* van Michael van der Plas;
- *The Masochism Tango* van Tom Lehrer, met dié vooraf-instruksie: "Painstakingly";
- *Blue tangos* en *Tango* van Paolo Conte;
- *Beschaafde Tango* van Robert Long.

Met Tom Lehrer en Robert Long is satire reeds in die titels aanwesig. Vir 'n kabarettis is dit inderdaad 'n verleiding om gek te skeer met die tango vanweë sy intensiteit en hoekigheid.

Geen komponis het die tango egter so konsekwent ontgin nie as Kurt Weill. 'n Musikoloog sou 'n boeiende studie kon maak van die plek wat die tango in die Kurt Weill-oeuvre inneem; hier gaan net volstaan word met enkele titels: "Tango Angèle" uit *Der Zar lässt sich photographieren* is waarskynlik Weill se eerste populêre tango. Dié tango word twee keer gesing in Weill se opera buffa. 'n Werklike grammofoonplaat word gespeel. Die sangers sing teen die tango in, maar ook saam met die plaat. "Die Zuhälter Ballade" in *Die Dreigroschen Oper*; "Was die Herren Matrosen sagen" in *Happy End*; "Der Hauptgewinn" (Tango van die Lotery-agent) in *Der Silbersee*; "Youkali" – 'n tango-habanera uit Weill se Franse periode (1933); die *Suite panaméenne* waarin 'n tango en 'n tango-habanera voorkom; "Captain Valentine's Song" uit Weill se eerste Broadway musical, *Johnny Johnson*.

Wat gee die tango sy blywende houvas op die populêre verbeelding? Ek dink dis omdat dit die totale mens aanspreek: sy luste, sy vrese, sy uitreikings. Die tango voer jou, soms oor orgasmiese seë, na 'n kalm moederbaai.

Tot die volgende tango toe.

Bronnelys

- Barber, Samuel. S. j. *Souvenirs* (CD). Koch International 3-7 005-2.
 Bergen, Ronald & Karney, Robyn. 1992. *Bloomsbury Foreign Film Guide*. London: Bloomsbury Publishing Ltd.
 Collier, Simon, Cooper, Artemis, Azzi, Maria, Martin Richard. 1995. *¡ tango!* London: Thames & Hudson.
 "Degenerate Art": *The Fate of the Avante-Garde in Nazi Germany*. (Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art.) 1991. New York: Harry M. Abrams.

- Esslin, Martin. 1970. *Three East European Plays*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Farley, Jan. 1994. *World Music. The Rough Guide*. London: Penguin Books.
- Habanera* (CD). S. j. Hannibal Records, HNCD 1331.
- Hambidge, Joan. 1990. *Verdraaide raaisels*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Infamia Tangos de Barcelona* (CD). Decca 466 764-2.
- Jelavich, Peter. 1993. *Berlin Cabaret*. London: Harvard University Press.
- Manguel, Alberto & Stephenson, Graig. 1994. In *Another Part of the Forest: The Flamingo Anthology of Gay Literature*. London: Flamingo.
- Muñoz, Isabel & Pieiller, Evelyne. 1997 (1994). *Tango*. New York: Stewart, Tabori & Chang.
- Menotti. S. j. *Sebastian; Amahl and the Night Visitors* (CD). Koch International 3-7 005-2.
- Néret, Gilles. *Twentieth Century Erotic Art*. Köln: Taschen Verlag.
- Painter, George D. 1989. *Marcel Proust*. London: Penguin.
- Schmidt, Annie M.G. 1988. *Misère in hermelijn. Tot hier toe*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij B.V.
- Schmidt, Casper. 1985. *Kokende gó*. Pretoria: Ombondi.
- Sebastián, Ana & Labraña, Luis. 1990. *De Geschiedenis van de Tango*. Breda: Uitgeverij de Geus.
- Schönsten Lieder und Tangos, Die* (CD). 1976 (1981). Deutsche Grammophon Gesellschaft, 435 420-2.
- Soldier's Tale, The* (CD). 1988. Pangaea, 461048 2.
- Tangos among Friends: Daniel Barenboim in Buenos Aires* (video). S. j. NVC Arts.
- Piazzolla, Astor, S. j. *Five Tango Sensations* (CD).
- Piazzolla for two: tangos for flute and guitar* (CD). 1996. Deutsche Grammophon Gesellschaft, 449-185-2.
- Piazzolla, Astor & Ferrer, Heracio. 1998. *María de Buenos Aires* (CD). Teldec 3984-20632-2.
- Puig, Manuel. 1992. *Kiss of the Spider Woman*. London: Vintage.
- Van Assche, Pol & Van Laere, Stefaan. 1999. *Tango spiegel van mijn passie*. Oostkamp: Stichting Kunsboek.
- Van Altena, Ernst (Vert). 1981. *Van Appollinaire tot Wedekind*. Landsmeer: Agathon Bussum.