

Herinnering op die verhoog: performatiwiteit in David Kramer en Taliep Petersen se *Kat and the Kings*

Paula Fourie

Paula Fourie, Navorsingsgenoot, Departement Musiek, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

In David Kramer en Taliep Petersen se *Kat and the Kings* (1995) skets die hoofkarakter, Kat Diamond, sy jeugervarings as lid van die sanggroep die Cavalla Kings in Kaapstad se Distrik Ses gedurende die 1950's. Die musiekblyspel speel grootliks af in hierdie karakter se geheue en mens kry dus slegs deur geheue-opwekking toegang tot die vertelde leefwêreld. Hierdie kunsgreep het 'n bepaalde parallel in die ontstaansgeskiedenis van die stuk, aangesien dit deels gebaseer is op die herinneringe van Salie Daniels, 'n sanger afkomstig uit Distrik Ses wat die rol van Kat Diamond in die oorspronklike produksie vertolk het. Ander gegewens is weer ontleen aan die leefwêreld van ander sangers afkomstig uit Distrik Ses. Met verwysing na die diskoers van mondelinge geskiedenis word herinnering in hierdie artikel as 'n kreatiewe en aktiewe handeling beskou – sowel 'n opvoering as 'n uitvoering, begrippe wat albei deur die enkele Engelse term *performance* beskryf word. So ook word *Kat and the Kings* as teaterstuk beskou as tegelyk 'n opvoering en 'n uitvoering. Vanweë die verweefdheid van wat agter die skerms gebeur en wat op die verhoog gebeur, word *Kat and the Kings* in hierdie artikel bespreek as 'n uitvoering en opvoering van die uitvoering en opvoering van herinnering. Gelees teen die agtergrond van hierdie benadering is *Kat and the Kings* 'n musiekblyspel wat nie gepoog het om die historiese Distrik Ses "outentiek" te weerspieël nie, maar eerder om getrou te wees aan die wese van herinnering. Verder is dit ook 'n musiekblyspel wat performatiewe implikasies verkry. In die ondersoek na performatiwiteit in *Kat and the Kings* word J.L. Austin se taalhandelinge-teorie (*speech act theory*) ingespan, asook die vervlegte tradisies wat in reaksie daarop ontwikkel het. Deur 'n fokus op die teksfrase "Yes, today is my lucky day" word die vervloeiing van grense tussen verhoog en lewe uitgewys, en word die opvoering van *Kat and the Kings* gelees as 'n performatiewe aksie met spesifieke implikasies in die lewe van Daniels.

Trefwoorde: David Kramer; Distrik Ses; herinnering; *Kat and the Kings*; mitologie; opvoering; performatiwiteit; Taliep Petersen; Salie Daniels; uitvoering

Abstract

Memory on the stage: performativity in David Kramer and Taliep Petersen's *Kat and the Kings*

In the opening scene of the South African musical *Kat and the Kings* its narrator, Kat Diamond, begins to reminisce about his past. Kat is an elderly shoeshine man working in the St George's Mall in Cape Town in the year 1994. Directing his narrative impulse at one of his clients, Kat asks, "Mister, do you remember these cigarettes, Cavalla Kings?" Kick-started by this mnemonic artefact, he starts to take his audience into the past with him. Yet even before Kat can begin to tell the story of his youth, how he started a vocal harmony group in Cape Town's District Six with his friends Bingo, Ballie, Magoo and the latter's sister, Lucy, these characters appear on stage together with a younger version of Kat to help the old man tell his story. Conjured into life by him, the shades of his memory answer with a song: "Memories/ We're just your memories/ As real as you want us to be/ Only you set us free/ 'Cause we are your memories" (Kramer and Petersen 1999).

Premiered in 1995, *Kat and the Kings* was the fifth collaborative project of David Kramer and Taliep Petersen. It was also their biggest international success – not only was this the first South African musical performed both on Broadway and on the West End, it was also awarded two Laurence Olivier Awards, for "Best new musical" and "Best performance in a musical", awarded to the cast as a whole (De Villiers and Slabbert 2011:264, 267). *Kat and the Kings* charts the rise and fall of Kat's former band, The Cavalla Kings, in apartheid South Africa – in doing so also staging the difficulties facing coloured musicians during those years. As is also reflected by the musical language employed by songwriter Petersen, *Kat and the Kings* is rooted in the milieu of the rock 'n' roll-crazy 1950s District Six. Through its focus on this popular singing culture, *Kat and the Kings* also serves to broaden the musical identity that has historically been associated with District Six and underlines the fact that its mainly coloured population was formed through diverse cultural meetings and transformed through processes of creolisation.

Yet even though the major part of this musical appears to be set in and around the historical District Six, *Kat and the Kings* operates through the prism of memory. In other words, it is set in the mind of its protagonist. Kat, as a character, clothes his memories in flesh and blood and projects them on to the stage. *Kat and the Kings* thus becomes a performance of his memory. This device has a certain parallel in the creation of the musical as it is partly based on the lived experience of actor Salie Daniels, a singer from District Six who portrayed the role of Kat Diamond from 1995 to 1999 (Front Row 1999). In his youth, Daniels had started a vocal harmony group with his friends in District Six. Calling themselves The Rockets, they achieved considerable commercial success despite discriminatory and restrictive apartheid legislation. The Rockets provided the inspiration for Kramer and Petersen's fictional Cavalla Kings, as is reflected in the broad storyline of *Kat and the Kings*. Some elements of the story were also drawn from the experience of other District Six singers with whom Petersen and Kramer regularly worked – including Petersen himself – individuals who would share their memories with librettist and lyricist Kramer in informal conversational settings (Kramer 2014).

With reference to both its creation and content, this article is concerned with the multiple roles that memory plays in *Kat and the Kings*. Drawing on oral history discourse, it explores the nature of memory and, with specific reference to the legendary area of District Six, the power of myths over individual and collective consciousness. Memory is regarded here as an active and creative process, an action that is performed in front of an audience. As such, the telling of life stories – both on and off stage – becomes a performance. As a musical that draws on the performed and mediated memories of real-life individuals in the performance of the memory of a character on stage, this article regards *Kat and the Kings* as a performance of the performance of memory. Read against this background, the action in *Kat and the Kings* does not attempt to reflect the historical District Six with any authenticity, but rather, in its exuberance and larger-than-life quality, to be faithful to the nature of memory.

Moreover, the performance of memory in *Kat and the Kings* has certain implications in the present – both on and off stage – and can thus be regarded as performative. In the exploration of performativity in *Kat and the Kings*, this article takes as its point of departure J.L. Austin's (1962) speech act theory and the intertwined traditions that were developed in response to it. Drawing on the work of Judith Butler (1988), as well as the work of Liedeke Plate and Anneke Smelik (2013), memory is regarded here as performative and therefore also constitutive of individual identity due to its facilitation of a confrontation between the past and present.

The article probes the implications of this encounter for *Kat and the King's* characters – particularly for Kat and the younger version of himself who appear simultaneously on stage – before it turns its focus on to the figure of actor Daniels.

Regarding the phrase “Yes, today is my lucky day” as a synecdoche of the performative in *Kat and the Kings*, the article traverses the blurred boundaries between the stage and life to read this phrase as one of Austin's performative speech acts with specific implications in the life of Daniels. For *Kat and the Kings*, which started out as a vehicle to provide work for “down-and-out” performers like Daniels who had been marginalised by the apartheid regime, eventually ended up on the West End and on Broadway. As Daniels achieved his most notable success as an actor by dramatising the memories of past hardships in the present, his memories stand in the service of his future. Some of his last performances took place in London's Vaudeville Theatre, a direct result of those first performances in the Dock Road Theatre in Cape Town, and hundreds of utterances later of “Yes, today is my lucky day”. With reference to Austin's ideas surrounding locution, illocution and perlocution, this phrase is read as one of those magical performatives that create the reality of which they speak.

Keywords: David Kramer, District Six, memory, *Kat and the Kings*, mythology, performance, performativity, Taliep Petersen, Salie Daniels

1. Inleiding: “Memories, we're just your memories”

In die openingstoneel van David Kramer en Taliep Petersen se vyfde musiekblyspel, *Kat and the Kings*, begin die storieverteller, Kat Diamond, 'n greep uit sy eie lewensverhaal vertel.¹

Kat is 'n bejaarde man wat as 'n skoenpoetser in Kaapstad se St George's Mall werk. Dit is die jaar 1994. Kat se narratiewe impuls word hier oënskynlik gerig aan een van sy klante. Met bykans sy eerste woorde, "Mister, you remember these cigarettes, Cavalla Kings?" (Kramer en Petersen 1999), figureer 'n pakkie sigarette as 'n mnemoniese artefak om sy herinneringe op te diep. Maar selfs voordat Kat begin om die storie van sy jeug te vertel, hoe hy saam met sy vriende Bingo, Ballie, Magoo en laasgenoemde se suster, Lucy, 'n sanggroep genaamd die Cavalla Kings gestig het, verskyn hierdie karakters saam met 'n jonger weergawe van homself op die verhoog. Deur Kat in die lewe geroep, antwoord hulle hom met: "Memories/ We're just your memories/ As real as you want us to be/ Only you set us free/ 'Cause we are your memories" (Kramer en Petersen 1999).

Kat and the Kings skets die reis van die Cavalla Kings deur Suid-Afrika se apartheidsjare, vanaf die groep se ontstaan in Distrik Ses in die 1950's tot sy uiteindelijke ontbinding. Met betrekking tot Distrik Ses se populêr-kontemporêre sangkultuur vertel *Kat and the Kings* ook 'n verhaal oor die beproewinge van kunstenaars wat tydens apartheid deur die Wet op Bevolkingsregistrasie as kleurlinge² geklassifiseer is. In sy fokus op Distrik Ses sluit *Kat and the Kings* aan by toneelstukke soos *Buckingham Palace, District Six* (1989), 'n verwerking van Richard Rive se gelyknamige outobiografiese roman, asook vorige Kramer-Petersen-musiekblyspele, spesifiek hul eerste projek, *District Six – The Musical* (1987), wat in die laat 1980's aansienlike sukses behaal het. *Kat and the Kings*, wat vir die eerste keer in 1995 op die planke gebring is, het egter mettertyd die sukses van *District Six – The Musical* oortref en sou later as Kramer en Petersen se grootste internasionale sukses gereken word. Nie net was dit die eerste Suid-Afrikaanse musiekblyspel wat sowel in Londen se West End as op Broadway te siene was nie, dit is ook bekroon met twee Laurence Olivier-toekennings vir "Best new musical" en "Best performance in a musical", wat aan al die spelers saam toegeken is (De Villiers en Slabbert 2011:264, 267).

In teenstelling met *District Six – The Musical*, wat in Distrik Ses afspeel, speel *Kat and the Kings* af in 'n karakter se geheue. As verteller is Kat Diamond in staat om sy herinneringe in vlees en bloed op die verhoog te projekteer – die gebeure op die verhoog word vertolk slegs omdat Kat dit kan onthou, en die gehoor kry slegs deur sy geheue-opwekking toegang tot die wêreld van Distrik Ses. Hierdie kunsgreep het 'n bepaalde parallel in die ontstaansgeskiedenis van hierdie stuk, aangesien *Kat and the Kings* deels gebaseer is op die lewenservaring en herinneringe van die akteur Salie Daniels, 'n sanger afkomstig uit Distrik Ses wat die rol van Kat Diamond in die oorspronklike produksie van 1995 tot sy dood in 1999 vertolk het (Front Row 1999). Ander gegewens is weer ontleen aan die leefwêreld van ander sangers afkomstig uit Distrik Ses met wie Kramer en Petersen gereeld gewerk het, individue wat, soos Daniels, hul herinneringe in informele gespreksituasies met die teksskrywer van *Kat and the Kings* gedeel het (Kramer 2014).

Die vertel van lewenstories – sowel agter die skerms as op die verhoog – behels tegelyk die aktiwiteite van opvoering en uitvoering, begrippe wat ingesluit word in die Engelse term *performance*, 'n sentrale term binne die veld van *performance studies*.³ Herinnering word in hierdie artikel as 'n kreatiewe en aktiewe handeling beskou, dus as uitvoering, maar tegelyk as 'n opvoering, 'n gebeurtenis wat interaksie tussen verteller en gehoor impliseer. So ook word *Kat and the Kings* as teatrale gebeurtenis beskou as 'n opvoering voor 'n gehoor, maar tegelyk ook as uitvoering, 'n aktiwiteit waarin veral spelers, maar ook die

gehoor meedoen. Met spesifieke verwysing na die vervloeiing van grense tussen die lewe en die verhoog – die geleefde ervaring van individue soos Daniels en die “fiktiewe wêreld” wat op die verhoog uitgebeeld word – word *Kat and the Kings* in hierdie artikel beskou as ’n uitvoering en opvoering van die uitvoering en opvoering van herinnering. Die meervlakkige uitvoering en opvoering van herinnering in hierdie musiekblyspel word verder beskou as performatief.

2. Distrik Ses, herinnering en mitologie: “It was a heaven on earth”

Distrik Ses was ’n werkersklasgebied geleë in Kaapstad se stadskom. Dié gebied, wat vanaf die vroeg 19de eeu bebou is, is in 1867 amptelik Distrik Ses genoem, en teen die laat 19de eeu bewoon deur 29 000 inwoners, waaronder ’n groot aantal slawe-afstammeling en Joodse immigrante vanuit Europa (Hart 1998:605–7). Teen die begin van die 20ste eeu was die grootste groep inwoners wat die apartheidsregering later sou klassifiseer as kleurlinge en Kaapse Maleiers, met swart Suid-Afrikaners en Europeërs die tweede en derde grootste (Bickford-Smith 1990:37). Alhoewel, soos Bickford-Smith (1990:37–8) aanvoer, hierdie gebied tog onderhewig was aan etniese verdeling, word Distrik Ses gereeld in die volksgeheue onthou as ’n kleurvolle mengelmoes waar verskillende rasse en kulture, ondanks die land se institusionele rassisme, in harmonie geleef het. Aangesien die meerderheid van Distrik Ses se inwoners egter as kleurlinge en Kaapse Maleiers geklassifiseer is, is dit ook, in die woorde van Pinnock (1980:147), as “the ‘spiritual centre’ of the coloured proletariat” beskou.

Distrik Ses was ook grotendeels ’n arm en oorvol woonbuurt met ’n swak infrastruktuur en bouvallige geboue. Een rede hiervoor was dat die oorgrote meerderheid van die distrik se inwoners in die laat 19de en vroeg 20ste eeue seisoenarbeiders of stukwerkers was, en dus nie oor ’n gereelde maandelikse inkomste beskik het nie (Bickford-Smith 1990:38). Swak toestande in dié woonbuurt was ook te wyte aan gebrekkige infrastrukturele ondersteuning deur die munisipaliteit (Hart 1998:607–8 en Bickford-Smith 1990:38–40). Die woonbuurt se reputasie as ’n krotbuurt is dan ook later deur die regering gebruik as voorwendsel vir die sloop van sy geboue. Uit die regering se perspektief het Distrik Ses waardevolle grond beslaan, ’n gebied wat hulle ooreenkomstig apartheidsideologie oor rassesseiding eerder vir die eksklusiewe gebruik van blankes wou opsy sit (Hart 1998:612). In Februarie 1966 is Distrik Ses dus onder die Groepsgebiedewet tot sogenaamde blanke gebied verklaar. Gedurende die jare daarna is sowat 55 000 inwoners hoofsaaklik na die windverwaaide Kaapse Vlakte toe verskuif, en die distrik se geboue gesloop.

’n Veelbesproke aspek van Distrik Ses, wat telkens neerslag vind in Kramer-Petersen-musiekblyspele oor hierdie area, was die musikale lewe van sy inwoners. Distrik Ses was ’n belangrike sentrum van tradisies soos die Kaapse Klopse, die Kaapse Maleierkore en die Krismiskore, tradisies wat vandag oor ’n unieke musikale repertoire beskik, onder meer die sogenaamde moppieën nederlandslied wat deur prosesse van kreolisasie gevorm is.⁴ Bo en behalwe hierdie tradisies was Distrik Ses ook die tuiste van Eoan, ’n kultuurorganisasie wat tydens apartheid bekendheid verwerf het vir hulle uitvoerings van Italiaanse operas en die opleiding van vele balletdansers en toneelspelers. Ander musikale aktiwiteite het

langarmdanse en 'n lewendige jazztoneel ingesluit, benewens informele musiekaktiwiteite in die huise, strate en bioskope van Distrik Ses.

Taliep Petersen was self 'n kind van Distrik Ses, soos voor hom sy pa, Mogamat Ladien Petersen. Mogamat Ladien Petersen, gebore in die distrik in 1929, onthou uit sy jeug dat vredeliewende groepe jong mans elke aand op die straathoeke van hierdie woonbuurt bymekaar gekom het om saam te sing. Hy noem hierdie groepe "gangs", maar beklemtoon dat daar in sy jeug geen "gangsters" was nie: "Daar was nie bakleiery in daai tyd nie" (Mogamat Ladien Petersen 2011b). Hierdie herinnering het baie gemeen met 'n breë tendens wat te bespeur is in voorstellings van Distrik Ses, veral na die vernietiging daarvan. Gesien deur die lens van verlies is hierdie gebied dikwels verromantiseer, nie net in die volksgeheue nie, maar ook in verskeie populêre publikasies en ander kunsvorms, waaronder die werk van Kramer en Petersen sekerlik tel. Inderdaad, in 'n onderhoud spesifiek oor *Kat and the Kings* beskryf Taliep Petersen Distrik Ses soos volg: "It was situated in what I would imagine, or what I would remember, as being just the most beautiful part of Cape Town. [...] It was a heaven on earth. There was an example to the world of what it's like to, to live in harmony" (Kramer en Petersen 1999).

Individuele herinneringe soos hierdie kan egter nie toegeskryf word bloot aan 'n tendens om hierdie gebied te verromantiseer nie, maar moet verstaan word as 'n reaksie op geleefde ervaring wat dui op 'n komplekse verhouding tussen sowel die verlede en die hede as tussen individuele en kollektiewe subjektiwiteit.

Perks en Thomson (2006:1) verduidelik dat alhoewel historici uit antieke tye dikwels gesteun het op herinnering as navorsingsbron, daar sedert die 19de eeu en die ontwikkeling van geskiedenis as akademiese dissipline aansienlik meer gesteun is op geskrewe bronne, wat dan ook gelei het tot die marginalisering van mondelinge getuienis as navorsingsbron. Vanaf die einde van die Tweede Wêreldoorlog het mondelinge geskiedenis egter weer 'n opbloei ervaar, te midde van teenkating van tradisionele historici. Aangesien persoonlike herinneringe van nature subjektief is en beïnvloed word deur faktore soos tyd, kollektiewe geheue en die spreker se narratiewe impuls, is die gebruik van herinnering as bron vir geskiedskrywing deur kritici as onbetroubaar beskou (Perks en Thomson 2006:3). Teen die laat 1970's het mondelinge geskiedenis skrywers egter hierdie kritiek beantwoord deur te argumenteer dat hierdie aspekte van herinnering juis voordelig was vir hul navorsing. Hiervolgens word geheue as die setel van aktiewe prosesse beskou, prosesse waardeur die individu sin probeer skep uit sy of haar lewe.

'n Voorbeeld van hierdie ontwikkeling is Portelli (2006:37) se 1979-artikel, "What makes oral history different", waarin hy skryf: "But what is really important is that memory is not a passive depository of facts, but an active process of creation of meanings." Volgens hierdie benadering verkry die herinneringe van voormalige Distrik Ses-inwoners betekenis juis deur hul subjektiwiteit, en hoe hierdie subjektiwiteit tot hedendaagse betekenis skepping spreek.

Een kritikus van mondelinge geskiedenis, die Australiese geskiedkundige Patrick O'Farrell (in Perks en Thomson 2006:3), het in 1979 aangevoer dat die gebruik van herinnering geskiedskrywing in die verkeerde rigting lei, na "the world of image, selective memory, later overlays and utter subjectivity [...] And where will it lead us? Not into history, but into myth."

Op 'n ironiese wyse lig hierdie stelling egter 'n belangrike moontlikheid van mondelinge geskiedenis uit, naamlik dat dit navorsers in staat stel om die uitwerking van mites in menselewens te ondersoek, asook die ontwikkeling van mites soos hulle in die geskiedenis neerslag vind. Mites word hier verstaan as 'n "singewende en waardevestigende narratief" gesetel in die kollektiewe onbewuste, en nie as "vervalsing of onwaarheid" nie, soos dié term ook soms in geesteswetenskaplike diskoers voorkom (Jordaan 2008:239).

In Samuel en Thompson (1990:4) se inleiding tot *The myths we live by* word mites beskou as 'n lewendige krag in die skep van individuele en kollektiewe geskiedenis en 'n grondliggende element in menslike denke. Die werking van mites binne individuele herinneringe in mondelinge geskiedenis word soos volg in hierdie teks verwoord:

Like myth, memory requires a radical simplification of its subject matter. All recollections are told from a standpoint in the present. In telling, they need to make sense of the past. That demands a selecting, ordering, and simplifying, a construction of coherent narrative whose logic works to draw the life story towards the fable. (Samuel en Thompson 1990:8)

In 'n bespreking rondom die invloed van simboliese opvattinge oor die verlede op die ervaring van persoonlike geskiedenis behandel Samuel en Thompson (1990:8) die mite van "the good old days". Hierdie mite word gekenmerk deur die verlange na 'n veraf en verlore paradys waar selfs ernstige ontberings in 'n positiewe lig onthou word. Hierdie mite het ook betrekking op gemeenskappe wat terugkyk op hul lewens in krotbuurte voor herontwikkeling: "The slum, for so many years a byword for poverty and deprivation, is transfigured into a warm and homely place, a little commonwealth where there was always a helping hand" (Samuel en Thompson 1990:9).

Die toepasbaarheid van hierdie mite op kontemporêre herinneringe van Distrik Ses maak die argetipiese en universele aard van mites duidelik. In sy toepassing op Distrik Ses word hierdie mite selfs meer kragtig gegewe dié gebied se reputasie as 'n inklusiewe en gemeenskapsgeoriënteerde woonbuurt te midde van apartheid, 'n mikrokosmos van Suid-Afrika soos dit kon gewees het sonder sy wrede bedeling. Maar die trefkrag van hierdie mite vind sy neerslag veral as gevolg van geweldige trauma waarmee die inwoners van Distrik Ses hul paradys, én daarmee saam 'n gevoel van samehorigheid in 'n onregverdige bedeling, verloor het.

In Nasson (1990:49) se betoog vir 'n mondelinge-geskiedenis-benadering tot die studie van Distrik Ses voer hy aan dat die kontoere van Distrik Ses se geskiedenis deur twee dominante narratiewe gevorm is. Aan die een kant is daar die populêre narratiewe wat deur koerante en ander publikasies versprei is wat Distrik Ses uitbeeld as vrolik, kleurrik en legendaries, en aan die ander kant die narratiewe van regeringsverslae en amptelike pamflette wat dié woonbuurt in somber terme as 'n bouvallige krotbuurt aan die rand van Kaapstad uitbeeld. Volgens Nasson is albei hierdie beelde van Distrik Ses vals en word hulle so maklik versprei omdat hulle 'n gerieflike vereenvoudiging is van 'n komplekse realiteit. 'n Benadering wat gebruik maak van mondelinge geskiedenis tot die studie van Distrik Ses sou volgens Nasson die veelvuldigheid van individuele ervarings in hierdie woonbuurt

beklemtoon en terselfdertyd ruimte vir die uitbeeld van lewendige teenstrydighede skep. Nasson (1990:49) skryf soos volg hieroor:

What we need is to try to free ourselves of District Six mythologies, to cease reading its history as either that of a moral or sanitary challenge to the health of Cape Town, or as a quaint, folksy area, rich in novelty, sneek and slang. What we require is a District Six history which does not simplify its remembered past.

Tog is vereenvoudiging nog altyd reeds deel van die narrativeringsproses waardeur die individu sin maak uit sy of haar herinneringe, iets wat Linde (1993:3–19) “the creation of coherence” noem. Die invloed van mites op die geheue en die gevolglike vereenvoudiging van persoonlike herinneringe moet ook in ag geneem word (Samuel en Thompson 1990:8). Hierdie faktore, saam met die skeppende krag van geheue, kan in Mogamat Ladien Petersen en Taliep Petersen se herinneringe aan die historiese Distrik Ses bespeur word.

Mogamat Ladien Petersen se uitsprake oor Distrik Ses se vredeliewende musiekbendes is veral interessant gegewe Pinnock (1980) se navorsing oor Distrik Ses wat ’n ander prentjie skilder – van skollies met fietskettings en messe in die middel-1920’s, tot die groter bendes wie se aktiwiteite in die 1940’s en 1950’s ’n hoogtepunt bereik het. Boonop het Taliep Petersen in sy leeftyd beweer dat sy pa ’n bendeleier was: “My daddy was mos ook ’n gangster” (Binge 2012). Mogamat Ladien Petersen se verswyging van sy eie rol in bendeaktiwiteit en sy beskrywing van Distrik Ses in niebedreigende terme kan dui op die vereenvoudiging van herinneringe en uitwissing van teenstrydighede weens die kragtige uitwerking van Distrik Ses se mitologieë. Sy beskrywing van bendeaktiwiteit in sy jeug moet ook verstaan word as ’n reaksie op die verlede vanuit die perspektief van die hedendaagse Suid-Afrika, waar verskillende vorme van geweld, insluitende bendegegeweld, ’n ernstige bedreiging vir die individu verteenwoordig. ’n Verdere voorbeeld van die invloed van Distrik Ses se mitologieë op Mogamat Ladien Petersen se herinneringe is die feit dat alhoewel die Petersens reeds in die vroeë 1960’s uit Distrik Ses getrek het, en nie ná 1966 uitgesit is nie, sy herinneringe sedertdien by die dominante narratief oor die verlies van hierdie gebied aangesluit het (Fourie 2013:70–1).⁵ Gevolglik vertel Petersen senior (2011a) dat hy en sy gesin te midde van die gedwonge uitsettings van sy mede-inwoners vanaf Distrik Ses na Soutrivier verhuis het.

Op dieselfde manier is Taliep Petersen se beskrywing van Distrik Ses as “hemel-op-aarde” betekenisvol teen die agtergrond van die bestaande navorsing oor Distrik Ses as ’n arm, oorbevolkte en bouvallige woonbuurt en ook die gegewens van sy eie kinderjare. Aangesien sy pa, ’n streng leermeester, hom gereeld na die “suikerhuisies” gestuur het om betaling by die prostitute te gaan haal, het Petersen direk te doen gehad met die sosiale realiteite van Distrik Ses waarteen die meeste kinders kwalik beskerm sou gewees het (Petersen 2011b). Petersen se kinderjare is ook gekenmerk deur talle ontberings, soos die feit dat sy gesin dikwels sonder elektrisiteit moes klaarkom, en dat hy en sy broer en susters by hulle ouma geleer het om “suiker en ou brood” as ’n maaltyd te eet (Johnson 2012).

Petersen se beskrywing van Distrik Ses moet egter verstaan word teen die agtergrond van die eiening van Distrik Ses in die 1980’s as ’n simbool van bruin identiteit, gekritiseer deur Wicomb (1998:95) as “the self-fashioning of a totalizing colouredness located in a

mythologized District Six”, ’n ontwikkeling waaraan Kramer en Petersen se *District Six – The Musical*, deels meegedoen het. In hierdie projek, asook in Petersen se herinneringe, is die invloed en verdere ontwikkeling van mitologieë oor Distrik Ses ter sprake. Petersen se woordkeuse, insluitende sy verspreking in die vervanging van die woord “imagine” met “remember”, dui hier op die skeppingsmoontlikhede van herinnering.

Hierdie voorbeelde onderstreep die feit dat geheue nie beskou kan word as die setel van statiese gegewens nie, maar dat herinnering deurgaans beskou moet word as ’n aktiewe proses waardeur die verlede herinterpreteer word. Soos vroeër besin, word herinnering met ander woorde ’n uitvoering in die hede van die verlede.

Plate en Smelik (2013:6) skryf in hul inleiding tot *Performing memory in art and popular culture* dat hierdie benadering ’n herkonseptualisering van herinnering behels:

The difference is not only one of focus, shifting attention from the memory trace to its act – the event of memory, its happening. It also implies an epistemological, even ontological shift, from memory as the trace of what once was to memory as the past’s present moment.

3. Herinnering in *Kat and the Kings*: “... in your memory, you remember it as being much better”

3.1 Agtergrond

Kramer en Petersen het op verskillende maniere kennis gemaak met die wêreld van Distrik Ses. Petersen is in 1950 in Distrik Ses gebore en het die ryk mitologiese aar van sy herkoms vir die grootste deel van sy kreatiewe lewe ontgin. Kramer is in 1951 in Worcester gebore en was ten tye van die eerste medewerking met Petersen reeds ’n gevestigde solomusikant met ’n sterk belangstelling in die diverse en dikwels afgeskepte volksmusiek van Suider-Afrika. Dié duo se werksverhouding was tydens apartheid ’n alte seldsame voorbeeld van meerrassige samewerking – Kramer is deur apartheidswette as “wit” geklassifiseer en Petersen as “Kaapse Maleier”, ’n subgroep van die groter kategorie “kleurling”. Toe Kramer en Petersen in 1986 hul deurslaggewende ontmoeting gehad het, was Kramer reeds besig om te skryf aan ’n musiekblyspel oor Distrik Ses, alhoewel hy nooit self daar gewoon het nie. Petersen het weer planne gehad om die revue wat hy in die laat 1970’s saam met Dave Bestman geskryf het, *Carnival a la District 6*, in ’n uitgebreide musiekblyspel te omskep. Elkeen het ’n medewerker in die ander raakgesien, met die uiteindelijke resultaat *District Six – The Musical* (Fourie 2013:212–4).



Figuur 1. Medewerkers David Kramer en Taliep Petersen in 1998 tydens die openingsaand van *Kat and the Kings* op Londen se West End. Foto gebruik met toestemming van David en Renaye Kramer.

Kramer en Petersen se individuele bydraes tot die skeppingsproses van hul musiekblyspele was nie altyd maklik om van mekaar te onderskei nie, veral in die vroeë jare van hul samewerking. Kramer was gewoonlik verantwoordelik vir die teks en Petersen vir die musiek (Fourie 2013:214–24). Volgens Kramer (2014) was hierdie werksverdeling egter vasgelê teen die tyd dat *Kat and the Kings* geskep is, met Petersen wat in sy ateljee aan die musiek gewerk het terwyl Kramer saam met die akteurs in die repetisielokaal aan sy geskrewe teks geskaaf het. In 'n onderhoud wat saam met 'n verfilmde weergawe van *Kat and the Kings* op 23 September 1999 op M-Net uitgesaai is, beskryf Kramer die agtergrond tot hierdie musiekblyspel soos volg: "Taliép and I spend a lot of time talking about ... him reminiscing about District Six. [...] And I was fascinated by the stories that I heard and so it was out of

those stories that, that we first got the idea to do *Kat and the Kings*" (Kramer en Petersen 1999).

Die gebruik waardeur Kramer informele onderhoude met Taliep, asook sy tydsgenote, voer om sodoende sy draaiboeke stewig in die vertelde milieu te vestig, was ook reeds ter sprake gedurende die duo se eerste projek (Kramer 2012a). In 'n onderhoud wat vroeër dieselfde dag uitgesaai is, identifiseer Kramer en Petersen Salie Daniels as die individu wat die karakter van Kat Diamond geskep het (Front Row1999).⁶ Daniels is in 1939 gebore en het in sy tienerjare in Distrik Ses saam met sy vriende 'n sanggroep, The Rockets, gestig – die inspirasie vir die fiktiewe Cavalla Kings in Kramer en Petersen se musiekblyspel.

Die aktiwiteite van Daniels en The Rockets, soos ook van Kat en die Cavalla Kings, moet verstaan word teen die agtergrond van die sterk teenwoordigheid van Amerikaanse kultuur in Distrik Ses. Martin (1999:77–95) skryf breedvoerig in *Coon carnival: New Year in Cape Town, past and present* oor die invloed van Amerikaanse *blackface minstrels* op die Kaapse Klopse-fenomeen. Die invloed van Amerikaanse musiek in Distrik Ses, veral versprei deur Amerikaanse films in die bioskope en deur langspeelplate wat Amerikaanse matrose na die distrik gebring het, het egter ook ander gevolge gehad, naamlik wat Martin (1999:115) Kaapstad se *copycats* noem.⁷ Hy beskryf hoe jong mans in Distrik Ses gereeld die liedjies en selfs bewegings van 'n film geleer en dit in die straat buite die bioskoop uitgevoer het, iets wat hy bestempel as die begin van hierdie tradisie (Martin 1999:115). Dié verskynsel, van bruin sangers wat bedrewe was in die naboots van 'n betrokke internasionale sanger, word soos volg deur Petersen (1994) beskryf:

So my people, what happened to the old older folk is, they would copy the American style [...] And those years, the records had, all the stars were on the records beautifully dressed, so they would copy that and dream that, they would aspire to be that, with the result: today we go to the stadium, Green Point Stadium, you'll hear a guy sing like Frank Sinatra, Nat King Cole [...] Because the chance was remote that Frank Sinatra was gonna come to Cape Town, so for the people, all they could also just close their ... all they had to do was close their eyes and imagine that's Sinatra, because that man was sounding just like Sinatra!

Volgens Petersen se mondelinge getuienis het die naboots van Amerikaanse sangers 'n dubbele doel gedien: eerstens om gehore die kans te gee om iets te beleef wat hul kwalik andersins sou kon, en tweedens om bruin sangers tydens apartheid 'n sin van legitimiteit te gee. Soos Petersen (1994) dit stel: "that hope to be able to be somebody within the perimeters of the law". Hierdie begeerte dui op 'n akute frustrasie met 'n gebrek aan geleenthede vir bruin kunstenaars, maar het ook te doen met 'n fundamentele verwringing in die land se dominante narratief van bruin identiteit en kultuur. Hier geld die persepsie dat individue wat deur die apartheidsregering as kleurlinge geklassifiseer is, primêr 'n produk was van verbastering en dus oor geen eiesoortige erfenis of kultuur beskik het nie.⁸

Martin (2013:117) beklemtoon dat die naboots van internasionale sangers en die invoer van Amerikaanse musiek nooit die "ware Kapenaar" agter die nabootsing versteek het nie, en dat hierdie musiek deurgaans tydens opvoerings gelokaliseer en aangepas is. Hy beskryf

hierdie aktiwiteit dan ook as 'n ontkenning van die land se dominante narratief oor bruin Suid-Afrikaners:

The transformative appropriation of songs and singers displayed the capacity of Cape Town and of Capetonians to absorb and recreate whatever was available on the world stage, and to adjust to any kind of modernity just invented. It can therefore be interpreted as a form of symbolical denial of the stereotypes attached by the ruling classes to coloureds as people without culture, unable to create anything and wholly dependant upon the whites. (Martin 2013:117)

Martin (1999:177) wys ook daarop dat die bruin gemeenskap in Suid-Afrika tydens apartheid 'n groot affiniteit met swart Amerikaners gehad het juis as gevolg van die mitologisering van Amerika as die land van geleenthede, waar swart slawe-afstammelingen, in teenstelling met hul Suid-Afrikaanse eweknieë, besig was om sukses te behaal op sowel kulturele as ekonomiese gebied.⁹

Hierdie voorliefde vir Amerikaanse populêr-kontemporêre musiek het ook daartoe bygedra dat 'n musikant soos Taliep Petersen in sy jeug hoofsaaklik covers van hierdie musiek gespeel het, hom dus oorweldig toegespits het op heropvoerings van liedjies wat reeds opgeneem en uitgereik is deur die oorspronklike kunstenaar.

Hierdie tendens word soos volg deur die baskitaarspeler Howard Links (2013), wat vanaf 1967 saam met Petersen opgetree het en ook in *Kat and the Kings* gespeel het, verwoord: "But, you see, in the coloured community, they don't want to hear your original songs."¹⁰ Petersen se vroeë musikale dieet was ook verantwoordelik vir die feit dat hy later as oorspronklike liedjieskrywer sterk beïnvloed is deur hierdie genres.

3.2 Daniels/Kat se storie

In die wêreld van Distrik Ses in die 1950's het Salie Daniels, soos baie van sy tydgenote, sterk onder die invloed van die Amerikaanse rock 'n' roll-beweging gekom. Sy jeugervarings word in die programnotas van die 1999-Baxterteater-produksie van *Kat and the Kings* weergegee (Kat and the Kings 1999:11). As sestienjarige seun het Daniels en sy vriende gereeld op straathoeke en selfs in die openbare baddens van Distrik Ses hul gunstelingsangers nageboots, onder andere Frankie Lymon, The Platters en The Drifters. Hulle het oplaas 'n sanggroep gestig en hulself The Rockets genoem. Nadat hulle in die koerant geadverteer het vir hulp, is The Rockets mettertyd deur 'n jong wit universiteitstudent, Eugene Beulah, as afrigter en liedjieskrywer bygestaan. In teenstelling met die vroeë ervarings van iemand soos Petersen, het The Rockets grootskaalse sukses behaal met hulle oorspronklike liedjies, alhoewel dit dalk beduidend is dat hierdie liedjies deur 'n wit buitestander geskryf is. The Rockets was die eerste sanggroep bestaande uit bruin lede wat in Suid-Afrika plate opgeneem en uitgereik het, met 'n uiteindelijke totaal van 12 plate. As gevolg van die sukses van hul treffer "Enchantment" is The Rockets gevra vir 'n reeks optredes by die Claridges Hotel in Durban, waar slegs blankes toegelaat is. Alhoewel hul snags opgetree het, moes hul bedags as hotelportiere werk. Die groep het uiteindelik uitmekaargespat, met Daniels as enigste lid wat tot aan die einde van sy lewe professioneel opgetree het as akteur-sanger (Kat and the Kings 1999:11).

Daniels se verhaal vorm die breë basis vir die storielyn van *Kat and the Kings*. Alhoewel dit met die eerste oogopslag afspeel in die St George's Mall in Kaapstad, net na Suid-Afrika se eerste demokratiese verkiesing in 1994, word die wêreld van Distrik Ses in die 1950's weldra deur geheue-opwekking opgeroep. Kat beskryf Distrik Ses in kleurvolle terme, as 'n besige en kosmopolitaanse woonbuurt waar sy sewentienjarige self saam met sy vriende voor die Westminster Café staan. Dit is 'n soortgelyke leefwêreld as in Daniels se jeug – Kat en sy vriende, Ballie, Bingo en Magoo, boots graag hul Amerikaanse gunstelingmusikante na, onder andere die Coasters, die Platters, die Inkspots, die Drifters en Frankie Lymon and The Teenagers. Soos Kat in sy vertelling sing: "There was no-one to touch us/ Doing our American thing" (Kramer en Petersen 1999). Oplaas stig Kat, Ballie, Bingo en Magoo saam 'n sanggroep, die Cavalla Kings, en word naderhand deur laasgenoemde se suster, Lucy, bygestaan as afrigter, liedjieskrywer, pianis en sanger.



Figuur 2. Ou Kat se herinneringskimme in die 2012-heropvoering van *Kat and the Kings* by die Fugardteater, Kaapstad. Agter, van links na regs: Zakariyah Toerien (Magoo), Carlo Daniels (Ballie), Grant Peres (Bingo). Voor: Dean Balie (Jong Kat Diamond). Foto gebruik met toestemming van Jesse Kramer.

Saam skets Kat en sy herinneringskimme dan die reis van die Cavalla Kings deur die apartheidsjare vanaf die laat 1950's in Suid-Afrika, met hoogs suksesvolle optredes in en rondom Distrik Ses wat die groep mettertyd na wyer horisonne lok. Die Cavalla Kings word hier uitgebeeld as geweldig populêr, iets wat herinner aan Kramer (2014) se beskrywing van The Rockets: "They were the heroes of District Six." Aangesien al die lede deur die regering as kleurlinge geklassifiseer is, bevind die groep hulle egter uiteindelik vasgevang in 'n krimpende wêreld beheer deur diskriminerende rassewette. In sekere wit ondernemings

word hulle genoodsaak om die agterdeur te gebruik en wanneer die groep se rasseklassifikasie bekend word, word hul kortspeelplaat nie meer op Springbokradio gespeel nie. Die groep se akute frustrasie met die land se rassewette word uitgedruk in die lied "Shine", wat lirieke bevat soos "I want to be regarded/ As one of the human race", en "All I want is justice/ A world where fair is fair/ Where nobody will judge me/ By my colour or the texture of my hair" (Kramer en Petersen 1999). Hierdie frustrasie bereik 'n hoogtepunt wanneer die Cavalla Kings se bestuurder 'n reeks optredes in die Claridges Hotel in Durban organiseer en die groep uitvind dat van hulle, nes Daniels en The Rockets, verwag word om bedags as hotelportiere op te tree, soos reeds hier bo genoem is.

Mettertyd spat die Cavalla Kings uitmekaar, soos ook die geval met The Rockets was. In *Kat and the Kings* gebeur dit weens 'n mengsel van persoonlike en politieke faktore. Ballie, wat tydens die verloop van die musiekblyspel getrou het, keer huis toe na sy vrou. Lucy, wat intussen verlief geraak het op die groep se wit bestuurder, trek saam met laasgenoemde Kanada toe weens Suid-Afrika se Wet op Verbod van Gemengde Huwelike, Wet Nr. 55 van 1949 (die sogenaamde Ontugwet) wat huwelike en seksuele dade tussen mense van verskillende rasse verbied het. Magoo, oortuig daarvan dat daar vir hom in Suid-Afrika geen toekoms is nie, trek saam. Die lede van die Cavalla Kings wat oorbly, die jong Kat en Bingo, probeer om die groep alleen aan die gang te hou, maar misluk as gevolg van hul "swakhede": die jong Kat se dobbelary en Bingo se romantiese eskapades.

Tesame met die feit dat Daniels se jeugervarings neerslag vind in *Kat and the Kings*, is sy persoon ook sterk teenwoordig in die karakter van Kat. In 1999 het *The Star* die naam Kat geïdentifiseer as een van Daniels se byname, in sy jeug bekom as gevolg van sy blougroen oë (McNeil 1999:2). Aangesien Daniels ook die karakter van Kat vanaf die begin vertolk het, het daar baie van hom in die karakter oorgebly. Die Suid-Afrikaanse dramaturg en skrywer Athol Fugard (2014) wys op die skeppende potensiaal van akteurs in die uitbeelding van 'n karakter, 'n aspek van teater wat by hom tuisgebring is deur die Poolse regisseur Jerszy Grotowski:

Actors are not simply interpretive artists. Exploiting their creative potential is at the heart of the way I work with them as a director. In so many instances, they have had an active hand in defining the character we were trying to portray on the stage, a contribution that occasionally even spills over into the final text of the work in question.

Hierdie oortuiging is ook te bespeur in Kramer se werk as regisseur en skrywer. 'n Voorbeeld hiervan is die transformasie van die karakter Bingo vanaf die oorspronklike produksie van *Kat and the Kings* tot die heropvoering daarvan by die Fugard Teater in 2012. Kramer (2012a) verduidelik:

So, I ... you see, I write for the strengths and weaknesses of the performers. So I try to embellish their strengths and I try to hide their weaknesses and Bingo, this character, Bingo, that Loukmaan used to play, was very much written for Loukmaan, and, you know, who is a natural ladies' man, just exudes that kind of quality on stage. But the young man playing it now, you know, doesn't [...] and so, after trying for a little while, I thought, well, let's rather make him comfortable with who he is and play

the character like that. So it's to accommodate the performer more than a part of the story.

So ook skuil die persoon van Daniels agter die karakter Kat. Hierdie karakter is in die musiekblyspel 'n innemende storieverteller met sagmoedige swier, 'n karakterisering wat strook met Kramer (2014) se beskrywing van Daniels as "smooth" en charismaties:

And he was charismatic, he just, he was wonderfully attractive to watch ... very shy man, very, very shy and didn't have much confidence, but, on stage he was fluid, he had a fluidity in his body language and he had this beautiful voice and he was incredibly attractive.



Figuur 3. Die heel eerste geselskap van *Kat and the Kings*, afgeneem op die verhoog van die Dock Road-teater in Kaapstad in 1995. Agter, van links: Giempie Vardien (Lucky Lips), Jody Abrahams (Jong Kat Diamond), Junaid Booysen (Ballie), Mark Fransman (Babyface) en Loukmaan Adams (Bingo). Voor, van links: Salie Daniels (Kat Diamond), David Kramer (skrywer en regisseur). Foto gebruik met toestemming van David en Renaye Kramer.

3.3 Rock 'n' roll

Die milieu van Distrik Ses in die 1950's, met die Amerikaanse aspirasies van baie van sy inwoners te midde van die rock 'n' roll-beweging, word ook weerspieël in die musiek van *Kat and the Kings*. Die jaar waarin hierdie musiekblyspel afspeel, is tekenend hiervan – 1957, 'n jaar wat Kramer (2014) beskryf as sekerlik die belangrikste jaar in die geskiedenis van hierdie genre, “when rock 'n' roll was at its purest for me”. Soos die lirieke van die lied “Wild time” lui: “The year is 1957/ And I'm seventeen years old/ I'm dancing to Bill Haley's records / And Chubby Checker's rock 'n' roll/ It's a wild time/ District Six was cooking/ It's a wild time/ I've got an itch between my legs” (Kramer en Petersen 2003). Gevolglik is baie van die nommers in *Kat and the Kings* geskryf in die styl van die 1950's se rock 'n' roll en doo wop. In 'n *New York Times*-artikel beskryf die joernalis Donald G. McNeil (1999:2) hierdie liedjies as “all original, but deliberately derivative”, en noem dat 'n aantal van hulle, spesifiek “Lonely girl”, “Oo wee bay bee”, “Stupid boy” en “Mavis from Bishop Lavis” net sowel in Amerika geskryf kon gewees het. Alhoewel hierdie kommentaar 'n eng perspektief versinnebeeld in die toeskryf van musikale outentisiteit, dui dit tog op die mate waarin hierdie genres vanuit Amerika in Suid-Afrika posgevat het, soos ook in *Kat and the Kings* weerspieël word. Die internasionale sukses van *Kat and the Kings* is volgens Kramer (2014) deels as gevolg hiervan. Hy stel dit so: “It was basic rock 'n' roll, very straightforward, simple rock 'n' roll. So it worked anywhere in the world. It was an idiom that everyone ... it wasn't like trying to introduce ghoema or something like that” (Kramer 2014).



Video 1. “Tafelberg Hotel” van die Fugardteater se 2012-heropvoering van *Kat and the Kings*. Sangers: Danny Butler (Kat Diamond), Dean Balie (Jong Kat Diamond), Carlo Daniels (Ballie), Grant Peres (Bingo), Zakariyah Toerien (Magoo), Amy Trout (Lucy Dixon). https://www.youtube.com/watch?v=f_XakREo5S4

Van die musiek in *Kat and the Kings* bevat egter ook meer as net 'n eggo van die populêre musiek van die 1950's. Naby die einde van die musiekblyspel, tydens 'n konsert van die Cavalla Kings, is daar herkenbare musikale verwysings na die musiek van hierdie era, byvoorbeeld na Fred Fassert se "Barbara Ann" en selfs 'n pastiche van Ritchie Valens se "La Bamba", in sigself oorspronklik 'n Meksikaanse volkswysie. Volgens Kramer (2014) het hierdie gedeelte later bygekom – in die oorspronklike produksie het die geselskap tydens hierdie konsert eenvoudig musiek van ander kunstenaars uit daardie era gesing, iets wat baie gewild was by gehore. Toe hierdie produksie egter in 1997 na Londen geskuif het, en dus ook na 'n hoërprofiel-teateromgewing, het kopieregwette Petersen genoodsaak om alternatiewe musiek vir hierdie gedeelte te skryf. Die gebruik van musikale verwysings in hierdie nuwe deel beteken egter dat die oorspronklike effek van die konsert behou is. Met betrekking tot hierdie gedeelte verwys Kramer (2014) na die herproduseerbaarheid van rock 'n' roll: "So it's not the same, but all, I mean, rock 'n' roll is ... every rock 'n' roll song copies another rock 'n' roll song."

Volgens Kramer (2014) is die gebruik van 'n frase van Solomon Linda se "Mbube" in die finalé van die musiekblyspel bedoel as 'n verwysing om die Suid-Afrikaanse oorsprong van die groep te beklemtoon. Saam met die mbaqanga-geïnspireerde Kramer-Petersen-lied "Lagunya", 'n musikale verwysing na Juanita du Plessis se "Ska-rumba", 'n greep uit die Ndebele-volkslied "Shosholoza" en 'n kort *gumboot*-danssegment, is hierdie bykans die enigste musikale elemente in die musiekblyspel wat tipies met Suid-Afrika geassosieer word. In sy fokus op die populêre manifestasies van rock 'n' roll en doo wop in Distrik Ses daag *Kat and the Kings* algemeen-aanvaarde persepsies uit dat musiek in hierdie woonbuurt hoofsaaklik in die styl van die Kaapse Klopse en Kaapse Maleierkore was. Deur die verbreding van die musikale identiteit wat histories met Distrik Ses geassosieer word, onderstreep hierdie produksie ook die feit dat hierdie gemeenskap gevorm is deur diverse kulturele ontmoetings en getransformeer is deur prosesse van kreolisasie.

Petersen se vermoë as liedjieskrywer om oorspronklike musiek te komponeer wat doelbewuste musikale konnotasies opwek, is deels te danke aan sy blootstelling aan 'n wye verskeidenheid musiek in sy kinderjare in Distrik Ses asook die vaardighede wat sy professionele loopbaan van hom vereis het. As leier van 'n sogenaamde *cover band*, Saphyre, moes Petersen in die 1980's op aanvraag van die gehoor bykans enige bekende lied in enige populêre genre kon speel (Fourie 2013:183). Volgens Madeegha Anders (2012), Petersen se eerste vrou, wat ook lid was van Saphyre, het hy somtyds nie die lied geken wat die gehoor aangevra het nie, in welke geval "they would hum something and then he would kind of connect it to something, you know, that sounded very similar". Hierdie ervarings het bygedra tot Petersen se vermoë om bykans enige lied deur die lens van 'n bepaalde styl te speel. Herman Binge (2013), wat later saam met Taliep in die televisiebedryf sou werk, onthou dat Taliep hierdie vaardigheid op aanvraag in die ateljee gedemonstreer het en dat hy veral graag Amerikaanse musiek in 'n Kaapstadse klank vertaal het: "Hy sou vir jou 'n liedjie kan speel en dan sê hy, maar in Kaaps klink dit so, en dan sal hy hom oorspeel [...] As Elvis daai song in die Kaap geskryf het sal hy so klink."

In sy oproep van die Amerikaanse aspirasies van Distrik Ses in die musiek van *Kat and the Kings* is Petersen ook bygestaan deur Kramer as lirieksskrywer. Volgens Kramer (2014) het hy 'n ritmiese aanslag gevolg met betrekking tot die skryf van lirieke. Hierin wou hy homself

doelbewus laat beïnvloed deur rock 'n' roll en doo wop, musiek waarna hy dan ook geluister het tydens die skryf daarvan. Kramer het sy lirieke, wat gevolglik met 'n baie spesifieke ritme geskryf is, vir Petersen gegee, wat dit op sy beurt getoonset het. Kramer noem dat hy dikwels iets heeltemal anders in sy kop gehad het as wat Petersen mee vorendag gekom het, en gevolglik verras was oor Petersen se toonsettings. Reeds aan die begin van hul verhouding het die span besef dat die samewerking die vrugbaarste was in gevalle waar die liedjieskrywer sy eie instinkte kon volg, onafhanklik van verdere insette vanaf die liriekrywer (Kramer 2012b). In hierdie samewerking was Petersen veral beïndruk met Kramer se vermoë om so na aan die leefwêreld van Distrik Ses te skryf. Met spesifieke verwysing na *Kat and the Kings* beskryf Petersen (Front Row 1999) die samewerking soos volg:

David is just one of the finest lyricists I ever had the pleasure of working with and, and then I ... he's been blessed with a great ear and a great eye. For someone who just doesn't come from, from my background or the area I grew up in – that's what we write about – to be able to write so close to that. Well, and then, I think that I've been blessed with musical talent. That's the collaboration.

3.4 Die kreatiewe skrywer as onderhoudvoerder

Kramer se vermoë om so na aan hierdie leefwêreld te skryf het te doen beide met die hoeveelheid navorsing wat hy gedoen het en met die vermoë om alledaagse geleefde ervaring as inspirasie te gebruik, dit te dramatiseer en te transformeer. Volgens Kramer (2014) was hy die gehoor van storievertellers soos Petersen en Daniels, 'n interaksie wat soms een-een gebeur het, maar ook soms in groepsverband waar Petersen en sy vriende mekaar sou aanpor om herinneringe op te diep, "and they would regale me with these stories". Dit was dan ook nie net die herinneringe van Daniels wat as basis vir hierdie stuk gedien het nie, maar ook van ander sangers wat Kramer deur Petersen ontmoet het, asook Petersen self (2014).

Bykomend hiertoe noem Kramer (2014) dat hy ook inspirasie geput het uit 'n stel gesprekke met 'n verwer wat tydens die skryf van *Kat and the Kings* vir hom gewerk het.

In *Kat and the Kings* se 1999-programnotas noem Kramer dat hy veral beïnvloed is deur die stories van Daniels en Petersen, so ook van Nazeem Isaacs en Chicco Levy, voormalige lede van The Cape Town Platters (*Kat and the Kings* 1999:7). Kramer is deur hierdie stories gefassineer en gevolglik het hulle dan ook as inspirasie vir *Kat and the Kings* gedien: "Ondanks die harde werklikheid van apartheid en die verwoesting wat dit gesaai het, het die humor, die romanse en die nostalgie wat dié tydperk opgeroep het, my diep getref" (in Roos 1999:3). Kramer het ook hierdie stuk bestempel as 'n huldeblyk aan die sangers van Distrik Ses wat hul talent as gevolg van 'n gebrek aan geleenthede nooit ten volle kon ontwikkel nie (Kramer en Petersen 1999).

Kramer (2014) beskryf die individue wat hy deur Petersen in die middel-1980's ontmoet het – sangers wat in hulle jeug aktief deel was van die vermaaklikheidstoneel van Distrik Ses en ook dikwels opgetree het in grootskaalse reisende produksies soos die Golden City Dixies – as "down on their luck": "They were living ... still trying to cling to that dream and their, their

opportunities were getting smaller and smaller. Everything was diminishing.” Hierdie groep sangers, wat individue soos Daniels, Cyril Valentine, Giempie Vardien en Solly Junior ingesluit het, het reeds jare lank met Petersen te doen gehad. Daniels en Valentine was byvoorbeeld in die vroeë 1970’s deel van Petersen se revue, *Carnival a la District Six*. Petersen het na die begin van sy samewerking met Kramer van hierdie sangers ook by *District Six – The Musical* betrek.

Kramer verduidelik dat opeenvolgende musiekblyspele geskryf is deels in antwoord op hierdie sangers, insluitende Daniels, se behoefte aan werk, soos hy met betrekking tot *Kat and the Kings* vertel:

And rather than just see them out of work and see them go in their separate ways, Taliep and I sat about ... sat down and wrote a vehicle especially for them, which was called *Kat and the Kings*, and *Kat and the Kings* has now ended up here on Broadway. (Front Row 1999)

Hulle het deur Petersen en Kramer dus meer geleenthede gekry om op te tree en is ook hierdeur aan ’n groter gehoor blootgestel:

So if you ask me about Salie Daniels and Cyril Valentine and all of the guys that got involved with our shows, we ... it was a resurrection and then people said, where do you find this talent? Where do you find these guys? Well, that’s the white audiences, you know, who just never knew about the other side of the fence. (Kramer 2014)

Die gebrek aan geleenthede vir bruin sangers, reeds vanaf die dae van Distrik Ses, is soos volg deur Petersen verwoord:

If I tell you, at every corner you would hear music, then there must have been lots of talent. And that ... the sad thing was that there weren’t that many places for them to expose themselves and say, “Here, look how great I am”. (Kramer en Petersen 1999)

Inderdaad, die mate waarin *Kat and the Kings* gestand doen aan die herinneringe van individue wat in Distrik Ses grootgeword het, word gesuggereer deur die getuienis van Terry Hector wat na Daniels se dood die rol van Kat vertolk het: “The character that I’m performing now, that Salie performed, was more or less our lives that we led” (Front Row 1999).

Daar is ook ’n eggo van Petersen se jeugervarings te bespeur in *Kat and the Kings*. Hoewel Petersen, soos ook Hector, meer as ’n dekade jonger as Daniels was, is daar ook raakpunte tussen hulle lewens. Petersen het ook saam met sy vriende uitgehang op die straathoeke van Distrik Ses, en is ook as jong musikant per geleentheid genoodsaak om die agterdeur van ’n hotel of kroeg “slegs vir blankes” te gebruik (Anders 2012). Die feit dat radiolugtyd vir nuwe musikante skraap was, volgens Petersen slegs 15 minute per week, het ook kwalik die ontvangs van sy vroeë langspeelplate vergemaklik (Petersen 1994). En 30 jaar later as die 1950’s van die Cavalla Kings-era het Petersen se *cover band* hoofsaaklik in Suid-Afrika se “slegs blankes” Southern Sun-hotelle opgetree. Hierin het hy te doen gehad met al die uitdagings om nie net sy groep bymekaar te hou nie, maar ook te sorg dat hulle tydens die onstuimige 1980’s met respek en sonder rassediskriminasie behandel is deur sowel die

hotelbestuur as die gehoor (Fourie 2013:171–203). Petersen het ook te doen gehad met die figuur van die wit “promotor” toe hy deel was van Alfred Herbert se *Minstrel Follies*, ’n figuur wat ook na vore kom in *Kat and the Kings*.

Een van die treffendste gedeeltes van dié musiekblyspel, en een wat telkens in resensies opgeduik het (De Villiers en Slabbert 2011:261), is die manier waarop die Cavalla Kings voorgestel word voor hulle optrede in die Claridges Hotel:

Ladies and gentlemen, tonight at the Claridges Hotel, a brand new act discovered by my friend, Smitty, in the slums of Cape Town. Before he found them, cleaned them up and put them in suits, these boys were skollies singing on the street corner. And if they weren't here right now they'd probably be breaking into your car. (Kramer en Petersen 2003)

Volgens Kramer (2012a) is dit ’n verwysing na die omstrede wyse waarop sommige wit promotors in die middel-20ste eeu die kunstenaars in hulle produksies voorgestel het. Tydens apartheid het groot rondreisende produksies soos *African Jazz and Variety*, wat ten doel gehad het om swart en bruin musikante aan ’n wit gehoor bekend te stel, as gevolg van Suid-Afrika se politieke situasie ook dikwels wit promotors aan die stuur gehad (Coplan 2007:210–1). Coplan verduidelik met verwysing na die woorde van Alfred Herbert, promotor van *African Jazz and Variety*, *African Follies* en *Minstrel Follies*: “Only a white employer could easily get performance permits and the vital ‘musician’s pass’ entitling performers to ‘go to any town under the European promoter, who is held responsible for their activities’” (Coplan 2007:211).

As lid van *African Jazz and Variety*, *The Golden City Dixies* en *African Follies*, ná sy jare met The Rockets, is Daniels se herinneringe weer hier ter sprake. Volgens Kramer (2014) het Daniels se stories oor hierdie jare, en veral oor sy ervarings in *The Golden City Dixies*, ’n problematiese verhouding tussen kunstenaars en promotor beklemtoon. Sy herinneringe vertel van hoe mans in hierdie produksie die uitbuitende promotor se skoene moes poets en sy klere moes versorg, en vrouens hom selfs per geleentheid moes bystaan in die bad deur sy rug te skrop (Kramer 2014).

’n Ander belangrike element van *Kat and the Kings* kom ook uit herinneringe aan *The Golden City Dixies*, hierdie keer dié van Cyril Valentine. Volgens Kramer (2014) was Cyril obsessief daaroor om sy skoene te poets, ’n nalatenskap van die semimilitaristiese atmosfeer van hierdie reisende produksie. Dit vind neerslag nie net in die keuse van Kat Diamond se beroep as skoenpoetser nie, maar ook in dié karakter se houding teenoor sy werk. Soos die gehoor later hoor, is die glans van ’n paar skoene nie net sy brood en botter nie, maar ’n ernstige saak vir Kat: “I can judge any man/ By the way he treats his shoes. [...] But if the leather’s shining/ And his toe caps wink and blink/ I don’t care what rags he wears/ He’s richer than you think” (Kramer en Petersen 1999).

Ongeag die feit dat *Kat and the Kings* inspirasie uit al hierdie herinneringe put, en selfs gegewens daaruit oorneem, was Kramer se rol as skrywer van die musiekblyspel allermins slegs as optekenaar daarvan. As luisteraar na die stories wat Daniels, Petersen en hul vriende vertel het, was Kramer se rol wel soortgelyk aan dié van ’n onderhoudvoerder van

mondelinge geskiedenis, soos hy inderdaad ook opmerk: “I would be the audience to their stories, and, and ask them, like I’m ... like you are doing now” (Kramer 2014). Hy beklemtoon ook sy rol as bemiddelaar en verwerker van hierdie herinneringe en, bowenal, as kreatiewe skrywer van die stuk: “You know, I was the one who was having to put this all down on paper” (Kramer 2014). Hierin moet Kramer in ’n sekere sin reken met die etiese kwessies waarvoor mondelinge geskiedenis skrywers gereeld te staan kom, in hierdie geval rondom die eienaarskap van materiaal.

Distrik Ses se materiaal is omstrede veral vanweë die brutale geskiedenis van hierdie woonbuurt en die uitwerking daarvan op sy voormalige inwoners. Die verlies van Distrik Ses het min tasbare monumente agtergelaat, geen bouvallige strukture of halfgesloopte huise nie, slegs ’n sigbare letsel waar daar eenmaal lewe was. Om hierdie rede beklemtoon Nasson (1990:46) die belangrikheid van individuele herinneringe in enige geskiedskrywing van hierdie gebied: “The death of District Six is not the death of its voices for, in a very real sense, the history of District Six has become a history of the mind.” Die behoefte van oud-Distrik-Sessers om aanspraak te maak op eienaarskap van Distrik Ses-materiaal, en veral op die herinneringe oor hierdie gebied, is juis as gevolg van die eerste, fisiese verlies van hul tuiste. Alhoewel Kramer deeglik bewus is van hierdie kwessies – die nalatenskap van die historiese uitbuiting van nuwe bevolkingsgroepe deur die dominante wit minderheid – beklemtoon hy ook die rol van die skrywer in die skep van enige kreatiewe werk. ’n Kunstenaar is naamlik geensins “onskuldig” wanneer hy of sy stof teëkom wat later as inspirasie of selfs basis vir werk dien nie, maar gaan te werk met ’n stel idees, voorkeure en ’n persoonlike visie. *Kat and the Kings* maak dus ook gebruik van Kramer se eie ondervindings. Die openingslied van die lied “Wild time” is byvoorbeeld gebaseer op Kramer se eie reaksie op rock ’n’ roll, vasgelê in ’n liedjie wat hy lank voor die 1990’s geskryf het waarin hy sing oor homself as sesjarige wat in 1957 na Bill Haley en Chuck Berry se rock ’n’ roll geluister het (Kramer 2014). Hy vertel: “I loved rock ’n’ roll. Uhm, it was the first music that I responded to in 1957 and that’s why that year is so important to me” (Kramer 2014). Gevolglik beskryf Kramer (2014) sy verhouding tot rock ’n’ roll as vir hom die belangrikste dryfveer vir die skryf van hierdie musiekblyspel: “*Kat and the Kings* for me was such an exercise in the spirit of rock ’n’ roll. That’s what it was.”

Hierdie liefde vir rock ’n’ roll is deels die rede waarom Kramer (2014) sy reaksie op die stories van Petersen, Daniels en hul tydgenote as romanties beskryf: “Taliep and his friends grew up in this mythical place called District Six where music happened, like, on street corners and on, in bioscopes and where people smoked dagga openly and fornicated in the back row and ...”

Hy beskryf sy reaksie egter ook as ambivalent in die sin dat alhoewel hy vanuit sy eie agtergrond aangetrokke gevoel het tot hul geleefde milieu, hy tegelyk ook besef het dat hy as wit Suid-Afrikaner nie te doen gehad het met dieselfde ontberings nie: “It’s kind of how I would have liked to have grown up, and yet, you know” (Kramer 2014).

Hierdie houding teenoor die stories wat aan hom vertel is oor Distrik Ses vind ook neerslag in die musiekblyspel. Kramer maak byvoorbeeld in *Kat and the Kings* geen melding van Daniels se moeilike kinderjare nie, hoe hy van die huis af weggeloop het en kos moes steel om aan die lewe te bly nie – ’n storie wat Daniels self huiwerig was om te vertel (Kramer

2014). Kramer se subjektiwiteit het dus ook bygedra tot die romantiese uitbeelding van Distrik Ses in hierdie musiekblyspel, soos hier onder meer breedvoerig bespreek sal word.

'n Ander kwessie is die verhouding tussen 'n kreatiewe skrywer en sy of haar omgewing, en die wederkerige verhouding wat tussen lewe en werk bestaan. Kramer (2014) beskryf sy eie beleving van die skrywer se verbeeldingryke omgaan met oorgelewerde materiaal soos volg: "I've absorbed these, these other people's stories and turned them into my own story and then, you know, you ... it all starts to become another reality." Alhoewel hy erken dat hy geïnspireer is deur hierdie stories, verkry die verhaal wat op die verhoog afspeel dus vir hom selfs meer egtheid as die oorspronklike materiaal. Hier is die feit ter sprake dat 'n kreatiewe skrywer soos Kramer vertelde herinneringe transformeer deur dit te kombineer met ander herinneringe en persoonlike verbeeldingsgrepe, dit in nuwe woorde oor te vertel en in 'n bepaalde vorm te giet. Die sentrale kunstgreep in *Kat and the Kings* is naamlik die verskyning van beide Kat en 'n jonger weergawe van homself op die verhoog, 'n tegniek wat Kramer ontleen het aan Lee Blessing se toneelstuk *Cobb* (De Villiers en Slabbert 2011:254). Volgens Kramer (2014) is hy gefassineer deur die idee van 'n konfrontasie tussen die verskillende selwe van een individu.

Hierdie tema sluit aan by Kramer se fokus op die figuur van die "has-been", soos oorspronklik manifesteer in sy karakter Blokkies Joubert in 'n vroeë lied, "Hak hom Blokkies". Hierdie karakter, wat lank gelede 'n rugbyheld was, word uitgebeeld as iemand wat niks oor het behalwe sy herinneringe nie. Soos Kramer (2014) vertel: "You see, this is the story I like telling."

3.5 Herinnering as uitvoering en opvoering

In 'n bespreking oor die proses waardeur die stories van Daniels en ander met hom gedeel is, wys Kramer egter ook op die kreatiwiteit van die verteller. Hierin sluit hy aan by die diskoers oor mondelinge geskiedenis deur te erken dat, deur middel van weglatings en die dramatisering van gegewens, herinnering 'n aktiewe proses word, dus 'n uitvoering. Hy stel dit so: "So they're creating, in their, in their retelling" (Kramer 2014). Die skeppende aspek van herinnering as uitvoering kan volgens Kramer toegeskryf word aan 'n verteller se behoefte om sy gehoor te beïndruk en te vermaak. In sy beklemtoning van die rol van "die gehoor" in 'n informele gespreksituasie, wys Kramer ook in die rigting van die herinneringsdaad as opvoering. Die vertel van lewensstories – dus die uitvoering van herinnering – wat vir die individu tot hedendaagse betekenisgeving spreek, is afhanklik van die bepaalde verhouding wat in die konteks van 'n opvoering tussen verteller en gehoor bestaan. Katherine Borland (2006:317) verwoord dit soos volg: "The performance of a personal narrative is a fundamental means by which people comprehend their own lives and present a 'self' to their audience." Net soos Kramer se "informante", deur hulle stories vir hom te vertel, sin probeer skep het uit hulle eie lewens en hul hedendaagse situasies, was hulle ook besig om 'n sekere "self" te vorm en na hulle gehoor te projekteer. Herinnering as uitvoering word dus tegelyk herinnering as opvoering.

Hierdie verskynsel is ook te bespeur in *Kat and the Kings* self, in die gebeure wat op die verhoog afspeel. Kat Diamond vertel sy storie (wat byna die hele aksie in *Kat and the Kings*

behels) aan een van sy kliënte in die St George's Mall juis omdat hy hom wil beïndruk en wys dat hy lank gelede méér as “net” ’n skoenpoetser was.

In aansluiting hierby was Kramer in *Kat and the Kings* daarmee gemoeid om Kat se herinneringe te dramatiseer, selfs te oordryf. Soos Kramer (2014) dit stel:

As soon as his memories arrive, they're larger than life. They're much better than they ever were in reality. They dance better, they sing better, they're sharper dressers, they ... everything about them is, in your memory, you remember it as being much better.

Om hierdie rede was dit belangrik vir Kramer dat Kat se herinneringskimme ’n eksplosiewe kwaliteit op die verhoog verkry, amper soos tekenprentkarakters in hul uitgelatenheid. Die choreografie in *Kat and the Kings* is dan ook nie deurgaans eie aan die 1950's nie, en berus dus nie op die twee-treë-choreografie met vingergeklap wat The Rockets volgens Kramer waarskynlik gebruik het nie. In ’n doelbewuste greep wat die verstaan van herinnering as ’n kreatiewe uitvoering vanuit die perspektief van die hede eggo, vertel Kramer dat hy as teksskrywer en regisseur ook ingelig was oor die jare ná die 1950's: “So we look at the period 1957 and you see what people are doing then, and then, what you could do is you can take that and, and expand it with your, with your knowledge of rock 'n' roll that comes later” (Kramer 2014).

In die gedramatiseerde herinneringe van Kat Diamond in *Kat and the Kings* skuil die gemedieerde herinneringe van “werklike” individue oor hul lewens in Distrik Ses en hul ervarings as sangers in ’n onregverdige politieke bedeling. Omdat die herinneringsdaad beskou word as ’n aktiewe proses, maak die stuk egter gebruik van herskeppings van die verlede, herinnering soos uitgevoer en opgevoer deur Kramer se informante. Getrou hieraan is die aksie op die verhoog groots, energiek, kleurvol en, bowenal, nostalgies.

Hierdie uitbeelding van Kat se herinneringskimme, en daarmee saam die vertelde milieu, is tekenend van ’n begeerte om nie noodwendig getrou te wees aan die historiese Distrik Ses van die 1950's nie, en ook nie om met “outentisiteit” die lewens van bruin sangers uit te beeld nie, maar om getrou te wees aan die wese van herinnering.

Al word *Kat and the Kings* beskou as ’n oorspronklike kreatiewe werk wat deur Kramer en Petersen gekonseptualiseer, geskep, en gevorm is in hulle onderskeie rolle as teksskrywer/regisseur en liedjieskrywer/musiekregisseur, kom ’n belangrike vraagstuk uit hierdie bespreking na vore: Wie se herinneringe word op die verhoog uitgevoer en opgevoer – dié van Kat Diamond of dié van Salie Daniels?

Daniels self het sy herinneringe beskryf as soortgelyk aan dié van Kat, met die belangrike uitsondering dat hy nooit opgehou werk het as sanger nie: “The difference is that I somehow always managed to find a job as an entertainer and when I was not on stage I worked the circuits as a night club singer” (Isaacs 1995:16). Tog het Abass Samodien, wat saam met Daniels in The Rockets was, genoeg in *Kat and the Kings* herken om te sê: “Daai storie was rég vertel” (in Brümmer 2001:9). Boonop is beide Kat en Daniels se loopbane benadeel deur

die gebrek aan geleenthede vir bruin sangers gedurende apartheid, en soos Kramer (2014) beaam: "So for him [Kat], time was against him. You know, just as it was for Salie Daniels."

Die raakpunte tussen die verhaal wat in *Kat and the Kings* vertel word en Daniels se lewe, tesame met die feit dat hy die rol van Kat Diamond vertolk het en dus ook aktief deel was van die skep van elke opvoering, verleen 'n bykomende kompleksiteit tot die rol wat herinnering – en so ook die hede en die verlede – in hierdie musiekblyspel speel. Die uitgevoerde en opgevoerde herinneringe wat bygedra het tot die stuk se totstandkoming is op hulle beurt weer binne die "fiktiewe wêreld" van *Kat and the Kings* voor 'n gehoor in die St George's Mall uitgevoer en opgevoer as die herinneringe van Kat Diamond, 'n uitvoering en opvoering waarin 'n gehoor binne 'n teater ook meegedoen het. Hierdie musiekblyspel kan dus beskou word as 'n uitvoering en opvoering van die uitvoering en opvoering van herinnering. Hierdie meervlakkige omgaan met herinnering het bepaalde implikasies in die hede, sowel op die verhoog as af van die verhoog af, en kan dus ook beskou word as performatief.

4. Die performatiwiteit van *Kat and the Kings*: "Yes, today is going to be my lucky day"

Die term *performatief* het 'n dubbele lewe binne die diskoers van *performance studies*. Een gebruik van hierdie term verwys na die eienskappe wat 'n bepaalde objek of praktyk het op grond van die feit dat dit beskou word as 'n "performance" (Loxley 2006:140). Hierdie begrip staan egter apart van die linguistiese konsep van performatiwiteit wat deur J.L. Austin (1962) as deel van sy taalhandelingeteorie (*speech act theory*) ontwikkel is en wat in sigself 'n belangrike, dog soms ongemaklike, plek binne *performance studies* inneem. Aangesien die Engelse term *performance* die twee afsonderlike Afrikaanse terme *opvoering* en *uitvoering* insluit is ons dalk in staat om die verskil soos volg in Afrikaans te verwoord: in die Austiniaanse verstaan van performatiwiteit is die klem op uitvoering, terwyl eersgenoemde gebruik van die term na beide uitvoering en opvoering kan verwys.

Austin (1962:12) het voorgestel dat daar sekere uitings is wat tegelykertyd die uitvoer van 'n aksie behels of verteenwoordig: "We were to consider, you will remember, some cases and senses (only some, Heaven help us!) in which to say something is to do something; or in which by saying something or in saying something we are doing something."

Om die performatiewe in spraak beter te ondersoek, definieer hy drie aspekte van 'n spraakhandeling, naamlik lokusie, illokusie en perlokusie (Austin 1962:98–107). Die lokutiewe daad het te doen met die gebruik van taal om iets te uiter; in Austin (1962:99) se woorde "performance of an act of saying something". Die illokutiewe daad verwys na 'n aksie wat hierdeur uitgevoer word, dus "the performance of an act *in* saying something", byvoorbeeld om te waarsku, om in te lig, en om te onderneem om iets te doen (Austin 1962:99). Laastens verwys Austin (1962:108) na die perlokutiewe daad, wat te doen het met dit wat bereik word deur hierdie spraak te uiter, die effek of gevolge van die inlig, waarsku, en onderneem van die illokutiewe daad. Vir Austin was die illokutiewe kant van enige spraakhandeling afhanklik van konvensionele strukture waarbinne dit kon plaasvind, terwyl

die perlokutiewe aksie onvoorspelbaar was en onafhanklik van enige konvensie kon plaasvind.

Die Amerikaanse akademikus Shannon Jackson (2004:2) skryf in *Professing performance: Theatre in the academy from philology to performativity* hoe sy Austin se teorie eenkeer soos volg aan die regisseur van 'n produksie by die American Repertory Theatre verduidelik het: “[A]nd there he has argued that words are not purely reflective ... that linguistic acts don’t simply reflect a world, but that speech actually has the power to *make* a world.”

Die regisseur se antwoord hierop: “Oh, you mean like theatre” dui volgens haar op sy aanname dat Austin se teorie belang het by teater, 'n aanname wat sy as problematies beskou, aangesien akademici binne teaterstudies net so agterdogtig is oor performatiwiteit as wat hulle aangetrokke voel tot die teoretiese potensiaal daarvan (Jackson 2004:2–3). Jackson verduidelik verder dat Austin self die regisseur se antwoord as aanvegbaar sou beskou – hy self het gewaarsku teen 'n toepassing van sy verstaan van performatiwiteit op teater, aangesien hy spraak in drama as “hollow or void” en “parasitic upon its normal use” beskou het (Austin in Jackson 2004:3).

Die literêre teoretikus James Loxley (2006:143) waarsku egter dat hierdie beskouing gebaseer is op 'n foutiewe interpretasie van Austin met betrekking tot sy onderskeid tussen sogenaamde “ernstige” en “nie-ernstige” of fiktiewe spraak, en dat dit nie 'n ontologiese onderskeid tussen lewe en fiksie impliseer nie. As verduideliking verwys Loxley na Austin se onwilligheid om 'n onderskeid te tref tussen die innerlike of essensiële wese van 'n mens en die uiterlikheid van die woorde wat hy of sy uiter. Volgens Loxley (2006:144) is Austin se verwysing na teater en sy aanhaling uit Euripides se *Hippolytus* – “my tongue swore to, but my heart (or mind or other backstage artiste) did not” (Euripides in Austin 1962:9–10) – 'n verwerping van hierdie idee, aangesien uiterlike spraak andersins gesien sou word as onwesentliche woorde wat op die verhoog geuite word, slegs 'n voorstelling of beeld van daad wat werklik in die hart plaasvind. Loxley (2006:144) beskou Austin se betoog as byna 'n verdediging van teater in hierdie konteks:

Instead, his argument here insists that our everyday, “outward” or “onstage” performances are not to be equated with the insubstantial: we should not imagine or expect to find that our real lives go on somewhere behind or beyond the public stage on which we speak.

Ter staving van sy argument verwys Loxley ook hier na die essay “Pretending”, waarin Austin aanvoer dat daar sekere aksies is wat steeds plaasvind, al gee iemand net voor dat dit plaasvind. Loxley (2006:145) voer hierdie idees deur na 'n bespreking van teater:

Similarly, actors in performance are not always not doing the things they are merely playing at: they cry real tears, for example; sometimes, as in the Michael Winterbottom film, *Nine Songs*, they even have what the papers call “real sex”. Is such behaviour therefore no different from its accomplishment beyond the frame of performance?

Alhoewel Loxley (2006:144) wel 'n onderskeid tref tussen gebeure op die verhoog en van die verhoog af, voer hy aan dat hierdie onderskeid, tesame met Austin se onderskeid tussen ernstige en nie-ernstige spraak, nie gereduseer kan word tot 'n onderskeid tussen werklikheid en illusie nie. Loxley se betoog, wat berus op 'n fyn lesing van Austin se oorspronklike tekste, is op 'n ander manier as waarmee Jacques Derrida, en later ook Judith Butler, te werk gegaan het, ook daarmee gemoeid om 'n ontologiese onderskeid tussen ernstige en nie-ernstige spraak te problematiseer, en daarmee saam die grense tussen die verhoog en die “regte lewe” te bevraagteken.

Die werk van Judith Butler is een van die belangrikste voorbeelde van waar die dubbele lewe van die term *performatiwiteit* neerslag vind. Alhoewel Butler se teorie van geslagsperformatiwiteit voortbou op Austin – en veral Derrida se lees van Austin – is dit ook geanker in 'n verstaan van performatiwiteit as teatraal of dramaties (Loxley 2006:140–1). Butler (1988, 1993, 1999) teoretiseer identiteit – hier spesifiek geslagsidentiteit – as iets wat nie 'n gegewe is nie, maar 'n sosiale konstruksie wat deurentyd aktief geskep word deur sogenaamde *gender performances*. 'n Belangrike aspek van haar denke hieroor, en iets wat voortbou op Austin en Derrida, is die herhaalbare (*iterable*) of siteerbare (*citational*) aard of eienskap van performatiewe aksies. Die voortdurende herhaling van hierdie geslagsuitvoerings en -opvoerings is nodig juis omdat die skep van 'n stabiele geslagsidentiteit uiteindelik onmoontlik is – dit is dan ook hierdie herhaalbaarheidseienskap wat ingryping moontlik maak, aangesien elke herhaling die moontlikheid vir verandering bied. Butler (1988:528) beskou die identiteit van die individu wat geslag opvoer en uitvoer as die produk van hierdie aksies, nie die bron daarvan nie: “If gender attributes, however, are not expressive but performative, then these attributes effectively constitute the identity they are said to express or reveal.”

Gegewe hul primêre fokus op die opvoering van herinnering, herken Liedeke Plate en Anneke Smelik (2013:8) die rol van herinnering in Butler se werk: “Her understanding of identity as a practice involving repetition brings memory into the process. In a sense, the performance of gender is the performance of memory.” Uit die vervlegte tradisies van performatiwiteit wat op Austen voortbou en reageer, skryf hulle soos volg oor die performatiwiteit van herinnering self: “Yet, if memory is social and cultural, it is also performative, making the past present in ways that can be experienced, generating a knowledge of the relationship between past and present that is oftentimes troubling, other times comforting” (Plate en Smelik 2013:3). Hier verkry herinnering performatiwiteit vanweë 'n konfrontasie tussen die hede en die verlede – so gesien is die uitvoering en opvoering van herinnering konstituerend, met sekere implikasies in die hede vir die betrokke individu.

Binne die “fiktiewe wêreld” op die verhoog, asook wat Salie Daniels agter die skerms betref, kan die ophaal van herinneringe in *Kat and the Kings* op hierdie wyse as performatief beskou word.

Voordat ek terugkeer na 'n meer spesifieke Austiniaanse ondersoek van performatiwiteit met betrekking tot Daniels, is dit nodig om die ervaring van 'n konfrontasie tussen die hede en die verlede in die stuk te bespreek. Dit is naamlik 'n belangrike element van *Kat and the*

Kings, en een wat bepaalde implikasies vir die hoofkarakters inhou. In die geval van Kat Diamond is hierdie konfrontasie direk en onvermydelik as gevolg van die verpersoonliking van die verlede in die karakter van die jonger Kat. Ou Kat se ervaring van hierdie konfrontasie is troostend, die ontmoeting met sy jonger self 'n herinnering van wie hy was en wie hy moontlik weer kan wees. Ou Kat se oproep van sy herinneringe is juis toekomsgeoriënteerd; deur die spore van die verlede bymekaar te maak, word dit makliker om die toekoms in te gaan. Die uitvoering en opvoering van herinnering is hier 'n manier om Kat se gehoor daarvan te oortuig dat hy respek verdien en dat die hede nie sy enigste realiteit is nie. Sy redes vir hierdie uitvoering en opvoering, terwyl hy sy kliënte se skoene poets in die St George's Mall, is dus soortgelyk aan dié van Kramer se informante in die vertel van hul stories. Dit is die oproep van 'n kleurvolle en glorieryke verlede binne 'n teleurstellende hede, 'n uitvoering en opvoering van herinnering wat in 'n sekere sin die Kat van die hede konstitueer.

Aangesien die hede en die verlede gelyktydig op die verhoog aanwesig is, slaag *Kat and the Kings* egter ook daarin om 'n anachronistiese toertjie te doen waar die verlede die hede ook kan konfronteer, in welke geval die gevolg meer problematies vir die karakters is. Jong Kat reageer aan die einde van die musiekblyspel soos volg op sy toekomstige self: "I can't believe that this, this's what happens to me. That I, Kat Diamond, the man with the town in the palm of his hands, that I end up with boggerol, just sitting on a pavement and polishing shoes!" (Kramer en Petersen 1999).

Aan die einde van die stuk sing Kat in antwoord op sy jonger self se gevoel van teleurstelling: "Yes, times have been hard/ I've got my troubles and cares/ But today I'll scratch the right card/ and become a millionaire/ It's just a feeling I got/ I'm gonna hit the jackpot/ Yes today is my lucky day" (Kramer en Petersen 1999). Alhoewel jong Kat self aan die begin van die musiekblyspel hierdie lied in vooruitskouing op sy toekoms saam met ou Kat gesing het, sing hy nie nou saam nie. Volgens Kramer (2014) is ou Kat se optimisme, in teenstelling met die houding van sy herinneringskim, 'n erkenning van die moontlikhede wat postapartheid Suid-Afrika vir onderdrukte bruin kunstenaars sou kon bied.

Die metafoor van dobbelary wat gebruik word, herinner aan Adam Small (1973:27) se gedig "Die Here het gaskommel" waar die spreker sy lot as bruin Suid-Afrikaner soos volg verduidelik: "Die Here het gaskommel/ En die dice het verkeerd geval vi' ons/ Daai's maar al." Hierdie metafoor vang 'n sekere gelatenheid oor die lot vas en wys na gevoelens van hulpeloosheid oor 'n situasie waarin bruin individue sedert Suid-Afrika se vroeë geskiedenis 'n liminale posisie beklee tussen die twee dominante rasse-groepe in die land – wit en swart – en as gevolg hiervan deurgaans polities gemarginaliseer is.¹¹

Kat Diamond se lewensdrade is in *Kat and the Kings* verbind aan die formalisering en beëindiging van apartheid in Suid-Afrika, en op 'n baie beduidende wyse aan die lot van Distrik Ses. Hierdie verbintenis het gelei tot stellings in die media soos: "There is still one victim of apartheid that until now has remained unsung: doo-wop" (McNeil 1999:2). Alhoewel die Cavalla Kings deur die loop van die musiekblyspel ook optree by restaurante en klubs in Kaapstad se middestad, dus buite Distrik Ses – The Three Cellars in Fish Lane, La Fiesta en

Catacombes – word die verlies van Distrik Ses sinoniem met die einde van die groep se bestaan. Aan die einde van die musiekblyspel, nadat die Cavalla Kings om verskeie redes uitmekaarspat, verklaar jong Kat egter aan die gehoor: “By 1966, it’s all over. They declared District Six for whites only. They kicked us coloureds out of there. They sent in the bulldozers, they bulldozed the place flat. The Westminster Café, the Tafelberg Hotel, our house. It’s all gone. Nothing left” (Kramer en Petersen 1999).

Die inbring van die verlede in die hede van *Kat and the Kings* – en spesifiek die noue verbintenis tussen die Cavalla Kings se lewensloop en die bestaan van Distrik Ses – kan ook met betrekking tot die gehoor as performatief beskou word. Alhoewel hierdie musiekblyspel in die woorde van die joernalis Fintan O’Toole (1999:52) die gevoel oordra dat “apartheid sucks, but party on”, was die konfrontasie tussen die hede en die verlede ’n manier vir wit lede van die gehoor om die gevolge van die land se beleid vanuit ’n nuwe en dringender perspektief te aanskou. Hier is die ontwikkeling en verspreiding van mitologieë oor Distrik Ses ook ter sprake. Distrik Ses bly voortleef in die herinnering van gehore as ’n kosmopolitiese wêreld van vryhede en geleenthede. Dit is ook ’n plek van veiligheid. Wanneer die Cavalla Kings te ver weg beweeg van hierdie wêreld tydens hul optrede in die Claridges Hotel in Durban, word die realiteit van apartheid in Suid-Afrika tasbaar, as’t ware gevoel in die gewig van die tasse wat hulle as hotelportiere gedwing word om rond te dra. In aansluiting by Plate en Smelik (2013:3) se stelling, “performing memory can thus be understood as an act of memorialisation”, word *Kat and the Kings* ’n monument ter nagedagtenis aan Distrik Ses.

En waar laat dit vir Salie Daniels en die ander individue wie se stories bygedra het tot die ontstaan van hierdie stuk?

Vir Salie Daniels het die opvoering van hierdie musiekblyspel op meer as een manier tyd op sy kop gedraai en omgedop. In die oorspronklike produksie van *Kat and the Kings* het Daniels gespeel teenoor ’n jong sanger, Jody Abrahams, wat die rol van jong Kat vertolk het. Hier het ’n 21-jarige sanger, met ’n leeftyd van geleenthede oënskynlik in sy toekoms, Daniels en sy tydgenote se herinneringe aan ernstige ontberings in hul jeug vertolk. In hierdie konteks kry die dissonans aan die einde van die stuk – tussen die optimisme van Daniels se karakter en die pessimisme van Abrahams se karakter – implikasies wat geskiedenis en begeerte op ’n duiselingwekkende manier teleskopeer.



**Figuur 4. Salie Daniels as Kat Diamond.
Foto gebruik met toestemming van David en Renaye Kramer.**

Dit is juis in die geval van Daniels dat die performatiwiteit van *Kat and the Kings* die kragtigste uitwerking het. Sy vertolking van die karakter Kat Diamond en sy gevolglike dubbele uitvoering en opvoering van herinnering het tasbare implikasies vir hom in die hede gehad, iets wat sterk aansluit by die sentrale idees van Austiniaanse performatiwiteit en ook in die lig hiervan ondersoek kan word. Hier is die vervloeiende grense tussen “ernstige” en “nie-ernstige” spraak, en tussen lewe en die verhoog ook ter sprake. ’n Beskouing van Daniels die akteur se handeling op die verhoog as performatief agter die skerms is naamlik ’n uitdaging tot die manier waarop die onderskeid tussen verhoog en “werklike lewe” dikwels gekonseptualiseer word as verskil tussen illusie en werklikheid. Butler se teorie van geslagsperformatiwiteit, en so ook komplementêre ontwikkelinge in die antropologie en sosiologie wat die konsep van *performance* teoretiseer as teenwoordig in die alledaagse lewe en konstituerend van menslike interaksie, hou in hierdie verband belangrike implikasies in vir die studie van teateropvoering as sulks, soos Loxley (2006:154) beaam:

In these different accounts of everyday life as a kind of performance we can see a shared insistence that the kind of performance usually associated with theatre *matters*. It has effects, it shapes societies, it is the very stuff of our ordinary lives.

Hieronder tel ook teoretici soos Erving Goffman (1959), Victor Turner (1974; 1982), en Richard Schechner (1985). Goffman het byvoorbeeld in sy seminale boek *The presentation of self in everyday life* (1959) aangevoer dat individue, of hulle bewus is daarvan of nie, in hul alledaagse lewe 'n verskeidenheid rolle vertolk. Volgens hierdie argument is sosiale interaksie afhanklik van die speel van rolle soos wat individue probeer beheer uitoefen – hetsy bewustelik of nie – oor die indrukke wat hulle by mekaar skep. Turner en Schechner se idees oor die liminaliteit teenwoordig in rituele, en tot 'n mate ook in teater, sluit aan by hierdie idees, maar wys ook weer eens in die rigting van Austiniaanse performatiwiteit. Turner bou voort op die werk van Arnold van Gennep deur rituele as liminale gebeurtenisse te beskou wat deelnemers oor 'n bepaalde grens neem en 'n transformasie teweeg bring, en as sulks ook 'n verskil maak in die betrokke gemeenskap waar dit afspeel (Loxley 2006:155). Turner beskryf die liminaliteit van ritueel in grammatiese terme as in die “subjunctive mood”, aangesien dit op 'n speelse wyse in die rigting wys van moontlike verandering: “It is ‘as if it were so’, not ‘it is so’” (Turner in Loxley 2006:156).

Alhoewel nie Turner of Schechner teater as so 'n liminale gebeurtenis beskou het nie, maar eerder beskryf het as “liminoid”, het Schechner erken dat teater, soos ritueel, die potensiaal het om verandering teweeg te bring, ook vir die “subjunctive mood” van liminaliteit om daarin neerslag te vind (Loxley 2006:157). Schechner verwys vervolgens na gedrag op die verhoog as “restored behavior” wat die “as if” van liminaliteit beliggaam (Schechner 1985:37). Schechner (1985:6) beklemtoon verder dat gegewe spelers in 'n teaterstuk nie hulle eie identiteit in die vertolking van enige gegewe rol verloor nie, maar dat hulle twee toestande tegelyk beliggaam, naamlik “not themselves” én “not not themselves”, soos hy dit stel: “[M]ultiple selves coexist in an unresolved dialectical tension.” Hierdie liminaliteit het dan ook tot gevolg dat dit moeilik is om die grense tussen akteur en karakter, tussen lewe en kuns, te trek. Vervolgens het Schechner in die geval van teater en ritueel onderskei tussen hulle “vermaaklikheid” aan die een kant, en hulle vermoë om verandering teweeg te bring, dus hulle “doeltreffendheid”, aan die ander kant – vermoëns wat tot 'n mindere of meerdere mate in albei teenwoordig is (Loxley 2006:157).

In die ondersoek na performatiwiteit – hier spesifiek gefokus op die figuur van Daniels – wil ek 'n saak uitmaak vir die doeltreffendheid van *Kat and the Kings* soos verstaan deur Schechner. Die vermaaklikheidsfaktor van dié musiekblyspel is onbetwisbaar, maar opvoerings daarvan het ook die vermoë besit om verandering teweeg te bring. Hier tel die feit dat Daniels op die verhoog tegelyk “nie homself nie” en “nie nie homself nie” gespeel het, en so ook die feit dat *Kat and the Kings* beskou word as 'n uitvoering en opvoering van die uitvoering en opvoering van herinnering. Hierdie musiekblyspel het as sulks op die verhoog 'n sekere liminaliteit bekleed, vergelykbaar met Turner se beskrywing van rituele as 'n oomblik wanneer “the past is momentarily negated, suspended or abrogated, and the future has not yet begun, an instant of pure potentiality when everything, as it were, trembles in the balance” (Turner in Loxley 2006:156).

In hierdie konteks is dit dan ook moontlik om 'n meer spesifieke toepassing van Austin se teorie van performatiwiteit op *Kat and the Kings* te ondersoek. Met betrekking tot die liminale in teater en die onsekere skeiding tussen die akteur se “as if” en die karakter wat hy uitbeeld, verduidelik Schechner (in Loxley 2006:158): “Olivier will not be interrupted in the middle of ‘To be or not to be’ and asked, ‘Whose words are those?’ And if he were

interrupted, what could his reply be? The words belong, or don't belong, equally to Shakespeare, Hamlet, Olivier.”

Een spesifieke uiting van Kat/Daniels kan vervolgens beskou word as sinekdogee van die performatiewe in *Kat and the Kings*, naamlik “Yes, today is my lucky day” (Kramer en Petersen 1999). Hierdie uiting kan dan ook aan die hand van Austin se idees oor die lokutiewe, illokutiewe en perlokutiewe as ’n performatiewe spraakhandeling ondersoek word. Die lokutiewe funksie van hierdie stelling, “Yes, today is my lucky day” verteenwoordig die akteur se uitvoering van die daad van spraak om betekenis te skep deur die semantiese en referensiële funksie van taal in te span. Deur hierdie frase te uiter voer Daniels ook ’n illokutiewe daad uit – deur sy woorde word Kat vertolk, iets wat slegs binne die konvensies van teater, die sisteem waarbinne dit geuiter word, moontlik is. Maar Daniels lê ook hierdeur ’n spesifieke uiting in Kat se mond – hier is die illokutiewe aksie van hierdie uiting tegelyk die maak van ’n toekomsvoorspelling, iets wat op sy beurt deur sosiale konvensies moontlik is.

“Yes, today is my lucky day” se perlokutiewe effek, die onvoorspelbare gevolge wat moontlik op ’n spraakhandeling kan volg, verskil egter in Kat en Salie Daniels se geval. ’n Moontlike perlokutiewe effek van hierdie woorde in Kat se mond is dat die tragiek van sy storie vir gehore tuisgebring is, en dat dit dus hul emosionele toestand verander het. Hierdie voorspelling werk naamlik saam met die feit dat daar weinig aanduiding in die storie op die verhoog is dat iets vir Kat sal verander. Aangesien die toneelstuk eindig voordat daar uitsluitel gegee word oor die “gelukkigheid” of “ongelukkigheid” – om Austin se terminologie te gebruik – van die illokutiewe daad, en ons dus nie weet of hierdie voorspelling waar geword het of nie, word die gehoor te midde van die vrolike sang en dans op die verhoog met ’n gevoel van onsekerheid, selfs verlies, agtergelaat.

In Salie Daniels se geval verkry “Yes, today is my lucky day” ’n heel ander perlokutiewe krag. Die effek daarvan om hierdie sin voor ’n gehoor te uiter en daarby die rol van Kat Diamond te vertolk, was dat dit as’t ware sy eie “lucky day” geword het. Hier is die rol van herinneringe weer ter sprake, want soos vir Kat, staan Daniels se herinneringe in die diens van die toekoms. Die opvoering van sy herinneringe deur die loop van die stuk het die hede vir hom moontlik gemaak wat altyd buite sig was. In ’n ironiese sameloop van omstandighede het Daniels bekendheid verwerf juis deurdadig dat hy die ontberings van die verlede in die hede dramatiseer het. Van sy laaste vertolkings van Kat Diamond het plaasgevind in die Vaudeville Theatre in Londen se West End, ’n direkte gevolg van hierdie stuk se eerste opvoerings in die Dock Road-teater in Kaapstad vyf jaar vantevore en honderde uitings later van “Yes, today is my lucky day”. So gesien kom hierdie voorspelling uit beide Kat en Daniels se monde, en word hierdie spraakhandeling in Daniels se geval een van daardie magiese performatiewe aksies wat die realiteit onmiddellik en aktief waarna hulle verwys, skep.

In ’n ondersoek na die performatiewe in *Kat and the Kings* is die speel van rolle in die daaglikse lewe ook ter sprake. Daniels het in hierdie musiekblyspel ’n rol gespeel wat hy vir ’n aansienlike gedeelte van sy loopbaan gespeel het, as bruin sanger wat ’n lewe probeer maak in ’n onregverdige bedeling. Hy het ook as akteur sekere handeling uitgevoer. In die vertolking van ’n karakter wat deurgaans die styl van Amerikaanse popsingers probeer namaak het, het Daniels nie net voorgegee nie; hy hét gesing en hy hét gedans, in sigself ’n

uitdrukking van die herinneringe wat reeds jare gelede in sy liggaam ingegraveer is. Boonop het hy sy rol op die verhoog nie slegs uitgevoer of vertolk nie, hy het dit aktief geskep, tydens elke opvoering, maar ook agter die skerms, so te sê. In die ondersoek na die performatiwiteit van *Kat and the Kings* is daar dan ook 'n eggo van Butler se teorie rondom die uitvoering en opvoering van identiteit – in Daniels se voortdurende herhaling van die performatiewe aksies waarmee hy homself gedurende sy lewe gekonstitueer het, het die moontlikheid van verandering geskuil. Dalk sou 'n mens 'n ingryping kon erken in Daniels se dramatisering van sy eie herinneringe en sy rol as gemarginaliseerde Suid-Afrikaanse sanger, hierdie keer nie meer onselfbewus beliggaam in sy daaglikse lewe nie, maar hier uitgevoer en opgevoer voor 'n gehoor as deel van *Kat and the Kings*.

Daar kan egter ook geredeneer word dat wat ek oplaas voorstel as Daniels se magiese performatiewe aksie, onderbreek is. Die frase *gelukkige dag* is een wat speels wys na die toekoms. Alhoewel Daniels in sy leeftyd erkenning ontvang het vir sy werk, en sy drome volgens Kramer (*Kat and the Kings* 2012:1) waar geword het, was daar weinig van sy persoonlike toekoms oor wat hierdeur beïnvloed kon word. Salie Daniels is op 27 Julie 1999 op die ouderdom van 57 aan beenkanker oorlede, 'n paar dae nadat hy sy Laurence Olivier-toekenning ontvang het. Miskien is die vernaamste perlokutiewe aksie van die talle spraakhandelinge in *Kat and the Kings* die feit Daniels deur die opvoering van sy herinneringe bly voortleef in die herinneringe van sy gehore, en deur hulle in die breë samelewing. Tog bly die lot van herinneringskimme oplaas afhanklik van handelinge in die hede. Soos Kat se herinneringskimme aan die begin van *Kat and the Kings* waarsku: "If you forget about us, then we disappear" (Kramer en Petersen 1999).

Bibliografie

Oudiovisuele materiaal

Front Row. 1999. Johannesburg: Prime Time International. Televisieprogram. Uitgesaai op M-Net, 23 September.

Kramer, D. en T. Petersen. 1999. *Kat and the Kings* [verfilmde weergawe]. Johannesburg: Bobby Heaney Productions vir Magic Works. Uitgesaai op M-Net, 23 September.

Kramer, D. en T. Petersen. 2003. *Kat and the Kings* [CD]. Kaapstad: Blikmusiek.

Gedrukte materiaal

Adhikari, M. 2006. "God made the white man, god made the black man ...": Popular racial stereotyping of coloured people in apartheid South Africa. *South African Historical Journal*, 55(1):142–64.

—. 2008. From narratives of miscegenation to post-modernist re-imagining: Toward a historiography of coloured identity in South Africa. *African Historical Review*, 40(1):77–100.

Anders, M. 2012. Onderhoud deur skrywer met Madeegha Anders, Kaapstad, 11 Junie. Eie versameling.

Attridge, D. en R. Jolly (reds.). 1998. *Writing South Africa: Literature, apartheid and democracy, 1970–1995*. Cambridge: Cambridge University Press.

Austin, J.L. 1962. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.

Ballantine, C.J. 1993. *Marabi nights: Early South African jazz and vaudeville*. Johannesburg: Ravan Press.

Bickford-Smith, V. 1990. The origins and early history of District Six. In Jeppie en Soudien (reds.) 1990.

Binge, H. 2012. Onderhoud deur skrywer met Herman Binge, Kaapstad, 3 Desember. Eie versameling.

—. 2013. Onderhoud deur skrywer met Herman Binge, Kaapstad, 8 Junie. Eie versameling.

Borland, K. 2006. "That's not what I said": Interpretative conflict in oral narrative research. In Perks en Thomson (reds.) 2006.

Brümmer, W. 2001. "Opportunity" klop net een keer vir Rockets. *Die Burger*. 29 September, bl. 9.

Butler, J. 1988. Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, 40(4):519–31.

—. 1993. *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. Londen en New York: Routledge.

—. 1999. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. 2de uitgawe. Londen en New York: Routledge.

Coplan, D.B. 2007. *In township tonight!: Three centuries of South African black city music and theatre*. 2de uitgawe. Johannesburg: Jacana Media.

De Lane, D. en C. Rassool (reds.). 2010. *Popular snapshots and tracks to the past: Studies in social sciences and humanities*. Tervuren: Koninklijk Museum voor Midden-Afrika.

De Villiers, D. en M. Slabbert. 2011. *David Kramer: A biography*. Kaapstad: Tafelberg.

Erasmus, Z. 2001. Introduction: Re-imagining coloured identities in post-apartheid South Africa. In Erasmus (red.) 2001.

- Erasmus, Z. (red.). 2001. *Coloured by history shaped by place: New perspectives on coloured identities in Cape Town*. Kaapstad: Kwela in samewerking met South African History Online.
- Erlmann, V. 1991. *African stars: Studies in black South African performance*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fourie, P. 2013. "Ghoema vannie Kaap": The life and work of Taliep Petersen (1950–2006). Ongepubliseerde PhD-proefskrif, Universiteit Stellenbosch.
- Fugard, A. 2014. Informele gesprek tussen skrywer en Athol Fugard, Stellenbosch, 16 November. Eie versameling.
- Goffman, E. 1959. *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday.
- Hart, D.M. 1988. Political manipulation of urban space: The razing of District Six, Cape Town. *Urban Geography*, 9(6):603–28.
- Hendricks, C. 2005. Debating coloured identity in the Western Cape. *African Security Review*, 14(4):117–9.
- Isaacs, S. 1995. Salie's in his element in *Kat and the Kings*. *The Argus*, 3 November, bl. 16.
- Jackson, S. 2004. *Professing performance: Theatre in the academy from philology to performativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jeppie, S. en C. Soudien (reds.). 1990. *The struggle for District Six: Past and present*. Kaapstad: Buchu Books.
- Johnson, T. 2012. Onderhoud deur skrywer met Tagmieda Johnson, Kaapstad, 13 September. Eie versameling.
- Jordaan, A.M. 2008. "Mite" as geesteswetenskaplike konsep in heroënskou. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 48(2):233–47.
- Kat and the Kings. 1999. Baxter Teater-program. Kaapstad: Picasso Media Corporation.
- . 2012. Fugard Teater-program Kaapstad: Die Fugard Teater.
- Kramer, D. 2012a. Onderhoud deur skrywer met David Kramer, Kaapstad, 8 Augustus. Eie versameling.
- . 2012b. Onderhoud deur skrywer met David Kramer, Kaapstad, 1 November. Eie versameling.

- . 2014. Onderhoud deur skrywer met David Kramer, Kaapstad, 4 September. Eie versameling.
- Linde, C. 1993. *Life stories: The creation of coherence*. New York: Oxford University Press.
- Links, H. 2013. Onderhoud deur skrywer met Howard Links, Kaapstad, 6 Februarie. Eie versameling.
- Loxley, J. 2006. *Performativity*. Londen en New York: Routledge.
- Martin, D.C. 1999. *Coon Carnival: New Year in Cape Town, past to present*. Kaapstad: David Philip.
- . 2010. Cape Town: The ambiguous heritage of creolization in South Africa. In De Lame en Rassool (reds.) 2010.
- . 2013. *Sounding the Cape: Music, identity and politics in South Africa*. Somerset-Wes: African Minds.
- McNeil, D. 1999. Apartheid rock 'n' roll. *The Star*. 18 Augustus, bl. 2.
- Nasson, B. 1990. Oral history and the reconstruction of District Six. In Jeppie en Soudien (reds.) 1990.
- O'Toole, F. 1999. Apartheid can't stop "Kat's" party. *New York Daily News*, 20 Augustus, bl. 52.
- Perks, R. en A. Thomson (reds.). 2006. *The oral history reader*. 2de uitgawe. New York en Londen: Routledge.
- Petersen, M.L. 2011a. Onderhoud deur skrywer met Mogamat Ladien Petersen, Kaapstad, 13 Oktober. Eie versameling.
- . 2011b. Onderhoud deur skrywer met Mogamat Ladien Petersen, Kaapstad, 10 November. Eie versameling.
- Petersen, T. 1994. Onderhoud deur Denis-Constant Martin met Taliep Petersen, Kaapstad, 15 November. Versameling van Denis-Constant Martin.
- Pinnock, D. 1980. From argie boys to skolly gangsters: The lumpen-proletarian challenge of the street-corner armies in District Six, 1900–1951. In Saunders en Phillips (reds.) 1980.
- Plate, L. en A. Smelik. 2013. Performing memory in art and popular culture: An introduction. In Plate en Smelik (reds.) 2013.
- Plate, L. en A. Smelik (reds.). 2013. *Performing memory in art and popular culture*. Londen en New York: Routledge.
-

- Portelli, A. 2006. What makes oral history different. In Perks en Thomson (reds.) 2006.
- Roos, M. 1999. Bekroonde “Kat and the Kings” op M-Net. *Beeld*, 23 September, bl. 3.
- Samuel, R. en P. Thompson. 1990. Introduction. In Samuel en Thompson (reds.) 1990.
- Samuel, R. en P. Thompson (reds.). 1990. *The myths we live by*. Londen en New York: Routledge.
- Saunders, C. en H. Phillips (reds.). 1980. *Studies in the history of Cape Town*, volume 3. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad Departement Geskiedenis in samewerking met die Sentrum vir Afrikastudies.
- Schechner, R. 1985. *Between theatre and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Small, A. 1973. *Kitaar my kruis*. Kaapstad en Pretoria: HAUM.
- Turner, V. 1974. *Dramas, fields and metaphors: Symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell University Press.
- . 1982. *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.
- Wicomb, Z. 1998. Shame and identity: The case of the coloured in South Africa. In Attridge en Jolly (reds.) 1998.

Eindnotas

¹ Soos die geval was met die meerderheid van die duo se musiekblyspele, is *Kat and the Kings* gereeld hersien en aangepas vanaf die oorspronklike produksie wat in 1995 in die Dock Road-teater geopen het. In die eerste produksie het die Cavalla Kings byvoorbeeld bestaan uit vyf manlike karakters, sonder ’n vroulike karakter. Vir die doeleindes van hierdie artikel word die 1999-produksie bespreek wat in die Baxter-teater aangebied is ter voorbereiding vir die geselskap se speelvak op Broadway en wat op 23 September 1999 op M-Net uitgesaai is.

² Die term *kleurling* het in die vroeë geskiedenis van Suid-Afrika ontstaan as ’n verwysing na mense van gemengde ras, maar het mettertyd ook die Khoisan en slawe-afstammeling hoofsaaklik van Suidoos-Asië ingesluit. Hierdie rasseklassifikasie het gedurende apartheid verskeie subkategorieë ingesluit, onder meer die hoofsaaklik Islamitiese Kaapse Maleiers. Daar word vandag erken dat diegene wat tydens apartheid in hierdie rassekategorie ingedwing is, ’n diverse groep mense is wie se erfenis sinvol beskou kan word in die lig van kreolisasie (sien Martin 2010:187–8). Die Engelse term *coloured* het vervolgens ’n komplekse geskiedenis van, aan die een kant, verwerping as apartheidsetiket, en aan die ander kant, die eis daarvan as ’n selfverwysende term. Aangesien Afrikaans ’n

verpolitiseerde taal is, kleef besliste apartheidskonnotasies aan die Afrikaanse term *kleurling*. Wanneer daar in hierdie artikel na die apartheidregering se klassifisering van individue op grond van ras verwys word, word hierdie term gebruik, sonder aanhalingstekens of ander kwalifiserende aanhangsels, uit die standpunt dat die gebruik van politiek-korrekte terminologie geweld doen juis deur die stroping van konnotasies wat in die konteks van hierdie bespreking nie vergeet mag word nie. Die term *bruin* word elders in hierdie artikel gebruik, eweneens sonder aanhalingstekens of ander kwalifikasies. Hierdie besluit is geneem om individuele en kollektiewe mag in die skep van identiteit te beklemtoon.

³ Aangesien daar fundamentele taalkundige verskille is tussen die maniere waarop daar in Engels en Afrikaans geskryf en dus ook gekonseptualiseer word, is daar 'n betekenisverglyding tussen die Engelse term *performance* en sy Afrikaanse ekwivalent(e). Wat met *performance* verstaan word, word in Afrikaans twee aparte begrippe: *opvoering*, wat spesifiek verwys na 'n teatrale konteks, en *uitvoering*, die doen van 'n handeling. Omdat Afrikaans nie een term besit wat beide hierdie begrippe insluit nie, word hulle in hierdie artikel afsonderlik gebruik, alhoewel hulle nie onafhanklik van mekaar staan nie.

⁴ Volgens Martin (2013:61) is die konsep van kreolisasie aanvanklik in 1971 deur Kamau Brathwaite gebruik om, soos hy verduidelik, te “account for cultural processes in the course of which the confrontation of cultures was not only cruel, but also creative”. Suid-Afrikaanse akademië beklemtoon eweneens die kreatiwiteit onderliggend aan prosesse van kreolisasie: Zimitri Erasmus (2001:16) beskryf dit as “cultural creativity under conditions of marginality”. Die repertoire van die Kaapse Maleierkore en die Kaapse Klopse het hulle wortels in koloniale Kaapstad se slawehandel van die 17de, 18de en 19de eeue. As sulks getuig die moppie en die nederlandslied van die ontmoeting, selfs skermutseling, tussen die musiek en taal van setlaar, slaaf en inheemse Afrikaan. Kreolisasie beklemtoon die kreatiwiteit van onderdrukte mense in die skep van nuwe kunsvorme – hierdie nuutgeskepte kreoolse musiekvorme bevat dus die spore van musiekelemente van verskillende kulture, insluitende dié van Europa, Afrika, Amerika en die Indonesiese Argipel.

⁵ Alhoewel Mogamat Ladien Petersen en sy kinders reeds in die vroeë 1960's Distrik Ses verlaat het, het sy gewese vrou – Taliep Petersen se ma – in die distrik gebly totdat sy gedwing is om dit te verlaat (Kramer en Petersen 1999). Taliep Petersen self het na die gesin se verhuising sy laerskoolloopbaan in Distrik Ses voltooi, en het lank na die stroping van Distrik Ses steeds die Aspelingsstraat-moskee besoek.

⁶ Die karakter Kat Diamond het vir die eerste keer met die lied “Smoother than vaseline” in Kramer en Petersen se *Fairyland* verskyn (1990).

⁷ Vir meer inligting oor die invloed van Amerikaanse kultuur op Suid-Afrikaanse populêre musiek, sien Ballantine (1993), Coplan (2007) en Erlmann (1991).

⁸ Sien Adhikari (2006 en 2008) vir meer inligting oor die ontwikkeling van Suid-Afrikaanse bruin identiteitsdiskoers asook historiese persepsies van die kleurlinggrassekategorie.

⁹ Die invloed van Amerikaanse kultuur was in ander Suid-Afrikaanse musiekvorme minder direk as in die geval van Kaapstad se *copycat*-kultuur. In die geval van die Kaapse Klopse,

byvoorbeeld, is kultuurontlenings afkomstig van Amerika gekombineer met Europese en Afrikaëse invloede, elemente wat deur die smeltkroes van koloniale Suid-Afrika saam iets heeltemal anders geword het.

¹⁰ Hiermee word nie bedoel dat alle musikante en sangers afkomstig uit Kaapstad se bruin gemeenskap gedurende die apartheidsjare hoofsaaklik *covers* opgevoer het nie. Voorbeelde van kunstenaars wat oorspronklike musiek opgevoer en opgeneem het, sluit in Abdullah Ibrahim, asook die musiekgroepe The Pacific Express en The Genuines.

¹¹ Sien Hendricks (2005) en Erasmus (2001) vir meer inligting oor die politiese marginalisering van bruin individue asook historiese konseptualiserings van bruin identiteit met verwysing na die twee dominante rasse-groepe van Suid-Afrika.