

King Kong-verwerkings (1959–2017): Deurkruisings van kultuur en samelewing

King Kong adaptations (1959–2017): Traversing culture and society

ANDILE XABA

Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap

Fakulteit Geesteswetenskappe

Unisa

Pretoria

Suid-Afrika

E-pos: xabaa@unisa.ac.za



Andile Xaba

ANDILE XABA is lektor in die Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap by Unisa. In sy MA-verhandeling, getiteld *Temporality and the past: Recollections of Apartheid in selected South African novels in English* [Tydelikheid en die verlede: Herinneringe aan apartheid in 'n keur van Engelse Suid-Afrikaanse romans] het hy ondersoek hoe narratiewe strategieë gebruik is om die ervarings van kinderprotagoniste in die romans van K. Sello Duiker, Jo-Anne Richards, Maxine Case en Mark Behr weer te gee. Andile is ook, saam met Marisa Keuris, betrokke by 'n departementele argiefprojek, getiteld *Die Suid-Afrikaanse Drama- en Teater bewaringsprojek*, wat handel oor die bewaring van tekste, teaterprogramme en verwante materiaal. Hy is tans besig met sy doktorsale studie, getiteld *Recovered plays: Collective memory and the construction of historical narrative of selected Soweto-based community theatre plays 1984-1994* [Herwonne dramas: Kollektiewe herinnering en die konstruksie van die historiese narratief van 'n keur uit Sowetogebaseerde gemeenskapsteaterdramas, 1984-1994]. Die studie ontleed die dramas van Gibson Kente, Matsemela Manaka en Maishe Maponya om sodoende 'n raamwerk te verskaf vir 'n bespreking oor kollektiewe herinneringe en die invloed daarvan op die herwinning van 'n kulturele geskiedenis vir Soweto in daardie tydperk.

ANDILE XABA is a lecturer in the Department of Afrikaans and Theory of Literature at Unisa. His MA dissertation is entitled *Temporality and the past: Recollections of apartheid in selected South African novels in English*. The study investigates the way in which narrative strategies are employed to give an account of child protagonists in the novels of K. Sello Duiker, Jo-Anne Richards, Maxine Case and Mark Behr. Andile is also involved with Marisa Keuris on a departmental archival project, entitled *The South African Drama and Theatre Heritage Project*, which is concerned with the preservation of scripts, theatre programmes and related materials. He is currently writing his doctoral study, entitled *Recovered plays: Collective memory and the construction of historical narrative of selected Soweto-based community theatre plays, 1984-1994*. It analyses the plays of Gibson Kente, Matsemela Manaka and Maishe Maponya to frame a discussion on collective memory and its relation to recovering the cultural history of the township.

Datums:

Ontvang: 2019-11-30

Goedgekeur: 2020-01-18

Gepubliseer: Maart 2020

ABSTRACT

King Kong adaptations (1959–2017): Traversing culture and society

The adaptation of the King Kong musical in 2017 could not have been done without the memory of the original musical since the original had considerable cultural resonance when it was performed in 1959.

King Kong is one of the most significant productions in the history of South African theatre. When the production was first staged in 1959, it involved 72 musicians and dancers and it aimed to showcase the vibrancy of an emerging urban black culture to primarily white audiences. Other factors have also contributed to King Kong being an important production in the history of South African theatre. For example, it was also one of the first productions which transgressed apartheid era strictures by showing collaboration between Africans and whites. Its principal actors went on to achieve international acclaim and the musical was hugely successful when it was performed in London. These factors all contributed to the way in which the musical was adapted in 2017.

In discussing the adaptation, I consider that the musical has undergone various permutations, namely an original story outline and piano-based composition written by Pat Williams and Todd Matshikiza respectively (version number one) as well as the expansion of this script by Harry Bloom and the orchestration of the music (version number two). Furthermore, a third version of the musical was written for performance in England, which became known in published form as King Kong. The African jazz opera.

It is important to note that King Kong had only been performed as a full production in South Africa in 1959 and in 2017, yet in the intervening years, the musical was part of the public consciousness. In this article, I argue that the memories of the original production, including the prevailing sociopolitical conditions of 1959, cannot be divorced from the later version of the musical. Miriam Makeba, Hugh Masekela and Pat Williams all have written autobiographies in which they relate their involvement in the original King Kong production. Firstly, I will discuss how the original participants in the musical have contributed to building a considerable legacy for the musical. Both versions of the musical are then compared to outline how the past reverberates in the new adaptation, particularly in the role of the leading female character, Joyce. I wish to demonstrate that memories of the 1959 version were prevalent in the 2017 production. Marvin Carlson sees the implied as well as intertextual links between past and current theatrical texts as analogous to the presence of ghosts of the previous production. Furthermore, the adaptation is explored by analysing the production as a written text as well as the performance of the text and explores the way translation (of culture and specifically words) played an important role in the original production itself.

The structure of the production is an important factor when discussing the 2017 adaptation. Notably, the “original” King Kong (1959) was written as a retroversion, in which three township “washer women” and a male resident recount the story of the great boxer, King Kong, who ignited the township with his boxing prowess. The boxer fell in love with Joyce, who owned a shebeen called “Back of the Moon” but was also the girlfriend of Lucky, a feared gangster.

Through Lucky’s machinations, King Kong loses a crucial match, which is the beginning of his descent into lawlessness. King Kong is arrested and sent to prison. When he returns from jail he sees that Joyce has reunited with Lucky and he kills her. During his trial for Joyce’s murder King Kong begs the judge to sentence him to death – a plea which is denied. Ultimately, while working as part of a prisoner work gang, King Kong dies, apparently due to suicide. The first two versions of the production present the character as a victim of the apartheid

justice system. The reworking of the musical for its London staging kept the retrospective nature of the dramatic narrative but added some sequences of African dance – leading to much praise by critics in London when the musical was performed in 1961.

This article also discusses the complexity of translating a text from one cultural context to another. The local producers of the musical (in 1961) wanted to maintain the integrity and authenticity of the Johannesburg version. However, the English producer demanded that a structure be imposed on the musical, so that it would fit in with contemporary theatrical conventions of the London West End. At the same time, the representation of African culture (music, song and dance) was also deliberately exoticised – to differentiate the musical from current productions on the circuit at that time. Ironically, this is the version that has been captured as a published script.

The producers of the 2017 adaptation were critical of the London version of *King Kong*. The criticism they directed at the London version was that it was more of a “Broadwaydisation” of the South African version. Therefore, in the 2017 adaptation, extraneous scenes of gumboot dancing were removed. Additionally, the dramatic narrative was restructured as an unfolding dramatic narrative. This necessitated the writing of new scenes to illustrate why the character *King Kong* was revered in the township, as well as to actualise some key dramatic moments. Furthermore, the 2017 adaptation observed current social norms and sensitivities. One change involved changing the name of *King Kong*’s opponent. In the original versions, the opponent was named “Apeman Khanyile”, a name that was changed to Joe Khanyile as it would be inappropriate within contemporary discourse to stage a boxing match in which duelling African men were compared to apes. Another change involved the killing of Joyce. In the original, her death was merely presented as evidence of *King Kong*’s downfall, thereby reducing the incident of her murder to secondary status. In the 2017 adaptation, the writers were cognisant of contemporary South African discourse on gender-based violence. Therefore, the new version asserts Joyce’s victimisation at the hands of a man she knows. This shows that adaptations of theatre work of necessity take new social norms into account. Thus, adaptations involve more than updating a play’s structure and dialogue – they also account for how one locates an old play within contemporary discourse, without losing the play’s historical time setting and integrity.

Despite being absent from South African stages for several decades, *King Kong* has significantly influenced the development of South African theatre, particularly within the genre of the South African musical. This legacy encompasses a variety of playwrights. The most literal manifestation of the cultural impact of *King Kong* is apparent in *King Africa – The Musical* (1988) in which the principal themes, style of presentation and music echoed those of *King Kong*. The cultural deposit of the musical ranges far and wide and sees the use of music as a contextual signifier for (African) society, culture and politics. Notably, Siebörger (2016) analyses Kramer and Petersen’s *District Six – The Musical*, as an aspect of “public history”. There are many other significant musicals which have devolved from this heritage, among them Brickhill-Burke’s *Meropa* (1974), Kramer and Petersen’s *Poison* (1994) and Richard Loring’s *African Footprint* (2000). These illustrate the longevity of the (at times politicised) South African musical as a genre and further suggests that this theatrical category is embedded in South African theatre practice.

KEY WORDS: King Kong, Makeba, Masekela, Matshikiza, adaptation, memory studies, musical

TREFWOORDE: King Kong, Makeba, Masekela, Matshikiza, verwerking, herinneringstudies, musiekblyspel

OPSOMMING

Die verwerking van die musiekblyspel *King Kong* in 2017 sou nie gedoen kon word sonder om die oorspronklike musiekblyspel van 1959 op te roep in die geheue van sowel die vervaardigers as die gehore nie, aangesien die oorspronklike weergawe aansienlike kulturele aanklank gevind het tydens die 1959-opvoering daarvan. Hoewel die weergawe van die musiekblyspel wat destyds in Suid-Afrika opgevoer is suksesvol was, is ook 'n ander weergawe geskep vir die werk se Londense debuut in 1961. En toe *King Kong* weer na Suid-Afrika terugkeer in 2017, is dit nogmaals aangepas nadat dit dekades lank nie opgevoer is nie. In die jare tussenin het die musiekblyspel in die kollektiewe bewussyn voortgeleef en is in hierdie opsig aangehelp deur die internasionale gewildheid van sommige van die oorspronklike deelnemers, onder andere Miriam Makeba en Hugh Masekela. Die twee musikante het hul ervaringe wat hulle tydens hul deelname aan die musiekblyspel opgedoen het, in hul onderskeie outobiografieë beskryf. Hierdie boeke, tesame met die gewildheid van Todd Matshikiza se musiek en veral die spanningsvolle sosiopolitieke omstandighede gedurende die tyd toe die musiekblyspel geskep is, het 'n stewige nalatenskap op die musiekblyspel gelaat. Marvin Carlson (2011) skryf in *The haunted stage* dat kontemporêre opvoerings van ouer verhoogstukke sonder uitsondering die verhoogstuk se voorgaande weergawes in herinnering roep. Carlson noem dat hierdie eggo's van vervloë verhoogstukke op spesifieke maniere by die verwerkte weergawes van die verhoogstukke indring. Ek argumenteer dat die verwerking van *King Kong* in 2017 op soortgelyke wyse die herinnering aan die "oorspronklike" *King Kong* gestimuleer het en dus invloed uitgeoefen het op die nuwe 2017-verwerking van *King Kong*.

1. INLEIDING

King Kong is een van die bekendste verhoogwerke wat in die geskiedenis van die Suid-Afrikaanse teater vervaardig is. Toe die opvoering in 1959 op die planke gebring is, het 72 akteurs, musikante en dansers daarin opgetree en die doel was om die dinamiek van 'n ontlukende stedelike swart kultuur aan primêr wit gehore ten toon te stel. Daar is ook ander faktore wat daartoe bygedra het dat *King Kong* 'n belangrike produksie in die geskiedenis van die Suid-Afrikaanse teater geword het. Dit was byvoorbeeld een van die eerste produksies wat die rassegrense van die apartheid-era oorbrug het deur samewerking tussen swart en wit mense uit te beeld. Die hoofakteurs sou later internasionale aansien verwerf en die opvoering was hoogs suksesvol toe dit in Londen op die planke gebring is. Hierdie faktore het bygedra tot die manier waarop die musiekblyspel in 2017 verwerk is. Ek sal die verwerking bespreek deur die verskeie permutasies van die musiekblyspel te ontleed.

Pat Williams (2017) verwys na 'n oorspronklike draaiboek (weergawe 1) wat die kernverhaal van *King Kong* uiteensit. Daardie draaiboek is egter deur die regisseur verwerp, maar het wel aanleiding gegee tot die weergawe wat deur Harry Bloom geskryf is (weergawe 2), wat in 1959 onder eenparige mediagoedkeuring in Suid-Afrika opgevoer is. 'n Musiekopname is van hierdie produksie gemaak waar die hoofrol van Joyce deur Miriam Makeba gesing is. Vervolgens is 'n derde weergawe van die musiekblyspel geskryf wat in Londen opgevoer is as *King Kong: The African jazz opera* en in gepubliseerde vorm verewig is. Dit is vergesel van 'n teaterprogram wat spesifiek vir opvoerings in Londen saamgestel is. Williams (2017:227-248) skryf ook oor 'n ander verwerking in 1978 waarin 'n regisseur uit die VSA opdrag gekry het om die storie oor te vertel sodat dit by Amerikaanse gehore op Broadway byval sou vind. Daardie weergawe is egter deur die kopiereghouers as 'n artistiek inferieure weergawe verwerp en dit is slegs twee keer opgevoer. Ek bespreek nie hierdie weergawe nie, maar fokus eerder

op die “oorspronklike” Suid-Afrikaanse weergawes. Ek bespreek ook die weergawe wat in Londen opgevoer is (weergawe 3) en uiteindelik ook die verwerking wat in 2017 (weergawe 4) in Suid-Afrika opgevoer is. Dit is belangrik om daarop te let dat *King Kong* slegs in 1959 en 2017 as ’n volledige produksie in Suid-Afrika opgevoer is, maar dat die musiekblyspel tog in die jare tussenin deel van die kollektiewe geheue gebly het. Ek voer in hierdie artikel aan dat die herinneringe aan die oorspronklike produksie, insluitende die heersende sosiopolitieke omstandighede van daardie tydperk (1959), onlosmaaklik deel is van die latere weergawe van die musiekblyspel.

Miriam Makeba, Hugh Masekela en Pat Williams het almal outobiografieë geskryf waarin hulle vertel van hul betrokkenheid by die oorspronklike *King Kong*. Ek sal bespreek hoedat die oorspronklike deelnemers aan die musiekblyspel bygedra het tot die vestiging van ’n aansienlike nalatenskap vir die musiekblyspel. Ek vergelyk vervolgens weergawe 2 van die musiekblyspel met weergawe 4 om in breë trekke aan te toon hoedat die verlede in die nuwe verwerking opgeroep word, veral in die persoon van die vroulike hoofkarakter Joyce. Ek ondersoek in die artikel die vraag of die herinneringe van die 1959-weergawe nagespeur kan word in die 2017-produksie. As ’n inleiding tot die bespreking van die verskille tussen die vroeëre opvoering en sy latere verwerking word die woorde van die openingslied asook die verhoogaanwysings ontleed om sowel ooreenkomste as verskille tussen die twee weergawes aan te toon. Ek ondersoek ook die vraag of herinneringstudies insigte verskaf wat bruikbaar is in sodanige ontledings.

Marvin Carlson sien sowel die stilswyende as die intertekstuele verbande tussen vroeëre en huidige teatertekste as analoog aan die teenwoordigheid van spoke uit die vorige produksies – ’n insig wat vir hierdie bespreking belangrik is. Ek het voorts ten doel om sowel die verwerking tot ’n geskrewe teks as die opvoering van die teks te bestudeer en noukeurig te kyk hoedat vertaling ’n belangrike rol gespeel het in die oorspronklike produksie self (onder andere die oordrag van kultuur via die gebruik van sekere woorde).

1.2 Die “oorspronklike” *King Kong* (1959)

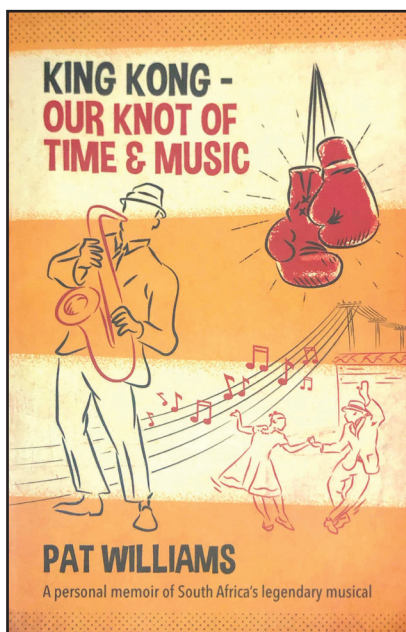
In haar boek *King Kong: Our knot of time and music* (2017) (sien fig. 1) skryf Pat Williams dat daar etlike “oorspronklike” weergawes van die musiekblyspel bestaan. Sy het reeds in 1957 begin om die lirieke te skryf vir die musiek wat deur Todd Matshikiza gekomponeer is (Williams 2017:46-86). Beide Williams en Matshikiza het op die basis van ’n breë skets van die storie gewerk:

[T]he washerwomen, acting as chorus during the overture as the township wakes up, would establish the mood and look of the show. Next came the moment we would meet the adoring, excited crowd and swaggering King Kong, just before a boxing match. Then we had King Kong boasting about himself in song; then there would be love songs between two couples who were the leading supporting characters; then King Kong gets involved with Lucky the gangster’s girl; after that Lucky vows vengeance on King Kong; then there would be the wedding of King Kong’s trainer and girlfriend, a celebration which turns dark and doom laden, as King Kong kills the girl he has stolen from Lucky when he sees her flirting with Lucky again; finally the climax, the murder trial where King Kong, the silent loner, finds his voice and speaks to the court from his heart.

Williams voeg by dat die storie met ’n kort herhaling afsluit wanneer die terugkerende werkers en wasvroue die dood van hul held betreur. Sy skryf dat daar glad nie ’n samehorige verhaal

was wat die gebeure wat sy hierbo beskryf, aan mekaar verbind het nie. Williams skryf dat sy begin het om vir die karakters 'n "verlede" te skep en ook ten doel gehad het om 'n "sub-text [signalling] the quality of the character's lives, which were so much affected by the oppressive regime they lived under..." in te voeg. Die protagonis blyk uit hierdie samevatting 'n simpatieke karakter te wees, selfs al het hy iemand doodgemaak.

Leon Gluckman het egter Williams se draaiboek afgekeur en Harry Bloom versoek om die oorspronklike draaiboek vir die blyspel te skryf. Dit is dan ook Bloom se draaiboek wat gebruik is toe *King Kong* in 1959 vir die eerste keer in Suid-Afrika opgevoer is. Williams voer aan dat hierdie herskrewe weergawe aansienlik op haar oorspronklike draaiboek gesteun het, hoewel sy geen krediet ontvang het vir haar aandeel in die skryf van die finale weergawe van die toneelstuk nie. Williams (2017:82) voer insgelyks aan dat Matshikiza se komposisies deur iemand anders vir orkes verwerk is en dus verander is vanaf sy oorspronklike, klaviergebaseerde komposisies vir die aanvanklike of eerste "oorspronklike" weergawe van *King Kong*. As Williams oor laasgenoemde weergawe skryf, sê sy "it was not what we [she and Todd Matshikiza] had originally conceived". Hierdie inligting bring nou 'n interessante vraag na vore oor wat gereken kan word as synde die oorspronklike bronne van 'n teks. Pat Williams het 'n weergawe van die musiekblyspel geskryf wat nooit opgevoer is nie en dit is selfs nie in die openbare domein bewaar nie. Kan hierdie weergawe as die oorspronklike *King Kong* beskou word? Of moet ons van die weergawe wat vir Suid-Afrikaanse gehore opgevoer is, as die oorspronklike praat? Ook van belang is dat nie een van die twee "weergawes" van die "oorspronklike" *King Kong*-draaiboek gepubliseer is nie. In teenstelling hiermee is die een wat in 1961 in Engeland opgevoer is, wel gepubliseer. Laasgenoemde draaiboek was reeds op sigself die produk van 'n hersiening.



Figuur 1: Boekomslag van *King Kong: Our knot of time and music* (Williams 2017)

1.3 Die hersiene *King Kong* (1961)

Die *King Kong*-produksie is in 1961 genooi om in Londen opgevoer te word (sien fig. 2 en 3). *King Kong* is vir die geleentheid hersien; hierdie keer afgestem op 'n internasionale gehoor. Die plaaslike produksieleiers wou egter die integriteit en egtheid van die Johannesburg-weergawe behou. Williams (2017:187) haal die regisseur Leon Gluckman as volg aan:

A professional London presentation would probably be slicker than ours, but there would have been no set pieces which would look anything like, or have the flavour of scenes like the Township Bus Queue, or Township Sunday, or the Kwela Dance or Gumboot Dance.

Ongeveer 70 Suid-Afrikaners wat betrokke was by die Suid-Afrikaanse produksie van 1959 sou in 1961 na Engeland gaan vir deelname aan die nuwe produksie. Verskeie mense het egter nie by die Engelse rolbesetting aangesluit nie. Een lid van die rolbesetting is byvoorbeeld 'n paspoort geweier deur die Suid-Afrikaanse regering. Miriam Makeba het verkies om Noord-Amerika toe te gaan en het 'n indrukwekkende loopbaan as jazzmusikant daar opgebou. Dit het ingehou dat die rol van Joyce hertoegewys moes word. In haar herinneringe aan die openingsaand berig Williams (2017:202-205) dat die gehoor “loved the big dancing movements, the animal sexiness of the *phata-phata* [touch-touch] *shebeen* dance, the vigour and precision of the gumboot dance...”.

Williams voeg later die volgende by: “Most people who had seen the Johannesburg production were a little disappointed with the London one.” Sy sê dat die opvoer van die musiekblyspel in 'n groot teater wat drieduisend mense kon huisves, die toeskouer se reëpsie van die musiekblyspel na dié van 'n groot skouspel verander het. Sy skryf dat die musiek volgens haar afgewater en herrangskik is om by die musikale style van die destydse Londense West End aan te pas. As gevolg hiervan, skryf sy (Williams 2017:203), “the show [lost] some of [its] magic”. Williams noem dat die Engelse regisseur aangedring het op die “taming of the music” om Engelse kulturele kodes en norme van fatsoen te bevredig. Ironies genoeg is die verwerking geprys vir sy “raw flair, swivel-hipped sex, lurid colour and fundamental rhymes”. Die voorstelling van die rubbersteweldans (wat met die mynwerkers verbind word) is veral geprys vir sy “precision”, “menace” en vir die wyse waarop dit 'n “primeval war dance” uitgebeeld het.

Bostaande bespreking illustreer die kompleksiteit daarvan om 'n teks uit een kulturele konteks na 'n ander een te vertaal. Aan die een kant het die Engelse regisseur daarop aangedring dat 'n struktuur op die musiekblyspel afgedwing word sodat dit kon inskakel by die kontemporêre teatrale konvensies van die West End. Om dieselfde rede is die uitbeelding van die Afrika-kultuur (musiek, sang en dans) egter doelbewus as eksoties (dus anders) uitgebeeld – om die musiekblyspel te onderskei van ander produksies wat op daardie stadium ook op die planke was. Die spanning tussen *eenders* of *dieselfde* versus *vreemd* of *anders* het dus 'n belangrike rol in die verwerking gespeel.

Ek wil hieronder kortliks die verplasing van kultuuraspekte tussen die Suid-Afrikaanse en Engelse kontekste verken in navolging van Brigitte Schultze (1998). In haar waarneming van die dramavertalingsproses doen Schultze aan die hand dat dit nuttig is om na die musiekblyspel te kyk as sowel 'n geskrewe teks as 'n opvoering op die verhoog. Schultze noem dat Raymond van der Broeck hierdie verhouding as “the dual nature of the theatrical text” identifiseer. Albei van hulle sien die teaterproduksie as “both a literary and performance text”. Schultze se belangstelling lê in die mate waartoe gehore die kulturele nuanse kan verstaan wat die vertaalde teks aan sy bron ontleen het.

Ek ontleed vervolgens of die vertaling van die isiZulu-teks in Engels wel die kulturele nuanses van die isiZulu-teks (soos wat dit in Suid-Afrika opgevoer is) in die Engelse vertaling (soos weergegee in die geskrewe teks) ondervang het. Die program wat in 1961 saamgestel is, noem duidelik dat dit betrekking het op die nuwe Londense weergawe van *King Kong*. Die gepubliseerde draaiboek was dan ook gebaseer op hierdie Londense produksie. Uit hierdie draaiboek gaan ek heel eerste die vertaling van “In the bus queue” bespreek. Die skrywers van die musiekblyspel, Harry Bloom (wat die draaiboek geskryf het) en Pat Williams (die lirieskrywer), was blanke Suid-Afrikaners wat oor (verstedelike) Afrika-kultuur geskryf het. In die tweede bedryf (vierde toneel) sing onbegeleide stemme (1961:82-3) die volgende teks:

IN THE BUS QUEUE

Hambani ‘Madoda

Siyemse Benzi!

Sizani ‘Bafazi

Siyahlupheka

Amakaza Nemvula

Ibusi Qcwele

Sihlutshwa Ngotsotsi Basi Khuthuza

Siyaphela Yindlala Menali Ayikho

Hambani ‘Madoda Isikhati Asiko

Hambani ‘Madoda Isikhati Asiko

VERTALING:

Keep moving, men

It’s time for work

Stand with us, women,

Ease our burdens.

The rain and cold chill our bones

The bus is packed

And the tsotsis prey on us.

Hunger strikes

And there’s no money.

Keep moving, men,

Time is short;

Keep moving, men,

Time is short.

Die vertaling is feitelik woordeliks en die toneel wat in die program beskryf word, is ’n voorstelling van werkers wat op ’n koue oggend wag in die township om ’n bus stad toe te haal. Uiteraard sou die gehoor nie tydens die Suid-Afrikaanse opvoering met die vertaling bekend wees nie en daarom is die vertaling slegs op die geskrewe teks van toepassing.

In ’n ander voorbeeld in Bedryf 2, Toneel Twee (1961:62) lig die verhoogaanwysings die leser in oor ’n groep manne by ’n bouverseel: “A man walks among them carrying a pail of water – water is drunk from a ladle. The foreman of the gang leads the singing of the chant – TSHOTSHOLOZA.” Dan volg daar ’n gedetailleerde voetnota in die teks wat die oorsprong van die lied en die sosiale konteks daarvan verduidelik. Die teks noem dat die “chant sung by

the road workers in King Kong was actually taken from a gang of labourers working in the street [in Johannesburg]”.

Schultze (1998:187) skryf dat dramavertaling gewoonlik die “dual nature of drama, of the networks of contextualisation that function over the play, of Theatrical Potential, which is different in every drama” in aanmerking neem. Dit is duidelik dat die dinamika wat die afbakening van die teks en die opvoering daarvan ingehou het, die skepping van die musiekblyspel gevorm het; moontlik omdat die skrywers van die musiekblyspel en sy lirieke nie ’n Afrika-taal gepraat het nie. Hulle was dus kennelik bewus van die verskille tussen die geskrewe teks en die opvoering daarvan. Die skrywers wou die dinamika tussen die geskrewe musiekblyspel en die opvoering daarvan versag deur moontlike (kulturele) misverstande uit te lig. Hulle het dit vermag deur vertalings in die draaiboek te verskaf en deur verduidelikende aantekeninge in die verhoogaanwysings te voorsien.

Mens kan in meer besonderhede kyk na bogenoemde voorbeelde om te demonstreer hoe die skrywers probeer het om moontlike misverstande te vermy. In haar bespreking stel Schultze verskeie elemente voor wat ontleed kan word om die *teatrale potensiaal* in ’n toneelstuk uit te wys. Vir die doeleindes van my bespreking sal slegs ’n paar voldoende wees ten einde aan te toon hoe die aspek van *vertaling* die oorspronklike *King Kong* en die daaropvolgende verwerking daarvan beïnvloed het.

Die eerste aspek wat bespreek word, verwys na die tweeledige konteks van dramatiese taal, naamlik dat dit bestaan uit “oral communication with its markers of spontaneity and situation, and literature with its time-bound aesthetic codes” (Schultze 1998:190). Ten opsigte van die gedeelte wat hierbo aangehaal is, is dit inderdaad so dat die taalverskille tussen die isiZulu en Engelse tekste die teks soos dit gelees word teenoor die opvoer van hierdie teks verskillend kleur.

In die oorspronklike teks en die opvoering daarvan word ’n sin vir broederskap uitgebeeld tussen mans wat mekaar aanmoedig om vas te byt tydens moeilike tye. Die vertaling fokus egter die boodskap op die taak wat die mans in die gesig staar. Dit is reeds duidelik te sien in die eerste reël van die lied, “Keep moving, men”. Die uitdrukking “hambani”, in die Nguni-taal is inklusief en impliseer ’n gesamentlike (in ’n fisiese, spirituele en emosionele sin) reis, terwyl “keep moving men” na ’n instruksie of opdrag klink vir hierdie mans om hulself met werk besig te hou. Die twee strofes suggereer eerder ’n prentjie van (swart) mans in ’n utilitêre sin en beklemtoon die werkers se manlikheid. Hierdie vertolking van die teks word in die konteks van die musiekblyspel toegepas. Dit is so omdat alhoewel *King Kong* nie enige openlike anti-apartheid- of politieke uitsprake maak nie, dit tog kommentaar lewer op die verarmde lewens van swartmense in Suid-Afrika in die 1950’s. Die sosiale kommentaar in die toneelstuk se teks wat die lewendige aard van die stedelike kultuur in die 1950’s vasvang, is een van die besondere kenmerke van die werk wat dit in die geskiedenis van Suid-Afrikaanse teater uitlig en belangrik maak. Soos wat die musiekblyspel dit uitbeeld, is een van die aspekte van die swart kultuur van die 1950’s die sigbaar feestelike aard daarvan – maar een wat egter deur verdrukking en verdriet onderlê word.

Schultze (1998:187) praat ook van “the relation between dialogue and non-dialogue text”. Een van die meer eksplisiete voorbeelde van hierdie verhouding word gesien in die manier waarop die verhoogaanwysings die betekenis en konteks van die lied “Tshotsholoza” verduidelik. Die gedetailleerde verduideliking is daar om vir die leser tot nut te wees. Terwyl die inligting die verhoogopset en sing van die lied mag inspireer, onderstreep dit ook die feit dat die teks en die opvoering daarvan twee onderskeibare, maar verwante entiteite is. Hierdie voorbeelde wat ek kortliks hierbo bespreek het, illustreer dat die Londense herwerking van

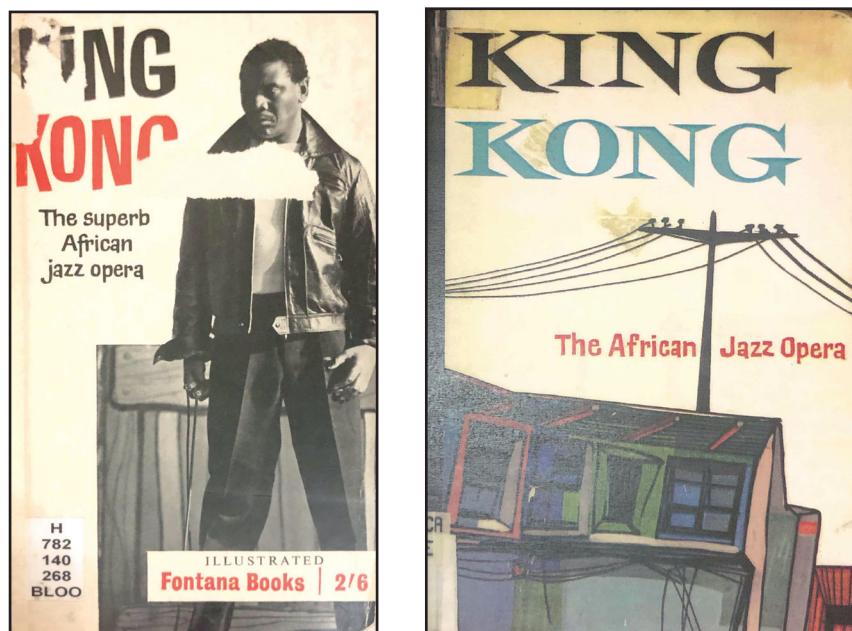
King Kong ook die vertaling van kultuur onderneem het; die werk is vertaal van 'n "Afrika"-manier van doen na "Westerse" maniere van uitdrukking gee. Hulle was egter wys genoeg om nie te probeer om sogenaamde Westerse kulturele tradisies na te boots nie. In plaas daarvan het hulle 'n samesmelting op die planke gebring deur te put uit Europese en etniese opvoerstyle en vorme van musikale uitdrukking. Volgens my is hierdie hibriede karakter 'n essensiële element van die musiekblyspel, wat dit in die herinnering van die Suid-Afrikaanse teaterganger laat voortleef het.

Alhoewel *King Kong* deur 'n veelrassige kreatiewe span (om die hedendaagse uitdrukking te gebruik) geskep is, was dit ook 'n werk wat die swart kultuur in Engels aan 'n wit gehoor gebring het. Persone van enige ras kon die opvoering in die Wits Great Hall bywoon waar dit aanvanklik opgevoer is. As gevolg van apartheidswetgewing het swartmense uit die townships rondom Johannesburg minder toegang tot die teater gehad. As sy oor die 1950's skryf, sê Miriam Makeba (Makeba & Mwamuka 2004:42) die volgende:

In those days white people had their own shows, we had ours. White people had their own theatres, we had ours. In fact, white people had their own neighbourhoods, their own churches, their own buses, their own trains, their own parks and even their own park benches. Everything was separate.

Dit is met inagneming van hierdie konteks dat mens kan verstaan hoe ontwrigtend *King Kong* vir die sosiale norme van die tyd was.

Die lied waarmee beide die 1959- en 2017-produksies begin, staan bekend as *Ityalalamadoda* (in beide tekste vertaal as "Sad times, bad times"). Trouens, Miriam Makeba skryf in haar outobiografie dat Todd Matshikiza oorspronklik die lied geskryf het in 1955 vir 'n vertoning van die Manhattans ('n gewilde Afrika-jazzgroep uit daardie era) ten bate van 'n



Figuur 2 en 3: Twee verskillende omslae van die gepubliseerde draaiboek van *King Kong*, 1961

fondsinsamelingsaksie wat hulle georganiseer het met die afsterwe van Henry Nxumalo en Victor Mkhize. Nxumalo was 'n joernalis verbonde aan die tydskrif *Drum*. Hy is vermoor. Makeba het die lied as deel van haar repertoire gesing toe sy nog vir die Manhattans gesing het.

2. *KING KONG* (1961) EN *KING KONG* (2017): 'N VERGELYKING

Die *King Kong*-verwerking van 2017 het groot byval onder beide Kaapse en Johannesburgse gehore gehad toe dit opgevoer is – ook 'n bewys daarvan dat die herinneringe aan die stuk selfs 58 jaar na die debuut daarvan steeds vas in die publiek se geheue was (sien fig. 4 en 5]. Die musiekblyspel het deur die jare in die publiek se bewussyn gebly as gevolg van die formidabele status wat vele van die oorspronklike musikante verwerf het terwyl hulle tydens apartheid as uitgewekenes in die Verenigde State gevestig was. Hul belangrike rol in Suid-Afrika en as deel van die wêreldmusiek-genre het tot in die postapartheid-era bly voortleef.

In hierdie artikel voer ek aan dat hoewel die verwerking van die musiekblyspel op die liedjies en woorde van die oorspronklike werk gebaseer is, dit insgelyks ook op die herinneringe aan die oorspronklike produksie teruggeval het. Die hoë aansien van *King Kong* in die Suid-Afrikaanse teatergeskiedenis het die aanvaarding van die verwerkte weergawe by sowel gehore as teaterkritici vergemaklik. Hierdie herinneringe aan die oorspronklike 1959-produksie is te vinde in biografieë, koerantartikels, teaterprogramme en in die voorwoord van die gepubliseerde drama.

Ek bespreek vervolgens die herinneringe van 'n aantal deelnemers aan die oorspronklike produksie, naamlik Pat Williams, Miriam Makeba en Hugh Masekela. Volgens Williams (2017:256-260) het dit die produksieleier Erica Abraham twintig jaar geneem om die regte te bekom om dié produksie op die planke te bring. Tydens die skeppingsproses daarvan het die produksie 'n omvangryke invloed op die plaaslike vermaaklikheids- en kunsbedryf uitgeoefen. Die rede is dat prominente swart jazzkunstenaars en gewilde opnamesterre as deel van die produksie gekies is. Voorts was die feit dat daar 'n rolverdeling van 72 kunstenaars was nie net bestem om die aandag van die media en gehore te trek nie, maar ook dié van die owerhede.

In die voorwoord tot die gepubliseerde toneelstuk gee Harry Bloom (1961:7-19) 'n omvattende beskrywing van hoe die musiekblyspel prominente media-aandag getrek het uit koerantgeledere wat die “African” en sogenaamde Europese markte in Suid-Afrika bedien het. Bloom sê dat *King Kong* nie net in Suid-Afrika 'n treffer was nie, dit was ook wêreldnuus. Hy skryf verder oor vooraanstaande musikante wat deel gehad het aan die musiekblyspel. Onder hulle was MacKay Davashe, Nathan Mdelele en Joseph Megotsi van die Manhattan Brothers asook Miriam Makeba en Kippie Moeketsi. Ander deelnemers het ná hul deelname aan hierdie produksie wêreldberoemd geraak, byvoorbeeld Hugh Masekela, Jonas Gwangwa, Caiphus Semenya en Letta Mbuli. Die musiekblyspel het bykomend ook die aandag van 'n ander gehoor as teatergehoore getrek. Bloom beskryf hierdie ontwikkeling as volg:

There would be crises when members of the cast were arrested on the way to rehearsals for pass offences. There were no nearby restaurants open to non-whites, so food had to be provided daily for the company of over seventy people.

Deel van die blyspel se nalatenskap is dat honderdduisende lede van die publiek die gehore gevorm het wat die opvoerings in Suid-Afrika en Londen bygewoon het (Williams 2017:33). Dit het voorts ook kritiese en waarderende ontledings uit die geledere van vakkundiges gekry. Kritiese vakkundiges het die blyspel se vermoedelijke rol as 'n uitlaatklep vir die teenstand

teen apartheid se segregasiebeleid ondersoek. Waarderende koerantresensente het gesuggereer dat die musikale bekwaamheid wat in *King Kong* verteenwoordig is (deur Kippie Moeketsi en ander), tot die ontwikkeling van 'n Suid-Afrikaanse jazz-musiekwoordeskat bygedra het.

In die inleiding tot die toneelstuk se draaiboek gee Harry Bloom (1961) 'n beskrywing van die ontlukende, lewendige musikale kultuur wat besig was om in Johannesburg pos te vat. David Coplan (1996)¹ beklemtoon dit ook in sy boek getitel *In the township tonight!*. Steadman (1994) is voorts ook van mening dat die ontwikkeling van *King Kong* “gave encouragement to an important generation of theatre practitioners”, naamlik Athol Fugard en Gibson Kente. Nogtans, ten spyte van die belang daarvan in die geskiedenis van die Suid-Afrikaanse teater, was *King Kong* opvallend afwesig in die repertoire van hernieude of hersiene toneelstukke (soos wel gebeur het met Athol Fugard en Can Themba se toneelstukke). Die moeite wat ervaar is om die blyspel op die planke te bring, het implikasies gehad vir die wyse waarop die musiekblyspel in 2017 verwerk is. Die bemerking van die werk het die toon aangegee vir die verwerking daarvan deur die skakeling tussen die hede en die verlede te beklemtoon.

Eerstens het die skeppers van die blyspel uitgewys dat (1) Miriam Makebe die rol van Joyce verewig het en dat sy en ander deelnemers aan die oorspronklike weergawe internasionale bekendheid gegee het; (2) die blywende vindingrykheid van Todd Matshikiza se komposisies is beklemtoon; (3) die mening is geopper dat die blyspel kulturele en sosiopolitieke betekenis het, en (4) dat die menseregte-ikoon Nelson Mandela teenwoordig was by die opening van die musiekblyspel voor 'n veelrassige gehoor.

2.1 Miriam Makeba, Hugh Masekela en Pat Williams se herinneringe

Nog 'n faktor wat 'n invloed op die 2017-verwerking van *King Kong* gehad het, is die herinneringe van die deelnemers aan die musiekblyspel, onder wie Miriam Makeba, Hugh Masekela en Pat Williams. Die outeurs het hul herinneringe in hul memoires gepubliseer en die kulturele betekenis van hierdie musiekblyspel vir sowel Suid-Afrika as die Verenigde Koninkryk beklemtoon. Hulle almal verwys na die bokser Ezekiel Dlamini as 'n tragiese figuur en iemand wie se arrestasie en selfmoord in die tronk die gevolg was van die rasseongelykheid van apartheid. Die lewe van die bokser is dus simbolies van die lewens van die onderdrukte swartmense in Suid-Afrika op daardie tydstep. Pat Williams brei die toneelstuk se metafoor uit en gee besonderhede oor 'n hele aantal gebeure wat demonstreer hoedat lede van die rolverdeling van die musiekblyspel teistering aan die hand van die polisie moes deurmaak as gevolg van die apartheidswette. Hierdie sosiopolitieke faktore is 'n belangrike deel van *King Kong* se nalatenskap en dit beïnvloed al drie verwerkings van die toneelstuk. Masekela se herinneringe is ook gebaseer op sy werk aan die “oorspronklike”(weergawe 2) weergawe van *King Kong*. Dit is die weergawe wat in 1959 in Suid-Afrika opgevoer is. Hierdie memoires dien as onderbou vir die manier waarop die musiekblyspel in die gedagtes van Suid-Afrikaners bly voortleef het, ondanks die afwesigheid daarvan op die verhoog.

Miriam Makeba, in haar biografie *Makeba: The Miriam Makeba Story* (Makeba & Mwamuka 2004:44) roep haar betrokkenheid by die musiekblyspel op hierdie wyse in herinnering:

¹ Coplan gee 'n omvattende bespreking van die ontwikkeling van swart Suid-Afrikaanse stedelike musiek, dans en teater uit die 1950's.

In February 1959, *King Kong* opened at the University of the Witwatersrand University Great Hall. I did not audition for this. They called me to read the script and to do some of the songs. I got the female lead role. I played Joyce, Queen of Back of the Moon. Back of the Moon was the shebeen in the [play].

Uit die biografie word dit duidelik dat die destydse onderdrukkende politieke regime haar herinneringe aan *King Kong* blywend onderlê het. In haar vertelling roep Makeba die verhaal van Ezekiel Dlamini en die omstandighede rondom sy arrestasie, tronkstraf en dood in herinnering. In teenstelling met die herinneringe van die ander deelnemers, skryf Makeba (Makeba & Mwamuka 2004:47) die volgende:

[E]veryone wondered how a big man like him could have drowned in a little pool of water. Everyone suspected foul play by the authorities. It is from this story that the [jazz] opera *King Kong* was born.

Sy erken dat *King Kong* vir 'n tydperk van ses maande voor volgepakte sale van “racially mixed audiences” opgevoer is, waarna die toneelstuk sonder haar in Londen (weergawe 3) gaan toer het. Die herinneringe aan die toneelstuk lewer bewys van die belangrike mengsel van faktore wat 'n rol gespeel het in die skep van die musiekblyspel en wat die oorspronklike weergawe (weergawe 2), in Johannesburg moes deurgaen, eerder as die weergawe van die toneelstuk wat vir twee jaar in Londen opgevoer is. Die feit dat Makeba na *King Kong* 'n luisterryke internasionale loopbaan gevestig het, is moontlik deel van hierdie nalatenskap. Nog faktore wat tot die blywende nalatenskap van hierdie produksie bygedra het, is dat ander musikante wat aan *King Kong* gekoppel was – Hugh Masekela, Letta Mbuli en Caiphus Semenya – ook groot sukses behaal het in Noord-Amerika en elders in die wêreld. Hulle legendariese status het oor die jare tot die musiekblyspel se reputasie bygedra en die prestige daarvan sou uiteraard die verwerking in 2017 beïnvloed.

Nog 'n faktor wat veroorsaak het dat die musiekblyspel in mense se geheues bly voortleef het, is die feit dat die opvoerings die separatistiese apartheidswetgewing getrotseer het wat swartes en wittes verhoed het om op en van die verhoog af as sosiale eweknieë te verkeer. Pat Williams suggereer dat *King Kong* ook 'n geleentheid vir hoofstroom wit gehore was om die lewens van swartmense van naderby op die verhoog te sien, en dat hulle daardeur dus in staat gestel is om 'n wêreld te sien en daarin te deel wat tot op daardie tydstip deur instromings-beheerwette vir hulle weggesteek is.

Hugh Masekela, in sy boek *Still grazing*, sien Dlamini se dood (anders as Makeba hierbo) wel as selfmoord. Masekela (Masekela & Cheers 2004:97-98) skryf:

King Kong was about the life of the controversial heavyweight boxing champion Ezekiel Dlamini, who, while in prison for strangling his girlfriend to death in a jealous rage, committed suicide by drowning rather than serve his twelve-year jail sentence.

Masekela onthou hoe hy en die tromboonblaser Jonas Gwangwa die orkestrale gedeeltes van die musiek gekopieer het uit sketse wat deur Todd Matshikiza en Mackay Davashe, Kippie Moeketsi, Sol Klaaste en Spike Glasser geskryf is. Masekela skryf dat een van Makeba se sololiedjies, *Back of the Moon*, wat sy in haar rol as Joyce gesing het, 'n klassieke Suid-Afrikaanse liedjie geword het. Masekela onthou hoedat hy onwettig in Sandringham moes bly ten einde die werk te kan doen. Die Sandringham-area was toe uitsluitlik vir blankes gereserveer. Hy onthou 'n partytjie na hul optrede tydens die openingsaand van *King Kong* waartydens die volgende plaasgevind het:

The neighbours called the police, who threatened to arrest everybody for conspiring to contravene the Immorality Act, which forbade socializing between Africans and whites.

Die kulturele impak van die toneelstuk was dus van so 'n aard dat dit die lewens van mense in die media, sakesektor en die gewone swart en wit gemeenskappe in Johannesburg en 'n groot deel van die Suid-Afrikaanse bevolking geraak het. Nondumiso Tembe, wat die rol van Joyce in die 2017-produksie vertolk het, het die volgende aan 'n joernalis (Madzena 2017) vertel:

I think for our generation, King Kong, and the legend of this man has always been alive in our consciousness as South Africans... And many of us were aware of it and perhaps our parents shared some of the memories and the experience of the production with us but I don't think we really knew or understood the story or the music in-depth ... It was there alive somewhere in the back of my consciousness...

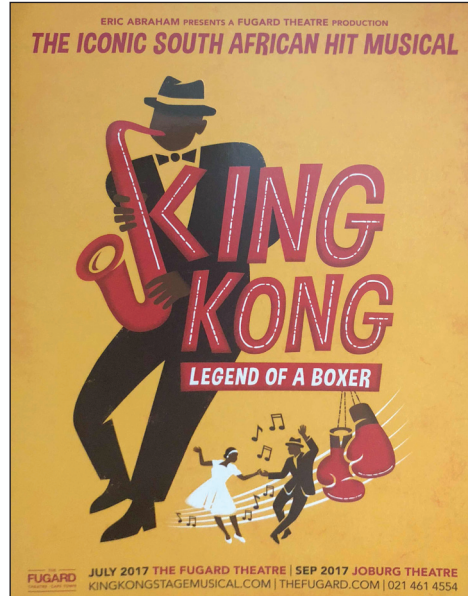
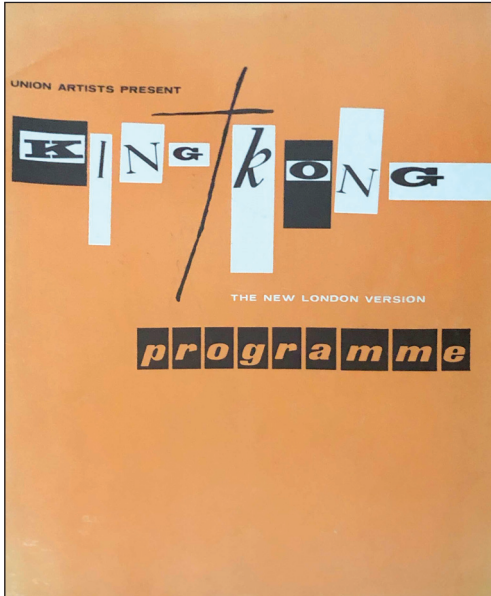
Daar sal uiteraard teenstrydighede in die herinneringe wees. So meld Makeba byvoorbeeld dat *King Kong* vir ses maande in Johannesburg opgevoer is. Masekela rapporteer weer dat dit vir agt maande opgevoer is en toe vir 'n verdere twee maande in Kaapstad, Port Elizabeth en Durban getoer het. Masekela vertel nietemin 'n aantal staaltjies oor die verskillende daaglikse aktiwiteite. Todd Matshikiza, Miriam Makeba, Hugh Masekela en Drum Magazine se weergawes is in die fotograaf Jürgen Schadeberg se memoires, *The way I see it* (2017) opgeneem. Schadeberg se boek illustreer die vloeibaarheid van verhoudings in die 1950's wat 'n kruising tussen kulture (swart jazzmusikante), die politiek (die 1956-vroue-optog, Nelson Mandela as 'n praktiserende prokureur) en joernalistiek (byvoorbeeld die skrywers van Drum) moontlik gemaak het. Hy skryf taamlik omvattend oor sy interaksie met Todd Matshikiza, die komponis van *King Kong*, asook oor sy interaksie met Miriam Makeba. Pat Williams, die lirieskrywer van *King Kong*, noem dat Nelson en Winnie Mandela by die musiekblyspel se openingsaand was. *King Kong* was dus van die begin af in die vorm gegiet van noemenswaardige kulturele gebeurtenisse in Suid-Afrika. Die skrywer Dennis Hirson se *I remember King Kong (The boxer)* (2004) is memoires in poëtiese formaat waarin hy ook 'n verband trek tussen kultuur en politiek in sy ophaal van herinneringe aan sy grootwordjare in Suid-Afrika in die 1950's.

Pat Williams se *King Kong: Our knot of time and music* (2017) is 'n eerstehandse beskrywing van die skepping van die oorspronklike musiekblyspel in die 1950's. Sy erken ruiterlik dat haar herinneringe nie meer so betroubaar is nie, maar sekere aspekte daarvan word tog deur ander bronne bevestig. As mens egter al die verskillende beskrywings van die verwerking van die musiekblyspel in 2017 lees, raak dit duidelik dat die "oorspronklike" (weergawe 2) *King Kong* in sowel die gedagtes van die mense wat dit geskep het, die gehore wat dit gesien het, as in die geskrewe draaiboek en musiekopnames bestaan. Daar is nie 'n visuele opname van die oorspronklike musiekblyspel nie.

As Pat Williams die kreatiewe proses herroep, vertel sy dat Todd Matshikiza eers die melodieë gekomponeer het en dat sy daarna die lirieke bygevoeg het. Sy erken dat hoewel daar 'n draaiboek of "boek" beskikbaar was, dit die regisseur Leon Gluckman was wat *King Kong* tot 'n samehangende opvoering gekonsolideer het. Dit beklemtoon die belangrike rol van die regisseur(s) by die hersiening van die musiekblyspel se opvoering.

Dit is inderdaad so dat die regisseur van die 2017-weergawe sterk menings gehad het oor die "nuwe weergawe" (weergawe 2) van die werk. Die regisseur se visie is dus van kardinale belang in die proses om 'n stuk van een produksie na 'n ander te vertaal of te verwerk. Dit is 'n interessante gegewe, aangesien die regisseur nie persoonlik krediet ontvang as 'n skrywer, komponis of lirieskrywer in *King Kong* nie; tog is dit sy visie as regisseur wat die produksie

vorm. Dit is selfs belangriker hier aangesien die toneelstuk, hoewel primêr in Engels, elemente van township-kultuur (van die 1950's en kontemporêre kultuur) inkorporeer wat van tyd tot tyd in die inheemse taal² oorgedra word.



Figuur 4 en 5: In die 2017-verwerking was die dramatiese narratief gebaseer op “die legende van ’n bokser”, in teenstelling met die 1961-weergawe waarin die produksie beklemtoon het dat dit ’n “Afrika Jazz Opera” is.

2.2 Makeba en Joyce se herinneringe herverken in *King Kong* (2017)

Marvin Carlson, in *The haunted stage* (2011), noem hoedat herinneringe aan vorige teaterproduksies in nuwe hersiene teaterproduksies voorkom. Carlson suggereer dat “recycled material” in ’n hersiene of verwerkte produksie kan opduik; die “recycled material” kan byvoorbeeld die vorm aanneem van ’n akteur wat die spesifieke rol gewild gemaak het. Ek is van mening dat dit inderdaad die geval was in *King Kong*, aangesien die karakter van Joyce onlosmaaklik deel is van die persona van Miriam Makeba in sowel die hersiening van die musiekblyspel as in die gedagtes van *King Kong* se skeppers.

Soms gebeur dit dat die teater die toeskouer se geheue stimuleer ten opsigte van ’n spesifieke teaterervaring. Carlson (2011:2) steun op Joseph Roach se insig wat die akteur se opvoering van ’n vertaalde of verwerkte weergawe van ’n toneelstuk as die surrogasie van ’n

² Verskeie skrywers het *King Kong* gekritiseer as ’n oefening in kulturele imperialisme. Vandenburg (1976) noem byvoorbeeld dat *King Kong* se boek en regie “were by whites” en volgens hom gee dit aanleiding tot wit “packaging of ‘native’ culture for white consumption”. Dalamba (2012) bevraagteken die aard van “multi-racial” interaksie tussen wit en swart kunstenaars in die skep van *King Kong*. Sy lewer ook kommentaar dat die “figure of Makeba” was “constructed within the masculinist discourse prevalent in music journalism” van die 1950’s.

vorige opvoering sien. Dit was baie duidelik met die rolverdelingkeuse ten opsigte van Joyce (wat steeds deur Miriam Makeba se vertolking beïnvloed is). Uit mediaberigte oor die verwerking blyk dat die rolverdeling 'n soeke na die oorspronklike was, en dat daar van die nuwe lede van die rolverdeling verwag is om iets soortgelyk aan “stand-ins” te wees vir die karakters van Joyce en King Kong. Carlson (2011:2) stel voor dat 'n hersiene teateropvoering in sy geheel gesien kan word as gebaseer op vorige weergawes van dieselfde werk. Dit beïnvloed die gehoor se ontvangs van die hersiene toneelstuk. Ek wil graag hierdie konsep uitbrei deur na die verwerking van *King Kong* te kyk.

Ek wil eerstens noem dat nie een van die kreatiewe span se lede wat die hersiene musiekblyspel op die planke gebring het, die oorspronklike produksie (weergawe 2) gesien het nie. As ek van die kreatiewe span praat, verwys ek na die dramaturg wat die nuwe tonele geskep het, na die komponis wat vyf addisionele stukke musiek geskryf het en na die regisseur.

Ek voel egter dat die statuut van die musiekblyspel, gepaard met die feit dat die oorspronklike lirieskrywer, Pat Williams, en die komponis se weduwee, Esme Matshikiza, by die hersiening betrokke was, beteken dat die vorige ervaring van die 1959-produksie tog deel was van die skep van die 2017-weergawe (weergawe 4). Dit word ook ondersteun deur die feit dat Matshikiza 'n oudioband van haar man (Todd) geskenk het waar hy van sy komposisies wat tot nog toe nie gehoor is nie, op 'n klavier speel. Hierdie inligting was deel van die verwerking sodat die musiek so getrou moontlik geïnterpreteer kon word (Thamm 2017a). Carlson (2011:3-4) suggereer dat herinneringe aan produksies “that we have seen before” opduik as “recycled material as it moves through new and different productions [and this] contributes in no small measure to the richness and density of the operations of theatre in general as a sight of memory, both personal and cultural”. Ek wil hierdie argument op 'n meer spesifieke wyse toepas deur te sê dat die kragtige herinneringe aan *King Kong* (selfs al is dit tweedehandse herinneringe) in geen geringe mate nie tot die 2017-verwerking van die musiekblyspel bygedra het.

Carlson (2011:7) gebruik voorts die spookbeeld as metafoer om aan te voer dat gehore dit wat hulle vantevore op die verhoog teëgekom het, herken, al sou dit in 'n ietwat anderste konteks gewees het. Hy argumenteer dat hierdie spoke of eggo's van vorige opvoerings heel moontlik van spesifieke (herwonne) teatrale materiaal mag wees. Suid-Afrikaanse gehore mag dus al vir Miriam Makeba teëgekom het en daarom is haar “spook” ook teenwoordig in die nuwe produksie. Suid-Afrikaanse musiek- en teatergehere sou bykomend ook al musiek uit die 1950's teëgekom het soos wat dit deur Todd Matshikiza se eiesoortige komposisie *Back of the Moon* geïllustreer word. 'n Ander spookbeelding of eggo kan meer kultureel van aard wees, byvoorbeeld die denkebeeldige Back of the Moon-sjebien uit die 1959-produksie wat as 'n gewilde Johannesburgse nagklub uit die 1990's manifesteer. Tesame met die invloed van Amerikaanse jazzmusiek (wat prominent voorkom in Todd Matshikiza se komposisies) is die ritteldans deur Afrika-vermaaklikheidskunstenaars oorgeneem. Die danssekwense uit die 1950's weerklink ook in die nuwe interpretasie daarvan in die danschoreografie van Gregory Maqoma.

Carlson (2001:8) skryf oor die voorkoms van spookbeelding in 'n dramatiese teks waar tekselemente van voorafbestaande en voorheen gelese tekste saamgeweef word. Só raak drama 'n “repository for the storage and mechanism for the continued recirculation of cultural memory”. Carlson (2011:11) sien teater dus “as a cultural activity deeply involved with memory and haunted by repetitions” – net soos ons dit in die verwerking van *King Kong* ook kan sien. As mens na albei die teaterprogramme kyk wat vir die 1961- en die 2017-weergawes van die musiekblyspel saamgestel is, is die eerste ooglopende verskil dat die verwerkingsweergawe 'n rolverdeling en orkes van 30 mense insluit; dit is minder as die helfte van die rolverdeling

van meer as 70 lede in die oorspronklike weergawe. Bykomend is ook die feit dat die 1961-weergawe as “The African Jazz Opera” gebore is en dat in die 2017-weergawe die sentrale tema hersien is om die musiekblyspel as “Legend of a Boxer” voor te stel.

Wat ook opvallend is, is dat daar in die 2017-produksie foto’s van Miriam Makeba gebruik is om die karakter van Joyce te illustreer eerder as foto’s van Peggy Phango wat die rol in Engeland vertolk het. Hoewel Miriam Makeba die rol in Suid-Afrika vertolk het, was sy vir ’n korter tydperk as Peggy Phango by die produksie betrokke. Die 1961-program is vir die nuwe Londen-weergawe geskep en die krediet vir die rol van Joyce word daar inderdaad aan Peggy Phango gegee. Dit is egter so dat Makeba in die hooffoto van die produksie tesame met ander oorspronklike lede van die rolverdeling verskyn. Phango se foto word in ’n kleiner formaat nader aan die agterkant van die program gebruik. Dit onderstreep die besondere invloed wat Makeba op *King Kong* uitgeoefen het. Voordat sy deel geword het van die rolbesetting in Johannesburg, was sy alreeds ’n gewilde sangeres as lid van die Manhattan Brothers, ’n Afrika-jazzgroep. Sy het dus by die produksie aangesluit as ’n prominente sangeres. Toe die produksie in Engeland open, het sy egter verkies om na Amerika toe te gaan. Die beelde wat as ’n templaar geprojekteer is van hoe die karakter van Joyce uitgebeeld moet word, was gebaseer op die bloudruk wat Makeba daargestel het. Dit volg dus dat die aktrise wat in 2017 vir die rol gekies is, self ook met Miriam Makeba vergelyk sou word. Wat interessant is, is dat die *Daily Maverick* se teaterresensent Nondumiso Tembe se vertoning as beter as Miriam Makeba se vertoning gewaardeer het. Die bemarkingsmateriaal het insgelyks ook die driediedige verband uitgelig tussen die persoon Miriam Makeba, die karakter Joyce en watter akteur ook al die rol vertolk het. Selfs nog voordat die rol aan iemand toegeken is, het Marianne Thamm (2017a) die vraag gevra: “Who will be the ‘new Makeba’, one wonders”.

3. DIE HERSTRUKTURERING VAN *KING KONG* AS ’N ONTVOUENDE DRAMATIESE VERHAAL

Ek het ook gevind dat in die nuutste verwerking aanpassings aan die toneelstuk se struktuur gemaak is om die gebeure te aktualiseer waaroor daar bloot in die vroeëre weergawes van die musiekblyspel (dit is, die Suid-Afrikaanse en Londense weergawes) gepraat is. In die oorspronklike weergawe is die storie hoofsaaklik deur terugflitse vertel:

The story is told in a series of flashbacks. It begins in the early morning as the people from the township are going to work. The three washer women – Lena, Pauline and Trufina– are left behind in the yard... With them is old Dan Khuzwayo (supposedly retired) who joins their talk. These four characters act as chorus throughout the play, and it is their reminiscing of the life of King Kong that prefaces each flashback.

Die 2017-verwerking het aanvanklik met die tegniek van ’n retrospektiewe vertelling gewerk, maar dramatiseer uiteindelik sommige van die kardinale tonele waarvan die karakters hierbo praat. In die nuwe weergawe word nuwe tonele ook so geskryf dat die gehoor die storie as ’n ontvouende chronologie ervaar. Ander tekstuele veranderinge vernuwe voorts die diskursiewe toon van die teks. In sy bespreking oor hoe hy die storie van die bokser (King Kong, die protagonis) hersaamgestel het, sê die regisseur, Jonathan Munby, dat hy:

... [d]ecided to contextualise King Kong by starting it with a scene set in modern-day South Africa where four young men become embroiled in an argument. Just before the fracas becomes violent, a character, who turns out to be Pops [who is described in the script as a “camp follower of King”], enters and begins to tell them the tragic story of Ezekiel Dlamini. (Thamm 2017a)

In teenstelling hiermee beskryf Toneel 1 van die 1959-weergawe (1961:29) hierdie toneel se verhoogaanwysing as volg:

A Township yard. The same houses, but from close-up, made of leftover timber and scrap-metal... Three women are sitting outside the doors of their houses, at work already, sewing or doing the wash they have collected from the white folk who live elsewhere. An old man sits on a wooden kitchen chair...

Soos hulle met hul daaglikse take besig is, dink Lena, Pauline en Trufina terug aan die verlede, twee jaar gelede, toe King Kong 'n beroemde bokser was. Die karakter Dan onthul dat hy King Kong geken het en dat hy "[w]orked in his corner, as a matter of fact". In die tweede toneel is daar 'n terugflits na King Kong op die kruin van sy gewildheid, met sy afripter Jack, waar hulle vir foto's poseer om 'n komende boksgeveg teen Apeman Khanyile te adverteer. Jack kondig ook aan dat hy besig is om 'n boksgeveg in Engeland vir King Kong te reël. 'n Joernalis vra (1961:37):

JOURNALIST: If this comes off, Marshall, you'll be a real big shot.

JACK: And make lots of dough.

KING: [*Takes rope and skips slowly*] Sure – and come back home and buy a truck and start a transport business.

POP: And buy a big yellow car with leopard skin seats and a musical hooter.

Die geskerts duur voort en lei tot 'n lied, *King Kong* (1961:39), wat die bokser beskryf as "brave as a lion". Die derde toneel keer terug na die teenwoordige tyd waar die vier karakters oor die verlede gesels. Die struktuur van afwisseling tussen die verlede en die hede duur voort vir die grootste deel van die eerste bedryf. In teenstelling hiermee word die eerste vyf tonele van die tweede bedryf as 'n terugflits, en die sesde toneel as 'n weeklag uitgebeeld om die storie af te sluit. Hier betreur Pauline, Lena, Trufina en Dan gelyktydig die gedwonge verskuiwings uit Sophiatown na die townships en swart nedersettings, en hulle betreur dit wat hulle as King Kong se hartseer einde beskou. Hulle praat oor hoe King Kong tot vyftien jaar tronkstraf gevonnissen is vir die moord op Joyce. Hulle bespreek ook hoe King Kong die regter gesmeek het om hom die doodsvonnissen op te lê. In hierdie toneel is daar 'n kortstondige terugblik (1961:94) waar "King is seen behind the gauze curtain" en waar hy gewys word met sy hande "manacled in front of him" met 'n polisieman aan weerskante van hom. King Kong sing die *Death Song*. In die lied gee hy sy eensaamheid te kenne en bepeins die feit dat sy lewe eens soveel belofte ingehou het, maar dat dit in verydelde drome geëindig het. Dit is Pauline wat beskryf hoedat King Kong selfmoord pleeg deur homself te verdrink onderwyl hy deel van 'n gevangeniswerkspan was. Die verhoogaanwysings (1961: 96) dui dit soos volg aan:

As she describes this, the scene is acted out behind a gauze. KING is seen sitting with a gang of convicts and faintly and far away the strain of THSOTSHOLOSA [sic] can be heard. KING rises, makes a gesture of farewell, and disappears in a diminishing spot... The THSOTSHOLOSA chorus rises in volume, and fades, giving way to SAD TIMES, BAD TIMES.

In sy bespreking van die strukturele veranderinge van die Londen-weergawe, sê Jonathan Munby dat die West End-weergawe gekompromitteer en, in sy woorde, "offensive" was. Hy het die volgende aan die *Daily Maverick* (Thamm 2017a) gesê:

There were also moments [sequences that were added onto the production] ... that were added for the international productions that made no sense in terms of the narrative and which turned a work of art into a cultural curiosity.

Jonathan Munby beweer dat die 1961-hersienings (weergawe 3) bloot gedien het om die musiekblyspel vir die West End-gehoor aanvaarbaar te maak (Thamm 2017a). 'n Voorbeeld hiervan is die toevoeging van 'n rubbersteweldans-sekwens (1961:61) wat nie deel was van die oorspronklike 1959-weergawe nie. Die rubbersteweldans is inderdaad ingevoeg tussen Toneel 6 en 7 in die eerste bedryf, waar ons leer dat Joyce in die geselskap van Lucky, die bendelid, gesien is op 'n tydstop toe haar mansvriend, King Kong, vir tien maande in die tronk was. Die invoeg van die rubbersteweldans as afleiding of vermaak was nie deel van die oorspronklike 1959-verwerking nie en dra nie veel by tot die skep van dramatiese spanning nie, aangesien King Kong van Joyce se verraad gaan uitvind en dit uiteindelik aanleiding sou gee tot die moord op haar. Munby was krities oor dit waarna hy verwys as die "Broadwaydisation" van die teks, naamlik om die teks aanvaarbaar te maak vir die "preconceived idea of what a musical should sound like". Dit is inderdaad so dat Munby en musiekregisseur Charl-Johan Lingenfelder die musiek soos dit deur Todd Matshikiza gekomponeer is, verander het om sodoende "[to] restore the authenticity of Matshikiza's musical arrangements, which were altered for the 1961 West End run in order to accommodate 'Western tastes'" (Thamm 2017a).

Sommige van die veranderinge wat aan die draaiboek aangebring is, sluit in die uitbreiding van die omvang van die produksie. Ek het hierbo 'n voorbeeld aangehaal waar King die hoop uitspreek om in Londen te gaan veg sodat hy die wengeld kan gebruik om 'n vervoerbesigheid op die been te bring en uit boks te kan uittree. In 2017 is 'n nuwe lied gekomponeer, getiteld *Mark III Loadstar Flatbed Truck*. Dit vergestalt King Kong se aspirasies om sosiale vordering te maak en dit bied ook aan die akteurs die geleentheid om 'n lighartige, seunsagtige kant van die karakter te openbaar. Hierdie toneel kan dalk ook 'n mate van diepte aan die karakter van King Kong verleen, aangesien die gehoor in die vorige weergawe slegs oor sy grootheid ingelig word en daar baie min verduidelikings is wat as toeligting dien ten opsigte van waarom die denkbeeldige township-bewoners in so 'n groot mate met hom geïdentifiseer het.

Dit is belangrik om vir 'n oomblik stil te staan by die naam van die bokser. Makeba (2004:47) verwys na Ezekiel Dlamini as 'n "big man". *King Kong* se 1961-program beskryf die oorspronklike bokser as 'n "huge swashbuckling man, nobly built" en 'n "exhibitionist". Een moontlike verklaring waarom Dlamini homself King Kong genoem het, was dalk dat hy beïnvloed was deur die gewildheid van die Hollywood-film *King Kong* uit 1933. Veral verstedelike swart gemeenskappe is beïnvloed deur Amerikaanse (jazz-)musiek en films. Mens kan ook bykomend noem dat beskrywings van Dlamini se karakter aangedui het dat die bokser juis aandag wou trek deur homself te assosieer met sekere dierlike trekke om sodoende sy kragtigheid ("prowess") in die bokskryt te beklemtoon. Dit is ook interessant dat veral stamhoofde in die 19de-eeuse Suider-Afrikaanse koninkryke soms die kragtigheid van diere as kenmerk vir hulself toegeëien het as 'n simbool van koninklikheid. In die drama verwys die karakters na die bokser as "King" om sodoende sy fisiese statuur te beklemtoon as sou dit vir hom superieure status gee. Die kwaliteite van "kragdadigheid" en "nobiliteit" is bewonder in die gemeenskap en is in die drama verbind met dié van die aapprimaat. (Ek moet hier noem dat daar geen bewys is dat Afrika-aristokrate ape, bobbejane en ander primate gebruik het om spesiale vaardighede aan te dui nie.) Die "King Kong"-benaming sou sekerlik binne huidige diskoerse herbeskou kan word – maar binne die konteks van die 1950's en die 1960's was dit aanvaarbaar.

Nog 'n verandering aan die eerste bedryf behels die verandering van die naam van King Kong se eerste opponent vanaf "Apeman Khanyile" na "Joe Khanyile". Soos hierbo verduidelik, word hierdie toneel ook in die opvoering voorgestel, sodat die gehoor die protagonis se boksvernuif kan ervaar. Ooreenkomstig huidige maatskaplike norme en sensitiewe sal die uitbeeld van 'n boksegeveg waar veggende swart mans met ape vergelyk word in die kontemporêre diskoers onvanpas wees. Hierdie veranderinge toon dat verwerkings van teaterwerk noodwendig veranderende maatskaplike norme in ag moet neem. Verwerkings behels dus meer as bloot die vernuwing van die toneelstuk se struktuur en dialoog. Dit sluit ook in hoedat die ou toneelstuk binne die kontemporêre diskoers geplaas word sonder om die toneelstuk se historiese tydsraamwerk en integriteit prys te gee.

Ander verskille tussen die vroeëre weergawes en die verwerking van 2017 is dat die moord op Joyce deur King Kong in die latere weergawe meer dramatiese gewig gegee is. Dit is in die oorspronklike weergawe in die vyfde toneel van die tweede bedryf (1961:87-91) uitgebeeld en kom amper as 'n latere toevoeging tot die draaiboek voor. 'n Aansienlike hoeveelheid tyd (net meer as vier bladsye teks) word aan die troue van Jack (King Kong se afrigter) en die karakter Miriam (Jack se vriendin) afgestaan. 'n Paragraaf met verhoog-aanwysings beskryf Joyce se laat aankoms by die troue, met die bendelid Lucky op sleeptou. Hierdie ontwikkeling maak King Kong woedend. Hy val eers vir Lucky aan en as hy vir Joyce gewaar, rand hy haar fisies aan; sy skree en hy word dan deur 'n polisieman gearrester. In die verwerking is daar 'n dialoog tussen Joyce en King Kong waar sy by hom pleit om haar lewe te spaar. Die gehoor is getuie van haar angs en hulpeloosheid. Hierdie toneel word op só 'n wyse uitgebeeld dat dit die klem op die uitbeelding van Joyce as 'n wispelturige, opportunistiese sjebienmamma uitwis. Die ongelykheid in terme van fisiese krag tussen die twee word beklemtoon, asook die feit dat wanneer Joyce aangerand word, niemand hulp bied nie. Wanneer die toneelstuk tot 'n einde kom, sien Trufina, Lena, Pauline en Dan die tragedie as synde King Kong se [hartseer] einde – en nie die tragiese einde van Joyce nie.

Die 2017-weergawe is in lyn met kontemporêre Suid-Afrikaanse diskoers waar die polisie erken dat vroue dikwels deur mense wat aan hulle bekend is, geviktimiseer word. Hierdie nuwe interpretasie op die verhoog doen nie – stilisties, in die dialoog en in die stel- en verhooguitbeeldings – afbreuk aan die oorspronklike stel van die 1950's nie, maar dit stel wel 'n nuwe manier voor om Joyce as 'n karakter te interpreteer. Nondumiso Tembe trek 'n verband tussen die Suid-Afrikaanse kontemporêre diskoers oor geweld teen vroue en die drama, wanneer sy die volgende aan 'n joernalis, Rofhiwa Madzena (2017), noem:

The original script was very thin and the creative team agreed the characters were rather one-dimensional, more archetypes than real, complex, multi-layered human beings and we were very clear in our adaptation, not a revival of the original production; we were interested in telling a human story the audiences could relate to.

Tembe onthul dat die kreatiewe span van mening was dat die oorspronklike teks gebrekkig was en dat dit die ontwikkeling van die karakters genoodsaak het. Sy noem dat in die vorige weergawes Joyce se karakter voorgestel is as

... [being] one-dimensional and [it] didn't really have a back story; there was the danger of her coming across as a man-eater [and there was a danger that] they wanted to avoid a situation where the audience reacted to Joyce's murder by thinking she deserved what she got instead of sympathising with her.

Volgens Tembe het die gehoor gedurende die voorskou van die toneelstuk hande geklap aan die einde van die tragiese toneel. Dit was dus nodig vir die skrywer, Bill Michaelson, om die

draaiboek te hersien. In 'n artikel in *Forbes Women Africa* (Madzena 2017) word Tembe se menings opgesom deur die volgende:

In South Africa, where there has been an epidemic of violence against women, and this being a story about femicide, it was critical for her to convey the right message.

Dit is dus 'n deurslaggewende toneel in die storie oor King Kong wat toeligtig vereis het. Om hierdie rede is daar in die werk dramatiese klem gelê (ofskoon hier en daar met ligte komiese elemente) op die strafoplegging van King Kong. In die vroeëre weergawe vertel Pauline, Lena en Trufina bloot (in die dramatiese teenwoordige tyd) van die geleentheid in die verlede toe King Kong die dienste van sy prokureur weggewuif het en die regter versoek het om hom die doodstraf op te lê. In die verwerking is 'n nuwe toneel geskryf en ten volle verwerklik met die vereiste rekwisiete en gepaardgaande karakters op die verhoog, naamlik 'n regter, 'n tolk en 'n klerk van die hof.

4. SLOT

Baie aspekte is van belang as mens na die 2017-verwerking van *King Kong* kyk. Die herinneringe van Miriam Makeba, Hugh Masekela en Pat Williams het onder andere daartoe bygedra dat 'n aansienlike kulturele nalatenskap deel van hierdie seminale musiekblyspel geword het. Die sosiopolitieke omstandighede waaronder die 1959-musiekblyspel op die planke gebring is, het ook sy eie nalatenskap ingehou. Dit is duidelik dat die onderskeie verwerkings van die musiekblyspel aan verskillende oogmerke beantwoord het. Die eerste verwerking was vir die Johannesburgse verhoog. Hierdie verwerking het 'n ontlukende gees van samewerking tussen rasse gereflekteer wat as swygende opposisie teen die separatistiese apartheidswetgewing gestaan het. Die tweede verwerking is uit vertalings (van die geskrewe teks) wat ten doel gehad het om die toneelstuk vir Engelse gehore te kontekstualiseer. Daardie weergawe is egter tegelykertyd ook gekritiseer omdat dit die Afrika-kultuur as iets eksoties voorgedhou het, terwyl dit ook die knie moes buig voor Broadway-musiekblyspele se konvensies om sodoende 'n toerismewaarde aan Afrika-kultuur te verleen. Die derde verwerking moes as herstelling van die gees van die "oorspronklike" *King Kong* dien. Dit was ook bedoel om as regstelling te dien vir wat as vroeëre afdwalings beskou is en om die gehoor betrokke te kry by 'n insiggewende diskoers oor die Afrika-kultuur van die 1950's.

Hierdie gewilde musiekblyspel van die 1950's het 'n besondere impak op die Suid-Afrikaanse teaterlandskap gehad. Die duidelikste manifestasie daarvan is te sien in *King Africa – The Musical* (1988). Die titel eggo doelbewus die oorspronklike een – *King Kong*. In samehang met die temas wat in *King Afrika – The Musical* gegee word (veral dié van die tragiese ondergang van 'n beroemde Swart bokser) het die *Sowetan* (1987:15) die volgende vraag gestel: "Another King Kong in the making?" Die hoofbemarkingsbeeld wys die foto van 'n bokser (die akteur Henry Cele) wat rooi bokshandskoene dra. Die rooi bokshandskoene is 'n visuele metafoer wat vanaf die oorspronklike produksie deurgaans teenwoordig is tot met die 2017-weergawe.

'n Ander voorbeeld wat die kulturele neerslag van *King Kong* illustreer, is die ooreenkomste wat die joernalis Elliot Makhaya (*Sowetan* 1987:22) opmerk in terme van *King Africa* en Mbongeni Ngema se *Sarafina* (1986), onder andere die gebruik van musiek om sekere kulturele en sosiale norme binne fiksionele Afrika-gemeenskappe voor te stel. Die nalatenskap van *King Kong* het 'n bepaalde inheemse tradisie in Suid-Afrikaanse teater gevestig waar verskeie dramas (in wisselende grade) musiek en dans gebruik as kontekstuele merkers vir die Afrika-gemeenskap, -kultuur en -politiek. Siebörger (2016) stel in sy ontleding van David Kramer

enTaliep Petersen se *District Six – The Musical* (2016) onder andere dat die musiekblyspel 'n funksie van “public history” vervul. Die kulturele impak is ook op te merk in musiekblyspele soos Brickhill-Burke se *Meropa* (1974), Kramer en Petersen se *Poison* (1994), en Richard Loring se *African Footprint* (2000). Die gewildheid van hierdie werke illustreer die langlewendheid van die (sosiaal betrokke) Suid-Afrikaanse musiekblyspel as 'n genre – 'n bewys dat hierdie genre ingebed is in die breë Suid-Afrikaanse teaterpraktyk.

BIBLIOGRAFIE

- Bloom, H. 1961. *King Kong. An African jazz opera*. London: Collins.
- Carlson, M. 2011. *The haunted stage: The theatre as memory machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Concession, C. 2001. East of West: Cross-cultural performance and staging of difference (review). *Project Muse*, 8(2):512-519. <https://muse.jhu.edu/article/8768/pdf> [27 September 2019].
- Coplan, D. 1996. *In the township tonight*. Johannesburg: Ravan Press.
- Dalamba, L. 2012. Disempowering music: The Amandla! Documentary and other conservative musical projects. *Safundi*, 13 (3-4):295-315. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17533171.2012.715417> [28 September 2019].
- Fugard Theatre. 2017. *King Kong. Legend of a boxer*. Theatre programme. Cape Town.
- Hirson, D. 2004. *I remember King Kong (The boxer)*. Johannesburg: Jacana.
- Lombard, E. 2016. The work of nostalgia in Denis Hirson's *I Remember King Kong (The boxer)*. *English in Africa*, 43(3):19-41. <https://journals.co.za/content/iseaeng/43/3/EJC199628> [16 September 2019].
- Madzena, R. 2017. The King Kong of musicals. *Forbes Woman Africa*, 23 November. <https://www.forbesafrica.com/woman/2017/11/23/king-kong-musicals/> [13 August 2019].
- Maine, A. 1970. An African theatre in South Africa. *African Arts*, 3(4):42-44. <https://www.jstor.org/stable/3345906> [27 September 2019].
- Makeba, M. & Mwamuka, M. 2004. *Makeba. The Miriam Makeba story*. Johannesburg: STE Publishers.
- Makhaya, Elliot. 1987. Afrika packs a musical punch. *Sowetan*, 21 April, p. 22.
- Masekela, H. & Cheers, M. 2004. *Still grazing*. New York: Crown Publishers.
- King Kong. Original cast. All African jazz opera*. 1996. (Music recording). Music: Todd Matshikiza; Lyrics: Pat Williams; Book: Harry Bloom.
- Schadeberg, J. 2017. *The way I see it. A memoir*. Johannesburg: Picador Africa.
- Schultze, B. 1998. Highways, and blind alleys in translating drama: Historical and systematic aspects of a cultural technique. In: Mueller-Vollmer, K. & Irmscher, M. (eds). *Translating literatures. Translating cultures*. California: Stanford University Press, pp. 177-196.
- Sieböcker, R. 2016. A musical as public history: “District Six”. *Public History Weekly*, 16 June. <https://public-history-weekly.degruyter.com/4-2016-22/music-public-history/> [15 December 2019].
- Sowetan*. 1987. Another King Kong in the making? 7 August 1987, p.15.
- Steadman, I. 1994. Black theatre in South Africa. *Wasafiri*, 9(19):26-30. <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/02690059408574341> [17 Sept 2019].
- Thamm, M. 2017a. *King Kong Lives again: Iconic 1950s musical set to be highlight on SA 2017 cultural calendar*. *Daily Maverick*, 10 January. <https://www.dailymaverick.co.za/article/2017-01-10-king-kong-lives-again-iconic-1950s-musical-revival-set-to-be-highlight-on-sa-2017-cultural-calendar/> [29 August 2019].
- Thamm, M. 2017b. King Kong – Legend of a boxer: 60 years later, does it stand the test of time? *Daily Maverick*, 9 August. <https://www.dailymaverick.co.za/article/2017-08-09-king-kong-legend-of-a-boxer-60-years-later-does-it-stand-the-test-of-time/> [3 October 2019].
- Tyali, S. 2018. *King Kong: Our knot of time and music: a personal memoir of South Africa's legendary musical*. *Safundi*, 19(2): 254-256.
- Union Artists. 1961. *King Kong. A jazz opera. The new London version*. Theatre programme. Johannesburg.
- Vandenbroucke, R. 1976. South African blacksploitation. *Theatre*, 8(1):68-71. <https://read.dukeupress.edu/theater/article/8/1/68/24666/South-African-Blacksploitation> [27 September 2019].
- Williams, P. 2017. *King Kong: Our knot of music and time*. London: Portobello Books.