

**DIE OPKOMS VAN AFRIKAANSE
ROCK EN DIE LITERÊRE STATUS VAN
LIRIEKE, MET SPESIFIEKE
VERWYSING NA FOKOPPOLISIEKAR**

ANNIE ELIZABETH KLOPPER

**Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes
vir die graad van Magister in die Lettere en Sosiale
Wetenskappe aan die Universiteit van Stellenbosch**



Studieleier:

PROF PH FOSTER

(Departement Afrikaans en Nederlands)

Medestudieleier:

PROF AM GRUNDLINGH

(Departement Geskiedenis)

MAART 2009

VERKLARING

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die outeursregeienaar daarvan is (behalwe tot die mate uitdruklik anders aangedui) en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Datum: 4 Maart 2009

OPSOMMING

Die doel van hierdie studie is om die opkoms van Afrikaanse rock en die literêre status van Afrikaanse rocklirieke te ondersoek, met Fokofpolisiekar as voorbeeld. Daar word nagespoor hoe die spesifieke sosiopolitieke konteks waarbinne Afrikaanse rock ontwikkel, die lirieke en styl daarvan beïnvloed. Afleidings word gemaak oor die implikasies wat Afrikaanse rock inhou ten opsigte van die Afrikanerjeug se identiteit in die nuwe millennium. Ter demonstrasie van hierdie interdisiplinêre en kontekstuele ondersoek, word 'n gevallestudie onderneem van die Afrikaanse punkrock-groep Fokofpolisiekar. Nie net word gekyk na die ontstaan en invloed van die groep nie, maar 'n beduidende deel van die tesis word bestee aan hul lirieke, wat vanuit 'n literêre oogpunt beskou en ondersoek word. In die proses kom sekere vrae met betrekking tot die posisie van lirieke in die Afrikaanse literêre sisteem onder die loep.

Die analise en interpretasie van Fokofpolisiekar se lirieke het dus ten doel om die literêre status van hierdie groep se lirieke te ondersoek. Daar sal bewys word dat die sosiopolitieke konteks waarbinne dié groep se lirieke geskep word, bydra tot die aard en tematiek daarvan. Die worsteling met kwessies van verlossing en identiteit in die lirieke word in verband gebring met die sosiopolitieke konteks van die Afrikanerjeug na afloop van die magsverlies van die Afrikaner in 1994 en die postmoderne milieu waarin hulle hulself bevind teen die draai van die millennium. Laasgenoemde tydvak word gekenmerk deur die toenemende fragmentering van identiteit. Die gevolgtrekking word gemaak dat Afrikaanse populêre musiek 'n ruimte skep waarbinne nuwe idees omtrent 'waarhede' met betrekking tot identiteit geformuleer kan word. Met ander woorde, die punkrockmusiek van Fokofpolisiekar skep die geleentheid vir die reartikulasie van Afrikaneridentiteit.

Deur die skep en ontvangs van Fokofpolisiekar se lirieke met behulp van die polisistiem- en ander teorieë te ondersoek, word bewys dat lirieke wel 'n plek in die Afrikaanse literêre sisteem het, maar dat dit nie gelykstaande is aan poësie nie. Daar word geargumenteer dat lirieke sigself is en slegs met hierdie feit in gedagte, tot volle reg kan kom in 'n literêre studie, aangesien die skep en ontvangs van lirieke verskil van dié van ander literatuurvorme.

SUMMARY

The aim of this study is to examine the rise of Afrikaans rock music and the literary status of Afrikaans rock lyrics, with Fokofpolisiekar as example. An investigation is done into how the specific sociopolitical context within which Afrikaans rock music developed manifests in lyrics and musical style. The implications of Afrikaans rock with regards to the identity of Afrikaner youth in the new millennium are also explored. A case study of the Afrikaans punk rock group Fokofpolisiekar is done by way of demonstration of this interdisciplinary and contextual investigation. Not only the formation and impact of the group are examined, but a considerable section of the thesis is dedicated to the analysis and interpretation of this group's lyrics, which are viewed and explored from a literary point of view. In this process certain questions regarding the position of lyrics in the Afrikaans literary system comes under scrutiny.

The analysis and interpretation of the lyrics of Fokofpolisiekar are therefore aimed towards examining the literary status of this group's lyrics. It will be proved that the sociopolitical context within which Fokofpolisiekar's lyrics came to be formulated, impacted on the character and themes thereof. The thematic struggle with issues like liberation (redemption) and identity in the lyrics are shown to bear relation to the sociopolitical context of the Afrikaner youth after the Afrikaner's loss of power in 1994 and the postmodern condition at the turn of the millennium. This postmodern condition is characterized by the continuing fragmentation of identity. The conclusion is made that Afrikaans popular music sets up a space within which new ideas with regards to 'truths' of identity can be formulated. In other words, the punk rock music of Fokofpolisiekar offers an opportunity for the re-articulation of Afrikaner identity.

By incorporating the polysystem theory (and other relevant theories) in investigating the creation and reception of Fokofpolisiekar's lyrics, it is shown that the Afrikaans literary system holds a place for Afrikaans lyrics. Although similar, lyrics should not be regarded as synonymous to poetry. Seeing that the creation and reception thereof differs from that of other literary forms, I argue that lyrics are lyrics and should be regarded as such in order for it to come to its full right in literary study.

BEDANKINGS

- My studieleier, professor Ronel Foster van die Departement Afrikaans en Nederlands, en my medestudieleier, professor Albert Grundlingh van die Departement Geskiedenis, vir hulle noukeurige deurlees, geduld en raad.
- My wonderlike gesin vir hulle begrip, ondersteuning en onvoorwaardelike liefde.
- Etienne van Heerden en die span by *LitNet* vir hulle ondersteuning en begrip.
- 'n Spesiale dankie aan Hunter Kennedy vir sy behulpsaamheid en bereidwilligheid om te gesels oor lirieke.
- Almal met wie ek insiggewende gesprekke gevoer het oor lirieke: Danie Marais, Valiant Swart, Toast Coetzer, Tertius Kapp, Willem Anker, Marlene van Niekerk, Erns Grundling, Elbie Adendorff, Johan Swarts, Andries Bezuidenhout, Bouwer Bosch, Francois Breytenbach Blom, Amanda Strydom, Gerald Clark, Johan Stemmet, Chris Chameleon, David Kramer, Anna Davel, Theo Crous, Abel Kraamsaal, Lara Frances, Louis van Rensburg, Sean Else, Lize Beekman, Frederick den Hartog, Bertie Coetzee, Beer Adriaanse, Hanru Niemand, André Swiegers, Richard van der Westhuizen, Jax Panik en al my vriende.
- Dr Stephanus Muller van die Departement Musiek vir sy belangstelling en raad.
- Maretha Albertyn, Suzanne Bezuidenhout, Nandie du Plooy en Elfriede Muller vir hulle vriendskap en ondersteuning.
- Liny Kruger van Rhythm Records vir al die CD's, persuitreikings en goeie tye.
- MK en Third World Media, die vervaardigers van *Johnny en die Maaiers*.
- De Plate Kompanjie vir die toere, CD's en gees.
- My beursdonateurs (die menings in hierdie tesis is nie noodwendig dié van hierdie genoemde donateurs nie): die Universiteit van Stellenbosch, die Departement Afrikaans en Nederlands, die JBM Hertzog-beursfonds, die Bradlow-beursfonds en die Hymne Weiss-beursfonds.
- Die lede van Fokofpolisiekar vir laatnagg gesprekke, lirieke en musiek.
- Goddank vir klank.

INHOUDSOPGAWE

VERKLARING	ii
OPSOMMING	iii
SUMMARY	iv
BEDANKINGS	v
HOOFSTUK 1: Oriëntering	1
1.1 Inleiding en impuls vir studie	1
1.2 Sentrale vraagstelling	6
1.3 Hoofstukindeling	7
1.4 Omskrywing van terme	9
1.4.1 Die klassifikasie van musiek as pop, rock, punkrock en metal.....	9
1.4.2 Die gebruik van die term “Afrikaner”	16
1.5 Werkswyse	17
1.5.1 Die gebruik van ’n interdisiplinêre benadering.....	17
1.5.2 Kultuurstudies en die inslag daarvan in hierdie tesis.....	19
1.5.3 Kultuurstudies in/en Suid-Afrika	27
1.5.4 Kultuurstudies en die gebruik van mediatekste	29
1.5.5 Die interpretasie van lirieke.....	32
1.6 Doelstellings	35
HOOFSTUK 2: Lirieke as literatuur	39
2.1 Inleiding	39
2.2 Die waarde van populêre musiek	42
2.3 Die posisie van lirieke binne die literêre sisteem	51
2.3.1 Inleiding	51
2.3.2 Lirieke as literatuur	52
2.3.3 Die polisteemteorie en Afrikaanse lirieke	67
2.3.4 Die polisisteemteorie en kultuurstudies	71
2.4 Die benadering van lirieke as unieke literatuurvorm	73
2.4.1 Inleiding	73
2.4.2 Die unieke werking van lirieke	75
2.4.3 Emosie, musiekondervinding en identifikasie.....	80
2.5 Slotsom	85
HOOFSTUK 3: Die opkoms van Afrikaanse rock	87
3.1 Inleiding	87
3.2 Die nalatenskap van die FAK-Volksangbundel	91
3.3 Die 1960’s	92
3.3.1 Die opkoms van Afrikanerrykdom en verstedeliking	92
3.3.2 Afrikaanse musiek in die 1960’s.....	95
3.3.3 Die invloed van die Afrikaanse literatuur – ’n manifestasie van ’n veranderende kultuur.....	95
3.4 Die 1970’s	97
3.4.1 Radio 5	97
3.4.2 Musiek en Liriek.....	98
3.4.3 Televisie.....	100

3.5 Die 1980's	101
3.5.1 <i>Die eerste jare van 80</i>	101
3.5.2 <i>Voëlvry: 'n Draaipunt vir Afrikaanse musiek</i>	102
3.6 Die 1990's	104
3.6.1 <i>Die nadraai van Voëlvry</i>	104
3.6.2 <i>Die invloed van die nuwe era</i>	106
3.6.3 <i>Die Suid-Afrikaanse rockontploffing</i>	107
3.7 Die nuwe millennium	110
3.7.1 <i>'n Groeiende Afrikaanse musiekmark</i>	110
3.7.1 <i>'n Zoid-generasie?</i>	110
3.7.2 <i>Die eerste punkrockgroep in Afrikaans: Fokofpolisiekar</i>	111
3.7.3 <i>Die invloed van MK en JIP se Rockspaaiderkompetiesie</i>	113
3.7.4 <i>Die posisie van die Afrikanerjeug met betrekking tot identiteit teen die millenniumwending</i>	114
3.8 Slotsom	119
HOOFTUK 4: Fokofpolisiekar	121
4.1 Inleiding	121
4.2 Fokofpolisiekar se lede, ontstaan en naam	125
4.3 Verlossing en identiteit in die lirieke van Fokofpolisiekar – inleidend	128
4.4 As jy met vuur speel sal jy brand	132
4.5 Lugsteuring	150
4.6 Monoloog in stereo	160
4.7 Brand Suid-Afrika	163
4.8 Swanesang	166
4.9 Antibiotika	177
4.10 Slotsom	185
HOOFTUK 5: Gevolgtrekking	192
5.1 Inleiding	192
5.2 Bevindinge	193
5.3 Moontlikhede vir toekomstige studie	198
BRONNE	200
DISKOGRAFIE	219

O, hoor jy die magtige dreuning?
Oor die veld kom dit wyd gesweef.
Die lied van 'n volk se ontwaking
Wat harte laat sidder en beef
Van Kaapland tot bo in die Noorde,
Rys daverend luid die akkoorde:
Dit is die lied van Jong Suid-Afrika

- Eitemal, "Die lied van Jong Suid-Afrika" (c. 1935)

O ja! O ja! Ons weier om die sondes te dra van jou ma en pa
O ja! O ja! Die lied van die nuwe jong Suid-Afrika

- K.O.B.U.S.!, "N.J.S.A" (2007)

HOOFTUK 1

Oriëntering

Daar is gif in jou kinders se kos
 daar is tydbomme in gapings
 van opvoeding gelos

- Fokofpolisiekar¹

1.1 Inleiding en impuls vir studie

Hierdie studie handel oor die opkoms en ontwikkeling van Afrikaanse rock, met spesifieke verwysing na die punkrocklirieke van Fokofpolisiekar en die moontlike implikasies wat Afrikaanse rock inhou met betrekking tot die identiteit van die Afrikanerjeug.

Die posisie van lirieke in die Afrikaanse literêre sisteem, die ontwikkeling van Afrikaanse rock binne 'n sekere historiese en sosiopolitieke konteks en die manifestasies van hierdie konteks in Afrikaanse lirieke word ondersoek. Daarna kom die lirieke van Fokofpolisiekar as gevallestudie en belangrike onlangse draaipuntmerker in Afrikaanse (en *Suid-Afrikaanse*) musiek onder die loep. Daar word gekyk na die worsteling met die temas van verlossing en identiteit in hierdie groep se lirieke en sekere afleidings met betrekking tot musiek en identiteit word gemaak.

'n Eerlike weergawe van die impuls vir hierdie studie kan dalk uiters subjektief voorkom, aangesien die impuls die hoendervleis was wat ek gekry het met die eerste aanhoor van Fokofpolisiekar se “Hemel op die platteland” tydens 'n konsert in Kaapstad in 2004. Wanneer vrae oor hierdie ondervinding gestel word, word dit spoedig duidelik dat dit meer as subjektiewe² inspirasie is:

¹ Uit “Tonnelvisie” op die album *Lugsteuring*.

² Die navorser is altyd steeds lid van die publiek en studie-onderwerpe word dikwels gekies op grond van belangstelling en smaak.

- Wie is Fokofpolisiekar en hoekom sing die voorsanger in bogenoemde lied: “kan iemand dalk ’n god bel / en vir hom sê ons het hom nie meer nodig nie”? Is dit woede? Verwerping? Nihilisme? Eksistensiële angs?
- Waarom is die groep se naam Fokofpolisiekar? Spreek dit van die ondermyning van gesag? Indien ja, waarom?
- Waarom prikkel ’n lied wat oënskynlik handel oor die platteland ’n voorstedelike aanhoorder? Is die lied sarkasties? Ironies? Parodiërend? Waarvan sou hierdie kenmerke getuig (veral in verband met die konteks waarbinne die musiek geskep word)?
- Sou Fokofpolisiekar in die jare sestig, sewentig of tagtig kon ontstaan het? Hoe verskil hierdie groep se musiek van hulle voorlopers en waarom juis Afrikaanse *punkrock* ná die magsverlies van die Afrikaner?
- Hoekom gee hierdie woorde ’n 19-jarige Afrikaner hoendervleis terwyl geen lied uit die *FAK Sangbundel* dit ooit in enige sangklas of koor kon doen nie?
- Watter rol speel die sosiale ondervinding van emosie en die aanhoor van die lied tussen in die geleentheid vir identifikasie?
- Weerspieël hierdie lied ’n sekere geslag Afrikaners of word ’n nuwe identiteit geskep deur middel van die musiek?
- Hoekom was ek op daardie oomblik nie besig om uit ’n digbundel te lees en laasgenoemde te bespreek met my vriende, eerder as om my hande in die lug te steek en saam met hulle te sing/skree nie?
- Hoekom maak geen gedig vandag se Afrikaanse jeug op soortgelyke wyse opgewonde nie?
- Waar is die nuwe, jong digters? Of is lirieke die digkuns van die nuwe geslag?

Meer uit soortgelyke vrae sou verder gevra kon word en dit word nou duidelik dat my opgewonde gevoel tydens die aanhoor van “Hemel op die platteland” méér as bloot ’n subjektiewe belangstelling in ’n musieksoort is. Tog sou die onderhawige studie groter akademiese meriete kan kry, deur te wys op verskeie ander faktore wat as impuls gedien het:

In Maart 2003, kort voor die debuut van Fokofpolisiekar, verskyn ’n artikel van Martjie Bosman in *Stilet* getiteld “Het Afrikaanse rock iets vir die Afrikaanse poësie

te sing?”. Die artikel fokus breedweg op hoe die subsisteem van die Afrikaanse poësie, soos in ander tale, sy sentrale posisie verloor, hoe Afrikaanse lirieke ’n komplementerende rol te speel het as ’n nuwe bron van groei vir die Afrikaanse poësie en demonstreer dat daar Afrikaanse rocklirieke is wat nie sonder literêre meriete is nie (Bosman, 2003:101;116). Adendorff (2003:177) noem aan die einde van haar MA-tesis oor Afrikaanse digdebut teen die millenniumwending dat Bosman se artikel as stimulus tot verdere navorsing kan dien. Adendorff (2003:177) stel voor dat die pop- en rock-lirieke as poësie nagevors word: “Is die Valiant Swarts, Karen Zoids en Gian Groens nie die digters van ons eie tyd nie?” vra sy. Hierdie tesis gee gehoor aan Adendorff se voorstel vir verdere studie op die gebied van lirieke en sluit ook aan by haar gebruik van die polisisteemteorie om populêre manifestasies van die poësie (soos *performances* en *happenings*) te ondersoek (sien Adendorff 2006b:129). Meer hieroor sal in hoofstuk twee volg.

In die jaar na die verskyning van Bosman se artikel (en die debuut van Fokofpolisiekar) vra Antjie Krog (2006) tydens die NP Van Wyk Louw-gedenklesing in 2004 aan die Randse Afrikaanse Universiteit (RAU)³: “Waar en wie is die nuwe jong digters?” en suggereer ’n moontlike antwoord met die latere stelling: “In my tyd wou almal digters wees, vandag wil almal rocksterre wees.” (Krog, 2006:454-455). Krog (2006:455) besin voorts in die lesing oor die oorsprong van die genoemde tendens: “Waarom wil al wat kind is êrens op ’n verhoog staan, sy hart uit skreeu terwyl sy vriende hulle self in ’n moshpit⁴ te pletter val? Waarvan is hierdie smagting ’n simptoem?” Hierdie tesis wil aansluit by die antwoorde wat Krog dan suggereer (sien afdeling 2.3.2).

Die volgende artikels het buiten Adendorff (2003), Bosman (2003) en Krog (2006) gedien as impuls vir verdere studie op die gebied van Afrikaanse lirieke:

- Chutney de Ridder en Jurie Wessels (2002) se artikel in *Rapport* getiteld “Is rocksangers ons nuwe digters?”

³ Die universiteit het in daardie stadium nog bekend gestaan as die Randse Afrikaanse Universiteit (RAU), maar het later ’n naamsverandering ondergaan en heet tans die Universiteit van Johannesburg.

⁴ In Afrikaans word dikwels hierna verwys as ’n ‘mal-ruk-put’. Dit is die area reg voor die verhoog waar lede van die gehoor op maat van die musiek op aggressiewe wyse teen mekaar stamp en stoot.

- Mariechen Waldner (2002) se artikel “Afrikaans herleef in rock, rap en blues” in *Rapport*.
- Elbie Adendorff (2006a) se artikel op die webwerf *InLetterland* getiteld “Is die pop en die rock-lirieke die poësie van die eie tyd?”

Danie Marais (2008) se artikel in *Boeke-Insig* getiteld “Wanneer is lirieke ook poësie?” en Bernard Odendaal (2008) se briefbydrae op die webwerf *LitNet* getiteld “Gedagtes oor die verskille tussen gedigte en lirieke”⁵ het ook bygedra tot die ontwikkeling van belangrike insigte oor lirieke.

In 2004 sê die veteraan-musikant Piet Botha (Engelbrecht, 2004a:2) oor die Afrikaanse musiekbedryf in ’n onderhoud met die *Noord-Son*:

Die bedryf word gerun deur mense wat niks weet van musiek nie, maar baie weet van geld. Die hele mark is besaai met Bokkie songs en braaivleistunes en sulke irrelevante nonsens [...]. Die wêreld is moreel bankrot. Die jeug van vandag gaan meer diepte in musiek soek as die snert wat hulle nou gevoer word.

Hierdie uitlating van Botha het gedien as verdere stimulus vir die onderhawige studie, aangesien daar in my tesis onder meer na redes vir die vlakheid en oorheersing van die sogenaamde “Bokkie songs en braaivleistunes” (oftewel Afrikaanse ligte musiek) gesoek word, maar ook omdat die diepte waarna hy praat, myns insiens in die lirieke van Fokofpolisiekar gevind kan word. Die woord “diepte” klink weereens subjektief, maar deur die lirieke te benader as literêre tekste, sal daar gevind word dat kwessies soos dié van identiteit aangespreek word in groepe soos Fokofpolisiekar se liedjies – met ander woorde, ek beskou die worsteling met die kwessie van identiteit in lirieke as daardie “diepte” waarvan Botha praat. Die ondersoek van die kwessie van identiteit in Afrikaanse rocklirieke sluit ook aan by Bosman (2003) wat na die tema van identiteit in lirieke van Piet Botha, Valiant Swart en die Brixton Moord en Roof Orkes kyk.

⁵ Hierdie skrywe van Odendaal (2008) was in reaksie op die projek oor lirieke waarmee ek in 2008 begin het op *LitNet* se musiekafdeling “KlankKas”, getiteld Liriekfabriek (http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_custom&cause_id=1270&page=liriekfabriek), waarin ek aan gevestigde liriekskrywers spesifieke vrae oor lirieke vra.

Ander studies waarby hierdie tesis aansluiting vind en waarmee dit in gesprek tree, is:

- Malan Steyn (1996) se Honneurswerkstuk “Die *Bar op De Aar* as postmoderne FAK”.
- Elbie Adendorff (2006b) se artikel in *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* getiteld “‘Planke toe met poësie!’ ’n Voorlopige ondersoek na *performances* en *happenings* in die Nederlandse en Afrikaanse poësisisteme”.
- Suzanne Opperman (2007) se Honneurswerkstuk “Crossing Lines and Lyrics: Contemporary Music’s Appropriation of Poetry’s Socio-Political Function in South Africa”.
- Johan Swarts (2007) se Honneurswerkstuk “Eksistensiële angs en die dood van God in die lirieke van Fokofpolisiekar”.

In my werk as vryskut-musiekjoernalis sedert 2004 het dit al hoe duideliker begin word dat Afrikaanse rock ontplof en dat duisende Afrikaanse jeugdiges tydens rock-konserte die lirieke van Fokofpolisiekar kon saamsing, terwyl dit in my werk as tutor by die Departement Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit van Stellenbosch net so duidelik geword het dat minder studente poësie lees, ken en kan aanhaal (veral nie met dieselfde begeesterdheid as die Fokofpolisiekar-aanhangers nie). In ’n brief aan *LitNet* skryf ’n Souf Smit in Januarie 2007 oor “’n interessante ding” wat aan die gebeur is met wat sy noem die Fokofpolisiekar-fenomeen:

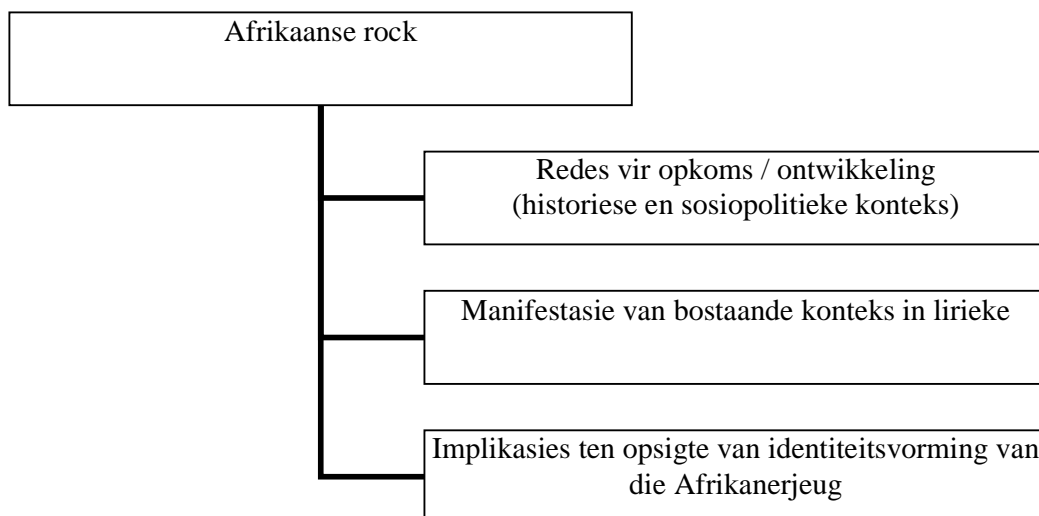
My oudste kinders is 15 en 18 jaar oud. Een van hulle mees gehate vakke op skool is Afrikaans. Ek weet nie of dit normaal is nie. [...] Wat ek wel weet, is dat albei van hulle se woordeskat en begrip vir Afrikaans ’n bloeitydperk ondergaan het vandat hulle Fokofpolisiekar ook begin luister het. Skielik gebeur Afrikaans op ’n manier wat hulle nog nooit gehoor of gevoel het nie. [...] Ek glo die Fokofpolisiekar vuilbek en kwaai vente is onwetend besig om Afrikaans lewendig vir ’n nuwe generasie te maak deur hul ore oop te maak vir woorde.

Indien hierdie ma reg is oor Fokofpolisiekar se invloed op en in Afrikaans, en ek glo sy is, sou dit onsinnig wees om nie verdere studie oor die betekenis van Afrikaanse rock, punk (soos Fokofpolisiekar) asook metal en rap se lirieke en die invloed daarvan op die Afrikaanse jeug te ondersoek nie. Dit is my mening dat ons in Afrikaanse

literêre studie te geneig is om ons oë te gebruik om woorde in te neem en in die proses vergeet om te luister. Hierdie tesis wil ore oopmaak vir woorde.

1.2 Sentrale vraagstelling

Hierdie studie sentreer rondom die opkoms en ontwikkeling van Afrikaanse rock en spesifiek die lirieke van Fokofpolisiekar. Die sentrale vraagstelling is drievoudig: Eerstens word ondersoek ingestel na die redes vir die opkoms en ontwikkeling van Afrikaanse rockmusiek (waarvan punk en metal deel is). Daar word daarna gekyk of hierdie redes toegeskryf kan word aan 'n historiese en sosiopolitieke konteks wat op verskillende vlakke invloed op die genoemde opkoms en ontwikkeling gehad het. Tweedens, ten einde die voorafgaande bevinding te staaf, word die manifestasie van die historiese en sosiopolitieke konteks in die lirieke van geselekteerde voorbeelde van Afrikaanse rockmusiek ondersoek deur middel van literêre analise (hieroor later meer). Die lirieke word dus beskou as literatuur en as sodanig benader deur middel van die gebruik van verskeie teorieë. Laastens word die implikasies van die genoemde manifestasie ten opsigte van die Afrikaanse jeug se identiteitsformasie ondersoek. Skematies sien die struktuur van die ondersoek soos volg daaruit:



Bostaande skema en uiteensitting van die sentrale problematiek, hang nie chronologies saam met die hoofstukindeling nie, maar dien as skematiese riglyn vir

die ondersoek en wat uiteindelik daarmee bereik wil word. Onderliggend aan die sentrale problematiek wat hierbo uiteengesit is, word 'n aantal vrae beantwoord. Die belangrikste hiervan is die volgende:

- Kan lirieke as letterkunde beskou, bestudeer en geëvalueer word?
- Waarom het die Afrikaanse jeug as groep eers in die jare tagtig 'n duidelike belangstelling in Afrikaanse musiek begin toon?
- Wat is die sosiale funksies van musiek?
- Tot watter mate vervul musiek 'n rol as die draer van kultuur en identiteit?
- Hoe het Afrikaanse musiek oor die laaste paar dekades ontwikkel?
- Waarom het Afrikaanse rock, punkrock en metal op 'n spesifieke tydstip ontwikkel?
- Waarom word musiek (spesifiek rock) as sosiale wapen ingespan deur die jeug en watter implikasies hou sodanige verset in?
- Wat is die huidige stand van Afrikaanse musiek en veral rock?

1.3 Hoofstukindeling

Met die sentrale vraagstelling wat hierbo uiteengesit is, word die studie aangepak deur eerstens (in die res van hierdie oriënterende hoofstuk) agtergrond te verskaf aangaande die terminologie wat ter sprake kom, die interdisiplinêre aard van die studie (en redes daarvoor) en die kultuurstudieveld waarin hierdie studie onderneem word. Die werkswyse kom eers aan bod, voordat die doelstellings uiteengesit word.

In hoofstuk twee word lirieke as literatuur nagespoor. Daar word eerstens gekyk na die kwessie van 'hoë' en 'lae' kultuur: deur die waarde van populêre musiek ('n sogenaamde lae kultuurvorm) te ondersoek, kom persepsies met betrekking tot 'hoog' en 'laag' onder die loep. Daar sal bewys word dat die waarde van populêre musiek daarin lê dat dit nuwe opvattinge oor die konsep van waarheid daarstel en dat waardeoordele gevel word op grond van die geloofwaardigheid van daardie waarheid vir 'n ontvanger binne 'n sekere sosiopolitieke ruimte op 'n sekere tydstip. Waarnemings word dan gemaak oor die moontlike 'tuiste' van lirieke in die

Afrikaanse letterkunde, veral met behulp van die polisisteesemteorie. Daarna word geargumenteer dat lirieke in 'n literêre konteks anders benader moet word as ander literatuurvorme, en waarnemings oor die redes hiervoor word uiteengesit. Deur te fokus op die rol van emosie in musiekondervinding, word bewys dat musiek en lirieke op 'n ander manier ontvang word as byvoorbeeld poësie en dat hierdie unieke werking van literatuur in gedagte gehou moet word wanneer dit ondersoek word – veral as dit kom by die rol daarvan met betrekking tot identiteitsvorming.

In die lig van die bevindinge in hoofstuk 2, kan daar voortgegaan word met die analise en interpretering van lirieke, soos dié van Fokofpolisiekar. In hoofstuk 3 sal bewys word dat dit raadsaam is om egter eers 'n historiese oorsig te skets van die sosiopolitieke konteks waarin musiek ontwikkel het, geskep en ontvang word. Deur 'n chronologiese voëlvlug te onderneem oor die afgelope anderhalfee se Afrikaanse populêre musiekgeskiedenis en die invloed van die sosiopolitieke konteks daarop, word Afrikaanse rock en spesifiek die punkrock van Fokofpolisiekar in 'n breë historiese konteks geplaas en bewys hoe die konteks waarin musiek geskep word, daardie musiek beïnvloed. Die aspek van identiteit en identiteitsvorming word veral in verband gebring met die sosiopolitieke en historiese tydperk waarin Afrikaanse rock ontstaan. Op grond daarvan kan die kwessie van identiteit (en verlossing) nagespoor word in die lirieke.

In hoofstuk 4 volg 'n gevallestudie: 'n ondersoek na Fokofpolisiekar en hulle lirieke. Waar Fokofpolisiekar in hoofstuk 3 in 'n breë historiese verband geplaas is, word hulle nou as gevallestudie in 'n nouer kontekstuele verband ondersoek. Die primêre temas van verlossing en identiteit in die lirieke kom aan bod deur 'n seleksie te maak van sekere liedjies van die ses albums wat tussen 2003 en 2008 vrygestel is. Daar word gekyk na die oorsprong en simptome van hierdie temas en na die moontlike rol wat hierdie groep se boodskappe speel in die identiteitsvorming van die Afrikanerjeug. Ten einde 'n genoegsame beeld te kan skep van die temas van verlossing en identiteit in die lirieke en om die ontwikkeling van hierdie temas aan te dui, word heelwat tekste bespreek. Mediatekste, asook musiekvideo's, albumontwerpe en intertekste en teorieë, word in verband gebring met die groep en hul lirieke.

Die inhoud van hoofstuk 5 is daarop gemik om die afleidings en bevindinge saam te knoop en op grond daarvan finale gevolgtrekkings te maak. Daarbenewens word daar in hierdie slothoofstuk besin oor moontlikhede vir toekomstige studie.

1.4 Omskrywing van terme

1.4.1 Die klassifikasie van musiek as pop, rock, punkrock en metal

In die omgangstaal word klassifikasiterme vir musiek dikwels op 'n baie vloeibare wyse gebruik, wat kan lei tot verwarring. Die woord “pop” in “popmusiek” is byvoorbeeld afgelei van “popular” (populêr) en is dus die verkorting vir “populêre musiek”. Maar ná die opkoms van rock, en sy uitvloeisels van onder meer punk en metal, word die term “populêre musiek” gebruik as sambreelterm om rofweg te verwys na alle musiek wat nie klassieke musiek is nie, insluitende rock, punk(rock) en metal. Aangesien pop verskil van rock, punk en metal, is daar in dié sin dus 'n verskil tussen pop(musiek) en populêre musiek, selfs al word dit deesdae steeds dikwels as wisselvorme gebruik. In hierdie studie word daar 'n onderskeid getref tussen pop (as genre) en populêre musiek (as sambreelterm) en die twee terme sal nie as wisselvorme gebruik word nie.

Die terme rock en rock & roll⁶ word dikwels as sinonieme gebruik, maar tegnies gesproke is dit twee verskillende konsepte. Die term “rock” het in die middel-1960's in algemene gebruik gekom en is afgelei van die Amerikaanse term rock & roll. Laasgenoemde musiekvorm is egter nie rock se enigste bron van invloed nie – rock het uit 'n hele reeks diverse musikale bronne ontwikkel. Alhoewel rock afgelei is van rock & roll, word laasgenoemde term steeds deur sekere skrywers gebruik as wisselvorm vir rock. In hierdie studie sal daar deurgaans verwys word na “rock” of “rockmusiek” wanneer daar na hierdie genre verwys word.

⁶ Hierdie term word deur sommige mense geskryf as “rock 'n' roll”.

Natuurlik moet daar in ag geneem word dat die betekenis van sekere terme met verloop van tyd uitbrei en verander, maar ten einde 'n werkbare definisie⁷ van musikale genres vir hierdie studie te ontwikkel, moet daar vlugtig gekyk word na die betekenis van die betrokke musiekgenre-terme. In *The Illustrated History of Rock Music* baken Jeremy Pascall (1978:12) rock & roll af tot veral die jare tussen 1954 en 1958. Soos Pascall (1978:12) tereg uitwys, is dit nie altyd moontlik om te sê presies wat 'n soort musiek soos rock & roll is nie, maar wel waar dit vandaan kom. Pascall (1978:12) gaan voort om die oorsprong van rock & roll in die VSA na afloop van die Tweede Wêreldoorlog te probeer vasstel en sê dan: “At the crudest, rock & roll is black man’s music interpreted by white performers.”

Dit is nie moontlik om 'n spesifieke datum van die oorsprong van rock & roll vas te stel nie, aangesien dit geleidelik ontwikkel het. Die term rock & roll het ontwikkel uit die taal van die blues en die slengtaal van die swart bevolking in Noord-Amerika waar die term “rock” gebruik word om te verwys na dans, asook as eufemisme van die seksdaad (Wicke, 1990:xi-xii). Pascall (1978:13) som die betekenis van die term rock & roll (en die redes vir die grootskaalse ontevredenheid van die ouer geslag daaroor) soos volg op:

Rock & roll *was* euphemistic. Rocking and rolling was dancing. And since dancing is simply a vertical expression of a horizontal passion it took no great imagination to guess what the euphemism stood for.

Uit bostaande aanhaling is dit reeds duidelik dat rock & roll en die musiek wat daarna ontwikkel het, dikwels as manier gedien het waardeur die jonger geslag hulle onderskei het van die ouer geslag.

'n Platejoggie genaamd Alan Freed (alias: Moondog) het volgens Pascall (1978:12-14) in 1952 gesorg vir die verspreiding van die term rock & roll as genre-term met sy weeklikse radioprogram, *Moondog’s Rock & Roll Party*, op 'n radiostasie (WJW) in

⁷ Binne die musikologie sou hierdie definisies nouer omskryf kon word in terme van musikale kenmerke (soos ritme, tempo, timbre, ensovoorts). Alhoewel die rol van die musiek uiters belangrik is en 'n interdissiplinêre werkswyse bepleit word, word daar binne die bestek van hierdie studie slegs werksdefinisies vir die tersaaklike musiekgenres geformuleer, aangesien daar eerstens vanuit 'n literêre eerder as hoofsaaklik musikologiese oogpunt na die betrokke musiek gekyk word. In 'n meer uitgebreide studie (of een met 'n hoofsaaklik sosiologiese inslag) sou die definisies van hierdie musiekgenres ook verbreed kon word deur sosiopolitieke elemente soos klas, ouderdom en geslag te betrek.

Cleveland, Ohio. Volgens Pascall (1978:14) was Bill Haley and the Comets die eerste wit sterre van rock & roll. Ander kunstenaars soos Elvis Presley, Little Richard, Chuck Berry en Buddy Holly is ook bekendes uit die era van rock & roll. Tussen 1959 en 1960 het hierdie era volgens Pascall (1978:30) geëindig (Pascall bring dit ook in verband met die dood van Buddy Holly in 1959). Daarna het pop volgens Pascall (1978:36) die musiekbedryf oor die algemeen oorgeneem. Hy (Pascall, 1978:37) definieer pop onder meer as musiek gemaak vir alleenlik kommersiële redes, sonder 'gees' en dus in kontras met die geesdriftige rock & roll: "Pop was the deodorant to the sweat of rock & roll."

Pascall (1978:102) baken die 'era' van rock af tot min of meer die jare tussen 1966/67 en 1970. Volgens hom het die populêre musiek van die era fundamenteel verander en was populêre musiek nie slegs meer pop nie, maar 'n groot deel daarvan het 'n rock-klank begin kry. Oor die verskil tussen die terme rock en pop sê Pascall (1978:102) onder meer:

Rock, it's a harder, stronger, more firmly rooted word than pop. It denotes permanence and history. And, at it's most superficial, that was the difference between rock and pop. Pop fizzed and burst very quickly. Rock stayed.

Hierdie woorde van Pascall is geskryf in die laat-70's, sonder die wete dat Simon Frith in (1988:1) sou verklaar "the rock era is over". Daarmee bedoel hy dat die 'era van rock' verby is, maar nie die nalatenskap nie. Die klank van rock is deesdae geïntegreer in pop.

Rock is hoofsaaklik 'n manlike sfeer. Die feit dat vroue nie op die voorgrond is in rock nie, kan teruggevoer word na die kultuur wat rondom rock ontwikkel het in die laat 1960's en vroeë 1970's. Hierdie rock-kultuur was manlik met betrekking tot die lede van rockgroepe, die lirieke se inhoud en politieke agenda. Vroue is hiervolgens gemarginaliseer "by being denied a mind and reduced to their bodies" (Railton, 2001:322). Diane Railton (2001:323) bespreek hierdie marginalisering van vroue in rock deur veral te verwys na die seksualisering van vroue in rockmusiek: "In a world of sex and drugs and rock 'n' roll, women's role was to provide the sex."

Daar kan geargumenteer word dat die musiekkultuur (insluitende die rock-kultuur) baie verander het sedert die ontstaanfase van rock, maar volgens Railton (2001:323) is die manlike rockhegemonie nog sterk. Railton (2001:323-325) argumenteer dat rock sigself oorspronklik wou distansieer van die jeug se kommersiële popkultuur van die laat 1950's en vroeë 1960's, waarvan die popmusiek kenmerkende vroulike eienskappe besit het. Laasgenoemde populêre musiek moes 'n "catchy" wysie en populêre aantrekkingskrag hê en 'n mens moes lekker daarop kon dans (Railton, 2001:324; vergelyk ook Wicke, 1990:11). Hierdie popmusiek se sentrale temas was liefde en romanse (vergeelyk Frith, 1988:109). Die begin van rock sou laasgenoemde tendens in liriese inhoud verander: Lirieke het al hoe minder oor liefde en romanse gehandel. Deur sigself te distansieer van die vroeëre popmusiek, het rock ook sigself gedistansieer van liefde en romanse – dinge wat tradisioneel behorend is tot die vroulike ("feminine") sfeer. Rock wou sigself dus oorspronklik onderskei van die 'laer' vorm van populêre musiek wat onlosmaaklik deel was van van die vroulike sfeer – dit is 'n kwessie van die "feminine body" versus die "masculine mind" (Railton, 324-326).

Die manlike ("masculine") eienskap van rock kan nie slegs in die inhoud van die lirieke gevind word nie. Die betekenis van 'n liedjie kan nie bloot gereduseer word tot die woorde op papier nie, aangesien die optrede van 'n sanger as 't ware lewe blaas in die lirieke (vergeelyk Storey, 1996:123). Ook die optrede van rock is dikwels manlik ("masculine") van aard. Storey (1996:120-121) verwys na navorsing (homologiese analise⁸) gedoen deur Willis (1978) oor die rock & roll van die vyftigerjare. Hierdie musiek, veral dié van Elvis Presley en Buddy Holly, sê Willis (aangehaal in Storey, 1996:123):

was seen to validate aggressive masculinity in its celebration (mostly articulated through vocal delivery and the energy of the music, rather than its lyrical content) of a tough and physical response to an uncertain and uncaring world. Thus the music was seen to have the capacity to make concrete and to authenticate the group's commitment to displays of aggressive masculinity.

⁸ "The purpose of homological analysis is to tease out the relationship between the particular cultural choices of a social group and how these are used to construct the cultural meanings of the social group." (Storey, 1996:120).

Rock het dus 'n geskiedenis van 'n rowwe en fisiese respons op die wêreld wat weergegee word deur hoofsaaklik die stemoordrag en energie van die musiek wat 'n agressiewe manlikheid weerspieël. Dit kan dien as verdere verduideliking van waarom vroue met enkele uitsonderings afwesig is van die rocktoneel.

Met sy opkoms in die VSA en Brittanje het rock die konvensionele funksie van populêre musiek omvergewerp. Voorheen is populêre musiek hoofsaaklik met twee funksies voor oë gemaak, naamlik dans en vermaak. Daarteenoor het rock 'n onspesifieke funksie vir verskeie aktiwiteite gehad. Amerikaanse tieners het rock vir hulleself opgeëis as behorende tot hulle generasie en in die proses ook besef dat musiek meer kon wees as slegs 'n agtergrond tot danspassies – dit kon betekenis en betekenisvolheid oordra (Wicke, 1990:11). Rock het dus begin om 'n sentrale rol te speel in die jeug se vryetydsbesteding, veral omdat hulle die *status quo* daardeur kon uitdaag, terwyl pop se sentrale temas liefde en romanse is (vergelyk Frith, 1988:109). Met betrekking tot die liriese inhoud van die musiek, kan daar dus onderskei word tussen rock en pop. Volgens Frith (1988:117) berus rock se aanspraak op 'n superieure popstatus op die argument dat die skrywers van rockliedjies inderdaad digters is (vergelyk ook Pascall, 1978:133).

Na die sogenaamde era van rock waarvan Pascall (1978:102) praat, noem hy die “splintered Seventies” (Pascall, 1978:154). Dit is in hierdie versplinterde era van populêre musiek dat punk uit rock voortgevloei het.

In die poging om 'n werkbare definisie vir die term “punk” te formuleer, sê Roger Sabin (1999:2) dat punk 'n “notoriously amorphous” konsep geword het, maar 'n essensiële definisie daarvan sien volgens hom soos volg daar uit: Punk was/is 'n subkultuur wat ten beste gekarakteriseer kan word as deels jeugrebellie en deels artistieke stelling. Die hoogtepunt van punk was die sigbaarste in die VSA en Brittanje. Punk se primêre manifestasie was in musiek, veral in die onvergenoegde musiek van groepe soos die Sex Pistols en The Clash. Punk het nie 'n vasgestelde filosofiese agenda gehad (soos byvoorbeeld in die geval van die hippie-beweging) nie, maar dit is en word gekenmerk deur identifiseerbare houdings. Onder meer: “an emphasis on negationism (rather than nihilism); a consciousness of class-based

politics (with a stress on ‘working class credibility’); and a belief in spontaneity and ‘doing it yourself’” (Sabin, 1999:2-3).

In Suid-Afrika het rock- en popmusiek tydens die 1960’s groter aftrek begin kry. Volgens Redelinghuys (2008:46) het daar tesame met die opbloeï van punkrock in Brittanje in die laat-1970’s (die Sex Pistols en The Clash) en onder die invloed van eksotiese acid rock (The Grateful Dead en Jefferson Airplane) ook rockgroepe in Suid-Afrika ontstaan soos Freedom’s Children, Wild Youth, Dog Detachment, Radio Rats, Corporal Punishment en Rude Dementals wat “plaaslik op die morele waghond se sensitiewe stert begin trap” het.

Al was die hoogtepunt van punk in die jare 1976-79, soos Sabin (1999:2) meen, is dit nie te sê dat punk in 1979 uitgesteef het nie. Die punktradisie leef vandag nog voort in die musiek en subkultuur (vergelyk Sabin, 1999:4). Moderne punk is volgens Herholdt (2004:6) ’n reaksie op die populêre rigting wat punk met die aanvang van New Wave ingeslaan het. In sy bespreking van Fokofpolisiekar se eerste album, *As jy met vuur speel sal jy brand*, sê Herholdt (2004:6) dat moderne punks terugkeer na die “reguit en eenvoudige benadering van die stigters van hierdie opstandige rockmusiek, maar [...] by voorkeur melodieë en harmonieë [speel] om hul bytende lirieke makliker by die ore te laat inglip”.

Fokofpolisiekar word beskou as die eerste punkorkes⁹ in Afrikaans. Carla Lewis (2004:2) skryf in die *Mail & Guardian* oor die huidige stand van punk: “Punk has been sterilised to such an extent that the movement has become a multi-million-dollar industry. In South Africa, the movement is dominated by MTV and Americana.” Dit is onder hierdie invloed van ‘afgewaterde’ punk wat Suid-Afrikaanse punk ontwikkel het, maar, soos Lewis (2004:2) tereg uitwys, is Fokofpolisiekar die punkgroep wat die naaste kom aan die ‘filosofie’ van punk.

⁹ Die groep word beskryf as punks, maar volgens die lede is punk iets wat nie regtig meer bestaan nie. Kennedy is bekend daarvoor dat hy in onderhoude op hierdie onderwerp antwoord met die stelling dat om oor punk te debatteer, is soos om te debatteer oor geloof (vergelyk Badprop, 2004). Hiermee gee hy te kenne dat hy dink albei het reeds uitgesteef en dat beide ’n leefwyse is wat nie noodwendig volgehou word deur diegene wat hulle daarby skaar nie. Kennedy meen: “Punk het ’n sekere etos. Jy moet soos iets word en op ’n sekere manier begin leef. Dis nie net ’n musiekstyl nie, dis ’n leefwyse.” En om hierdie rede meen die groep dat hulle nie heeltemal punks genoem kan word in die oorspronklike sin van die woord nie (Badprop, 2004).

Buiten punk is daar ook tydens die 1970's in Amerikaanse en Britse rock onder meer beweeg na die sogenaamde heavy metal-klank (ook bekend as death metal of slegs metal). Volgens Will Straw (1983:97) is hierdie uitvloeisel van rock “frequently based in the chord structures of boogie blues, but retaining from psychedelia an emphasis on technological effect and instrumental virtuosity”. Straw (1983:97) vervolg:

[M]any of the stylistic traits that would become dominant within heavy metal were already in evidence: the cult of the lead guitarist, the ‘power trio’ and other indices of the emphasis on virtuosity, the ‘supergroup’ phenomena, and the importance in performance of extended solo playing and a disregard for the temporal limits of the pop song.

Metal het ontwikkel tot 'n selfstandige genre deur die loop van die 1970's, grootliks op grond van die kenmerkende optredes geassosieer met die ontwikkeling van die gepaardgaande attribute soos album-omslagontwerpe, die klerestyl van die gehoor en hul lewenstyl (Straw, 1983:97-98). Heavy metal kan dus grootliks uitgeken word aan die ikonografiese kenmerke daarvan. Will Straw (1983:107) som dit soos volg op (baie aspekte daarvan is steeds onveranderd): Beide die kunstenaars en aanhangers is geneig om lang hare te hê, denimbaadjies en jeans te dra. Rookbomme is kenmerkend tydens verhoogoptredes en by dié geleenthede is die rook van dagga en die neem van depressante dwelms ook algemeen. Die omslagte van albums vertoon aanvanklik eklektisisme, maar dan volg 'n geleidelike samespel van 'n ikonografie met satanistiese beelde en motiewe uit fantasie-illustrasies. Laasgenoemde beelde en motiewe word dikwels op die rugkante van denimbaadjies, op motors en motorfietse, bussies, T-hemde, ensovoorts aangebring (en met die latere invloed van punk op *buttons*, oftewel borsspelde).

In Suid-Afrika het metal begin deurslaan in Afrikaans met Battery 9 wat hulle sedert die groep se debuut in 1995 toespits op industriële metal (veral onder die invloed van die Duitse industriële metalklank). Myns insiens is die belangrikste metalgroep ten tye van die publikasie van hierdie tesis die groep K.O.B.U.S.! wat hulleself dikwels beskryf as die eerste volwaardige Afrikaanse metalgroep.

As uitvloeisels daarvan kan beide punk en metal dus beskou word as behorende tot rock en word dit daarom hier onder die breër term “rock” behandel.

1.4.2 Die gebruik van die term “Afrikaner”

In hierdie studie sal die term “Afrikaner” gebruik word om te verwys na ’n spesifieke etniese groep, naamlik wit Afrikaanssprekendes. Dié term is egter gelaai, aangesien dit ’n konnotasie met apartheid oproep, met die gevolg dat talle wit Afrikaanssprekendes verkies om eerder deur die alternatiewe term “Afrikaanses” onderskei te word. Maar daar is besluit om nie die term ‘Afrikaanses’ vir hierdie studie te gebruik waar daar na spesifiek wit Afrikaanssprekendes verwys word nie, aangesien ‘Afrikaanses’ gebruik kan word om Afrikaanssprekendes van enige ras of etnisiteit in te sluit – dit sou dus die studie problematiseer.

Daar word nie deur die gebruik van die term ‘Afrikaner’ voorgegee dat hierdie tesis enigsins probeer om die storie van *alle* Afrikaners of selfs alle jong Afrikaners te vertel nie. Fokofpolisiekar, die groep waarvan die lirieke as fokus dien, spreek nie tot die totaliteit van Afrikaanssprekendes of selfs alle wit Afrikaanssprekendes nie.

Kulturele identiteit staan voorop in my studie, terwyl die kwessies van ras, klas en geslag ietwat opsygeskuif word. Daardeur word nie te kenne gegee dat hierdie kwessies enigsins minder belangrik is of dat kulturele identiteit afsonderlik hiervan funksioneer nie. Die omvang van my tesis laat egter nie toe dat hierdie sake intensief bestudeer en sinvol geïntegreer kan word nie. Origens is die bruin stem in Afrikaanse musiek, die rol van klas en die vroulike stem in Afrikaanse rock onderwerpe in eie reg en moontlikhede vir toekomstige studie waaraan daar op die gebied van die kultuurstudies hopelik nog heelwat aandag gegee sal word.

Rasproblematiek kry daarom nie binne die bestek van hierdie studie aandag nie, nie omdat die bruin Afrikaanse stem in musiek bloot deur my geïgnoreer word nie, maar omdat Afrikaanse rock ’n kenmerkend wit fenomeen is. Fokofpolisiekar se lede, sowel as die gehore by dié groep se optredes, is oorwegend wit¹⁰. Sover my kennis

¹⁰ Die groep se klankingenieur, Angelo Carelse, is wel ’n bruin Engelssprekende.

strek, bestaan daar tans ook geen kommersieel suksesvolle bruin Afrikaanse rockgroep nie.

1.5 Werkswyse

1.5.1 Die gebruik van 'n interdisiplinêre benadering

Waar populêre musiek onder die loep kom, kan dit nie vanuit slegs 'n enkele hoek bekyk word nie. Die belang van die sosiale konteks waarbinne die musiek ontstaan, kan veral nie onderskat word nie. Dit is omdat sosiale strukture as 't ware uitkristalliseer in musikale strukture. Op verskeie maniere en met wisselende grade van kritiese bewustheid skep die musikale mikrokosmos 'n replika van die sosiale makrokosmos (Ballantine, 1984:4-5). In hierdie studie word daar dus 'n benadering gevolg wat die historiese en sosiopolitieke konteks waarin die musiek en lirieke ontstaan, betrek deur gebruik te maak van bydraes van 'n hele reeks studieverde.

Die interdisiplinêre benadering tot literatuurstudie is nie nuut nie. Reeds in 1975 skryf Fiedler (1975:345) oor 'n nuwe kondisie in die literatuur en die implikasies wat dit inhou vir die literêre kritiek: "We have [...] entered quite another time, apocalyptic, anti-rational, blatantly romantic and sentimental; an age dedicated to joyous misology and prophetic irresponsibility; one at any rate, distrustful of self-protective irony and too great self-awareness." Fiedler (1975:346) meen dat 'n hernude vorm van kritiek nodig is:

[A] renewed criticism will no longer be formalist or intrinsic; it will be contextual rather than textual, not primarily concerned with structure or diction or syntax, all of which assume that the work of art 'really' exists on the page rather than in a reader's passionate apprehension and response. Not words-on-the-page but words-in-the-world or rather words-in-the-head, which is to say, at the private juncture of a thousand contexts, social, psychological, historical, biographical, geographical, in the consciousness of the lonely reader (delivered for an instant, but an instant only, from all of those contexts by the *extasis* of reading): this will be the proper concern of the critics to come.

Die konteks waarin literatuur geskep word, word dus belangrik by die studie van die aard en betekenis daarvan. Dit geld ook vir musiek: albums en liedjies is nie geïsoleerde skeppinge nie, maar eerder die simptome van 'n uitgebreide kulturele konteks wat bestaan uit sosiale en politieke verhoudinge aan die een kant en die spesifieke omgewing van die luisteraars aan die ander kant (Wicke, 1990:viii). Ook Simon Frith (1988:7) meen dat 'n liedjie of musiekgroep slegs saak maak in hoeverre dit sy konteks illumineer. Die aard van die rockmusiek van die 1960's (in veral die VSA en Brittanje) kan dus byvoorbeeld slegs verduidelik word in verhouding tot die protes en moontlikhede van sosiale veranderinge wat ondervind is deur die jeug van daardie dekade, terwyl die uitsluiting van hierdie moontlikhede en die vernouing van die moontlikheid van verandering wat die 1970's gekenmerk het, daarenteen die veranderde strukture van populêre musiek in daardie dekade bepaal het: aan die een kant die 'uitverkoop' aan disko-musiek en aan die ander kant punkrock se artikulاسie van outentieke kritiek teen die onderdrukkende sosiale orde (Ballantine, 1984:5). So ook kan Afrikaanse punk slegs verstaan word in die lig van die magsverlies van die Afrikaner in 1994 en die sosiopolitieke toestand teen die millenniumwending.

Vanweë die belang van die konteks (die sosiopolitieke omstandighede en die spesifieke omgewing van die luisteraars) waarin musiek geskep en ontvang word, is dit gerade om 'n interdisiplinêre werkswyse te volg word ter benadering van musiek as teks.

Simon Frith en Andrew Goodwin (1990:ix), die redakteurs van *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, lê groot klem daarop dat die studie van populêre musiek interdisiplinêr moet wees, aangesien al die dissiplines wat al bygedra het tot die studie van musiek, iets bied wat 'n ondersoeker binne hierdie veld wyser kan maak. Die akademiese studie van populêre musiek is gewortel in die sosiologie, terwyl die sosiologie van pop en rock weer op sy beurt te make het met twee nie-musikale oorwegings, naamlik die betekenis van die massakultuur en die empiriese studie van die jeug. Tydens die 1970's is die aandag verskuif na die studie van subkulture, veral onder leiding van Stuart Hall van die Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) gestig in 1964 en opgevolg deur die Birmingham Departement van Kultuurstudies. Die kritiese benadering tot populêre musiek het ook in hierdie tyd 'n ernstiger stem gekry, ooreenstemmend met die ontwikkeling van die rock-ideologie

(Frith en Goodwin, 1990:1-3). Volgens Moser (2007:279) is die huidige tendens in populêre musiekstudie die poging tot die vorm van 'n dialoog tussen kultuurstudies en musikologie. Kultuurstudies word onder meer gekenmerk deur interdisiplinariteit en insigte en teorieë uit hierdie gebied sal ook in my studie benut word.

Volgens Sabin (1999:2) is die studie van punk deesdae moontlik as gevolg van kultuurstudies. Vervolgens word kultuurstudies – en hoe dit inslag vind in hierdie tesis – bespreek ten einde vas te stel waarom 'n studie van Afrikaanse rock en veral punk aanklank vind by hierdie interdisiplinêre studieveld.

1.5.2 Kultuurstudies en die inslag daarvan in hierdie tesis

Hierdie tesis word onderneem in die vakgebied van Afrikaanse literatuurstudie met 'n geskiedenis-komponent. Dit is reeds interdisiplinêr vanweë die inkorporering van geskiedenis, maar dit sal duidelik word dat ook sosiologie, psigologie en selfs musikologie, tesame met ander intellektuele ruimtes (soos die media), betrek word in die ondersoek, aangesien musiek nie in isolasie bestudeer kan word nie, maar binne 'n bepaalde konteks. Omdat hierdie tesis handel oor populêre musiek wat deel is van populêre kultuur en omdat die studie wil ontkom aan 'n verabsoluterende metode, vind dit aansluiting by kultuurstudies. Laasgenoemde besit nie slegs een definisie of metode nie en hierdie kenmerk, tesame met die konteksgerigte en interdisiplinêre benaderingswyse daarvan, vind inslag in hierdie tesis oor Afrikaanse rock.

Volgens Van Gorp *et al.* (1998:105) vra literatuurstudie deesdae om 'n meer konteksgerigte benadering en hierdie behoefte het literatuurwetenskap nader aan kultuurstudies gebring. Die oorsprong van kultuurstudies kan immers teruggevoer word na Engelse literatuurstudie en meer spesifiek die publikasie van twee boeke in die 1950's: *The Uses of Literacy* deur Richard Hoggart (1957) en *Culture and Society* (1958) deur Raymond Williams. Beide Hoggart en Williams kom vanuit die akademiese agtergrond van Engelse literatuurstudie (Sparks, 1996:14-15; vergelyk ook Van Gorp *et al.*, 1998:105). Die beduidende rol wat hierdie twee publikasies gespeel het in die opkoms van kultuurstudies, lê in die verwerping van 'n spesifieke dominante idee van 'kultuur' en die verskuiwing vanaf 'n estetiese na 'n

antropologiese opvatting daarvan (Sparks, 1996:15). Die invloed van Europese outeurs soos Gramsci, Althusser, Bourdieu en Foucault het voorts die tendense binne kultuurstudie soos byvoorbeeld die verruiming van die kulturbegrip, die gesprekke rondom die kanon, die verdediging van subkulture en die sterk ideologiese inslag in die omgang met kultuur versterk en kultuurstudies aansluiting laat vind by 'n teoreties sterk diskoers- en ideologiekritiek (Van Gorp *et al.*, 1998:105).

Die term “kultuurstudies” het in gebruik gekom tydens die laat-1960's en vroeë 1970's met spesifieke verwysing na die Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS). Die CCCS het ontstaan vanweë die vrae wat akademici soos Hoggart en Williams begin vra het na afloop van die Tweede Wêreldoorlog aangaande kultuur en die samelewing. Hierdie vrae “broke the bounds of traditional disciplines like literature and history and had a difficult and sometimes deeply troubled association with newer social scientific disciplines, most notably sociology” (Gray en McGuigan, 1993:vii-viii). Dit is onder meer die oogmerk van my tesis om deur middel van 'n interdisziplinêre werkswyse die grense tussen tradisionele dissiplines (of, altans, die tradisionele grense tussen dissiplines), soos byvoorbeeld Afrikaanse literatuurstudie en geskiedenis, te deurbreek en ook om elemente uit byvoorbeeld sosiologie in die proses in te span.

As breë definisie van kultuurstudies kan dié van Nelson *et al.* (1992:4) benut word:

[C]ultural studies is an interdisciplinary, transdisciplinary, and sometimes counter-disciplinary field that operates in the tension between its tendencies to embrace both a broad, anthropological and a more narrowly humanistic conception of culture. Unlike traditional anthropology, however, it has grown out of analyses of modern industrial societies.

Anders as wat hierdie definisie te kenne gee, beskou Bennet (1992:33) kultuurstudies nie noodwendig as 'n studieveld nie, maar eerder as 'n gravitasieveld van intellektuele dissiplines: “[C]ultural studies comprises less a specific theoretical and political tradition or discipline than a gravitational field in which a number of intellectual traditions have found a provisional *rendez-vous*.” In hierdie sin is kultuurstudies 'n beweging of netwerk wat 'n groot invloed uitoefen op verskeie akademiese dissiplines, veral Engelse studies, sosiologie, media- en kommunikasiekunde,

linguistiek en geskiedenis (Johnson, 1996:75). Myns insiens is dit ook noodsaaklik om Afrikaanse literatuurstudie by hierdie lys te voeg. 'n Studie van Afrikaanse rock kan nie berus by byvoorbeeld slegs lirieke nie, maar het die “provisional *rendez-vous*” nodig waarvan Bennet (1992:33) praat: kultuurstudies bied die ruimte waarin daar voorraad uit verskeie dissiplines en studieverde geneem kan word om in die behoefte van 'n sekere vraag oor kultuur te voorsien. Om 'n metafoer te gebruik: indien Afrikaanse studies as 'n skip beskou word, is kultuurstudies die graviterende verversingspos waar daar ruilhandel kan plaasvind tussen verskillende ‘skepe’ (insluitende sosiologie, geskiedenis en so meer).

Kultuurstudies bied in sy interdisiplinêre benadering volgens Lata Mani (1992:392) “a location where the new politics of difference – racial, sexual, cultural, transnational – can combine and be articulated in all their dazzling plurality”. Maar kultuurstudies is nie bloot interdisiplinêr nie, dit is as 't ware anti-dissiplinêr – 'n eienskap wat hierdie veld in 'n ongemaklike verhouding plaas met akademiese dissiplines (Nelson *et al.*, 1992:1-2), omdat dit nie 'n monolitiese liggaam van teorieë en metodes is nie (Storey, 2003:1). Kultuurstudies besit nie 'n spesifieke metodologie (dit wil sê 'n spesifieke statistiese, etnometodologiese of tekstuele analise) nie; die metodologie van kultuurstudies kan beskou word as *bricolage*¹¹ – dit is pragmaties, strategies en self-reflektief (Nelson *et al.*, 1992:2). Hierdie benaderingswyse van *bricolage* sal ook soms inslag vind in my werkswyse. Na aanleiding van die vrae wat aan bod kom, sal dit wat tot my beskikking is (uit verskeie dissiplines en intellektuele ruimtes) gebruik word om die vraag op die beste wyse moontlik te beantwoord, veral waar Afrikaanse literatuurstudie alleen nie 'n voldoende antwoord kan verskaf nie.

Die anti-dissiplinêre houding van kultuurstudies spruit daaruit dat die formele dissiplinêre praktyke van die akademie vanweë hulle ingeskrewe onderskeidings geneig is tot uitsluiting, terwyl die keuse van navorsingsonderwerpe binne kultuurstudies bloot bepaal word deur watter vrae gevra word binne 'n sekere konteks.

¹¹ Die konsep van *bricolage* is deur Claude Lévi-Strauss ontwikkel in *The Savage Mind* (1962). Lévi-Strauss (1962:16-19) definieer die *bricoleur* as iemand wat op 'n improviserende wyse te werk gaan, anders as die ingenieur wat metodes en op 'n wetenskaplike wyse werk. Volgens Lévi-Strauss (1962:17) geld die volgende vir die *bricoleur*: “[T]he rules of his game are always to make do with ‘whatever is at hand,’ that is to say with a set of tools and materials which is always finite and is also heterogeneous”. *Bricolage* is dus 'n werkswyse waarvolgens dit wat tot die gebruiker se beskikking is, aangepas word om gebruik te word na gelang van die ontwikkeling van nuwe behoeftes.

Geen versekering kan gegee word oor watter vrae belangrik is binne watter konteks of hoe om hierdie vrae te beantwoord nie, daarom kan geen metodologie voorkeur geniet of slegs tydelik ingespan word nie – terselfdertyd kan geen metode bloot geëlimineer word nie. Metodes wat belangrike insigte en kennis kan verskaf, is byvoorbeeld tekstuele analise, semiotiek, dekonstruksie, etnografie, onderhoude, fonemiese analise, psigoanalise, inhoudsanalise, opnamenavorsing en risomatiese¹² analise of ondersoekmetodes (Nelson *et al.*, 1992:2). Johnson (1996:79) verwys ook na die interdisiplinêre (en anti-dissiplinêre) neiging van kultuurstudies en skryf dit daaraan toe dat geen enkele akademiese dissipline die volle omvang en kompleksiteit van 'n studie oor kultuur kan vasvang nie, aangesien kulturele prosesse nie direk korrespondeer met die kontoere van akademiese kennis nie. Hierdie opvatting van Johnson (1996:79) sluit aan by John Docker (1994:xiv):

I cannot envisage any 'movement', modernism or poststructuralism or postmodernism, any single aesthetic, philosophy, cosmology, discourse, as ever adequate to humanity and the world's infinitely variegated differences, conflicting values, argumentativeness and lunacy.

In die lig van die wêreld se “infinitely variegated differences, conflicting values, argumentativeness and lunacy” is dit ook nie moontlik om een enkele, essensiële definisie of unieke narratief van kultuurstudies te formuleer nie, omdat die betekenis en gebruik daarvan sal verander met verloop van tyd en na gelang van die uitbreiding van kultuurstudies na nuwe dissiplines en kontekste (Nelson *et al.*, 1992:3):

Even when cultural studies is identified with a specific national tradition like British cultural studies, it remains a diverse and often contentious enterprise, encompassing different positions and trajectories in specific contexts, addressing many questions, drawing nourishment from multiple roots, and shaping itself within different institutions and locations. The passage of time, encounters with new historical events, and the very extension of cultural studies into new disciplines and national contexts will inevitably change its meanings and uses.

¹² Die risoom is 'n metafoer wat deur Gilles Deleuze en Felix Guattari in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1987) aangewend word om verspreiding, konneksies en veelvuldigheid binne 'n netwerk aan te dui: “any point of a rhizome can be connected to anything other, and must be” (Deleuze & Guattari, 1987:7). Hiervolgens is enige punt op die een of ander manier verbind met 'n ander punt in 'n netwerk. Deleuze & Guattari (1987:7) dui aan dat 'n risoom eindelose verbindings opbou tussen semiotiese kettings, magsorganisasies en omstandighede in verhouding tot wetenskap, kuns en sosiale vraagstukke.

Hoewel kultuurstudies 'n “diverse and often contentious enterprise” is, is dit terselfdertyd nie *enigiets* nie. Tony Bennet (1992:23) meen dat die term “kultuurstudies” funksioneer as 'n gerieflike term vir “a fairly dispersed array of theoretical and political positions”, maar baken dan hierdie “dispersed array” soos volg af: “[...] which, however widely divergent they might be in other respects, share a commitment to examining cultural practices from the point of view of their intrication with, and within, relations of power.” (Bennet 1992:23).

Hierdie magsverhoudings wat binne kultuurstudies ondersoek word, is reeds opgesluit in sy definisie van kultuur. Soos reeds genoem, lê die oorsprong van kultuurstudies juis in die verwerping van 'n spesifieke dominante opvatting van kultuur – in die beweging vanaf 'n estetiese na 'n antropologiese definisie daarvan (Sparks, 1996:15). In die volksmond word dikwels met “kultuur” bedoel die sogenaamde “hoëre uitinge van die menslike gees” soos simfoniekonserte, balletuitvoerings, die skilderkuns, toneel, ensovoorts (Grobelaar, 1974:5), dit wil sê die estetiese. Aan die ander kant kan dit in 'n breër sin gebruik word as 'n “geesteslewe” of “beskawingstoestand” of begrip wat “[d]ie ganse geestelike besitting van 'n volk of ander groep(ering) op elke terrein” omvat (Odendal & Gouws, 2005). Maar volgens Fiske (1996:115) is die term “kultuur”, soos dit gebruik word in kultuurstudies, eerder 'n politieke een. Kultuur is hiervolgens nie die estetiese produkte van die menslike gees nie, maar eerder 'n manier van leef binne 'n industriële samelewing wat die volle betekenis van daardie sosiale ondervinding vervat – dit wil sê kultuurstudies is gemoeid met die voortbrenging en sirkulasie van betekenis (“meanings”) in industriële samelewings (Fiske, 1996:115). Storey (2003:2-3) se opvatting van kultuurstudies skakel met hierdie siening waar hy meen dat kultuurstudies met 'n *inklusiewe* definisie van kultuur werk. Hy omskryf dan hierdie inklusiewe definisie breedweg as volg:

[C]ulture is how we live nature (including our own biology); it is the shared meanings we make and encounter in our everyday lives. Culture is not something essential, embodied in particular ‘texts’ (that is, any commodity, object or event that can be made to signify), it is the practices and processes of making meanings with and from the ‘texts’ we encounter in our everyday lives. In this way, then, cultures are made from the production, circulation and consumption of meanings. To share a culture, therefore, is to interpret the world – make it meaningful – in recognisably similar ways.

Om 'n kultuur te deel, is dus om op soortgelyke wyses sin te maak uit die wêreld en betekenis daaraan te gee. Bostaande definisie van kultuur beteken egter nie dat kultuurstudies 'n kultuur as 'n harmonieuse, organiese geheel beskou nie. Dit is volgens Storey (2003:3) onvermydelik dat daar aangedring sal word op die 'regte' betekenis tydens die proses waarin betekenis aan die wêreld gegee word ("making the world mean"). Daar ontstaan gevolglik 'n konflik tussen kultuur en mag en hierdie konflik staan sentraal in kultuurstudies (Storey, 2003:3). Dit is ook hierdie konflik wat duidelik in populêre kultuur en veral populêre musiek tot uiting kom.

Kapitalistiese samelewings is verdeeld met betrekking tot byvoorbeeld etnisiteit, geslag, generasie, seksualiteit en sosiale klas (vergelyk Mani, 1992:392). Kultuurstudies argumenteer dat populêre kultuur een van die belangrikste terreine is waar hierdie verdeeldheid gevestig en betwis word; dit wil sê populêre kultuur is 'n strydperk¹³ vir onderhandeling tussen die belange van dominante groepe en die belange van ondergeskikte groepe (Storey, 2003:3-4). Dit gaan dus hier om die worsteling van en teen mag deur middel van die worsteling oor betekenisgewing: "[C]ulture is a terrain on which takes place a continual struggle over meaning, in which subordinate groups attempt to resist the imposition of meanings which bear the interests of dominant groups." (Storey, 1996:3). Dit is hierdie kenmerk wat kultuur ideologies maak (Storey, 1996:3). In die geval van Afrikaanse rock skeep laasgenoemde 'n kulturele area waarin veral die Afrikanerjeug as ondergeskikte groep nuwe waarhede kan formuleer in die proses waar hulle probeer sin maak uit die werklikheid – gevolglik ontstaan 'n konflik oor betekenis tussen hierdie jeug en die dominante kultuur of ouer geslag se kultuur.

Populêre musiek se onbetwyfelbare kulturele en ekonomiese betekenis maak daarvan 'n sentrale fokuspunt van kultuurstudies (vergelyk Storey, 2003:110). Sosiale,

¹³ Wanneer kultuur binne kultuurstudies as strydperk beskou word, word die Marxistiese invloed op hierdie studieveld duidelik. Johnson (1996:76) onderskei drie uitgangspunte waar die Marxisme kultuurstudies se sienswyse beïnvloed het: Die eerste is dat kulturele prosesse baie nou verbind is met sosiale verhoudings, veral met klasseverhoudings en klasseformasie, met seksuele verdeeldheid, met rassestrukturering van sosiale verhoudings en met oudersomsonderdrukking as 'n vorm van afhanklikheid. Die tweede is dat kultuur te make het met mag en dat dit help om ongelykhede te bewerkstellig in die vermoëns wat individue en sosiale groepe het om hulle behoeftes te definieer en te bevredig. Die derde uitgangspunt, wat volg op die vorige twee, is dat kultuur nie 'n outonome óf eksterne vasgestelde veld is nie, maar eerder 'n terrein van sosiale verskille en worsteling (dit wil sê 'n strydperk).

politieke en kulturele ontwrigting, worsteling en verandering manifesteer onder meer in populêre musiek en sodanige ontwrigting, worsteling en verandering kan volgens (Nelson *et al.*, 1992:5) binne kultuurstudies aandag geniet. 'n Voortgesette bemoeienis binne kultuurstudies is immers die nosie van radikale sosiale en kulturele transformasie en hoe dit bestudeer kan word. Soos reeds genoem, is kultuurstudies ook gemoeid met die worsteling van en teen mag deur middel van die worsteling oor betekenisgewing. Dit is hier waar nie slegs die historiese en sosiale, maar ook die politieke konteks in ag geneem moet word: “Politics is about power and pop music can be powerful.” (Storey, 2003:126).

Populêre musiek is 'n kultuurvorm en kultuur word deur 'n spesifieke sosiale struktuur met 'n spesifieke geskiedenis gevorm, maar juis vanweë die wisselwerking tussen kultuur en geskiedenis is dit nie twee aparte entiteite nie – dit is deel van dieselfde proses. Kultuurstudies dring daarop aan dat kultuur se belang voortspruit uit die feit dat dit help om die struktuur van die geskiedenis te vorm (Storey, 1996:3). Frith (1987:137) verwys spesifiek na die studie van populêre musiek in hierdie verband wanneer hy sê: “The question we should be asking is not what does popular music *reveal* about the ‘the people’ but how does it *construct* them.” (Hierdie opvatting van Frith sal ook in hoofstuk twee aandag geniet.)

Kultuurstudies se ondersoek van die konstruksie van identiteit skakel met bogenoemde. In 'n poging om uit te vind hoe die populêre kultuur (en dus ook musiek) mense konstrueer en nuwe waarhede skep, kom die kwessie van identiteit aan bod. Nelson *et al.* (1992:9) verwys na kultuurstudies se groeiende bemoeienis met die kwessie van identiteit en identiteitsvorming en noem dat kultuurstudies toenemend belang stel in die komplekse maniere waardeur identiteit ondervind, geartikuleer en aangewend word, onder meer vanweë die groeiende invloed van die studie van ras, etnisiteit en postkolonialisme.

Ten einde vrae oor identiteit te kan beantwoord, word populêre musiek en lirieke as ‘teks’ voorgehou, maar 'n ‘teks’ wat binne 'n konteks ondersoek word. Wanneer Storey (2003:3) praat oor kultuurstudies se inklusiewe opvatting van kultuur, spreek hy ook die kwessie van die ‘teks’ aan. Laasgenoemde is volgens Storey (2003:3) nie die beliggaming van kultuur nie, maar kultuur is die proses waardeur nuwe waarhede

geskep word deur middel van die tekste waarmee 'n mens in aanraking kom. Storey (2003:4) brei uit oor hierdie punt: "A 'text' therefore is not the issuing source of meaning, but a site where the articulation of meaning – variable meaning(s) – can be made." Soos Laubscher (2005:312) dit stel: "the text is a focus, constituted by the questions asked of the material". Hiervolgens kan tekste ook verskeie betekenis kry in verskillende kontekste – nog 'n rede waarom die konteks belangrik is in die bestudering van 'n teks (vergelyk ook Storey, 1996:2 en 2003:130).

Een van die belangrikste redes waarom kultuurstudies in hierdie studie geïnkopreer word, is vanweë die ruimte wat dit laat vir die desentrering van die 'teks' as studie-objek. Johnson (1996:97) meen in hierdie verband dat die teks nie meer vir sy eie onthalwe ondersoek moet word nie, ook nie vir die sosiale effek wat dit klaarblyklik het nie, maar eerder vir die subjektiewe of kulturele vorme wat dit verwesenlik en beskikbaar stel: "The text is only a *means* in cultural study; strictly, perhaps, it is a raw material from which certain forms (e.g. of narrative, ideological, problematic, mode of address, subject position, ect.) may be abstracted." In kultuurstudies is die teks dus slegs 'n middel tot 'n doel (*a means to an end*) en nie reeds die doel (*end*), oftewel sentrale fokuspunt of studie-objek nie.

Volgens Johnson (1996:97) is die doel van kultuurstudies dus nie die teks self nie, maar eerder die sosiale lewe van subjektiewe vorme tydens elke oomblik van hulle sirkulasie, insluitende hul tekstuele vergestaltung. In hierdie sin word literêre waarde nie aan tekste as sodanig geheg nie, alhoewel die modusse van sommige van hierdie vergestaltungs van subjektiewe vorme gewaardeer word bo ander, veral deur kritici, akademici of opvoeders. Laasgenoemde is volgens Johnson (1996:97) 'n sentrale vraag met betrekking tot 'hoë' en 'lae' kultuur, veral in teorieë van kultuur en klas. Wanneer populêre musiek dus as 'teks' beskou word in hierdie studie, word dit beskou as die tekstuele beliggaming van subjektiewe kulturele vorme. Die teks is nie slegs 'n refleksie van 'n waarheid of betekenis nie, maar skep self 'n waarheid in die proses waardeur daar gepoog word om sin uit die wêreld te maak.

Bostaande sienings van Johnson (1996:97) bevat heelwat van die punte wat in hierdie studie ter sprake kom. Buiten die desentrering van die teks, kom die kwessie van 'hoë' en 'lae' kultuur aan bod, aangesien die vraag ontstaan oor waarom sekere

tekstuele beliggamings van subjektiewe vorme as beter geag word al dan nie. 'n Sentrale kwessie vir ondersoek in kultuurstudie is volgens hom (Johnson, 1996:97) hoe die kriteria vir 'literariteit' tot formulering gekom het en hoe dit gevestig is in akademiese, opvoedkundige en akademiese praktyke. In hoofstuk twee van hierdie studie word hierdie vrae aangespreek. Die vraag word gevra: Is lirieke literatuur? In die formulering van 'n antwoord op hierdie vraag sal ondersoek word hoe kriteria vir literariteit geformuleer word en neerslag vind in regulerende praktyke soos die akademie.

Kultuurstudies bied dus die geleentheid vir die insluiting van sogenaamde 'lae' kultuur. Volgens (Nelson *et al.*, 1992:4) is kultuurstudies gemoed met met die omvangryke reeks van die gemeenskap se kunste, oortuigings en kommunikatiewe prosesse. Voorts verwerp kultuurstudies die eksklusiewe gelykstelling van kultuur aan 'hoë' kultuur en argumenteer dit dat alle vorme van kulturele produksie bestudeer moet word in verhouding tot ander kulturele praktyke en sosiale en historiese strukture.

Dit is juis hierdie opvatting van kultuurstudies, naamlik dat kulturele produksie bestudeer moet word in verhouding tot sosiale en historiese strukture, wat inslag vind in my tesis. Gevolglik sal die kulturele produksie en produkte van Afrikaanse rock nie in isolasie bestudeer word nie, maar sal die 'teks(te)' (die musiek en lirieke) eerder gedesentreer word en ondersoek word in verhouding tot die sosiale en historiese konteks waarbinne dit geskep is.

1.5.3 Kultuurstudies in/en Suid-Afrika

In Suid-Afrika het kulturele studies in die verlede nog sterk gefokus op dié land as 'n geslote ruimte en veral op die ongelykheid van rasse as bepaler van identiteit, maar in die inleiding van *Senses of Culture: South African Culture Studies* beklemtoon die redakteurs, Sarah Nuttall en Cheryl-Ann Michael (2000:1-2; 10-13; 23), dat sodanige fokus op ras in die studie van identiteit in Suid-Afrika een van die aannames is wat beëindig moet word in die studie van kultuur in hierdie land (vergelyk ook Byerly, 1998:1-5). Nuttall en Michael (2000:2) stel voor dat nuwe vrae met betrekking tot

kultuur (en identiteit) gevra moet word. Alhoewel daar in my studie gefokus word op een spesifieke groep, die Afrikaners, vorm dit deel van die nuwe benadering tot kultuurstudie in Suid-Afrika, naamlik om ander faktore in identiteitsformasies te ondersoek, eerder as slegs in terme van rasseverhoudinge en die ongelykheid van rasse in 'n 'geslote' ruimte.

In hul bespreking van hoe ras as bepaler van identiteit in die verlede een van die sentrale tendense was in kulturele teoretisering in Suid-Afrika, sê Nuttall en Michael (2000:11-12) voorts dat daar as gevolg van 'n oorproduktiewe politieke diskoers boonop eerder gefokus is op rassisme as op hoe ras 'werk'. Die fokus was dan ook meer op die effek van rassisme op die slagoffer. In die lig hiervan is ek van mening dat Afrikaneridentiteit nie slegs ondersoek moet word in die lig van rassisme (waar die Afrikaner dikwels beskou is as die onderdrukker) nie, maar dat ander elemente van Afrikaneridentiteit, soos byvoorbeeld die liminaliteit van die Afrikaner na die sogenaamde magsverlies nou ook aandag moet geniet in Suid-Afrikaanse kultuurstudies, sowel as hoe hierdie identiteit (of die ruimtes van die artikulasie van identiteit) voortdurend aan die verander is. Groot vordering is in die rigting hiervan gemaak met die samestelling van die publikasie *Van volksmoeder tot Fokopolisiekar: Kritiese opstelle oor Afrikaanse herinneringsplekke* (2009) onder redaksie van Albert Grundlingh en Siegfried Huigen.

Laasgenoemde publikasie is 'n duidelike poging om Afrikaneridentiteit onder 'n groter soeklig te plaas as bloot in die noue terme van rasseverhoudinge. Die hoofstuk van my (Klopper, 2009) wat daarin vervat word, getiteld "'In wrede woede het ek die hand wat beheer gebyt': Die opkoms van Afrikaanse punkrock", skakel met hierdie tesis se uitkomst, naamlik om nie slegs die opkoms van Afrikaanse rock te ondersoek nie, maar ook die manifestasie van die historiese en sosiopolitieke konteks in rocklirieke en die effek van rock op die identiteit van die Afrikanerjeug.

Dit het in postapartheid-Suid-Afrika meer algemeen geword om identiteit te ondersoek in terme van verandering en fluksie, soos Leswin Laubscher (2005:308) uitlig. Laubscher (2005:311) beklemtoon in hierdie verband dat identiteit *per se* nie noodwendig veranderlik is nie, maar dit is eerder die "discursive horizon of intelligibility, the hegemonic imaginary" wat veranderlik is, wat dan 'n ruimte vir

reartikulasie skep waarbinne verskeie opsies sirkuleer en om dominansie kompeteer. Met ander woorde: in postapartheid-Suid-Afrika kan musiek byvoorbeeld as ruimte vir reartikulasie ondersoek word waarbinne nuwe opsies met betrekking tot identiteit sirkuleer. Een van hierdie opsies word daargestel deur Afrikaanse punk. Dit is onder meer die doel van hierdie studie om lig te werp op juis hoe hierdie ‘opsie’ ontwikkel het en hoe dit geartikuleer word deur die lirieke van Fokofpolisiekar.

1.5.4 Kultuurstudies en die gebruik van mediatekste

Een van die doelstellings (en gevolglike uitkomst) van kultuurstudies is om nuwe intellektuele ruimtes te open in die studie van kultuur. Sommige navorsers meen dat daar in kultuurstudies ook klem geplaas moet word op die “non-university, non-textual” (Nuttall & Michael, 2000:14) oorsprong van kultuurstudies deur minder klem te plaas op blote interdisiplinariteit en meer op samewerking en interaksie met die openbare sfeer. Laasgenoemde benadering in kultuurstudies ontsluit volgens Nuttall en Michael (2000:14-15) ook in Suid-Afrika diskursiewe moontlikhede oor (en in) openbare en nuwe intellektuele ruimtes:

A new dispersal of intellectual resources, and a fluidity between what used to be distinct spheres of intellectual activity, has emerged following the transition to democracy in the 1990s. One example is the increasingly fluid space between the print media and the university classroom.

Die intellektuele ruimtes wat deur die media geskep word en in die media ontstaan, kry gevolglik ook aandag in hierdie studie. Daar word onder meer gesteun op mediatekste soos internetbronne¹⁴, koerant- en tydskrifartikels, asook televisieprogramme soos die dokumentêr *Johnny en die Maaiers* (Kapp & Beukes, 2008), wat breedweg handel oor die opkoms van Afrikaanse musiek en in Junie 2008 op die DSTV-musiekkanaal MK uitgesaai is (sien Oosthuizen, 2008:4). Die dokumentêr self, sowel as my navorsingsrol daarvoor, het belangrike insigte vir hierdie studie verskaf.

¹⁴ Belangrike insigte is veral in 2008 verkry deur Liriekfabriek, my projek op *LitNet* se musiekafdeling, “KlankKas”.

Volgens Frith (1988:7) bewaar die joernalistiek iets wat sentraal staan in die betekenis van populêre musiek, maar wat moeilik is om oor te dra in afgetrokke akademiese terme, naamlik populêre musiek se afhanklikheid van tyd en plek. Die musiekmedia is daarbenewens 'n ruimte waar waardeoordele duidelik geartikuleer word (Frith, 1987:136). Deur mediatekste oor populêre musiek te bestudeer, kan daar dus ook nader beweeg word aan die verstaan van hoe waardeoordele daarvoor gemaak en geartikuleer word. Daarom word mediatekste soos resensies en onderhoude ook as belangrike intellektuele bronne in hierdie studie beskou en gebruik.

Die media is verder ook belangrik in kultuurstudies (en hierdie studie) omdat dit 'n rol speel in die skep van kultuur. Een van die baanbrekers op die gebied van kultuurstudie, Stuart Hall (1996b:340), verwys na die rol van die media in hierdie verband:

[W]hat cultural studies has helped me to understand is that the media play a part in the formation, in the constitution, of the things that they reflect. It is not that there is a world outside, 'out there', which exists free of the discourses of representation. What is 'out there' is, in part, constituted by how it is represented.

Bostaande siening van Hall is baie belangrik in my benadering tot kultuur en skakel ook met die uitgangspunte van Dominic Strinati (2000:231) oor die erodering van die onderskeid tussen kultuur en gemeenskap en die implikasies daarvan op identiteit. Hierdie siening hou in dat daar in 'n postmoderne samelewing al hoe moeiliker onderskei kan word tussen die sin van die realiteit wat deur die massamedia geskep word en die realiteit wat bestaan buite die mediakultuur. Die implikasie is volgens Strinati (2000:231) dat laasgenoemde realiteit geleidelik verdwyn namate die postmodernisme verskyn. Mense se sosiale realiteit word dus geskep deur die populêre kultuur wat versprei word deur die massamedia, in plaas daarvan dat die massamedia bloot die realiteit reflekteer (Strinati, 200:231-232).

Strinati (2000:237) verwys verder in bostaande verband na die postmoderne argument oor die verhouding tussen fragmentering en identiteit en hoe die interpretering van identiteit, beide persoonlik en in 'n gemeenskaplike konteks, 'n belangrike kwessie geword het in die debatte wat deur die postmoderne teorie aangevoer word.

Laasgenoemde stel voor dat 'n beperkte aantal koherente identiteite begin het om te fragmenteer tot 'n diverse en onstabiele reeks kompeterende identiteite. Die toenemende fragmentering van persoonlike identiteite is volgens Strinati (2000:237-238) die resultaat van die agteruitgang van identiteite wat eens gevestig was en aan mense 'n geborge sin van hul posisie in die wêreld gegee het. Dit is veral weens die groeiende onmiddellikheid van globale tyd en plek wat as gevolg van die moderne massa-media 'n verwronge sin van hierdie tyd en plek verbeeld: "Time and space become culturally fragmented and this leads to the fragmentation of identity." (Strinati, 2000:243). Hall (1996a:4) bespreek ook hierdie siening van die fragmentering van identiteit wat voortdurend meervoudig gekonstrueer word binne verskillende (dikwels oorkruisende en antagonistiese) diskoerse, praktyke en posisies. Identiteit kan dus beskou word as iets wat voortdurend in 'n proses van verandering en transformasie is (vergelyk ook Frith, 1996a:110).

Strinati se argument van die fragmentering van identiteit sal geëggo word in die derde en vierde hoofstukke van hierdie studie waar die kwessie van die identiteitsvorming van die Afrikanerjeug weer aan bod kom. Daar sal veral gekyk word na watter mate Afrikaanse rock die konsep van waarheid bevraagteken en nuwe idees daarvoor skep met betrekking tot identiteit. Hierdie benadering vloei nie slegs uit bogenoemde insigte van Hall (1996a en 1996b) en Strinati (2000) nie, maar ook veral uit Frith (1987) se uitgangspunt oor die waarde van populêre musiek (wat in hoofstuk twee van hierdie studie duidelik omskryf word). Frith (1987:137) sê onder meer:

The question we should be asking is not what does popular music *reveal* about 'the people' but how does it *construct* them. [...] What we should be examining is not how true a piece of music is to something else, but how it sets up the idea of 'truth' in the first place.

Vanaf hierdie gesigspunt van Frith (vergelyk ook Frith 1996a:108-111,121; 1987:138-140) kan daar dan geargumenteer word dat populêre musiek nie noodwendig 'n sekere groep mense of hul kultuur reflekteer nie, maar eerder nuwe waarhede en die geleentheid vir identifikasie skep. Oor spesifiek Suid-Afrikaanse musiek beaam Byerly (1998:6) hierdie siening van Frith wanneer sy sê dat dit beide optree as mimeuse *en* profesie. In die lig van Strinati (2000) en Hall (1996b) se sienings oor die media hierbo vermeld, sal mediatekste en die wisselwerking daarvan met die betrokke

musiek ook ingespan word – benewens natuurlik die ondersoek van die skep van nuwe waarhede deur die musiek self in lirieke, optredes ens. – ten einde hierdie identiteitsvorming te ondersoek.

1.5.5 Die interpretasie van lirieke

Soos kortliks reeds na verwys in 1.5.1, is die huidige tendens in die studie van populêre musiek die poging om ’n dialoog te skep tussen kultuurstudies en musikologie en om sodoende ’n semiotiese verbinding tussen musikale strukture en kulturele betekenis te formuleer (Moser, 2007:279). Hierdie tendens in populêre musiekstudie is die gevolg van die besef dat lirieke en musiek nie noodwendig van mekaar geskei kan word ter wille van analise nie, aangesien lirieke geskep word om gesing te word. Literêre studie is veral geneig om lirieke bloot as geskrewe tekste te benader vanweë die beskouing van poëtiese kommunikasie binne ’n oorheersende paradigma van geskrewe tekste en ’n leserspubliek (Moser, 2007:277-278; vergelyk ook Frith, 1996a:115).

Moser (2007:278) lê egter klem daarop dat liedjies ’n multisensoriese modus van linguistiese kommunikasie is en dat lirieke oorgedra en ontvang word in verskillende mediamodaliteite, naamlik mondelings (byvoorbeeld op ’n CD of die radio), gedruk (byvoorbeeld in CD-boekies of gebundelde lirieke) en oudiovisueel (byvoorbeeld op musiekvideo’s). Daarbenewens kan lirieke ook deur middel van ’n kombinasie van hierdie modaliteite waargeneem of ontvang word – ’n persoon kan byvoorbeeld die lirieke van ’n liedjie lees terwyl hy of sy na die CD luister. Ook kan die luisterondervinding geskied in ’n uiters persoonlike omgewing (soos deur middel van die oorfone van ’n iPod) of daarteenoor sosiaal, soos byvoorbeeld tydens ’n konsert. Soos Moser (2007:283) tereg uitwys: “popular songs represent an ‘intermedia practice,’ which enacts and thus embodies the *interplay and integration* of oral, literate and audiovisual modes of linguistic communication”. Voorts voer Moser (2007:282-283) aan dat ’n wisselwerking tussen individuele kognisie- en kommunikasieprosesse hierdeur plaasvind (vergeelyk ook Odendaal, 2008). Mense absorbeer musiek in hulle *eie* liggame, maar dit is ook ’n *kollektiewe* ervaring (Frith, 1996a:121).

In hoofstuk 2 (veral 2.4) word die benadering van lirieke as literatuur (en ook met spesifieke inagneming van die Afrikaanse konteks) meer breedvoerig bespreek, maar in verband met my werkswyse kan die volgende reeds hier genoem word:

In die lig van Moser (2007) se sienings en bevindinge oor die intermediale praktyk van lirieke, word lirieke in hierdie studie nie bloot gelyk gestel aan slegs teks-op-papier en as sodanig deur byvoorbeeld 'n stiplesmetode (of enige suiwer literêre metode) ondersoek nie. Daar word eerder in ag geneem dat lirieke in die eerste instansie (binne 'n konteks) geskep word om gesing te word en dat dit ook binne 'n sekere konteks en op intermediale wyses ontvang word.

Aangesien my studie steeds primêr 'n literêre studie is, en ek nie 'n opgeleide musikoloog is nie, en ter wille van afbakening, sal daar tog steeds gefokus word op lirieke as tekste, maar Moser (2007) se voorstelle word in hierdie benadering in ag geneem. Een van haar voorstelle wat inslag vind, is byvoorbeeld dat navorsing oor die resepsie van lirieke moet fokus op betekenisvolle reëls of woorde en die “overall relevance of a song rather than asking for a coherent metalinguistic interpretation of the lyrics as a whole” (Moser, 2007:296). Moser (2007:295-296) baseer hierdie genoemde voorstel op die bevindinge dat mense se persepsie van liedjies (tydens prosesse van kognisie) beperk is wanneer daar na 'n liedjie geluister word; dat nie-verbale oorheersing van die resepsie plaasvind (dit wil sê die musiek oorheers soms die vlak van die verbale betekenisvorming en het dus 'n emosionele respons tot gevolg); die tempo van 'n liedjie benadeel ook soms teksresepsie (Moser, 2007:291). Kortom, alle mense luister nie noodwendig na die lirieke met die aanhoor van 'n liedjie nie en, vanselfsprekend, ervaar almal dit nie op dieselfde manier nie.

Frith (1988:120) wys ook in hierdie verband op die feit dat sangers verbale sowel as nie-verbale tegnieke gebruik om sekere boodskappe oor te dra en gevolglik kan liedjies selfs sodanige boodskappe oordra aan mense wat nie eens die woorde verstaan nie. Wanneer die musiek se boodskap bespreek word, word daar soms spesifieke melding van die sanger se stem in verband daarmee gemaak, soos wanneer Herholdt

(2004:6) oor die voorsanger van Fokopolisiekar skryf: “Francois Badenhorst¹⁵ dra bitterheid en frustrasie oor met sy sang.” Hier word spesifiek melding gemaak van die voorsanger se stem wat die bitterheid en frustrasie van die lirieke eggo deur middel van intonasie en nie-verbale tegnieke. Bob Dylan se sang word ook dikwels op soortgelyke wyse beskryf, soos byvoorbeeld wanneer Pascall (1978:133) skryf oor die fassinerende “directness and rawness of his delivery”. Pascall (1978:133) vervolg oor Dylan: “He sang and played in a harsh, untutored manner. The rasp of his harmonica was a reflection of the cold, angry edge on his voice.” Let op die woorde wat sy oordrag beskryf, byvoorbeeld “harsh”, “cold” en “angry”. Alreeds hier word iets van ’n boodskap gesuggereer, nog voordat daar melding gemaak word van die poëtiese kwaliteite van sy lirieke.

Moser (2007:295) bevind onder meer dat die nie-verbale dimensies van taal – soos klank en ritme – ’n onontbeerlike rol in die resepsie van lirieke speel. Volgens hierdie beskouing van Moser (2007:295) word taal as ’t ware ’n instrument in liedjies, net soos enige ander instrument – soos tromme, kitaar, ensovoorts. Dit is nie net *wat* gesê word wat ’n rol speel in die boodskap wat die lirieke oordra nie, maar inderdaad *hoe* dit gesê word. Dit beteken nie dat lirieke se tekstuele betekenis niksseggend is nie, maar dit beteken wel dat dit sou kon wees.

Dit is dus die uitgangspunt van hierdie studie om lirieke te interpreteer as literêre tekste, *maar* met inagneming van die unieke werking van lirieke. Lirieke word dus nie bloot as woorde-op-papier (soos gedrukte poësie) beskou nie. ’n Tradisionele literatuur-teoretiese benadering sou dus nie deug nie. Myns insiens maak die intonasie en optrede van ’n sanger, asook die manier waarop lirieke deur middel van musiekvideo’s¹⁶ en albumomslagontwerpe vergesel word, die lirieke meer tasbaar vir ’n luisteraar, veral met betrekking tot identifikasie. Beide musiekvideo’s en albumomslagte (CD-boekies) dra by tot die visuele versterking en dus nuwe interpretasiemoontlikhede van die lirieke – met ander woorde dit dien as toevoeging of uitbreiding van kunstenaars se uitdrukking in musiek en lirieke (vergelyk Drewett,

¹⁵ Francois Badenhorst het later sy van verander na Van Coke.

¹⁶ Die musiekvideo’s van Fokopolisiekar wat geïnkorporeer word in hierdie tesis, is almal beskikbaar op die *Antibiotika*-DVD wat saam met die kortspeler *Antibiotika* (2008) uitgegee is.

2008:116). So ook besit die resepsie van lirieke onder meer 'n sosiale dimensie wat nie noodwendig ooreenkomstig is met die resepsie van ander literatuurvorme nie.

Buiten die inagneming van die verskillende modaliteite waardeur lirieke waargeneem word, staan die konteks waarbinne lirieke geskryf en ontvang word, voorop in hierdie tesis. Wanneer lirieke hier geïnterpreteer word, word die teks dus nooit heeltemal losgemaak van die konteks nie. Antjie Krog (2006:458-462) se benadering tot die lirieke van Fokofpolisiekar en Karen Zoid dien ook as voorbeeld van hoe lirieke binne konteks ondersoek word (vergelyk ook Swarts, 2007 en Opperman, 2007 se werkswyse).

Buiten dat die interpretasie van lirieke in hierdie studie onderhewig is aan 'n konteksgerigte benadering, is dit ook onderhewig aan 'n skrywersgerigte benadering. Die skrywer is immers die skakel tussen die konteks en die lirieke – die skrywer is *in* die konteks. Daarbenewens word lirieke beskou as 'n beïnvloeding – wat 'n ontvangsgerigte benadering ook nodig maak.

Interpretasie, in hierdie studie, is die poging om die betekenis van lirieke duidelik te maak. Dit kan slegs geskied deur 'n kombinasie van tegnieke. Denzin (1984:13) se beskrywing van interpretasie kan voorgehou word as voorbeeld:

Interpretation is the clarification of meaning. It occurs through the process of translating, describing, dissecting, recording, and piecing together the meanings of another's actions and placing those actions within a meaningful sequence or totality. To interpret is to give meaning to an act, event or object.

1.6 Doelstellings

Met hierdie studie wil ek bydra tot die historiese en sosiologiese studie van Suid-Afrikaanse populêre musiek. Ek wil dus bydra tot die literêre geskiedskrywing van 'n fenomeen (rock) wat nog nie na behore in 'amptelike' literêre geskiedskrywing beslag gekry het nie. Hierdie doel word nagestreef deur 'n veelvlakkige tydlyn te skets van die ontwikkeling van Afrikaanse musiek en die opkoms van Afrikaanse rock

in hoofstuk 3. Redelinghuys (2008:44-47) skets in sy tydskrifartikel “SA musiek, die verhaal sonder einde” ’n oorsigtelike en beknopte tydlyn van die belangrikste ontwikkelinge in die Suid-Afrikaanse musiek, maar ’n veelvlakkige tydlyn oor die ontwikkeling van spesifiek Afrikaanse musiek tot op datum, met die fokus op rock, is nog nie – sover my kennis strek – in die Afrikaanse letterkunde aangebied nie. Ek het begin om op hierdie wyse die geskiedenis van Afrikaanse musiek te ondersoek in my rol as addisionele navorser vir die dokumentêr *Johnny en die Maaiers* (Kapp & Beukes, 2008). Laasgenoemde program se vervaardigers wou ’n dokumentêr maak wat gemik is op ’n jeugmark, maar ook geskiedkundig juis is (vergelyk Oosthuizen, 2008:4). Met betrekking tot die historiese en sosiopolitieke konteks wat geskets word in hierdie tesis, was Muff Andersson (1981), Albert Grundlingh (2004, 2005 en 2008) en Pat Hopkins (2006) se studies van groot en insiggewende waarde en ek vind graag aansluiting daarby.

Die gevallestudie van Fokofpolisiekar in die onderhawige akademiese studie het ten doel om perseptuele grense in die letterkunde te oorskry met betrekking tot die ondersoek van lirieke in die Afrikaanse literêre sisteem. Relatief min ondersoek is tot dusver gedoen oor lirieke in die Afrikaanse letterkunde. Laasgenoemde aandag word gewoonlik slegs gegee nadat ’n liriekskrywer ook gebundelde verse uitgegee het of reeds opgeneem is in ’n bloemlesing. André Letoit kry byvoorbeeld aandag in literêre geskiedskrywing hoofsaaklik op grond van sy gepubliseerde lirieke – vergelyk Helize van Vuuren (1999:244) se inskrywing oor hom in *Perspektief en Profiel 2*. Ek wil dus daartoe bydra dat die lirieke van Hunter Kennedy van Fokofpolisiekar in ’n ernstiger lig beskou word deur te bewys dat dit literêre meriete besit, selfs al staan dit tans buite die tradisionele grense van die letterkunde as deel van populêre kultuur.

Die studie het dus ook ten doel om genrekwessies in die Afrikaanse letterkunde aan te spreek deur musiek as literêre tekste te ondersoek en literêre intertekste in lirieke na te spoor. Ek wil dus ook ’n generiese ondersoek van lirieke doen deur lirieke se posisie in die literêre sisteem na te spoor. In dié proses kan die unieke werking van lirieke (hoe dit ontvang word deur middel van verskillende mediamodaliteite) onder die loep kom en kan nagespoor word wat die waarde van populêre musiek is – veral met betrekking tot identiteitsvormingsprosesse. Ek wil dus ook graag die kwessie van die gebruik van Afrikaanse populêre musiek in die identiteitsvorming van die Afrikanerjeug ondersoek. Dit word gedoen deur ’n gevallestudie aan te pak van die

Afrikaanse punkrockgroep Fokofpolisiekar. Deur na die kwessie van identiteitsvorming te kyk in die lirieke van Fokofpolisiekar en sekere afleidings daaromtrent te maak ten opsigte van die posisie van die Afrikanerjeug wil hierdie tesis bydra tot die ondersoek van die kwessie van identiteit in Afrikaanse letterkunde (en kultuurstudies). Soos gesien sal word in die laaste hoofstuk, is dit 'n kwessie wat noukeurige aandag verlang in postapartheid-Suid-Afrika.

Buiten dat hierdie studie *ore* wil oopmaak vir woorde in die Afrikaanse letterkunde (vergelyk 1.1), wil ek bydra tot die skep van nuwe diskursiewe moontlikhede – veral 'n historiese, sosiologiese en musikologiese diskoers. Dit is die huidige tendens in die populêre musiekstudie om 'n dialoog te skep tussen kultuurstudies en musikologie (Moser, 2007:279). In die vorige afdeling is verwys na 'n benaderingswyse (tot lirieke) wat daartoe bydra dat daar nader beweeg kan word aan die inagneming van die musikale dimensie van lirieke. Buiten deur die benaderingswyse tot lirieke wil hierdie studie ook op sigself 'n musikologiese diskoers¹⁷ skep. Deur musikologiese studies te inkorporeer in hierdie primêr literêre studie, kan sodanige doel bereik word. Ek wil by onlangse Suid-Afrikaanse musikologiese studies aansluiting vind. Suid-Afrikaanse musikologie-artikels wat waardevol was, en waarby ek aansluit, is onder meer:

- Ingrid Bianca Byerly se artikel “Mirror, Mediator, and Prophet: The Music *Indaba* of Late-Apartheid South Africa”.
- Christopher Ballantine (2004) se artikel “Re-thinking ‘Whiteness’? Identity, Change and ‘White’ Popular Music in Postapartheid South Africa”.
- Gary Baines se hoofstuk getiteld “Popular Music and Negotiating Whiteness in Apartheid South Africa” en Michael Drewett se hoofstuk getiteld “Packaging Desires: Album Covers and the Presentation of Apartheid” in die boek *Composing Apartheid: Music for and Against Apartheid* (2008), saamgestel deur Grant Olwage.

¹⁷ Ek bedank graag vir dr Stephanus Muller van die Departement Musiek aan die Universiteit van Stellenbosch vir waardevolle raad oor die skep van 'n musikologiese diskoers.

Ter opsomming: die onderhawige studie wil die opkoms en ontwikkeling van Afrikaanse rock begryp deur middel van 'n veelvlakkige, interdisiplinêre en kontekstuele benadering.

HOOFTUK 2

Lirieke as literatuur

[I]n responding to high and low art forms, in assessing them, finding them beautiful or moving or repulsive, people are employing the same evaluative principles. The differences lie in the objects at issue (what is culturally interesting to us is socially structured), in the discourses in which judgements are cast, and in the circumstances in which they are made.

- Simon Frith¹⁸

ek het al my kos en geheime opgegooi
sê net dit lyk mooi sê net dit lyk mooi

- Fokofpolisiekar¹⁹

2.1 Inleiding

Op 7 April 2008 ontvang die 66-jarige Bob Dylan 'n Pulitzer-prys vir sy noemenswaardige bydrae tot musiek. In die eervolle vermelding van Dylan word sy “diepgaande uitwerking op die populêre musiek en Amerikaanse kultuur gekenmerk deur liriese komposisies en merkwaardige *poëtiese* krag” genoem (Anoniem, 2008:3 – my kursivering). Maar Bob Dylan is nie 'n gekanoniseerde digter nie, hy is 'n rockmusikant en lirieskrywer van populêre musiek – dit wil sê hy is 'n produseerder van sogenaamde lae kuns. Na afloop van hierdie verering van Dylan berig die *New York Times* dat dit die eerste keer is dat die Pulitzer-beoordelaars (wat lank reeds klassieke musiek verkies en eers onlangs jazz erken het) 'n musiekvorm vereer wat eens as barbaars en selfs ondermynend afgemaak is (Anoniem, 2008:3). Die toekenning aan Dylan dui egter nie daarop dat lirieke gekanoniseerde literatuur is nie, dit dui eerder daarop dat sogenaamde lae kuns benader kan word asof dit ‘hoë’ kuns is en onderstreep Simon Frith (1996b:19) se siening wat aangeraak word in die motto van hierdie hoofstuk, naamlik dat daar weggedoen moet word met die idee dat ‘hoë’ en ‘lae’ kultuur verskil, alhoewel 'n onderskeid tussen die twee 'n sosiale feit geword het (as gevolg van spesifieke historiese en institusionele praktyke). Wat Frith (1996b:19) bedoel, is dat dieselfde evalueringsmeganismes gebruik word by die

¹⁸ Frith, 1996b:19.

¹⁹ Uit “Maak of braak” op die album *As jy met vuur speel sal jy brand* (2003).

benadering van ‘hoë’ en ‘lae’ kultuur; die verskil lê by dit wat ondersoek word, asook by die diskoerse en omstandighede waarbinne daar geoordeel word.

Frith (1996b:19) meen dus dat mense dieselfde vrae met betrekking tot ‘hoë’ en ‘lae’ kuns vra en dat hulle plesier en bevrediging gewortel is in soortgelyke analitiese kwessies en soortgelyke maniere om dit wat hulle sien of hoor, in verband te bring met dit wat hulle voel en dink:

The differences between high and low emerge because these questions are embedded in different historical and material circumstances, and are therefore framed differently, and because the answers are related to different social situations, different patterns of sociability, different social needs.

Die sogenaamde lae kultuur kan gevolglik benader word asof dit ‘hoë’ kultuur is. ’n Bekende strategie in rockkritiek is byvoorbeeld om te bewys dat ’n suksesvolle album as ’t ware kuns is. (Net soos wat daar in die geval van die toekenning van die Pulitzer aan Bob Dylan geïmpliseer word dat die rockmusiek en -lirieke wat hy geproduseer het, kuns is.) Maar terselfdertyd kan die sogenaamde lae kwaliteite van ‘lae’ kultuur ook ondersoek word juis vanweë sosiale behoeftes. Hier kom die onderskeid aan bod tussen die outonomieit van sogenaamde hoë kuns (wat bestaan bloot om artistieke redes – sy waarde dus ’n effek van sy vorm) en die funksie van ‘lae’ kuns, wat bestaan ten einde die een of ander behoefte te bevredig (kommersieel of hedonisties) (Frith, 1996b:17-18). Die waarde van ‘lae’ kuns word hiervolgens bepaal na aanleiding van sy funksie eerder as sy interne kenmerke: “High cultural audiences [...] assume the value of an art object is contained within it; low cultural audiences assume that the value of an art object lies in what it can do for them.” (Frith, 1996b:18). Maar die vraag wat volgens Frith (1996a:111-114 en 1987:134) by beide ‘ernstige’ musiek (‘hoë’ kuns) én populêre musiekvorme (‘lae’ kuns) gevra kan word, handel oor hoe ons musikale waardeoordele vel en hoe sodanige waardeoordele die luisterondervinding van die betrokke musiek beïnvloed.

In die vorige hoofstuk is genoem dat kultuurstudies die raamwerk daarstel waarbinne sogenaamde lae kultuurvorme soos populêre musiek ondersoek kan word, aangesien dit die geleentheid bied vir die bestudering van die samelewing se omvangryke kunsvorme, oortuigings, instellings en kommunikatiewe prosesse (Nelson *et al.*,

1992:4). Maar ten einde akademiese meriete aan 'n studie van populêre kultuur binne 'n literêre konteks te gee, moet sekere belangrike vraagstukke, soos die een oor die waarde van populêre musiek, eers onder die loep kom. Daarbenewens moet die posisie van lirieke binne die literêre sisteem – vir hierdie studie, meer spesifiek binne die Afrikaanse literêre sisteem – ondersoek word, terwyl daar besin word oor die spesifieke werking van populêre musiek, aangesien die werking daarvan beduidend verskil van ander literatuurvorme. Die konteks waarbinne populêre musiek geskep en ontvang (gehoor) word; die funksie of rol van 'n hoorbare stem; die rol van optrede (*performance*); en die verskynsel van subkulture maak van populêre musiek 'n heel unieke kultuurvorm. Die inkorporering van genoemde elemente in die ondersoek van die betrokke 'teks' (die liedjies wat bestaan uit lirieke plus musiek en soms ook "performance"), onderstreep weereens die belang van die desentrering van die teks as studie-objek wat een van die oogmerke van kultuurstudies is (vergelyk Johnson, 1996:97).

Die metode wat in hierdie studie geïmplementeer word en uiteengesit is in hoofstuk 1, naamlik 'n interdisiplinêre (byna anti-dissiplinêre) benadering wat ontleen is aan kultuurstudies, moet in gedagte gehou word by die benadering van lirieke as literatuur. Die metodologie van kultuurstudies is nie eenvormig nie, maar kan beskou word as *bricolage* (Nelson *et al.*, 1992:2); dus 'n werkswyse waarvolgens dit wat tot die gebruiker se beskikking is, aangepas word om gebruik te word na gelang van die ontwikkeling van nuwe behoeftes (vergelyk Lévi-Strauss, 1962:16-19). Die behoefte is in hierdie geval om te bepaal waar lirieke inpas in die literêre sisteem. Na aanleiding van daardie behoefte sal nie slegs 'n enkele teorie ingespan word nie, maar eerder alle tekste, dissiplines, onderhoude, feite of teorieë, ensovoorts (uit verskeie dissiplines en intellektuele sferes), wat kan help om 'n beter begrip in hierdie verband te ontwikkel. Lévi-Strauss (1962:17) se beskrywing van die *bricoleur* se werkswyse dien dus hier as inspirasie: om dit wat byderhand is te gebruik; dit wil sê om heterogene gereedskap en middele tot die doel in te span.

2.2 Die waarde van populêre musiek

Teenoor die aanhaling van Frith (1996b:19), is daar aan die begin van hierdie hoofstuk aangehaal uit Fokofpolisiekar se liedjie “Maak of braak” vanaf die debuut-album *As jy met vuur speel sal jy brand* (2003):

ek het al my kos en geheime opgegooi
sê net dit lyk mooi sê net dit lyk mooi

Bostaande aanhaling skakel met ’n belangrike punt in verband met die waarde van populêre kunsvorme (‘lae’ kuns) en veral populêre musiek, naamlik die moontlikheid van die estetiese waardebeplanning daarvan. Terwyl ’n aanhanger van Fokofpolisiekar maklik ’n positiewe waardeoordeel oor bostaande liedjie sal gee, sal die braking van “kos en geheime” in ’n bekentenis op die maat van rockmusiek nie noodwendig vanuit ’n estetiese oogpunt as gunstig beskou kan word nie. Die waarde daarvan lê eerder in die disseksie van hierdie ‘braaksel’. Anders gestel: Wanneer daar gepraat word van die waarde van populêre musiek, word daar eerstens verwys na die waarde wat sodanige musiek besit met betrekking tot die geleentheid vir verdere interpretasie, eerder as die kwaliteit of estetiese assessering daarvan. Dit wil sê om die teks teen die grein te lees (Frith, 1996b:14) en daardeur as ’t ware te sê dit lyk “mooi” – ’n antwoord op Fokofpolisiekar se versoek. Dit is hierdie wroeging tussen estetika en die funksie van populêre musiek wat Frith in Lippert & McClary (1987) se *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* ondersoek onder die titel “Towards an Aesthetic of Popular Music”. Frith (1987:133) meen dat die sosiologiese benadering tot populêre musiek nie die bepaling van ’n estetiese teorie met betrekking tot populêre musiek uitwis nie, maar inderdaad moontlik maak. Die waarde lê volgens hom in die funksie(s) van populêre musiek. Wanneer hierdie funksies ondersoek word, kan daar ook nader beweeg word aan die verstaan van waarom ’n aanhanger die ‘braaksel’ so “mooi” vind al dan nie, oftewel (om vir Frith te eggo) “beautiful or moving or repulsive”.

Met die waarde van populêre musiek word ook verwys na die vergelykende, kwalitatiewe waardebeplanning van spesifieke musiek – dit wil sê hoekom is een liriek, liedjie, musiekgroep of genre noodwendig beter as ’n ander? Deur in hierdie studie te

fokus op spesifiek Afrikaanse rock en laasgenoemde se subgenres van punkrock en metal, word dadelik geïmpliseer dat rock eerstens 'n sekere (in die geval van hierdie studie) literêre waarde besit en tweedens dat die musiek wat gekies word vir evaluering, meriete geniet bo ander musiek wat nie as waardevol genoeg beskou word nie, veral in verband met die betrokke studie (hoofsaaklik omdat sekere waardeoordele reeds binne 'n sosiale raamwerk gemaak is oor die betrokke musiek). Die tweeledige vraag ontstaan dus: Waarin lê die waarde van populêre musiek en hoe word waardeoordele oor populêre musiek gemaak? Deur vanuit 'n sosiologiese oogpunt na populêre musiek te kyk, kan ons nader beweeg aan die beantwoording van hierdie vraag aangesien die waarde van populêre musiek dikwels lê in die *sosiale* funksie daarvan (vergelyk Frith 1987:133).

Die studie van populêre musiek help ons om 'n beter beter begrip van onself te ontwikkel binne 'n historiese, etniese en klassegebonde samelewing. Hierdie gebruik van populêre musiek, naamlik om onself binne 'n sosiale konteks te verstaan, het onder meer die effek van bevryding. Laasgenoemde is dikwels deur rockkritiek beskou as 'n noodwendige merker van goeie musiek (Frith, 1987:149). Turner (1988:14) is ook van mening dat rockmusiek dikwels die grense getoets het om (met 'n hoop op verlossing) verby die alledaagsheid van die wêreld te beweeg. Die sogenaamde bevryding wat ter sprake kom, moet bekyk word met 'n sterk fokus op die individualiserende effek van populêre musiek. Die vrymaking kan teruggevoer word na populêre musiek se vermoë om 'n sin van identiteit te skep wat nie noodwendig in ooreenstemming is met individue se posisionering in die samelewing deur ander sosiale magte en kragte nie (Frith, 1987:149).

Terwyl musiek ons in 'n sekere posisie in die samelewing plaas, stel dit terselfdertyd voor dat ons sosiale omstandighede nie onveranderlik is nie en dat ander mense – kunstenaars en aanhangers – ons ontevredenheid deel oor ons plasing deur magte buite ons beheer (Frith, 1987:149). Hierdie kenmerk van populêre musiek, naamlik dat dit binne 'n kollektiwiteit 'n gevoel van solidariteit skep, beteken dat dit 'n inherente geleentheid vir identiteitsformasie bied. Met ander woorde, populêre musieksmaak is nie slegs voortvloeiend vanuit ons sosiaal gekonstrueerde identiteit nie, maar help om hierdie identiteit te vorm (Frith, 1987:149). In die vorming van identiteit speel die jeug se verhouding met (en gebruik van) musiek 'n groot rol. Die

punkrock van die baanbrekende Fokofpolisiekar het onder meer ten doel om die ouer geslag (en hulle sondes) uit te daag en sodoende 'n onvoorskriftelike identiteit te kan toe-eien (of bloot die soeke na identiteit tot uiting te kan bring). Na afloop van die Tweede Wêreldoorlog het die Amerikaanse jeug byvoorbeeld rockmusiek as medium gebruik, nie slegs om die *status quo* uit te daag en hulle opposisie tot die volwasse gemeenskap te beklemtoon nie, maar om terselfdertyd uiting te gee aan 'n gevoel van solidariteit (Sardiello, 1998:123). Hierdie solidariteit word bewerk en beklemtoon deur die identifikasie met die musiekmaker(s), met die musiek se inhoud of boodskap, asook met die mede-aanhangers. Sodoende word 'n gevoel van behorendheid en terselfdertyd die geleentheid vir die toe-eiening van 'n identiteit geskep – selfs al is die identifikasie juis met 'n gemeenskaplike *tekort* aan identiteit, soos ook verwoord in die lirieke van Fokofpolisiekar se “Sporadies nomadies” van die album *Lugsteuring*:

kom stem saam
ons is almal deurmekaar

Opsommend kan daar dus in hierdie stadium gesê word dat die waarde van populêre musiek nie slegs lê in die mimetiese weergawe van die konteks waarbinne dit geskep word of in 'n gedeelde ontevredenheid self nie, maar eerder in die effek op die individu en die geleentheid wat dit bied tot identiteitsvorming. Populêre musiek het vanweë hierdie funksie ook akademiese meriete. Maar binne hierdie sosiologiese raamwerk waarbinne identiteitsformasie kan geskied, gebeur daar ook iets anders: mense vel voortdurend binne verskeie kontekste sekere waardeoordele oor populêre musiek en vind dit goed of sleg. Daar moet dus ook gekyk word na hoe hierdie waardeoordele in die eerste plek gemaak word.

Wanneer daar vanuit 'n sosiologiese oogpunt verduidelik moet word waarom 'n treffer so-en-so klink en waarom dit suksesvol is, asook waarom dit 'n sekere smaak en styl verteenwoordig, kan antwoorde volgens Frith (1987:134) in twee kategorieë geplaas word. Eerstens gaan dit oor tegniek en tegnologie: mense produseer en verbruik die musiek wat hulle in staat is om te produseer en te verbruik. Hoewel hierdie punt voor-die-hand-liggend voorkom, hou dit inherent vrae oor vaardigheid, agtergrond en opvoeding in, wat by populêre musiek nie toegeskryf word aan

spesifieke komponiste nie, maar aan sosiale groepe. Anders gestel, verskillende groepe besit verskillende agtergronde (wat insluit kulturele kapitaal en kulturele verwagtinge) en maak musiek op verskillende maniere as gevolg daarvan – musieksmaak korreleer met klassekulture asook subkulture en musiekstyl is geskakel met spesifieke ouderdomsgroepe (Frith, 1987:134-135). ’n Tweede kategorie waarvolgens die vraag van musieksmaak en musiekstyl volgens Frith (1987:135) op ’n sosiologiese vlak beantwoord kan word, is in terme van funksie. Hierdie benadering word veral gevolg in etnomusikologie, waar tradisionele en volkmusiek ondersoek word op antropologiese vlak ten einde hierdie musiekvorme as ’t ware te verklaar met verwysing na die gebruik daarvan in danse, rituele, vir politieke mobilisasie en so meer. Soortgelyke waarnemings word oor populêre musiek gemaak, maar laasgenoemde musiek se belangrikste funksie word dikwels beskou as kommersieel (dus is die wegspringpunt van akademiese studies dikwels dat populêre musiek gemaak word met die doel om te verkoop). Tog, selfs al is musieksmaak die gevolg van kondisionering en kommersiële manipulasie, verduidelik mense egter steeds hulle musieksmaak op grond van waardeoordele (Frith, 1987:135).

Waardeoordele word gemaak binne ’n sosiologiese raamwerk en hoewel hierdie raamwerk ’n navorser in staat stel om byvoorbeeld die opkoms van rock binne ’n spesifieke sosiale raamwerk te verklaar (soos ook gepoog word in hierdie studie, waar die opkoms van Afrikaanse rock binne ’n spesifieke historiese en sosiopolitieke konteks ondersoek word), is dit nog steeds nie daarvolgens moontlik om te bepaal hoekom ’n sekere treffer ‘beter’ is as ’n ander een nie – tog is enige musiekliefhebber daartoe in staat om vir jou te sê waarvan hy of sy hou of nie hou nie (Frith, 1987:135-136).

Die media is ’n plek waar hierdie musikale waardeoordele baie duidelik geartikuleer word: “A reading of British music magazines reveals that ‘good’ popular music has always been heard to go beyond or break through commercial routine.” (Frith, 1987:136; vergelyk ook Frith, 1996a:120). Dit is ook dikwels die geval in Afrikaanse musiekresensies, veral as dit kom by rock – vergelyk byvoorbeeld Theunis Engelbrecht (2004b:11) se resensie van Fokofpolisiekar waar hy hulle eerste treffer as ’n “deurbraak vir Afrikaanse musiek” beskryf. Rockmusiek se aanspraak op estetiese outonomie berus op ’n kombinasie van argumente van beide rock as volksmusiek en

as kunsmusiek: “[A]s folk music rock is heard to represent the community of youth, as art music rock is heard as the sound of individual, creative sensibility.” (Frith, 1989:136). Herholdt (2004:6) beskryf in hierdie sin ook Fokofpolisiekar se “kuns as musiek”. Die estetika van rock hang grootliks af van die argument van outentisiteit – goeie musiek is die outentieke uitdrukking van iets (’n persoon, ’n idee, ’n gevoel, ’n gedeelde ondervinding of ’n *Zeitgeist*), terwyl slegte musiek nie ’n uitdrukking van iets is nie, maar slegs gemaak word om kommersieel te bevredig (Frith, 1987:136).

Rockkritiek word dus byvoorbeeld ingespan om smake te legitimeer en waardeoordele te regverdig, maar dit verklaar steeds nie hoe daardie oordele in die eerste plek gemaak is nie (Frith, 1987:136-137). Massakultuur, massamedia en musiek as kommoditeit bemoelijk boonop die argument van outentisiteit. Die vraag oor waardeoordele kan nou al hoe duideliker geartikuleer word: hoe kan ons sekere klanke beoordeel as meer outentiek as ander en waarvoor luister ons in die proses van waardebeoordeling? Ten einde hierdie vrae te beantwoord, moet daar ’n verandering plaasvind in die manier waarop ons populêre musiek en populêre kultuur definieer. Die vraag wat gevra moet word, moenie wees wat rock *onthul* oor mense nie, maar eerder hoe dit hulle *konstrueer* met betrekking tot identiteit (Frith, 1987:137; 1996a:121). Dit is waarom daar in hierdie studie ook gekyk word na die rol wat Afrikaanse rockmusiek speel in die konstruksie van identiteit by die Afrikanerjeug. Die waarde van Afrikaanse rock lê in die rol wat dit speel in die skep van sekere waarhede en gevolglik identiteitsvormingsmoontlikhede (vergelyk hoofstuk 4 en 5).

Om slegs na musiek te kyk as ’n refleksie of uitdrukking van iets, verduidelik boonop nie waarom sekere musiekvorme populêr is, al dan nie. Want wanneer ons na musiek kyk as ’n *uitdrukking* van iets, beteken dit inherent dat daar ook ’n soektog geloods moet word om die ‘regte’ emosie of persoon (of wat ook al daaragter verskuil is) te vind. Outentisiteit is egter misleidend, omdat populêre musiek nie populêr is omdat dit iets weerspieël of op iets op ’n outentieke wyse artikuleer nie – dit is juis populêr omdat dit ons opvatting van wat populariteit is, skep: “What we should be examining is not how true a piece of music is to something else, but how it sets up the idea of ‘truth’ in the first place – successful pop music is music which defines its own aesthetic standard.” (Frith, 1987:137). Kortom: Goeie musiek reflekteer nie slegs nie, dit *skep* self ’n waarheid (Frith, 1996a:121). Vanaf hierdie gesigspunt kan daar dan

geargumenteer word dat populêre musiek nie noodwendig 'n sekere groep mense reflekteer nie, maar eerder die geleentheid tot identifikasie vir hierdie groep mense skep.

Wanneer dit kom by identiteitsvorming, moet dit nie uit die oog verloor word dat musikale ondervinding sosiale betekenis dra en dat elke mens binne 'n sosiale konteks beweeg nie – ons is dus nie vry om enigiets in 'n liedjie te 'lees' nie, omdat ons sosiale konteks ons musikale ondervinding beïnvloed (Frith, 1987:139): “The experience of pop music is an experience of placing: in responding to a song, we are drawn, haphazardly, into affective and emotional alliances with the performers and with the performers' other fans.” (vergelyk ook Denzin, 1984:152). In die ondervinding van musiek binne 'n spesifieke sosiale konteks word 'n gevoel van behorendheid dus geskep en daarmee saam die geleentheid vir identiteitsvorming (vergelyk Sardiello, 1998:123). Deurdat 'n individu hom- of haarself binne 'n kollektiewe gehegtheid plaas, word daar uitrukking gegee aan hoe hierdie individu gesien wil word deur die wêreld. Wanneer Frith (1996b:19) se siening oor die respons op 'hoë' en 'lae' kultuur weer hier beskou word en hierdie perspektief van die individu in gedagte gehou word, kan daar nader beweeg word aan die verstaan van hoe waardeoordele gemaak word: Frith sê eerstens dat mense dieselfde evalueringsbeginsels toepas op 'hoë' en 'lae' kunsvorme, maar dat die verskil onder meer lê in die *diskoerse* en *omstandighede* waarbinne die oordeel gemaak word (Frith 1996b:19). Hierdie diskoerse en omstandighede het te make met die individu se sosiale konteks (wat sy of haar perspektief beïnvloed), asook die musikale ondervinding.

Die vraag kan nou gevra word: Wat maak sodanige musikale ondervinding anders as die plasing van 'n individu binne ander populêre kultuurvorme, soos byvoorbeeld sport of kleremodes? Die antwoord lê in die emosionele²⁰ intensiteit daarvan en in die feit dat musiek geabsorbeer word in 'n persoon se *eie* liggaam (en lewe), wat hom of haar dus laat voel asof dit deel is van wie hy of sy is (Frith, 1987:139). In hierdie sin speel klank 'n baie belangrike rol. Op sintuiglike vlak verskil gehoor (dit wil sê die ondervinding van klank) van die ander hoofsaaklike sintuig wat gebruik word om

²⁰ In 2.4.3 kom die rol van emosie in musiek as sosiale ondervinding weer aan bod en word dit meer spesifiek in verband gebring met identiteitsformasie.

kuns te ondervind, naamlik sig (vergelyk Nuttall & Michael 2000:16-20²¹). Sig benadruk verwydering met 'n inherente afstand daarby betrokke: “It is the sense that allows us to inject ourselves into the world, to operate on the world over time and space, rather than simply having the world come in on us circumambiently and simultaneously.” (Shepherd, 1987:157). Wanneer gehoor en klank teenoor sig geplaas word, is die kontras duidelik: “Sound [...] is a medium that, in bringing the world to us, stresses the integrative and relational. It tells us that there is a world of depth surrounding us, approaching us simultaneously from all directions, totally fluid in its evanescence, a world which is active and continually prodding us for a reaction.” (Shepherd, 1987:157-158). Terwyl daar 'n afstand betrokke is by die ondervinding van sig, word klank dadelik geïnternaliseer en gevoel vanweë die timbre van die musiek. Die timbre is “the very vibratory essence that puts the world of sound in motion and reminds us, as individuals, that we are alive, sentient and experiencing”. (Shepherd, 1987:158). In hierdie sin is musiek individualiserend, omdat klank die wêreld in ons liggame inbring en ons bewus maak van ons bestaan as individue.

Deur middel van hierdie internalisering raak die musiek *deel* van die individu en laasgenoemde voel asof dit aan hom of haar behoort. Sodra iets aan iemand behoort, kan daardie persoon dit gebruik om hom- of haarself te definieer, omdat die mens glo dit ‘behoort’ aan hom/haar. Net soos iemand hom- of haarself sal definieer as byvoorbeeld 'n blondine of blanke op grond van haar- of velkleur, definieer individue hulself dikwels as byvoorbeeld rockers of punkrockers vanweë die hul individuele musieksmaak. Vanweë die internalisering van musiek glo die mens dus dat musiek net soveel behoort (vergelyk Frith, 1987:143) aan hom/haar as byvoorbeeld haarkleur of velkleur. Liedjies is boonop “open to appropriation for personal use” (Frith, 1987:139). Met ander woorde, die hoorder kan 'n spesifieke liedjie gebruik om sigself te individualiseer deur middel van die *persoonlike* gebruik daarvan – dit versterk die individualisering of identifisiemoontlikhede van musiek. Die aanwesigheid van woorde by musiek, maak hierdie persoonlike gebruik selfs meer moontlik. Toast Coetzer (Klopper, 2008e) raak hierdie kenmerk van musiek aan wanneer hy verduidelik wat lirieke volgens hom goed maak:

²¹ Nuttall en Michael (2000:16-20) lê onder meer klem daarop dat sig as manier waarop kuns geïnterpreteer word, beperkend kan wees en dat daar in Suid-Afrikaanse kultuurstudies meer gekyk moet word na ander maniere waarop kuns ervaar word, soos byvoorbeeld gehoor met (betrekking tot musiek).

Vir my moet 'n goeie liriek dinge in my kop laat draai wat selfs sterker as die tune self is. Dit moet in kort sinne my gedagtes aan die gang sit sodat ek die liedjie op my eie kan verteer, my eie kan maak, in my lewe kan voeg soos Disprin in water, tamatiesous oor chips, shampoo in my hare.

Die samespel van klank en lirieke maak dus van musiek waardevolle gereedskap wat gebruik kan word in die identiteitsvormingsproses.

Net soos klank geïnternaliseer word, herinner dit ons terselfdertyd aan die sosiale konteks waarin ons onself bevind, aangesien individue se selfbewustheid geskep word in verhouding tot hulle sosiale wêreld (Baines, 2008:109). Die ondervinding van musiek kan in hierdie verband 'n rol speel. Shepherd (1987:158) meen: “The texture, the grain, the tactile quality of sound brings the world into us and reminds us of the social relatedness of humanity.” Ook Frith (1987:139) verwys hierna: “[The] interplay between personal absorption into music and the sense that it is, nevertheless, something out there, something public, is what makes music so important in the cultural placing of the individual in the social.”

Die idee daarvan om 'n aanhanger (“fan”) te wees van 'n spesifieke musiekgroep, word gewoonlik in verband gebring met die jeug en jeugkultuur, maar dit is oënskynlik ewe belangrik in die manier waarop sekere etniese groepe in Amerika en Brittanje spesifieke kulturele identiteite gevorm het en is boonop gereflekteer in die maniere waarop klassieke musiek oorspronklik betekenisvol vir die bourgeoisie in die negentiende eeu geword het. In al hierdie gevalle simboliseer musiek nie slegs kollektiewe identiteit nie, maar bied dit die geleentheid tot die onmiddellike ondervinding daarvan. Ander kulturele vorme – soos byvoorbeeld literatuur – kan gedeelde waardes en trots tot uitdrukking bring, maar slegs musiek kan jou dit laat *voel* (Frith, 1987:139-140).

Hoe groter die identifikasie moontlikheid vir die individu, hoe groter is die waarde van die musiek dikwels vir daardie persoon. Francois Breytenbach Blom, die lirieskrywer en voorsanger van die groep K.O.B.U.S.! stel hierdie kenmerk van musiek – spesifiek lirieke in musiek – tong-in-die-kies soos volg in 'n onderhoud (Klopper, 2008c):

As die lirieke jou emosies verwoord of jou opinies deel, is die kans groter dat jy van die song gaan hou. Dis hoekom liefdesliedjies so populêr is en lofgesange aan Satan minder gewild is.

Waardeoordeel deur individue (om 'n sekere musieksmaak te regverdig) word dikwels op grond van hierdie inherente kenmerk van die populêre musiek gemaak, naamlik identifikasiemoontlikheid. Dit is ook op grond van hierdie identifikasiemoontlikhede waarop dié studie van Afrikaanse populêre musiek grootliks berus.

In die lig van bogenoemde kan die motto van hierdie hoofstuk deur Frith (1996b:19) weereens in oënskou geneem word. Deur die waardebeplanning van populêre musiek – wat tradisioneel as gevolg van historiese en institusionele praktyke behoort tot 'lae' kuns – te ondersoek (asook om 'n literêre studie daarvoor te doen), word 'lae' kuns benader asof dit 'hoë' kuns is. Die grense tussen 'hoog' en 'laag' vervaag dus al hoe meer – om die waarheid te sê, die grense word in 'n studie van hierdie aard geheel opgehef. En tog kan 'n mens nog nie die stelling maak dat populêre musiek deel is van die 'hoë' kultuur nie. Wat wel hier gesê word, is dat die waarde van populêre musiek bepaal kan word deur die werking van die evalueringsmeganismes daarvan te ondersoek en in die proses kan 'lae' kuns op dieselfde vlak as 'hoë' kuns ondersoek word. Dit word dus 'n legitieme navorsingsonderwerp.

Om bloot te onderskei tussen 'hoë' en 'lae' kultuur is gevolglik nie meer op sigself waardebeplannend nie. Soos Fiedler (1975:358) tereg opmerk, beteken die vervaging van die grens tussen 'hoog' en 'laag' dat kritici nuwe maniere moet vind om waardeoordele te staaf: “[C]ritics will have to find another claim to authority more appropriate to our times than the outmoded ability to discriminate between High and Low”. Indien die waarde van populêre musiek inderdaad bepaal kan word deur hierdie musiek se vermoë om nuwe waarhede te skep (Frith 1987:136) en dit beskou word in die lig van postmodernisme waar 'n enkele, allesomvattende waarheid bevraagteken word (Grossberg, 1990, 117; Foster & Viljoen, 1997:xxvi), skakel die bestudering van lirieke as poësie of 'n unieke vorm van letterkunde gemaklik in by die postmoderne stand van die letterkunde, aangesien die konteks waarbinne lirieke geskep en gehoor word, die geleentheid bied vir die skep van verskeie waarhede. Die toepas van topiese vrae (byvoorbeeld: Wie hoor? Wat word gehoor? Waar en hoe word daar gehoor?) sal

lig werp op hoe hierdie waarhede gekonstrueer word. (In die afdeling 2.4 kom hierdie vrae weer aan bod.)

Die postmodernisme impliseer volgens Fiedler (1975:360) nie slegs die oorskryding van grense tussen ‘hoog’ en ‘laag’ nie, maar ook “the closing of the gap between critic and audience [...] if by critic one understands ‘leader of taste’ and by audience ‘follower’”. Populêre musiek se waarde word by uitstek bepaal deur die populariteit daarvan by ’n bepaalde gehoor en hierdie populariteitsverskynsel vra om nadere ondersoek.

2.3 Die posisie van lirieke binne die literêre sisteem

2.3.1 Inleiding

In die laat-1960’s het A.J. Weberman, ’n aanhanger van Bob Dylan, kortstondige bekendheid verwerf omdat hy Dylan se vullisdromme deursoek het vir leidrade tot die sanger se lirieke (Turner, 1988:18). Hierdie fanatiese aanhanger se siening dat Dylan se lirieke dieperliggende betekenis dra, kan nie betwyfel word nie – die poëtiese trefkrag daarvan word immers bevestig deur die toekenning van die Pulitzer aan Dylan, sowel as sy Nobelprys-kandidaatskap²². Boonop word dit wyd erken dat sy lirieke soos gedigte lees (vergelyk Pascall, 1978:134; De Ridder & Wessels, 2002:31; Bosman, 2003:109). Maar ten spyte van sy bewustheid daarvan, het Weberman duidelik nie beskik oor die vermoë om daardie dieper poëtiese betekenis van die lirieke te ontgin nie. Wanneer lirieke egter vanuit ’n literêre oogpunt beskou word, kan daar nader beweeg word aan die ontgin van lirieke se betekenis, eerder as om daarvoor te gaan soek in die outeur se rommel. Die vraag is net: Is lirieke literatuur?

Vervolgens word ondersoek ingestel na laasgenoemde vraag deur te verwys na sowel akademiese studies op hierdie gebied, as na ander tekste (veral mediatekste) wat die kwessie aanspreek. Soos genoem in die eerste hoofstuk, word mediatekste hier

²² Dylan is genomineer vir die Nobelprys vir Letterkunde in 1997, 1998, 1999, 2000, 2001 en 2002.

gebruik omdat dit nuwe intellektuele ruimtes open en 'n rol speel in die skep van kulturele waarhede.

Aan die hand van die polisisteamteorie sal daar bewys word dat daar wel 'n plek vir lirieke in die literêre sisteem is en meer spesifiek in die Afrikaanse literêre sisteem.

2.3.2 *Lirieke as literatuur*

Fokofpolisiekar se eerste groot treffer, “Hemel op die platteland”, wat verskyn op die debuutalbum, *As jy met vuur speel sal jy brand* (2003), het groot reaksie ontlok (vergelyk Engelbrecht, 2004b:11) vanweë die gewaagde (moontlik lasterlike) uitspraak daarin vervat:

kan iemand dalk 'n god bel
en vir hom sê ons het hom nie meer nodig nie

Daar is egter 'n ander frase in die liedjie wat vra om nadere ondersoek en, indien gelees met 'n postmoderne ingesteldheid, van toepassing gemaak kan word as motto van hierdie gedeelte van my studie:

kan jy jou idee van normaal by jou gat opdruk?

Fokofpolisiekar spreek hulle hier sekerlik uit teen die norme van die ouer Afrikanergeslag²³, maar ironies genoeg kan hierdie uitspraak van toepassing gemaak word op die post-postmoderne tydvak waarin die literatuur (en musiek) tans is, waar die grense tussen 'hoog' en 'laag' al hoe meer vervaag (vergelyk byvoorbeeld Frith, 1996a:114; Steyn, 1996:129). Ek sê 'ironies', omdat akademiese of literêre benadering van juis dié groep se lirieke in hierdie studie ingaan teen die 'normale', oftewel die norm van ondersoek van gekanoniseerde literatuur.

Vroeër is daar in hierdie hoofstuk reeds ondersoek ingestel na die waardebeplanning van populêre musiek en daar is bevind dat die waarde van populêre musiek grootliks lê in

²³ Die lirieke van Fokofpolisiekar word meer breedvoerig ontleed in hoofstuk 4. Frases word hier slegs as invalshoeke en motto's gebruik.

die vermoë daarvan om nuwe idees van ‘waarheid’ te konstrueer (eerder as om bloot ’n konvensionele idee van waarheid te reflekteer). Hierdie waardebeplanning word inherent en in die eerste instansie deur die aanhanger van die musiek gemaak. Die volgende afdeling sluit aan by sodanige waardebeplanning, maar die waardebeplanner word nou die navorser, wat eerstens die aanhanger se waardeoordeel erken en tweedens populêre musiek te ondersoek asof dit ‘hoë’ kuns is, of dan kuns wat die grense tussen ‘hoog’ en ‘laag’ vervaag of ophef. Wanneer ’n navorser sy/haar idee oor wat presies ‘normale’ literatuur is (al dan nie) laat vaar, word nuwe moontlikhede vir die waardebeplanning van populêre musiek geskep. Die rede hiervoor is dat ’n heroorweging van die ‘normale’ opvattinge in die akademie die geleentheid bied vir die situering van lirieke in die literêre sisteem waarbinne waardeoordele ook vanuit literêre oogpunte gemaak word. Nie slegs verbreed insluiting die geleentheid vir verdere ondersoek van die lirieke (en dus verdere waardebeplanning) nie, maar dit verbreed ook die literêre kader en sodanige insluiting is boonop sprekend van literêre evolusie.

Om lirieke as literatuur te definieer is egter problematies, omdat literatuur self ’n moeilik definieerbare begrip is. Die term ‘literatuur’ is afgelei van die Latynse term *littera* wat “letter” beteken (Bressler, 1994:7). Dit is reeds duidelik vanuit hierdie grondbetekenis daarvan dat dit nie ’n maklike taak is om literatuur sonder meer te definieer nie, aangesien *littera* ’n primêre verwysing na die geskrewe woord is en klaarblyklik ’n breë definisie van literatuur as enige geskrewe teks, ondersteun. Sodanige definisie sluit die mondelinge tradisies waarop baie van ons literatuur gebaseer is uit (Bressler, 1994:7). Dit sou gevolglik ook populêre musiek uitsluit.

Daar is egter steeds die moontlikheid van insluiting van populêre musiek binne die literêre sisteem, omdat die literatuur nie staties is nie. In hulle *Lexicon van literaire termen* meen Van Gorp *et al.* (1998:256) dat dit onsinnig sou wees om ’n vooropgestelde, statiese definisie van die begrip literatuur te wil gee, omdat definisies in verband met literatuur veranderlik is, vanweë hierdie definisies se afhanklikheid van die steeds ontwikkelende literêre feit. Die term ‘literêre feit’ is geformuleer deur Jurij Tynjanov in ’n opstel uit 1924 waarin hy meen dat definisies van literatuur waarin daar gebruik gemaak word van die sogenaamde basiskenmerke van literatuur, dikwels in konflik staan met die lewende literêre feit. Tynjanov merk op dat, terwyl

dit steeds moeiliker word om 'n enkele, sluitende definisie van literatuur te formuleer, elke tydgenoot sal kan aanwys wat 'n literêre feit is en wat nie tot die literatuur behoort nie. Vanweë literêre (r)evolusies, sal tydgenote wat hierdie veranderinge meegemaak het, kan opmerk dat 'n bepaalde verskynsel in sy/haar tyd nie 'n literêre feit was nie en nou wel is, of omgekeerd (Van Gorp *et al.*, 1998:255).

Van Gorp *et al.* (1998:256) gaan verder om te sê dat die moderne konsep van 'literatuur' eers teen die einde van die agtiende eeu begin ontwikkel het, blykbaar parallel met die groeiende outonomie van die literêre sisteem. Hulle meen dat daar slegs op grond van literêre evolusie bepaalde definisies van literatuur vooropgestel of beoordeel kan word. Daarbenewens blyk dit dat eienskappe van literatuur wat as fundamenteel en primêr voorkom (byvoorbeeld versvorm, beeldspraak, ensovoorts) voortdurend verander en dat hierdie eienskappe nie die literatuur as sodanig karakteriseer nie (Van Gorp *et al.*, 1998:256).

Tog word daar in die praktyk 'n onderskeid getref tussen tussen literêre en nie-literêre tekste binne 'n gegewe kulturele sisteem (Van Gorp *et al.*, 1998:256). Malan Steyn (1996) spreek hierdie onderskeid tussen literêre en nie-literêre tekste en die probleem van genre-onderskeidings aan wanneer hy André Letoit (alias Koos Kombuis) se *Die bar op De Aar* as postmoderne FAK beskou. Steyn (1996:112) verwys na Letoit (1988:5) se voorwoord waarin hy sê: "Toe, in 'n oomblik van waarheid, besef ek: bogger die gedigte, laat hulle my songs in 'n boek sit". Steyn is van mening dat hierdie uitspraak die probleem van genre-onderskeidings (asook die verdeling van 'hoë' en 'lae' kultuur) aanspreek en stel dan die volgende vraag: "Kan Letoit se sienings van songs en gedigte as afsonderlike entiteite ernstig opgeneem word, of word sy uitspraak gerelativeer deur die bundel self?"

Steyn (1996:112) meen dat die genre-problematiek verder uitgelig word wanneer daar in T.T. Cloete se gesaghebbende *Literêre terme en teorieë* (1992) gesoek word na 'n "tuiste" vir (Afrikaanse) lirieke. Hy bevind dat die stand van die lirieke van populêre en kontemporêre liedjies verswyg word in A.P. Grové (1992:255-256) se bespreking van 'lied' en 'liriek' daarin vervat en skryf dit toe aan die modernistiese bedryf van die hiërargiese ordening van genres (Steyn, 1996:112-113). Ten slotte stel Steyn (1996:129) die geldige vraag: "Kan lirieke van poësie onderskei word in 'n bundel, en

samelewing, waarin die grense tussen ‘hoë’ en ‘lae’ kultuur telkens opgehef word?” Volgens hom demonstreer ’n bundel soos *Die bar op De Aar* die onbruikbaarheid van sulke presiese genre-indelings binne die hibriediese diskoers van die postmodernisme.

Ek wil by Steyn aansluit deur bogenoemde vraagstelling – asook sy bevinding dat Cloete se *Literêre terme en teorieë* nie ’n tuiste bied vir Afrikaanse lirieke nie – as aanknopingspunt te gebruik vir die argument wat volg. Dit is onder meer die doel van hierdie studie om daarop te wys dat sodanige uitsluiting asook *rigiede* onderskeiding tussen lirieke en poësie ondersoek en uiteindelik heroorweeg moet word.

Van Gorp *et al.* (1998:344-345) se *Lexicon van literaire termen* beweeg al nader aan die bied van ’n “tuiste” vir lirieke binne die literêre sisteem, deur ten minste dié kwessie aan te spreek wanneer hulle poog om die term “popliteratuur” te definieer. Populêre musiektekste moenie verwar word met popliteratuur nie. Laasgenoemde term word nie gebruik om te verwys na populêre of triviale literatuur nie, maar wel na tekste waarvan die vorm, styl, sitate en temas ontleen is aan die populêre verbruikerskultuur “maar dit uit massaproductie afkomstige basismateriaal word op sterk vervreemdende wijze bewerk (provocerend, nonsensicaal, vulgair, exentriek, primitief, enz.)” (Van Gorp *et al.*, 1998:345). Popliteratuur is wel ’n beweeglike gegewe wat sigself by historiese verskuiwinge en plaaslike toestande aanpas. Daarbenewens word artistieke grense tussen die literatuur, die beeldende kunste, teater en musiek in die popkultuur opgehef deur middel van *happenings*, *performances* en feeste. Gevolglik word hierdie term volgens Van Gorp *et al.* (1998:345) problematies: “In de context van de popliteratuur worden o.a. verschillende beatschrijvers genoemd, ook Liverpool-dichters (cf. de Beatles) [...], zgn. Jazzdichters [...], bepaalde auteurs van popsongs, enz.”

Van Gorp *et al.* (1998:345) brei verder uit oor bogenoemde problematiek deur daarop te wys dat (waar popliteratuur afgelei is van popkuns) word ‘pop’ al ’n geruime tyd gebruik as spesifiserende prefiks en selfs as selfstandige naamwoord in die musiekwêreld:

Er worden grosso modo de twintigste-eeuwse muziekvormen mee aangeduid die zich door hun amusementswaarde en gerichtheid op een breder publiek,

onderskeiden van meer elitêre genres. Hierdoor sluit de popmuziek, althans het best verkopende segment ervan, aan by die triviale massacultuur waarvan die popart-bewegings zich presies willen onderskeiden. Toch blyf in die popmuziek permanent een subversief element van antiburgerlikheid aanwesig (hippies, punks, rastafari's, rap, hiphop) waardoor ze een raakvlak behoudt met popart en popcultuur.

Die sogenaamde popliedjie word deur Van Gorp *et al.* (1998:345) beskou as 'n besonder prominente vorm van orale²⁴ literêre kommunikasie (selfs al word die orale kenmerk daarvan vervaag deurdat lirieke van liedjies dikwels op skrif gestel word op die omslag van 'n CD, die gepaardgaande CD-boekie of deur ander tekste). Alle popliedjies besit egter nie dieselfde graad van literêre aspirasie nie:

Vele songtekste blyken kenmerke van epigonale, triviale poësie te vertoon: konvensionele tematiek (adolescenten-problematiek, boy-meets-girl ...), doortrekkende struktuur, clichématige beeldspraak, digterlike vryhede as gevolg van rijmdwang of metrische dwang, allusies op literêre gemeenskap (Romeo en Julia, 'de wereld is een schouwtoneel' ...), skematiese strofepbou, voorspelbare rijme (walk/talk, you/mee too ...), eenvoudige metrische patrone, enz. Daarnaast kenne we eger ook tal van popsongs die, soos die chanson²⁵, uitgesproke literêre aspirasies hebbende (originele tematiek en formele uitwerking, intertekstualiteit, enz.) en om hulle poëtiese waarde bysondere waardering geniet. 'Singer-songwriters' as Bob Dylan en Leonard Cohen kunnen hier vermeld word.

Die poëtiese waarde van Bob Dylan se lirieke is ongetwyfeld geldig en Cohen was immers eerstens 'n digter en romanskrywer – sy eerste digbundel verskyn in 1956 en sy eerste plaat in 1968, vier digbundels en twee romane later (De Ridder & Wessels, 2002:31; vergelyk ook Bosman, 2003:109). Die digter Danie Marais (2008:29) wys daarop dat Cohen se lirieke vir "Suzanne" hierdie sanger-lirieskrywer verteenwoordig in die *Northern Anthology of Poetry*. Marais (2008:29) lig verder uit dat ander liedtekste ook in soortgelyke gesaghebbende bloemlesings verskyn, wat dit as poësie huldig "deur dit saam met die pennevrugte van groot digters op te neem".

²⁴ Wanneer populêre musiek as orale literatuur beskou word, word die moeisame taak van die definiering van literatuur weereens duidelik: Aangesien 'literatuur' afgelei is van die Latynse *littera* (die geskrewe letter) is die term 'orale literatuur' streng gesproke 'n *contradictio in terminis* (Van Gorp *et al.*, 1998:314).

²⁵ In sy huidige betekenis en verskyningsvorm is die *chanson* (wat veral in die Franse taalgebied opgang geniet het) 'n luisterlied wat sigself in die sfeer van die kleinkuns en die kabaret bevind. In teenstelling met meer populêre musikale genres word daar in die geval van die *chanson* aandag gegee aan die inhoudelike en vormlike aspekte van die liedteks. As gedig wat gesing word of poëtiese lied bevat die *chanson* literêre tegnieke soos strofepbou, refrein, rym en beeldspraak. Die teks beoog duidelik om poëties te funksioneer (Van Gorp *et al.*, 1998:80).

Dit sluit in die opname van lirieke deur Bob Dylan, Joni Mitchell, John Lennon, Paul McCartney en die reggae-sanger, digter en aktivis Linton Kwezi Johnson. Maar net soos in die geval van die Afrikaanse literêre sisteem, heers daar “onder Britse en Amerikaanse literatuurkritici [...] beslis ook geen konsensus oor die poëtiese status van lirieke uit die ligtemusiek-genres nie”.

In die Afrikaanse literêre sisteem is daar enkele soortgelyke gevalle waar liedtekste in gesaghebbende Afrikaanse bloemlesings verskyn. Marais (2008:28) wys in ’n tydskrifartikel op die volgende aangaande die insluiting van lirieke in die Afrikaanse kanon: In André P. Brink se *Groot verseboek* (2000) is Koos du Plessis se “Kinders van die wind” ingesluit; in Ronel Foster en Louise Viljoen se bloemlesing *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* (1997) is David Kramer se “Boggom en Voetsêk” opgeneem; Gerrit Komrij sluit in sy *Die Afrikaanse poësie in ’n duisend en enkele gedigte* (1999) David Kramer se “Hier onder op die plaas” in, maar sluit slegs van Koos du Plessis se postuum-gepubliseerde gedigte in en nie lirieke nie. Na aanleiding hiervan merk Marais (2008:28) tereg op: “Maar albei hierdie kunstenaars het tog veel meer lirieke met literêre waarde agtergelaat.”

Marais (2008:28) vestig verder die aandag daarop dat die sanger-digter Gert Vlok Nel se liedteks “Timotei sjampoe”²⁶ deur Brink in die *Groot verseboek* opgeneem is, terwyl Komrij slegs van Nel se gedigte gebruik maak. So ook vind André Letoit (Koos Kombuis) erkenning in die kanon, “maar dit is sy aangrypendste lirieke wat in hul afwesigheid skitter. [...] Dit moet tog deel van een of ander kanon vorm?” Volgens hom kan die impak van hierdie tekste op jonger generasies digters nie oorskat word nie (Marais, 2008:28).

In sy voorwoord tot *Groot verseboek* maak André P. Brink (2000:iii) die leser attent op die veranderinge en veranderende aard van die Afrikaanse poësisisteem, veral in verband met die verruiming van die kanon:

As ’n bloemlesing soos *Groot Verseboek* vroeër jare ’n kanoniserende funksie gehad het – soms doelbewus, soms teen wil en dank – dan lyk dit my dat die

²⁶ “Timotei sjampoe” word nie in die inhoudsopgawe van *Groot verseboek* aangedui nie, maar volg op p. 874 op die gedig “nee nee nie dit nie”. Die eerste woorde van “Timotei sjampoe” word aangegee as die gedig se titel: “wat het gebeur my pragtig daai”.

enigste houdbare instelling vandag sou wees om die kanon *oop* te maak, om die leser te prikkel om telkens verder en wyer te gaan soek, om die kanoniseerprosesse sêlf gereeld onder die loep te neem, te herwaardeer, te herskryf.

Brink (2000:iii) betoog ook dat daar sedert die vorige uitgawe van *Groot verseboek* nie net 'n toename in die *aantal* digbundels is nie, maar ook dat die aard van die poësie uitgebrei het en dat nuwe vorme in poësie, soos lirieke, “'n nuwe venster vir Afrikaans oopgemaak het”. Buiten hierdie uitspraak van Brink is daar ook verskeie ander uitlatings in die voorwoord wat kan dui op die belang van lirieke, soos wanneer hy sê dat H.A. Fagan se “Ek het 'n huisie by die see” in eie reg skaars aanspraak kan maak op insluiting waar ander goeie gedigte agterweë moes bly, maar dat Laurika Rauch se liedjie ('n toonsetting van die gedig) “nuwe asem” aan die gedig geskenk het en dit op 'n ander manier beduidend gemaak het vir 'n jonger generasie lesers (Brink, 2000:iv). Hierdie sienings van Brink, wat daarop dui dat die kanon “oopgestel” moet word, sou kon impliseer dat lirieke as deel van die Afrikaanse literêre sisteem meer erkenning moet kry. Bosman (2003:116) is van mening dat 'n postmoderne “oopmaak van die kanon” moontlik beteken “dat daar ook kennis geneem moet word van poësie wat in ander gedaantes as die tradisionele bundel (en selfs die elektroniese formaat) verskyn”. Dit is nog nie die geval nie, gesien die minimale insluiting van lirieke in 'n gesaghebbende bloemlesing soos *Groot verseboek*.

'n Verdere staving vir moontlike insluiting van lirieke in *Groot verseboek* sou kon wees dat lirieke verteenwoordigend is van 'n spesifieke tydvak en ondervindinge wat meesprek tot die Afrikaanse geskiedenis, 'n kenmerk waaraan Brink (2000:vi) waarde heg en waarmee hy sekere gedigte se insluiting staaf. Brink weersprek homself dus eintlik wanneer hy hierdie kenmerke aandui as redes vir insluiting van sekere gedigte en nie voortgaan om meer lirieke in te sluit in die bloemlesing nie. So ook kan die volgende uitlating van Brink (2000:vi) beskou word as 'n weerspreking in die lig van die minimale insluiting van lirieke in *Groot verseboek*:

[S]oos enige persoon of voorwerp van mens se liefde, is [Afrikaanse] poësie veelduidig en vol verskeidenheid. Hetsy hartbeeshuisie of woonstel, skakelhuis of herehuis, kaia of paleis, dié huis van ons poësie het vele wonings. En hierdie bloemlesing, die omvattendste wat daar nog ooit oor en

uit die Afrikaanse poësie saamgestel is, is 'n poging om 'n beeld van daardie verskeidenheid aan te bied.

Om werklik 'n omvattende beeld van die Afrikaanse poësie saam te stel, sal lirieke ook oorweeg moet word, veral omdat dit in verskeie mense se lewens die funksie van poësie vervul. Marais (2008:28-29) wys op die gewildheid van verskeie webwerwe oor lirieke wat volgens hom daarop dui dat miljoene mense wêreldwyd die woorde van liedjies as 'n vorm van poësie geniet: “Hulle haal dit dikwels in blogs en dagboeke aan, analiseer dit of bespreek dit met vriende.” Ook Adendorff (2006a) is van mening dat musiek en lirieke vir veral jongmense soos poësie is en dat daar na musiek geluister word om dieselfde redes as wat mense poësie lees: “hulle identifiseer met die inhoud daarvan”. Dit is nie slegs die geval in Afrikaans nie. In die inleiding van gebundelde lirieke van die Australiese sanger Nick Cave maak Will Self (2007:x) byvoorbeeld die stelling: “Whatever need we have for the esemplastic unities of sound, meaning and rhythm that were traditionally supplied by spoken verse, we now find, amply, in sung lyrics.” Ook Moser (2007:278) sê in hierdie verband: “[G]iven the prevalence of popular music in everyday life, it is likely that poetic texts are experienced, interpreted and enjoyed as song lyrics by a significant number of people.”

Redes vir die insluiting of uitsluiting van lirieke in Ronel Foster en Louise Viljoen (1997) se *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* word duideliker begrond in die inleiding van hierdie bloemlesing: “Die keuse van die tekste is slegs uit digbundels gedoen, nie uit tydskrifte en ander publikasies nie.” (Foster & Viljoen, 1997:xxiii). Ronel Foster antwoord in 'n onderhoud met Danie Marais (2008:31) op 'n vraag oor die oorweging van meer lirieke vir *Poskaarte*: “Ons het net boeke met 'n ISBN-nommer gebruik, dus nie tydskrifte, CD's ens. nie. En ons het destyds met Valiant Swart en Koos Kombuis in Bakoven gesprek gevoer oor die opname van laasgenoemde se werk.” Foster (in Marais, 2008:31) noem verder as antwoord dat sy en Viljoen meer as 500 digbundels deurgelees het vir die eerste uitgawe van *Poskaarte* “en daar was nie tyd om tydskrifte en CD's te betrek nie”.

In bogenoemde onderhoud met Marais (2008:31) noem Foster dat daar in die nuwe uitgawe van *Poskaarte* ook onder meer tekste van Anton Goosen en Valiant Swart

ingesluit gaan word. Sy maak verder aanspraak op die insluiting van lirieke in die akademiese studie van Afrikaans deur melding te maak van die Departement Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit van Stellenbosch: “Ons bespreek [...] gereeld Afrikaanse lirieke in ons lesings en tutoriale, of ons laat die studente werkstukke [daaroor] skryf.” Foster maak dan ook die voorstel van ’n bloemlesing van “Groot Afrikaanse Lirieke (GAL!)”. Marais (2008:31) stel self ’n “Groot Afrikaanse Liedjieboek” voor:

[A]s daar dan vanweë praktiese oorwegings, of watter ander rede ook al, nie plek is vir ons grootste liriek-digters in *Groot verseboek* nie, wat van ’n Groot Afrikaanse Liedjieboek – ’n opgedateerde, ideologievrye FAK vir die 21^{ste} eeu met die klem op musikale én literêre gehalte? Want goeie lirieke en klassieke gedigte het beslis dieselfde geheimsinnige oorsprong – ’n plek êrens in die psige waar hart en verstand in woordmusiek ontmoet.

Bernard Odendaal (2008) sluit hom aan by Marais (2008) as hy op *LitNet* skryf dat daar nie eintlik wesenlike verskille tussen gedigte en lirieke is nie, “ten minste nie wat die waarde of gehalte en in ’n groot mate ook die aard daarvan betref nie”. Odendaal (2008) gaan voort om te sê dat die verskille tussen poësie en lirieke waarskynlik te doen het met hulle funksie(s), “dit wil sê met die aanbiedingswyse en die doel waarvoor hulle geskryf word”. Hy beklemtoon egter dat hierdie verskille “maar vaag of aan die vervaag is” (Odendaal, 2008). Odendaal lig in sy reaksie op Marais dus die volgende dinge uit in verband met die verskil tussen gedigte en lirieke: waarde of gehalte, aard en funksie.

Odendaal (2008) staaf sy opvatting deur daarop te wys dat waarde iets is “wat toegeken word, byvoorbeeld deur toonaangewende mense in ’n bepaalde kultuurveld”. Dit hang dus volgens hom af van watter beskouings op bepaalde tydstippe oorheers. Gehalte, meen Odendaal (2008), is “’n ingewikkelde en omstrede aangeleentheid”, maar volgens hom is kwaliteit geen geldige maatstaf om lirieke van poësie te onderskei nie: “Vrot en briljant is osse wat in albei krale rondstaan.” (Odendaal, 2008). Hierdie siening van Odendaal skakel met Frith (1996b:19) se voorstel dat daar weggedoen moet word van die idee dat ‘hoë’ en ‘lae’ kultuur verskil, omdat dieselfde evalueringsmeganismes gebruik word by die benadering van ‘hoë’ en ‘lae’ kultuur; die verskil lê by dit wat ondersoek word, asook by die diskoerse en

omstandighede waarbinne daar geoordeel word (vergelyk 2.1 en die motto van hoofstuk 2).

In verband met die vraag oor die verskil in die aard van lirieke en gedigte verwys Odendaal (2008) na die feit dat “die vroegste poësie in die meeste kulture dikwels juis geskryf of uitgedink is om gesing (of voorgedra) te word”. Hier sluit hy aan by Sibylle Moser (2007:278): “Songs are a multisensorial mode of linguistic communication which has never ceased to exist.” Moser (2007:277-278) wys ook daarop dat die dominansie van die gedrukte media (wat in der waarheid ’n relatief onlangse ontwikkeling is) veroorsaak dat daar in die literatuurstudie gefokus word op die poëtiese kommunikasie binne die paradigma van geskrewe tekste en ’n leserspubliek (vergelyk ook Odendaal, 2008). Ten spyte van die orale oorsprong van poësie is dit nie slegs die tendens in literatuurstudie oor die algemeen nie, maar ook in Afrikaans.

In bostaande verband verwys Moser (2007:278) ook na die kwessie van waarde en hoe die estetiese waardesisteme van ’n lesende bourgeoisie die literatuurstudie oorheers. Moser (2007:278) sê voorts:

In focusing on a canon of printed ‘high literature’ and its reception by academic readers – most often scholars and their students – literary researchers tend to overlook that poetry is right out there, on radio channels, on the Internet, in music stores and in concert halls. Songs and their lyrics bear witness to the pertinent presence of oral genres in contemporary systems of literary communication.

Poësie is dus nie slegs iets wat te vinde is in digbundels en die tradisionele literêre kanon van die ‘hoë’ letterkunde nie. Die voordra en sing van poësie bring volgens Moser (2007:278) oraliteit terug in die literêre kanon. Odendaal (2008) reageer op hierdie opvattinge van Moser deur te wys na die geval in Afrikaans as hy sê: “Ook hier by ons: dink maar net aan die werk van Gert Vlok Nel, Toast Coetzer, Riku Latti, Herman van den Berg en Laurinda Hofmeyr in meer onlangse jare.” (Vergelyk ook Waldner, 2002:31).

Dit is opvallend dat dieselfde name van liriekskrywers dikwels eggo wanneer die waarde van Afrikaanse lirieke as literatuurvorm bespreek word. Dit kan moontlik impliseer dat daar nader beweeg word aan ’n konsensus oor gekanoniseerde

Afrikaanse lirieskrywers – of ten minste, dat sodanige kanonisering en konsensus daaroor moontlik sou wees. Marais (2008:30-31) vra vier kundiges se mening oor die verhouding tussen lirieke en poësie: Hennie Aucamp (kortverhaalskrywer, digter en kabarettis), Andries Bezuidenhout (sosioloog, rubriekskrywer en sanger-lirieskrywer van die Brixton Moord en Roof Orkes), Toast Coetzer (digter, joernalis en sanger-lirieskrywer van die groep The Buckfever Underground) en Henning Pieterse (digter en akademikus). Wanneer Marais (2008:31) aan hulle die vraag stel oor watter lirieke hulle graag in *Groot verseboek* sou wou sien, word lirieke van Koos du Plessis, Amanda Strydom, Coenie de Villiers, Richard van der Westhuizen, Valiant Swart, Gert Vlok Nel, David Kramer, Drikus Barnard, Koos Kombuis, Johannes Kerkorrel, Arnaud van Vliet, Riku Lähti, en Jahn Beukes genoem.

Buiten bostaande lirieskrywers maak Marais (2008:28) self onder andere melding Paul Riekert, Theunis Engelbrecht, Anton Goosen, Piet Botha, Andries Bezuidenhout, Jan Blohm, Bacchus Nel, Toast Coetzer, Rian Malan en Hunter Kennedy as skrywers wat om dieselfde redes as Koos du Plessis, Koos Kombuis en Gert Vlok Nel aandag moet kry.

Die belang van die lirieke van Fokofpolisiekar word spesifiek deur Marais (2008:30) vermeld wanneer hy dit in verband met die artikulering van 'n tydperk plaas. Volgens hom sou 'n mens kon sê dat die poësie van enige gegewe epog dien as artikulering van die lewensgevoel van dié tydperk, sowel as die emosionele onderstroming en obsessies van 'n bepaalde tydperk. Ons word dus gedwing om kennis te neem van rocklirieke en ander liedtekste as “verse en woorde wat ons siniese, gekwelde tyd vasvang” (Marais, 2008:30). Marais (2008:30) gee dan die volgende voorbeelde:

As jy iets wil smaak van die rewolusie van die 60's, is die Rolling Stones se “Satisfaction”, die Beatles se “Lucy in the Sky with Diamonds” en Dylan se “The Times they are a Changin” voorgeskrywe luisterstof. En as jy wil weet hoe dit was om jonk, moerig, deurmekaar en Afrikaans te wees in die eerste dekade van die 21^{ste} eeu, gaan dit waarskynlik Karen Zoid se “Afrikaners is plesierig”, Fokofpolisiekar se “Hemel op die platteland” of Klopjag se “Nie langer” wees wat dit vir jou die beste op bondige wyse gaan verwoord.

Hierdie opvatting van Marais (2008:30) oor lirieke se vermoë om 'n tydperk te artikeleer, skakel met wat Brink (2000:vi) se mening dat die artikulering van 'n tydperk

as rede beskou kan word vir die insluiting in *Groot verseboek* (maar wat ek reeds genoem het eintlik 'n weerspreking is, aangesien so min lirieke met hierdie kenmerk hul plek gevind het in hierdie bloemlesing). Ook in die inleiding van Johan van Wyk, Pieter Conradie en Nik Constandaras se bloemlesing *SA in poësie / SA in Poetry* (1988), waarin daar nie lirieke opgeneem is nie, lê die samestellers klem daarop dat poësie “wat 'n subjektiewe en ideologiese verwoording van 'n sosiale toestand of 'n historiese moment is”, lig werp op die menslike aandeel in die vorming van die geskiedenis (Conradie en Van Wyk, 1988:i).

Die vraag is dus: Hoekom sou lirieke soos byvoorbeeld dié van Fokofpolisiekar en Karen Zoid nie as 'n vorm van poësie beskou kan word terwyl dit juis as artikulasie van 'n tydvak dien nie? Elbie Adendorff (2006a) lig juis ook Fokofpolisiekar se “Hemel op die platteland” uit as liedteks wat 'n sekere perspektief op die samelewing verteenwoordig in haar artikel wat vra: “Is die pop en die rock-lirieke die poësie van die eie tyd?” Suzanne Opperman (2007:2-6;24) is van mening dat musiek in Suid-Afrika die rol van sosiopolitieke uitdrukking oorgeneem het by poësie en staaf hierdie siening deur onder meer te wys op die sosiopolitieke inhoud van Fokofpolisiekar se lirieke – onder meer “Hemel op die platteland” (Opperman, 2007:7-12). Pieter Redelinghuys (2008:44) beklemtoon “Hemel op die platteland” as belangrike merker in die Afrikaanse en *Suid-Afrikaanse* musiek.

Antjie Krog (2006:458-459) maak ook spesifiek melding van “Hemel op die platteland” en sorg dat die kwessie van lirieke as poësie in die Afrikaanse literêre konteks onder die soeklig kom – en wel in haar NP Van Wyk Louw-gedenklesing van 16 September 2004. In hierdie lesing probeer Krog om gedagtes oor die rol van die digter in oënskou te neem en aan die hand daarvan vas te stel “of, en indien wel, hoe die jonger geslag van hierdie rol binne 'n demokratiese bestel bewus is en hanteer”. (Krog, 2006:448). Krog vra dan: “Waar en wie is die nuwe jong digters?” en suggereer 'n moontlike antwoord met die latere stelling: “In my tyd wou almal digters wees, vandag wil almal rocksterre wees.” (Krog, 2006:454-455).

Krog (2006:455) besin voorts in die lesing oor die oorsprong van bogenoemde tendens: “Waarom wil al wat kind is êrens op 'n verhoog staan, sy hart uit skreeu terwyl sy vriende hulle self in 'n moshpit te pletter val? Waarvan is hierdie smagting

'n simptoem?" Die volgende teorie word dan deur Krog (2006:455) geformuleer as moontlike antwoord op laasgenoemde vraag:

My teorie is dat jong wit mense op alle plekke gekontesteer en betwis voel [...] Die wit kinders sit met ouers wat remskoene is: as ons nie konserwatief sit en kla en wanhoop nie, sit ons die regering en hoon, of selfs al is ons bedoelinge goed, ons self weet nie eintlik eers mooi wat en hoe om in die nuwe Suid-Afrika ons pad te vind nie.

Met hierdie posisie van die jong wit mense, gaan soek die Afrikaanse jeug nuwe uitlaatkleppe vir die artikulasie van die sosiopolitieke toestand. Daar is dus 'n moontlikheid dat daar 'n verskuiwing aan die gebeur is, waar die artikulasie van die sosiopolitieke toestand vanaf poësie na musiek verskuif (vergelyk Opperman, 2007:1-2). Die rede hiervoor is waarskynlik hoofsaaklik die ontoeganklikheid van Afrikaanse poësie vir 'n jeug wat met 'n problematiese verlede hulle voete in die Nuwe Suid-Afrika moet vind.

Krog (2006:455-456) bevraagteken die toeganklikheid van Afrikaanse poësie:

Hoe akkommodeer Afrikaanse poësie stadsheid, ongeankertheid, enorme bereidheid om te akkommodeer, renons in issues, abandonment, dwelms, vigs, die internet, die global village in 'n taal waar mense nog baklei oor evolusie en Jona se walvis en waar nie eers 'n honderd digbundels van die topdigters verkoop nie?

Die relevansie van Afrikaanse poësie vir 'n jonger geslag lesers word ook deur Bosman (2003:116-117) bevraagteken, wat in hierdie verband die volgende stelling oor die aktualiteit van Afrikaanse rocklirieke maak:

Sangers en lirieskrywers slaag daarin om hulle finale produk vinniger by die publiek uit te bring. Die lirieke van Afrikaanse rockmusiek het daarom soms 'n groter onmiddellikheid en aktualiteit as die poësie. Wie wil weet wat in die kulturele en 'geesteslewe' van die Afrikaanssprekende aangaan, moet soms ook 'n rockkonsert bywoon. Hoe relevant is die poësie nog vir 'n jonger geslag lesers?

Bosman (2003:101-102) wys op die groeiende onrus onder digters en letterkundiges oor die stand van Afrikaanse poësie en bevind dat dit, soos die poësie in ander tale,

nie meer 'n sentrale posisie in die literêre sisteem inneem nie. Sy soek dan moontlike redes vir waarom dit klaarblyklik onder druk verkeer²⁷. Bosman (2003:103) vra:

Het die modernistiese aandrang op voortdurende vernuwing as belangrike kriterium nie dalk die gekanoniseerde poësie so ver gevoer en die grense so ver verskuif dat die Afrikaanse poësie ontoeganklik vir baie lesers geword het nie?

Bosman (2003:102-104) vra egter ook of ander verskuiwings aan die plaasvind is. Sy wys daarop dat sisteme die manier het om ewewig te herstel indien daar te veel na die een of die ander kant oorgehel word en vermoed dat daar 'n “herstel van balans” in die poësisisteem aan die gang kan wees: “'n Mens dink hier aan die voortgesette en uitgebreide gebruik van die spreek- en streekstalige, die speelse en spulse en die alledaagse in die poësie.”

Bostaande argument word deur Bosman (2003:104-106) gestaaf deur te wys op die manier waarop poësie al hoe meer deel geword het van die uitvoerende kunste en hoe die streng skeiding tussen musiek en poësie begin vervaag het – volgens haar, reeds in die 1980's met enkele figure wat as sangers bekendheid verwerf het en later as digters gereken is. 'n Intensiverende (alhoewel nie nuwe) interaksie tussen musiek en Afrikaanse poësie is volgens haar duidelik te bespeur (vergelyk ook Odendaal, 2006:107-108).

Aanduiders van die vervaging van die grense tussen poësie en musiek is die publikasie van liedtekste in bundels (soos byvoorbeeld in die geval van *Die bar op De Aar* van André Letoit), toonsettings van gedigte, asook intertekstualiteit waar liedtekste ‘gesprekke’ aanknoop met digterlike voorgangers (vergelyk Bosman, 2003:105-106).

²⁷ In haar artikel “'n Ander bestekopname van die Afrikaanse poësie, 2004–2007” beweer Leti Kleyn (2008) egter dat dit besonder goed gegaan het met die Afrikaanse poësie sedert 2004, vergeleke met die benarde posisie waarin dit 'n paar jaar vantevore was: “In die kort bestek van vier jaar, 2004–2007, het 182 digbundels verskyn, waarvan 76 deur gevestigde uitgewers gepubliseer is, 73 deur randuitgewers en 33 deur individue self.”

In haar artikel “Afrikaans herleef in rock, rap en blues” raak Mariechen Waldner (2002) juis hierdie herlewing van die digkuns deur middel van toonsettings aan. Waldner (2002:31) bevind:

Die werk van musikante wat die laaste jare Afrikaanse gedigte getoonset [en] gesing [...] het, is ryk en eklekties: hulle laat Afrikaanse verse leef in ballades, rock, rap, reggae, blues, Afrika-ritmes, tango en vele ander klanke en ritmes.

Volgens Waldner (2002:31) is musiek “inderdaad die manier om die volk na sy digters te laat luister”. Hierdie toonsettings verbreed die literêre sisteem, aangesien daar ’n interaksie plaasvind met die musieksisteem.

Maar soos wat Frith (1996a:114-115; 1996b:19) uitwys, beteken die vervaging van grense tussen ‘hoë’ en ‘lae’ kultuur nie noodwendig dat daar kruising plaasvind tussen die twee soorte kuns nie, maar eerder dat mense se perseptuele grense tussen ‘hoog’ en ‘laag’ gewysig word. Dit skakel met wat Bosman (2003:116) te sê het, naamlik dat literêre kritiek sy blik moet verruim en ander manifestasies van die poësie moet raak sien indien dit lyk asof die “formele” poësie swaarkry. Met ander woorde, die vervaging van grense tussen ‘hoog’ en ‘laag’ beteken nie bloot dat sogenaamde hoë en lae kulturele elemente vermeng raak (soos byvoorbeeld in die geval van toonsettings van gedigte in populêre musiek) nie. Eerder beteken dit dat die blik op die literêre sisteem uitgebrei moet word na manifestasies van literatuur buite die ‘tradisionele’.

Daar bestaan duidelik nog nie sekerheid of algehele konsensus oor die literêre waarde van lirieke nie. In baie van die genoemde artikels wat die moontlike insluiting van lirieke in die literêre sisteem ondersoek, is daar dikwels vraagstellings, soos in die volgende artikels se titels: “Is rocksangers ons nuwe digters?” (De Ridder & Wessels, 2002); Het Afrikaanse rock iets vir die Afrikaanse poësie te sing? (Bosman, 2003); “Is pop en die rock-lirieke die poësie van die eie tyd? (Adendorff, 2006a); “Wanneer is lirieke ook poësie?” (Marais, 2008).

Enersyds dui bogenoemde vraagstellings op die kontensieuse aard van hierdie oorwegings, maar andersyds op huiwering. Dit is waarskynlik as gevolg van die feit dat dit moeilik is om ’n norm of kriterium te formuleer waarmee daar tussen literêre

en nie-literêre tekste onderskei kan word (vergelyk Viljoen, 1998a:32-33). Tog suggereer die feit dat hierdie vrae in die akademie en media gevra word, dat daar verskuiwings in die Afrikaanse literêre sisteem aan 't plaasvind is. Ten einde vanuit 'n akademiese oogpunt antwoorde op hierdie vrae te kan kry, kan die polisisteemteorie ingespan word.

2.3.3 Die polisteemteorie en Afrikaanse lirieke

In haar navorsing oor *performances* en *happenings* gebruik Adendorff (2006b:130-131) as teoretiese agtergrond die polisisteemteorie van Itamar Even-Zohar, wat die studie van *onbekende* fenomene as een van die toepassingsmoontlikhede van sy teorie beskou (Even-Zohar, 1990a:10). Die polisisteem(teorie) is 'n analisemodel binne die sisteemteoretiese aanpak en het sedert die 1970's bekendheid begin verwerf vanweë die navorsing van ondersoekers soos Even-Zohar en Gideon Toury van die Porter Institute te Tel Aviv (Van Gorp *et al.*, 1998:344). Volgens die sisteemteorie word verskynsels nie in isolasie bestudeer nie, maar as behorende tot 'n groter komplekse, maatskaplike en kulturele sisteem (Viljoen, 1992:495; Van Gorp *et al.*, 1998:425). Om semiotiese fenomene as sisteme eerder as opeenhopings van ongelyksoortige elemente te beskou, word daarvolgens voorgelê as 'n meer geskikte manier waarvolgens hierdie fenomene begryp en bestudeer kan word (Even-Zohar, 1990a:9). Die studieveld word deur middel van hierdie teorie oopgestel “en enige studie-objek is bestudeerbaar binne die kader van die polisisteemteorie”. (Adendorff, 2006b:130). Aangesien *performances* en *happenings* nie behoort tot gekanoniseerde literatuur nie, lê Adendorff (2006b:130) daarop klem dat sogenaamde nieliterêre of randelemente van die literêre sisteem erkenning kan kry binne die polisisteem: “Daarom kan ook gay-literatuur, populêre of boekklubromans en orale literatuur (waaronder ook *performances*) tot die literêre sisteem gereken word.”

Deur middel van haar navorsing oor *performance poetry* in die Afrikaanse en Nederlandstalige poësisisteme beveel Adendorff (2006b:130) aan dat die populêre manifestasies van die poësie in die hoofstroom van literêre studie ingebring moet word; “of ten minste: om dit onder die aandag van die literêre establishment te bring”. (Adendorff, 2006b:130). In die lig van hierdie aanbeveling, bespreek en inkorporeer

ek vervolgens ook die polisisteepteorie ten einde Afrikaanse rocklirieke nader aan die hoofstroom van literêre studie en onder die aandag van die literêre establishment te bring, aangesien dit my uitgangspunt is dat lirieke ook 'n populêre manifestasie van die poësie²⁸ is, of as sodanig beskou en bestudeer kan word.

Volgens die polisisteepteorie vorm iets soos literatuur 'n *polisistee* wat sigself enersyds posisioneer ten opsigte van ander kulturele sisteme en andersyds op interne vlak differensieer in 'n aantal kleiner komponente (Van Gorp *et al.*, 1998:425), soos byvoorbeeld poësie, prosa en lirieke. Van Gorp *et al.* (1998:344, 425) wys daarop dat die polisisteepteorie afleidings maak uit die idees van Tynjanov, wat in die jare twintig herhaaldelik geskryf het dat literatuur nie in terme van essensies bestudeer moet word nie, maar eerder in terme van relasies:

Binnen een sisteemteoretiese benadering word ondersoek hoe – via een kompleks netwerk van relaties, aktore en handelingen, en tipes van discours – iets as 'literatuur' geleidelik aan gestalte krygt en nader word geprofileer en gelegitimeer ten opsigte van ander kulturele sisteme (kunst, filosofie, religie ...).

By kuns, filosofie en religie, kan populêre kultuur ook as kulturele sisteem gevoeg word. Iets soos lirieke uit die populêre kultuur kan dus deur middel van interaksie met ander sisteme geleidelik gestalte kry as literatuur.

Die polisisteepteoretiese aanpak is dus nie een wat wegspring met 'n soeke na die wese of 'n essensiële omskrywing van literatuur nie (wat, soos in 2.3.2 bewys is, uiters moeilik is). Hierdie aanpak benodig eerder 'n funksionalistiese werkswyse wat veral ondersoek hoe literatuur daadwerklik funksioneer in bepaalde kontekste (Van Gorp *et al.*, 1998:425). 'n Onderskeid moet dus getref word tussen 'n wesensdefinisie en 'n gebruiksdefinisie van literatuur. 'n Wesensdefinisie van literatuur sou, volgens Viljoen (1998a:32), beantwoord aan die volgende vrae: Wat is literatuur of wat is die wese van literatuur? Hierteenoor sou 'n gebruiksdefinisie die vraag beantwoord: Wanneer gebruik mens die woord *literatuur*? Faktore uit die werk se konteks bepaal op die ou end of dit as literatuur beskou kan word al dan nie, byvoorbeeld waar,

²⁸ In 2.4 word daar uitgebrei oor hierdie stelling om te bewys dat lirieke, alhoewel dit beskou kan word as populêre manifestasie van die poësie, ook sigself is: lirieke is lirieke.

wanneer en binne watter omgewing 'n teks gelees word (Viljoen, 1998a:32). Dit skakel met wat vroeër genoem is, naamlik dat literatuur nie staties is nie (vergelyk Van Gorp *et al.*, 1998: 256) en ook nie as sodanig ondersoek kan word nie. Literatuur is nie bloot 'n kwessie van tekseienskappe nie, maar dit is 'n “*komplekse sosiale instelling* [en is die] resultaat van prosesse van evaluering en kanoniserings” (Viljoen, 1998a:51).

Dit is hierdie prosesse van evaluering en kanoniserings wat volgens Viljoen (1998a:51) “verklaar waarom een geslag lesers 'n werk as 'n meesterwerk kan beskou, maar 'n volgende geslag dit kan verwerp as prul”. Dit sou dus ook verklaar waarom meesterwerke misken kan word deur 'n sekere geslag of waarom sogenaamde nieliterêre tekste, soos byvoorbeeld die werk van Freud en Marx (asook ander essays, geskiedenisboeke, wetenskaplike studies, ensovoorts) ook vandag tot die literatuur gereken word (Viljoen, 1998a:51). Wanneer musiek hierby betrek word, sou hierdie beskouing van literatuur as komplekse sosiale instelling ingespan kon word as verklaring waarom Bob Dylan onlangs die Pulitzer kon wen. Lirieke wat deur een geslag gesien word as ‘lae’ literatuur, word deur 'n volgende toegereken tot ‘hoe’ literatuur.

Die dryf van lirieke vanaf die periferie na die sentrum, soos in die geval van Dylan, toon dat literatuur nie staties is nie, maar geleidelik (en voortdurend) gestalte kry. Daarom kan onbekende of perifere fenomene volgens Viljoen (1998a:51) binne die literatuur deur middel van 'n polisistebenadering ondersoek word, want elke sisteem bestaan onder meer uit literêre norme en konfigurasies waarin sommige dominant is en ander ondergeskik. Voorts is die norme, modelle, strategieë en postulate binne so 'n sisteem veranderlik as gevolg van sisteemprosesse wat hierdie verskuiwings moontlik maak (Viljoen, 1998a:51). Die studie van onbekende fenomene of randelemente sal help om begrip van die Afrikaanse literêre sisteem te verbreed, aangesien sentrumverskuiwings (as gevolg van druk deur randelemente, oftewel subkulture soos musiek) te bespeur is (vergelyk Adendorff, 2003:26).

Volgens Even-Zohar (1990a:16) het kulturele sisteme – net soos in die geval van die natuursisteem – 'n regulerende balans nodig ten einde die voortbestaan daarvan te verseker. Hierdie regulerende balans manifesteer in die gestratifiseerde opposisies.

Die gekanoniseerde repertoriums²⁹ van enige sisteem sal waarskynlik met verloop van tyd stagneer indien die nie-gekanoniseerde mededingers geen uitdaging bied as moontlike plaasvervangers nie. Die evolusie van die sisteem word verseker deur hierdie druk wat uitgeoefen word deur die nie-gekanoniseerde mededingers, aangesien gekanoniseerde repertoriums in die proses nie onveranderd kan bly nie (Even-Zohar, 1990a:16). Of 'n bepaalde verskynsel 'n literêre feit is al dan nie (aldus Tynjanov) word deur sulke literêre evolusie(s) bepaal (vergelyk Van Gorp *et al*, 1998:255).

Even-Zohar (1990a:16-17) gaan voort om daarop te wys dat subkulture (populêre literatuur, populêre kuns en ander vorme van 'lae' kultuur) noodsaaklik is vir die vitaliteit van gekanoniseerde literatuur. Sonder voldoende stimulasie deur die uitdaging van 'n sterk subkultuur, sal enige gekanoniseerde aktiwiteit geleidelik verstar of stagneer. Laasgenoemde stagnasie word aangedui deur 'n hoë mate van gebondenheid en stereotipering. Dit is in die lig van sodanige gebondenheid en stereotipering wat Krog (2006:455) skryf dat die jonger geslag wil wegbly van die dinge waarvoor konserwatiewe Afrikaners in hoofletters dink, soos byvoorbeeld "Digter". Uiteindelik sal hierdie stagnasie verhoed dat die sisteem voldoen aan die behoeftes van die samelewing en die posisie van literatuur binne die kulturele sisteem word dan bedreig: dit kan uitgeskuif word na die periferie waar dit ontoereikend is (Even-Zohar, 1990a:17). Adendorff (2003:26) lewer die volgende kommentaar hierop in verband met die Afrikaanse literêre sisteem:

In Afrikaans, byvoorbeeld, is die sogenaamde onverstaanbare digkuns van sekere digters na die periferie geskuif, terwyl die verskyning van meer gebruikersvriendelike tekste 'n naderbeweeg na die sentrum probeer teweegbring. Die aansluiting van die poësie by ander uitvoerende produkte, soos musiek, kan ook wys op 'n sentrumverskuiwing wat besig is om plaas te vind.

Na aanleiding van hierdie stelling van Adendorff is dit duidelik dat die studie van subkulturele randverskynsels soos populêre Afrikaanse musiek moontlik sal kan bydra tot 'n beter begrip van verskillende evolusies binne die Afrikaanse literêre sisteem.

²⁹ Die woord repertorium verwys volgens Even-Zohar (1997:20) na die somtotaal van die reëls en materiale wat beide die maak en hanteer (of produksie en verbruik) van enige gegewe produk beheer.

Die studie van onbekende fenomene (wat randverskynsels insluit) is volgens Even-Zohar (1990a:10, 13) nie slegs een van die toepassingsmoontlikhede van die polisisteesisteemteorie nie – die integrasie daarvan is juis 'n voorvereiste vir 'n voldoende begrip van enige semiotiese veld. Die polisisteesisteemhipotese impliseer die verwerping van waardeoordele as noodsaaklike kriterium vir die seleksie van studie-objekte bloot op grond van dit wat voorheen bestudeer is (en dus meer bekend is). Even-Zohar (1990a:13) hou vol dat hierdie aspek van die hipotese veral belangrik is vir literêre studie waar kritiek en navorsing volgens hom nog verwar word. Net soos die studie van geskiedenis vandag nie slegs kan fokus op die lewens van konings en generaals nie, so ook is die elitistiese beperking van literatuurstudie tot slegs sogenaamde meesterwerke nie versoenbaar met die literêre historiografie nie (Even-Zohar, 1990a:13).

Bostaande uitgangspunt van Even-Zohar dien as verdere staving vir die argument dat die studie van Afrikaanse lirieke (behorende tot 'lae' kultuur en dus op die periferie van die Afrikaanse literêre sisteem) nodig is ten einde tendense, verskuiwings, ontwikkelinge, ensovoorts in die literêre sisteem te ondersoek. Op grond hiervan is dit duidelik dat Fokofpolisiekar se woorde oor die opheffing van die idee van “normaal” toegepas kan word as dit kom by die beskouing van lirieke as literatuur. Dit is sonder twyfel tyd dat lirieke se posisie in die literêre sisteem ernstig in oënskou geneem moet word.

2.3.4 Die polisisteesisteemteorie en kultuurstudies

Van Gorp *et al.* (1998:105) wys daarop dat die gesprekke rondom die kanon, die verruiming van die kulturbegrip, die verdediging van subkulture en die sterk ideologiese inslag van die omgang met kultuur, elemente is wat tot vandag bly deurwerk in die verskillende variante van kultuurstudies. Ook Adendorff (2003:29; 2006b:130) vestig die aandag daarop dat die polisistemiese benadering kultuurstudies insluit.

Nuttall en Michael (2000:13) wys daarop dat dit kenmerkend van kultuurstudies is om areas te bestudeer wat grootliks geïgnoreer is deur ander dissiplines. Vir sommige teoretici is kultuurstudies voorts 'n akademiese arena vir marginale of minderheids-diskoerse wat die alledaagse op nuwe wyses benadruk. Nuttall en Michael (2000:13) beklemtoon dat dit ook in Suid-Afrika die geval is. Hier het kultuurstudies veral opgang geniet onder die vaandel van 'inklusiwiteit': die insluiting van dit wat gemarginaliseer is. Debatte in die Suid-Afrikaanse kultuurstudies word dikwels aangevuur deur die behoefte aan die verruiming van kanongrense en -funksies – veral in 'n konteks waar die kulturele produksie van die meerderheid mense op 'n paradoksale wyse gemarginaliseerd was, eerder as wat die minderheid gemarginaliseerd was (Nuttall & Michael, 2000:13). In die lig hiervan is dit duidelik dat hierdie tendens in die Suid-Afrikaanse kultuurstudies (naamlik ondersoek ter verruiming van die kanon) skakel met die polisisteamteorie, waarvan een van die toepassingsmoontlikhede (soos vermeld in 2.3.3) die studie van onbekende of gemarginaliseerde fenomene soos lirieke is.

Gesprekke oor die verruiming van die kanon en die studie van randelemente is dus juis kenmerkend van kultuurstudies aan die begin van die twintigste eeu – soos wat Van Gorp *et al.* (1998:105) tereg opmerk. Thornton (2000:29) bevestig dit wanneer hy sê: “The principal goal of cultural studies at the beginning of the twenty-first century is to analyse, to understand, and to assess a large domain of culture that had, until its inception, been largely ignored by the other disciplines.” Thornton (2000:29) gaan voort om te verwys na die tendens van die verruiming van die kanon in kultuurstudies en sê: “In particular [...] the canonical works of the Western culture have come under attack.” Wat duidelik uit hierdie stellings blyk, is dat kultuurstudies en die polisisteamteorie by mekaar aansluit om 'n ruimte te bied wat voorsiening maak vir die bestudering van dit wat gemarginaliseerd is. Dit dien as verdere staving vir die werkswyse van kultuurstudie wat in hierdie tesis oor Afrikaanse rock gebruik word, en onderstreep die belang van die inkorporering van die polisisteamteorie ten einde populêre musiek se posisie in die literêre sisteem en met betrekking tot die kanon te bepaal.

2.4 Die benadering van lirieke as unieke literatuurvorm

2.4.1 Inleiding

Wanneer lirieke as literatuur beskou word, is die versoeking groot om dit bloot te beskou as 'n vorm van poësie. In hierdie afdeling sal bewys word dat sodanige vereenvoudiging daartoe kan lei dat die studie van lirieke nie tot volle reg kom nie. Ten einde sin te maak uit lirieke, moet perspektief aangaande die unieke werking van lirieke behou word wanneer dit benader word as literatuur en meer spesifiek as 'n vorm van poësie. Lirieke en poësie besit wel ooreenstemmende kenmerke en daar kan geargumenteer word dat lirieke 'n vorm van poësie is, maar lirieke is ook sigself: Lirieke is lirieke. Vandaar André Letoit se onderskeid tussen lirieke en poësie wanneer hy sê: “bogger die gedigte, laat hulle my songs in 'n boek sit” (Letoit, 1988:5).

Soos genoem het Steyn (1996:112) na aanleiding van laasgenoemde stelling van Kombuis gevra of lirieke van poësie onderskei kan word in 'n bundel en in 'n samelewing waar die grense tussen 'hoë' en 'lae' kultuur gereeld opgehef word. Steyn (1996:129) kom tot die gevolgtrekking dat 'n bundel soos *Die bar op De Aar* (1988) die onbruikbaarheid van sulke presiese genre-indelings binne die hibriediese diskoers van die postmodernisme demonstreer. Ek het hierdie stelling as aanknopingspunt gebruik in die ondersoek na lirieke as literatuur aangesien ek in 'n mate saamstem met Steyn. Die opheffing van die grense tussen 'hoë' en 'lae' kultuur bemoeilik die juiste grense tussen lirieke en poësie en na aanleiding van die voorafgaande deel van hierdie hoofstuk (veral met die inkorporering van die polisisteamteorie) is my mening duidelik dat lirieke as 'n literatuurvorm beskou kan word. Maar inleidend tot Nick Cave se gebundelde lirieke vra Will Self (2007:x): “[I]f lyricists are poets, then what are poets – presumably one-man bands without a band?” Hierdie vraag heropen die probleem van genre-onderskeidings, aangesien dit benadruk dat, alhoewel grense tussen poësie en lirieke kan vervaag, die twee nie direk eweredig aan mekaar is nie. Genre-onderskeidings is dus nie geheel onsinnig of onbruikbaar nie.

Die vraag word dus nou: Wat *is* die waarde van genre-onderskeidings? Veral wanneer dit kom by die plaas en ondersoek van lirieke in die literêre sisteem. Viljoen (1998b:63) lê die nut of waarde van genre-onderskeidings daarin dat dit 'n gedeelte konteks daarstel waarbinne lesers en skrywers mekaar kan verstaan – “'n gedeelte horison van kennis en verwagtings”. Literêre genres bied dus as 't ware die spelreëls waarbinne bepaalde tekste verstaan kan word en verskaf die noodsaaklike voorkennis (konvensies) wat nodig is om 'n bepaalde teks behoorlik te kan begryp (Viljoen, 1998b:63). 'n Persoon sal dus nie lirieke lees met die verwagting dat dit aan dieselfde vormvereistes moet voldoen as poësie nie, maar eerder met die wete dat dit geskryf is om gesing te word en boonop binne die populêre kultuursisteem gestalte gekry het, eerder as binne die 'hoë' kultuursisteem. In hierdie sin is dit belangrik om met die lees van 'n liriek te onthou dat lirieke moet voldoen aan sekere vereistes wat nie noodwendig lynreg is met die vereistes wat 'n digter voorop stel nie. Hennie Aucamp (1984:52), wat volgens Van Vuuren (1999:262) die “fasiliteerder [was] van die populêre liriek en kabarettteks se aanvaarding binne breër verband van die Afrikaanse kanon”, meen dat die liriekgenre aan 'n driedelige eis nie kan ontsnap nie: die moet singbaar, hoorbaar en onmiddellik toeganklik wees.

Buiten die skep van 'n gedeelte konteks is die onderskeiding van genres volgens Viljoen (1998b:66) ook om 'n ander rede belangrik en dit is naamlik die sleutelrol wat die studie van genres – en hoe hulle posisie verander – speel in die verstaan van die sisteem: as kodifiseringsreëls is genres belangrik, omdat hulle die waarde en waarheid van 'n teks binne die groot sisteem van 'n letterkunde bepaal. (Deur 'n teks te tipeer, koppel jy dit aan 'n lae of hoë posisie in hierdie sisteem.) Aangesien dit gewoonlik in die 'lae' genres (dié sonder status) is dat veranderinge in die sisteem as geheel die eerste sigbaar word, is die studie van genres belangrik vir die verstaan van die sisteem (Viljoen, 1998b:66). Om dus lirieke bloot as poësie te beskou, sou futiel wees, aangesien dit op twee verskillende plekke in die sisteem lê. Daar moet juis na die veranderinge in lirieke se status in die literêre sisteem gekyk word en die manier waarop dit interaktief betrokke raak by 'n literêre vorm soos poësie ten einde die veranderinge in die sisteem waar te neem.

Genres is volgens Viljoen (1998b:66) voorts nie ewig en vas nie, maar veranderlik:

Elke nuwe teks wat verskyn, wysig die genre waarmee ons dit verstaan effens, omdat dit sommige konvensies handhaaf, ander wysig en nuwes skep. Die afwyking van genrekodes en die skep van nuwes is daarom 'n noodsaaklike deel van literêre betekenis.

Wanneer 'n liriekteks dus in 'n poësiebundel opgeneem word, wysig dit eerstens ons verstaan van die liriekgenre en verhoog dit moontlik die status wat ons daaraan toeken in die literêre sisteem. So ook wysig dit terselfdertyd ons verstaan van die poësiegenre omdat interaksie met lirieke tekenend is van die veranderlike aard van die literatuur.

Die opname van lirieke in 'n poësiebundel maak dus nie outomaties van lirieke gedigte nie, maar wel literatuur wat gelees kan word as poësie. Die “songs” word dus, aldus Letoit, in 'n boek gesit, maar dit bly steeds “songs”, omdat dit as sodanig geskryf is.

2.4.2 Die unieke werking van lirieke

In sy inleiding tot die bundel wat Nick Cave se lirieke bevat, maak Will Self (2007:xi) 'n insiggewende stelling oor die lees van die gebundelde lirieke:

Cave, as a poetic craftsman, provides all the enjambment, ellipsis and onomatopoeia that anyone could wish for. However, I suspect that most who buy this book will not be intending to read it in such a way; rather, it is an album of lyrical portraiture, all of them bearing a family resemblance, yet all of distinct phenotypes. The joy lies in relating each to the other, building the connections. And, of course, in hearing the melodies in one's inner ear.

Sonder die melodieë in die ‘binne-oor’ is lirieke dalk poësie, maar melodieë maak van lirieke presies dit: lirieke. Toe 'n joernalis aan Bob Dylan gevra het of hy hom in die eerste plek as 'n sanger of 'n digter beskou, was Dylan se antwoord: “Oh, I think of myself more as a song and dance man, y'know” (aangehaal in Pascall, 1978:135).

Sou Letoit se stelling van toepassing gemaak kon word op alle “songs”? Oftewel: Is *alle* lirieke potensieel literatuur? Die feit dat hierdie studie spesifiek fokus op rock, suggereer alreeds dat die stelling ingeneem word dat rock 'n verhoogde status bo pop geniet vanweë die opvatting dat die skrywers van rock digters kan wees. Rock besit

sekere unieke kenmerke wat sodanige opvatting kan help staaf. (In die inleidende hoofstuk is daar reeds kortliks hierna verwys.) Frith (1988:117) stel dit soos volg:

Rock ‘poets’ are recognised by a particular sort of self-consciousness; their status rests not on their approach to words but on the types of words they use; rock poetry is a matter of planting poetic clues, and the rock singer-songwriters who emerged from folk clubs in the 1960s thus followed Bob Dylan’s seminal example, drawing words from classic balladry, from the beat poets, from 150 years of Bohemian romantic verse.

Die poëtiese kwaliteit van rocklirieke soos Frith dit hierbo beskryf, herinner aan Paul Ricoeur se onderskeid tussen beeld en verbeelding. Nuttall en Michael (2000:17) belig hierdie argument van Ricoeur:

The poetic imagination, in and through language, [Ricoeur] argues, liberates the reader into a free space of possibility, offering an opening onto possible worlds which transcend the limits of our actual world. For Ricoeur, the power of the imagination lies in the ability of imagining to say one thing in terms of another, or to say several things at the same time, thereby creating something new.

Volgens Nuttall en Michael (2000:17) beklemtoon Ricoeur se teorie van die poëtiese verbeelding dat daar gefokus moet word op die lae van betekenis wat resoneer in taal, eerder as op slegs die visuele aspek van die verbeelding. Hierdie siening skakel met die antropoloog Marilyn Walker (2003:43) se opvatting oor die transenderende kenmerk wat musiek besit: “[Music] carries us from the specificity of the moment into timelessness and universality. [...] While it creates the moment, music also transcends the moment.” Ook Frith (1987:137) se opvatting oor die vermoë van musiek om nuwe waarhede te skep, kan hier vermeld word. Wanneer musiek en poëtiese taal ontmoet, word die geleentheid vir die transendering van die grense van die werklikheid dus verder versterk. Hierdie eienskap van lirieke, naamlik poëtiese verbeelding, wat verder die visuele transendeer deur die gebruik van die nie-visuele (klank), is ’n eienskap wat kan dien as versterking van die poëtiese kwaliteit daarvan – en dui op die verskil tussen poësie-op-papier en lirieke-in-musiek.

Wanneer taal en musiek mekaar ontmoet, laat die musiek gewone taal as ’t ware ‘werk’, want as woorde by musiek geplaas word, gee dit daaraan ’n hernude resonansie en krag (Frith, 1988:121). Die begrip *ostranenie* (vervreemding) van die

Russiese formalis Victor Shlovsky (1998:16 en verder) kan myns insiens verdere lig op hierdie punt werp: gewone taal wat al gemeganiseerd geword het in die gesproke woord, word vreemd wanneer dit saam met note in 'n liedjie geplaas word – sodoende 'heropen' dit as 't ware die taal vir nuwe interpretasiemoontlikhede. In hierdie sin kan daar gesê word dat musiek taal kan laat 'werk'.

In die lig hiervan kan die betekenis van 'n liedjie nie gereduseer word tot die woorde op papier nie, aangesien lirieke geskryf word om uitgevoer te word. Die lirieke word tot lewe geroep deur die optrede van 'n sanger (Storey, 1996:123; Frith, 1996a:111). Buiten die poëtiese kwaliteit wat lirieke dikwels besit, is liedjies ook op sigself optredes (“performances”) waarvan die boodskap selfs sterker kan wees as die geskrewe woord, omdat 'n liedjie se woorde die aanwesigheid van 'n stem impliseer wat onder meer gebruik maak van paralinguistiese elemente om die boodskap aan die ontvanger oor te dra. Frith (1988:120) stel dit soos volg:

In songs, words are the sign of a voice. A song is always a performance and song words are always spoken out, heard in someone's accent. Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and marks of character. Singers use non-verbal as well as verbal devices to make their points – emphases, sighs, hesitations, changes of tone; lyrics involve pleas, sneers, and commands as well as statements and messages and stories (which is why some singers, such as the Beatles and Bob Dylan in Europe in the sixties, can have profound significance for listeners who do not understand a word they are singing).

Frith eggo in die bostaande uittreksel die Griekse opvatting oor die tradisionele wesensvorme van die literatuur. Volgens hierdie tradisionele (geykte) onderskeiding is die wesensvorme, of soos deur Goethe genoem die natuurvorme, van die literatuur: die epiek, die liriek en die dramatiek (Viljoen, 1998b:67; Grové, 1992:256). Elkeen van hierdie onderskeidings verteenwoordig “onherleibare menslike uitingsmoontlikhede”, naamlik sing, vertel en demonstreer (Viljoen, 1998b:67). Na aanleiding van Frith (1988:120) se stellings hierbo (vergeelyk ook Frith 1987:145; 1996b:183), bied liedjies juis die geleentheid vir die vermenging van hierdie drie moontlikhede: “Songs are [...] like plays” (oftewel dramatiek); “[L]yrics involve [...] stories” (epiek) en daarbenewens word hierdie liedjies ook, uit die aard van die saak, gesing (liriek).

Die vermening van uitingsmoontlikhede onderskei enersyds liedjies van ander literatuurvorme soos poësie, maar andersyds bepaal die feit dat daar *gesing* word, die *manier* waarop gesing word en *wat* gesing word, gesamentlik die betekenis van die musiek: “It is not just what they sing, but the way they sing it, that determines what singers mean to us and how we are placed, as an audience, in relationship to them.” (Frith, 1988:120-121).

Volgens Storey (2003:125) is dit gevaarlik om slegs na die plesier van populêre musiek te kyk en in die proses politiek te ignoreer. Omdat ’n liedjie se betekenis nie tot die woorde gereduseer kan word nie, beteken dit nie dat die woorde onbelangrik is en nie aandag moet geniet nie. Lirieke gee nuwe maniere om taal in alledaagse kommunikasie toe te pas: “If music gives lyrics their linguistic vitality, lyrics give songs their social *use*.” (Frith, 1988:123). Wat Frith hier bedoel, is dat lirieke in ’n sosiale konteks gebruik kan word om sekere boodskappe oor te dra, nadat die taal daarin nuut gemaak is deur middel van musiek. Dit skakel met wat Andries Bezuidenhout (Klopper, 2008a) sê in ’n antwoord op die vraag “Wat maak die lirieke van ’n liedjie goed?”:

Vir my is ’n liriek goed as dit my op ’n ander manier na die wêreld laat kyk. Of as dit iets wat ek voel of weet, op ’n manier verwoord wat dit beter sê of sing of skree as wat ek self kan. Of dalk laat dit my iets onthou waarvan ek vergeet het, of van iets vergeet waarvan ek graag wíl vergeet.

Bostaande siening van Bezuidenhout kan moontlik ook op die digkuns van toepassing gemaak word, behalwe vir die “sing of skree”. Hiermee beaam hy ook die kernverskil tussen lirieke en poësie, naamlik dat lirieke geskryf word om opgevoer te word, terwyl gedigte hoofsaaklik geskryf word om gelees te word.

Die uiteindelijke antwoord op die vraag oor die verband tussen lirieke en poësie lê dus by die oogmerke van die liriekskrywer. In ’n kritiese verslag oor Krog (2006) se NP Van Wyk Louw-gedenklesing in 2004 vra Pieter Duvenhage (2004): “Dit is egter ’n ope vraag of van vandag se popmusieklirieke deur hulle skeppers as digkuns gesien word.” Duvenhage het reg. In ’n antwoord op die vraag “Is die skryf van lirieke die digkuns van die nuwe geslag?” sê Hunter Kennedy (Klopper, 2008d): “Die medium

het miskien meer populêr geraak, maar digkuns is nie dieselfde as lirieke skryf nie.” Toast Coetzer (Klopper, 2008e) beantwoord hierop “ja en nee” en staaf dit deur te sê:

Dit is tans makliker, of dalk meer fashionable, om ’n album op te neem en uit te gee as wat dit is om ’n versameling gedigte uit te gee. Ek dink dit is fantasies dat baie jong liriekskrywers (soos byvoorbeeld Hunter Kennedy van Fokofpolisiekar) sulke uitsonderlike lirieke skryf, en dat hulle musiek vir beide die tunes en die lirieke aangehang word.

Waar Kennedy “nee” antwoord en Coetzer “ja-nee”, kry hierdie vraag ook ’n “ja”-antwoord van die liriekskrywer en voorsanger van die Afrikaanse rockgroep Straatligkinders, Bouwer Bosch (Klopper, 2008b): “Ja, dit is vir seker die gedigte van môre. Ons kinders gaan nog Hunter Kennedy se gedigte (lirieke) op skool doen.” Daarteenoor beantwoord Andries Bezuidenhout (Klopper, 2008a) dieselfde vraag wat aan Kennedy, Coetzer en Bosch gevra is meer genuanseerd:

Die skryf van lirieke is dalk deel van die digkuns van die nuwe geslag, maar dis beslis nie die hele storie nie. Die digkuns is heeltemal sterk genoeg om sonder musikante klaar te kom. Die rockers kom beslis nie op blinkvosperde aan om die digkuns te red nie. Dit raak egter interessant as daar kruisbestuwing tussen die twee gebeur.

In dieselfde onderhoud brei Bezuidenhout (Klopper, 2008a) uit op bostaande siening deur melding te maak van een van die hoof funksies van musiek, naamlik vermaak:

Lirieke hoef nie gedigte te wees nie. As hulle sonder die musiek op eie bene kan staan, is dit goed en wel. Maar dis ’n bonus. Nie alle musikante hoef “singer-songwriters” te wees nie. Ons kan nou maar ons minderwaardigheidskompleks oor ons taal afskud en vrede maak met die feit dat musiek meestal nie ernstig hoef te wees en te wroeg nie. Soms wil mense net op die maat van ’n deuntjie van die dag se kak by die werk vergeet.

Hierdie woorde van Bezuidenhout beaam wat vroeër gesê is: lirieke word geskryf om gesing te word as vermaak. Dit gebeur soms dat ’n liedjie se woorde sonder musiek as poësie beskou kan word, maar dit bly dan steeds ’n liriek. In die lig daarvan kan die woorde van Pascall (1978:26) oor Chuck Berry aangehaal word as opsomming van my opvatting oor die vergelyking tussen lirieke en poësie:

There's a touch of genius about Berry's work. Perhaps he was the first rock writer to really try and *say* something. The reason that he stands out is that he spoke entirely in idiom. He talked about being a rock & roller in the language of rock & roll, in the music of rock & roll. Looking at his lyrics, or subject matters in cold black and white on a page like this is nearly to destroy Berry. Those words weren't meant as poetry, they were meant as lyrics to a really rocking song. If you want to know just how good Berry was, play his music.

Waar Berry hierbo deur Pascall beskou word as iemand wat in idiomatiese taal kon kommunikeer, maak Pascall dit terselfdertyd duidelik dat die lirieke nie in die eerste plek bedoel is as poësie nie, maar dat die musiek daarby die woorde verhef. Dit is juis om hierdie rede dat lirieke nie gelykstaande is aan poësie nie. Daarom stem ek saam met Moser (2007:277-283) se bevinding dat musiek en liriek nie bloot van mekaar geskei kan word ter wille van analise nie. Wanneer lirieke egter in 'n literêre studie soos hierdie ondersoek word, kan 'n kontekstuele benadering myns insiens help om lig te werp op die skep en ontvangs van lirieke. Om daarbenewens te ondersoek hoe die resepsie van musiek werk, deur byvoorbeeld die emosionele aard van musikale ondervinding onder die loep te plaas, kan verder bydra tot 'n beter begrip van die unieke werking van lirieke.

2.4.3 *Emosie, musiekondervinding en identifikasie*

In 2.2 het ek reeds die emosionele intensiteit van musiek genoem as antwoord op die vraag: Wat maak musikale ondervinding anders as die plasing van 'n individu binne ander populêre kultuurvorme? Die antwoord, na aanleiding van Frith (1996a:121,124 en 1987:139), is te vinde in die emosionele intensiteit van musiek en die feit dat musiek geabsorbeer word in 'n persoon se *eie* liggaam (en lewe), wat hom of haar dus laat voel asof dit deel is van wie hy of sy is.

Daar is geen twyfel daaraan dat die ondervinding van musiek 'n emosionele ervaring is nie. Frith (1987:139-140) is van mening dat musiek se emosionele intensiteit jou laat 'voel'. Daarbenewens sien Frith die hantering van emosies as een van die sosiale funksies van musiek (Frith, 1987:141). Sardiello (1998:123) verwys ook na die emosionele betrokkenheid van die jeug by musiek. Oorigens is die sosiale ondervinding van musiek altyd 'n interaktiewe proses. Hierdie kenmerk van

musiekondervinding is dalk meer vanselfsprekend wanneer dit kom by die aanhoor van musiek tydens 'n optrede, maar Hudak (1999:453) se beskrywing van hoe die ondervinding van musiek as 't ware 'werk', belig die interaktiewe kenmerk van die luisterondervinding, selfs al is dit nie tydens 'n konsert/optrede nie:

The composer writes a song; the song, in turn, represents notes, sounds, and so on, in time. The song-as-song occupies a specific amount of time when played. When the song is played, the sounds are heard by the beholder/listener in exactly the same time as intended by the composer/performer. This communication is in the 'vivid present', now. As the beholder tunes in the sound waves, his/her inner time aligns with the composer. The more in tune the beholder becomes with the song, the closer alignment in temporal structure between listener-song-composer. In essence they become one on the 'same wavelength,' as the popular saying goes.

Die aanhoorder raak dus nie slegs tydens optrede "in tune" met die musiekmaker(s) nie, maar ook in enige ander luisterondervinding, hetsy persoonlik of in 'n sosiale konteks. Natuurlik bied implemente soos die walkman en iPod die geleentheid vir 'n intieme ruimte waarbinne daar na musiek geluister kan word (vergelyk Chow, aangehaal in Nuttall & Michael, 2000:17-18), maar die luisterondervinding is altyd 'n interaksie tussen die kunstenaar(s) en luisteraar.³⁰

Dit is ook die emosionaliteit wat 'n persoon verbind aan die gemeenskap rondom hom (Denzin, 1984:85). Wanneer Frith (1987:139) dus wys op die ondervinding van musiek as 'n ondervinding van sosiale situering, is die verband tussen emosie, musiek en sosiale interaksie weereens duidelik: "[I] responding to a song, we are drawn, haphazardly, into affective and emotional alliances with the performers and with the performers' other fans." In hierdie emosionele alliansies kan identifikasie myns insiens plaasvind as gevolg van emosionele intersubjektiviteit. (Vergelyk ook Frith 1996a:110, 121).

Die sosioloog Norman Denzin (1984) benader die studie van emosie na aanleiding van fenomenologiese filosowe soos Scheler, Heidegger en Sartre (vergelyk Denzin, 1984:vii-viii). Sy uitgangspunt is dat die studie van emosie sentraal staan tot sosiale, antropologiese, psigologiese en humanistiese dissiplines wat poog om 'n beter

³⁰ Die voorkeur van die teikengehoor se resepsie tydens 'n kunstenaar se komposisie van musiek sou ook in hierdie verband aandag kon geniet (vergelyk Mowitt, 1987:176-177).

verstaan van ‘die fenomeen genaamd persoon’ te ontwikkel, aangesien persone beweeg word deur emosie (Denzin, 1984:1). Denzin (1984:3-5;14;132-133) is van mening dat emosionaliteit (oftewel die proses van emosioneel wees) ’n persoon plaas in die wêreld van sosiale interaksie: alle emosie verwys wel terug na die persoon wat hierdie emosies voel, definieer en ondervind, maar emosionaliteit bestaan slegs in verhouding tussen emosionele vennote in interaksie met mekaar. Hiervolgens is emosie nie ’n entiteit nie en, meen Denzin (1984:3), is alle ondervindinge van emosioneel wees “situational, reflective and relational”. Daarom gebruik hy ook onder meer ’n interaksionêre (*interactionist*) benadering tot hierdie studie wat die fenomeen van menslike ondervinding plaas (en interpreteer) in die wêreld van sosiale interaksie.

Na aanleiding van Denzin se uitgangspunte oor emosie as sosiale ondervinding, kan daar gekyk word na die betrokkenheid van emosie by die identifikasieproses en ook spesifiek na watter implikasies dit inhou vir die moontlikheid van identiteitsvorming na aanleiding van musiek as sosiale (emosionele) interaksie. Die geleentheid vir emosionele intersubjektiviteit en veral emosionele identifikasie – ’n vorm van emosionele intersubjektiviteit (Scheler in Denzin, 1984:136;151) – kan veral in verband gebring word met musikale ondervinding as sosiale emosionele ondervinding.

Emosionele intersubjektiviteit het te make met emosie as sosiale ondervinding. Denzin (1984:130) omskryf dit breedweg as volg:

Emotional intersubjectivity is the interactional appropriation of another’s emotionality such that one feels one’s way into the feelings and intentional feeling states of the other. Emotional intersubjectivity is an interactional process that joins two or more persons into a common, or shared, emotional field of experience.

Uit bostaande blyk dit duidelik dat Frith (1987:139 en 1996a:121) se opvatting oor die respons op populêre musiekondervinding as sosiale plasing waar emosionele alliansies met die musiekmakers en mede-aanhangers geskep word, as ’n alternatiewe beskrywing van emosionele intersubjektiviteit beskou kan word.

Die proses van emosionele intersubjektiviteit is as 't ware 'n emosionele chiasma³¹: 'n kruising van die emosies van individue. Oftewel, “the cognitive and emotional alignment of selves in a common field of emotional experience” (Denzin, 1984:131). Dus, vir hierdie proses om te kan plaasvind, moet die betrokke individue in 'n sosiale ruimte van gedeelde intersubjektiewe ondervinding wees. ‘Subjektiviteit’ dui op iemand se kennis van sy/haar eie geestelike toestand, terwyl die ‘inter’ in *intersubjektiviteit* dui op die gedeelde kennis wat bestaan tussen twee partye (Denzin 1984:131). Laasgenoemde gedeelde kennis is grootliks vanselfsprekend in 'n gedeelde situasie (vergelyk Denzin, 1984:131) – die situasie *is* as 't ware die gedeelde kennis.

Identiteitsvorming is 'n onderdeel van die proses van emosionele intersubjektiviteit, omdat daar in hierdie proses (waar daar in 'n gedeelte situasie inherent gestreef word na emosionele begrip) geïnterpreteer word en identifisering is 'n voorvereiste van interpretasie. Dit wil sê interpretasie geskied in 'n groot mate vanuit die verwysingsraamwerk van die individu en dit gaan dikwels gepaard met identifikasie (Denzin, 1984:137-138). Emosionele identifikasie is voorts 'n kategorie van emosionele intersubjektiviteit (Denzin, 1984:136;151-152). Met ander woorde: identifikasie is 'n aspek van gedeelde (sosiale) emosionele ondervinding, omdat hierdie gedeelde ondervinding vra vir interpretasie en laasgenoemde vra vir identifikasie. In algemene terme kan identifikasie beskryf word as dit wat gekonstrueer word wanneer een mens die een of ander gedeelde oorsprong of karaktereenskappe herken tussen hom of haar en 'n ander persoon, groep of ideaal op grond waarvan 'n natuurlike alliansie of solidariteit daargestel word (Hall, 1996a:2).

Die verhouding tussen musieksterre en hul aanhangers asook sekere vorme van geloofsrituele is voorbeelde van emosionele identifikasie (Denzin, 1984:152). Sardiello (1998:123) verwys na verskeie teoretici se bevinding dat rockmusikante as 't ware musikale ‘profete’ of kulturele helde word, terwyl konserte rituele geleentheid vir die viering van groepsolidariteit word. Wanneer Pascall (1978:14) in *The Illustrated History of Rock Music* die opkoms van rock & roll in die vyftigerjare (en

³¹ Ek gebruik hier die woord ‘chiasma’ na aanleiding van Merleau-Ponty (1968) se gebruik van “chiasm” in die dubbele frase “The Intertwining-the Chiasm” wat Denzin (1984:131) in verband bring met emosionele intersubjektiviteit. Die woord chiasma word in die natuurkunde gebruik om te dui op kruising.

die gepaardgaande populariteit van konserte) bespreek, is hierdie kenmerk van musiek duidelik. Pascall (1978:14) vergelyk rock & roll konserte met stambyeenkomste:

These were more than just rock & roll concerts, they were tribal gatherings to which youth flocked to celebrate its oneness, to be together, to feel the strength of numbers and be reassured by a crowd of like-looking, like-thinking, like-loving thousands.

Wanneer die optrede van 'n rockster soos Jimi Hendrix deur Pascall (1978:125) beskryf word, word die rockmusikant as kulturele held of profeet tydens 'n rituele geleentheid vir die viering van groepsolidariteit beskou:

He had complete mastery over [his guitar] and on stage he was all-powerful. He was the high priest at a pagan ritual. He conducted the perverse liturgy, orchestrating the responses of us his acolytes, building us to a peak of fervour, calming us down, incanting and casting spells, stimulating us to another climax, wringing out our emotions, demanding our utter involvement. He brought us to an orgasm of sacrilegious worship and then he offered his guitar – his magic wand, his staff of life, his phallus – as sacrifice. He set fire to it and abruptly quit the stage with all the amplifiers howling like tormented djinns. We subsided into our seats. Drained, exalted, emptied, triumphant.

In bostaande beskrywing van Jimi Hendrix se optrede, is die gedeelde emosionele intensiteit tydens 'n rock-konsert duidelik. Die persoon verantwoordelik vir die emosionele intensiteit wat ervaar word deur die gehoor, is die kunstenaar.

'n Mens kan hierdie kenmerk van rock beter verstaan in die lig van Denzin (1984:152) se beskrywing van emosionele identifikasie: "In emotional identification the roots of one's individuality are lodged in the personhood of another. One is eclipsed by the person of the other and deprived of all one's rights as an individual." Hierdie siening van Denzin (1984:152) dat 'n persoon se reg as individu ontnem word in die proses van emosionele identifikasie, skep die indruk van ontmagtiging, maar dit is juis hierdie kenmerk van emosionele intersubjektiviteit wat die geleentheid vir identiteitsvorming wat musiek bied, so sterk maak. Emosionele intersubjektiviteit vind plaas tussen die aanhanger en die musikmaker, maar as gevolg van gedeelde emosionele identifikasie en gevolglike groepsolidariteit lei hierdie emosionele intersubjektiviteit tot individualisering: "[P]eople do not idolize singers because they wish to be them, but because these singers seem able, somehow,

to make available their own feelings – it is as if we get to know ourselves via the music.” (Frith, 1987:142; vergelyk ook 1996a:110).

Populêre musiek beskik dus oor die geleentheid vir beide individualisering en sosiale situering. Musiek word deur die eie liggaam ervaar, maar herinner die individu terselfdertyd daaraan dat hierdie liggaam nie alleen is nie – veral deur die proses van emosionele intersubjektiviteit en meer spesifiek emosionele identifisering omdat dit die individu in alliansie met die kunstenaar en mede-aanhangers plaas. Binne hierdie alliansies kan groepsolidariteit en identiteit binne die kollektiviteit geskep en gevind word.

Hierdie kenmerk van musiekondervinding, naamlik die emosionele intensiteit daarvan, veral as sosiale ondervinding, maak die ervaring van lirieke heelwat anders as die ervaring van poësie en ander tradisionele literatuurvorme.

2.5 Slotsom

In hierdie hoofstuk is bevind dat perseptuele grense met betrekking tot ‘hoë’ en ‘lae’ kultuur gewysig moet word. Die waarde van populêre musiek kan gemeet word aan die vermoë waarvoor dit beskik om nuwe idees omtrent die konsep van waarheid daar te stel, eerder as om bloot die een of ander waarheid te weerspieël.

Daar is ook bevind dat Bosman (2003), Krog (2006), Adendorff (2006a) Opperman (2007) en Marais (2008) relevansie, toeganklikheid en die artikulasie van die sosiopolitieke tydvak in (Suid-)Afrikaanse lirieke as redes aanvoer vir waarom dit ’n rol te speel het in die literêre sisteem.

Deur die polisisteamteorie in te span, is daar bewys dat lirieke vanuit ’n teoretiese oop punt as deel van die literêre sisteem beskou kan word. Lirieke moet egter nie afgespeel word teen poësie nie, maar lirieke moet beskou word as sigself. Omdat lirieke geskryf word om gesing te word en omdat die wese daarvan lê in die uitvoering van die kunstenaar, moet dit nie as direk eweredig aan poësie beskou en as

sodanig ondersoek word nie. Uit bostaande afdeling is dit duidelik dat lirieke sigself is. Daarom stem ek heeluit saam met Bosman (2003:116) wanneer sy sê dat die erkenning van literêre kwaliteite in die lirieke van Afrikaanse musiek nie beteken dat hierdie lirieke teen die erkende poësie afgespeel hoef te word nie, maar eerder dat lirieke 'n *komplementerende* rol te speel het in die Afrikaanse literêre sisteem, nie 'n plaasvervangende een nie.

In die lig van bogenoemde bevindinge kan voortgegaan word om die lirieke van Fokofpolisiekar te ondersoek, maar voordat dit gedoen kan word, is 'n historiese oorsig van die ontwikkeling van Afrikaanse rock nodig. Die rede hiervoor is om agtergrondkennis te kry van die ontstaan van 'n Afrikaanse punkrockgroep soos Fokofpolisiekar teen die millenniumwending. Dit dra nie net by tot geskiedskrywing en die skep van 'n musikologiese diskoers nie, maar sal ook help om lig te werp op die redes vir (en moontlike implikasies van) die worsteling met die tema van identiteit in hierdie groep se lirieke.

HOOFSTUK 3

Die opkoms van Afrikaanse rock

en ek wil beter verstaan wat is die oorsprong van my haat
- Fokofpolisiekar³²

3.1 Inleiding

Hoe het Afrikaanse musiek ontwikkel vanaf die *FAK Volksangbundel* tot Fokofpolisiekar? Wat het gebeur tussen liedjies met woorde soos “my noontjielief in die moerbeiboom” en “poes off polisieman”?

Afrikaanse musiek het nie organies ontwikkel nie, maar die ontwikkeling daarvan is veral gekenmerk deur die konstante invloed van die Suid-Afrikaanse sosiale en politieke omstandighede. Soos genoem in die inleidende hoofstuk van hierdie studie, speel die historiese en sosiopolitieke konteks waarbinne musiek geskep word, ’n belangrike rol in die aard en verstaan van die betrokke musiek en die gepaardgaande lirieke. Die konteks waarbinne Afrikaanse rockmusiek sy beslag gekry het, moet dus eers onder die loep kom alvorens afleidings oor die aard en boodskap van die lirieke, sowel as die implikasies daarvan (veral ten opsigte van identiteit), gemaak kan word.

Om ’n ondersoek na Fokofpolisiekar se lirieke en impak te loods, sou dus futiel wees indien daar nie eers gekyk word na waar hierdie groep histories inpas in die sosiopolitieke konteks van Suid-Afrika en Afrikaans nie. Eweneens, om die sosiopolitieke funksie in die inslag daarvan in die lirieke van ’n kunstenaar of groep te bepaal, is ’n historiese oorsig nodig. Dit help onder meer om tot ’n beter begrip te kom van wat die oorsprong van Fokofpolisiekar se “haat” is, soos vervat in die motto van hierdie hoofstuk in die lirieke van Fokofpolisiekar.

In hierdie hoofstuk sal daar op chronologiese wyse op verskillende vlakke gekyk word na die belangrikste ontwikkelinge in die Afrikaanse musiek met die inagneming

³² Uit: “Fokofpolisiekar” op die album *As jy met vuur speel sal jy brand* (2003).

van die gepaardgaande parallele historiese en sosiopolitieke omstandighede wat hierdie ontwikkelinge beïnvloed het. Ter wille van afbakening en ten einde hierdie oorsig relevant te hou tot die ontwikkeling van spesifiek Afrikaanse rock, sal daar gefokus word op die ontwikkelinge sedert die 1960's.

Bernard Odendaal (*LitNet*, 2008) het onlangs die volgende uitlating oor Afrikaanse musiek gemaak:

Dertig, veertig jaar gelede kon Afrikaanse musiek (veral die lirieke) nie op dieselfde skaal van aansien en belangstelling geweeg word as die poësie van, sê, D.J. Opperman of Antjie Krog nie. Vandag lyk dit ietwat anders.

Die volgende hoofstuk wil bydra tot 'n beter begrip van juis hoekom hierdie 'prentjie' vandag anders lyk. Veertig jaar terug plaas ons min of meer in die 1960's en dit is ook hierdie tydperk wat as wegspringpunt gekies is vir die historiese ondersoek van Afrikaanse musiek wat volg. Die redes vir hierdie afbakening is veelvuldig: Die 1960's is gekenmerk deur grootskaalse verstedeliking wat die kultuur van die Afrikaner onherroeplik verander het en ook 'n impak op die Afrikaanse musiek en die Afrikaner se musikale smaak gehad het. Dit is die tyd wat populêre kultuur en dus ook populêre musiek begin posvat het in Suid-Afrika. Vanweë die sosiopolitieke situasie van Suid-Afrika en die Afrikaner is dit dus 'n relevante vertrekpunt. Die 1960's is daarbenewens gekenmerk deur die opkoms van rock in veral die VSA en Brittanje (vergelyk Pascall, 1987:102). Dis is ook in hierdie tyd wat rock en popmusiek groter aftrek begin kry het by Suid-Afrikaners (vergelyk Redelinghuys, 2008:46).

Buiten Odendaal (*LitNet*, 2008) se genoemde stelling oor die verandering in die kwaliteit van lirieke oor die laaste drie of vier dekades, is daar ook 'n paar ander stellings en vrae wat as wegspringpunt van hierdie hoofstuk dien. Van Huyssteen (2007:35) skryf:

Vyftien jaar gelede was Afrikaanse musiek een begrip en een klank. Daar was 'Weners wenners wenners' en 'Ek lewe' en gelukkig ook Laurika Rauch. Deesdae kry jy alles in Afrikaans; rap, rock, metal, death metal, opera, punk, folk, pop, dans, boeremusiek, boybands, girlbands, acapella en country.

Ek stem nie volkome saam met Van Huyssteen (2007:35) se ooreenvoudiging van Afrikaanse musiek van vyftien jaar gelede as een klank en begrip nie, maar hy raak tog 'n goeie punt aan, naamlik dat Afrikaanse musiek deesdae baie meer gevarieerd is as 'n anderhalf dekade en meer gelede. Van Huyssteen (2007:34) maak in dieselfde artikel melding van die feit dat die “band-fenomeen” in die afgelope dekade (hy baken dit af met sewe jaar, dit wil sê sedert 2000) “ontpop” het. Weer eens is sy ooreenvoudigde afbakening debatteerbaar, maar weer stem ek in 'n mate saam met hom dat die geskiedenis van Afrikaanse musiek grootliks uit solokunstenaars bestaan en dat Afrikaanse *bands* 'n relatief nuwe fenomeen is. Hierdie hoofstuk wil 'n historiese prentjie skets van Afrikaanse musiek waaruit begrip ook ontwikkel kan word vir die redes vir hierdie waarnemings van Van Huyssteen.

In hoofstuk 1 is genoem dat die volgende uitlating van Piet Botha (Engelbrecht, 2004a:2) oor die Afrikaanse musiekbedryf onder meer as stimulus vir hierdie studie gedien het:

Die bedryf word gerun deur mense wat niks weet van musiek nie, maar baie weet van geld. Die hele mark is besaai met Bokkie songs en braaivleis tunes en sulke irrelevante nonsens [...] Die wêreld is moreel bankrot. Die jeug van vandag gaan meer diepte in musiek soek as die snert wat hulle nou gevoer word.

Tesame met Botha se stelling en in dieselfde verband kan Barnard (2008:1) ook aangehaal word waar sy sê: “Ek dink aan die huidige stand – of is dit toestand – van kontemporêre Afrikaanse musiek en wonder onwillekeurig: Ly ons hedendaagse klank steeds aan 'n ongeneeslike babbelas weens dekades se soetsappige gekweel?” Hierdie stellings van Botha en Barnard is wel subjektief, maar skeep ook belangrike vrae oor Afrikaanse musiek wat beantwoord moet word: Waarvan is die onuitdagende popliedike, oftewel die “Bokkie songs en braaivleis tunes” of “soetsappige gekweel” 'n simptome?

Kortom: Hoe het Afrikaanse musiek ontwikkel? Die Afrikaanse eksperimentele rockgroep K.O.B.U.S.!³³ (wat hulle in 2007 tot Afrikaanse metal sou wend) se eerste

³³ Die groep se naam is aanvanklik gespel Kobus!, daarna KOBUS! (in hoofletters) en met die uitreik van 'n derde album, *Swaar Metaal*, is die naam verander na K.O.B.U.S.! as akroniem, met betrekking

liedjie, “Wie is Kobus?” probeer in 2002 op hulle eerste album (selfgetiteld) hulleself plaas in die Afrikaanse musiekgeskiedenis deur die liedjie se lirieke wat soos ’n lukrake lys van name uit die Afrikaanse musiekgeskiedenis voorkom. K.O.B.U.S.! plaas hulleself in hierdie geskiedenis deur te midde van hierdie klomp name te vra “Wie is Kobus?”. Daardeur vra hulle eintlik waar hulle en ander kontemporêre rockgroepe inpas in ’n Afrikaanse musiekgeskiedenis wat hoofsaaklik oorheers is deur solokunstenaars. Die lirieke van “Wie is Kobus?” lui soos volg:

Jurie Els, Lucas Maree, Min Shaw, Groep 2, Rina Hugo, Glynnis Lynne, Jannie du Toit, Anton Goosen, Chris Blynaut, Mynie Grove, Christa Steyn, Coenie de Villers, David Kramer, Cora Marie, Lance James, Die Kavalier, Leon Schuster, Al Debbo, Steve Hofmeyr, Manuel Escorcio, Worsie Visser, Danie Niehaus, Jurie Ferreira, Laurika Rauch, Philip de Vos, Tannie Carike, Raaskopleef, Die ou Menere, Arina de Witt, Jan de Wet, Koos du Plessis, Johan Stemmet, Herbie & Spence, Coleske Broers, Rudi Neitz, Die Troebadoer, Matthys Roets, Robbie Clay, Innes & Franna, Barbra Ray, Kobus & Hannelie, Valiant Swart, Marie van Zyl, Karen Hougaard, Lize Beekman, Patricia Lewis, Kevin Leo, Kobus!, Sonja Heroldt, Bles Bridges, Ian & Dix, Sunet Bridges, Gert Potgieter, Piet Botha, Johannes Kerkerrel, Randall & Koba, Francois Hayes, Koos Kombuis, Amanda Strydom, Die Kruis, Anneli van Rooyen, Gé Korsten, Herman Holzhausen, Eden, Lochner de Kock, Leonore Veenemans, Mimi Coertze, Barbara Veenemans, Klarabel van Niekerk, Naakte Verwoesting, Janita Claasen, Acapella Koor, André Swartz, Louwtjie Louw, Melodie Drie, Philip Moolman, Doris Brasch, Richard van der Westhuizen, Bill Flynn, Virginia Lee, Drakensbergse Seunskoor, Dawie Couzyn, Oom Mynie Rees, Heintje Simons! Heintje Simons? Wat van Ivan Rebhoff? Nee, Ivan Rebhoff was ’n Rus. Heintje Simons was ’n Kaaskop. Ja, ’n Rus en ’n Kaaskop wat Afrikaanse songs sing. O ja, en Heino! Jaaa Suidwes!!! Wie is Kobus?!

Wanneer die gapings tussen die lys name in hierdie lirieke van K.O.B.U.S.! ingevul word met ’n historiese oorsig van die ontwikkeling van Afrikaanse musiek, kan K.O.B.U.S.!, sowel as ander Afrikaanse kunstenaars en groepe, histories geplaas word in hierdie opkoms en ontwikkeling. Dit is is die doel van hierdie hoofstuk om insgelyks te vra: “Wie is Fokofpolisiekar?”

Hierdie historiese oorsig wil laastens dien as ’n bydrae tot die Afrikaanse literêre geskiedskrywing, aangesien dit die uitgangspunt van hierdie tesis is dat Afrikaanse lirieke as ’n vorm van literatuur beskou en gehanteer word. Nadat daar kortliks gekyk

tot ’n reël in die titelsnit wat lui: “Konings Oor Besete Uitverkore Siele”. Om stilistiese redes gebruik ek deurlopend die huidige spelling, K.O.B.U.S.!

is na die nalatenskap van die FAK *Volksangbundel*, sal die belangrikste ontwikkelinge in Afrikaanse musiek op chronologiese wyse onder die loep kom.

3.2 Die nalatenskap van die FAK-*Volksangbundel*

Gedurende die opkoms van die Afrikanernasionalisme in die eerste paar dekades van die vorige eeu, was musiek een van die boublokke (onder die groter ‘sambreel’ van kultuur) van die etniese mobilisasie van die Afrikaner. Dit wil sê die regering het onder meer musiek gebruik om Afrikanernasionalisme aan te wakker en Afrikaners saam te snoer oor klasseverskille heen. Een van die belangrikste manifestasies hiervan was die stigting van die Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge (FAK) in 1929.

Met die stigting van die FAK en die eerste publikasie van die *FAK-Volksangbundel*³⁴ in 1937, het die voorskrytelikheid en anorganiese ontwikkeling van die Afrikaanse musieksmaak reeds begin (vergelyk Klopper, 2009:210). Die FAK was funksioneel in die besluit oor watter musiek “volksvreemd” en watter “volksvriendelik” was (Hopkins, 2006:35). Die musiek wat in die “volksvriendelike” kategorie geplaas kon word, was tipies geritualiseerde ‘tradisionele’ musiek wat die volksgeskiedenis gevier het, boeremusiek (wat die plaas en plattelandse lewe tot uitdrukking het), sowel as die populêre “lekkerliedjie” (Laubscher in Hopkins, 2006:35). Die *FAK-Volksangbundel* (later slegs *FAK-Sangbundel*) het menigte van hierdie “lekkerliedjies” bevat en het ook baie ruimte afgestaan aan sogenaamde pienkniekliedjies. Hierdie pienkniekliedjies en “lekkerliedjies” is volgens Hopkins (2006:35-36) “complete escapist fantasy, a distraction from reality that would lay the foundation for Afrikaans popular music”. Die nalatenskap van die FAK het dus gemanifesteer (en manifesteer steeds) in die aard van populêre Afrikaanse musiek wat in die dekades ná die stigting van die Federasie geskep sou word.

³⁴ Vir ’n insiggewende oorsig oor die ontstaan en ontwikkeling van die *FAK-Volksangbundel*, sien Bosman (2004) se artikel in *Tydskrif vir Letterkunde* getiteld “Die FAK-fenomeen: populêre Afrikaanse musiek en volksliedjies”.

Die eerste uitgawe van die *FAK-Volksangbundel* (1937) se inleiding verklap reeds iets van die agenda agter die publikasie en verspreiding van die bundel. Die samestellers skryf soos volg:

Drie wense vergesel hierdie “Volksangbundel”:

- a) Dat die liedere tot verruiming en veredeling van die lewe en tot waardering van al wat skoon is, mag bydra;
- b) dat hulle sal help om die gevoel van saamhorigheid onder Afrikaners te versterk; juis daarom is sowat 275 van die liedjies vir saamsing bereken;
- c) dat ons in die toekoms in skool, huis en vereniging, by samekomste, funksies en feeste ’n uitgebreider gebruik van *ons eie* liedere sal maak en dat oor die algemeen veel meer en met ’n opgewekter sanglus gesing sal word, want in die verlede het ons as Afrikaners veels te min en nie met genoeg geesdrif gesing nie.

In die volgende afdeling sal bewys word dat die tematiek van die *FAK Volksangbundel* ’n invloed gehad het op die Afrikaanse populêre musiek en lirieke van die 1960’s en 1970’s.

3.3 Die 1960’s

3.3.1 Die opkoms van Afrikanerrykdom en verstedeliking

Teen die jare sestig van die vorige eeu was die Afrikaner in ’n gunstige posisie ten opsigte van politiek en materiële welvaart (vergelyk Grundlingh, 2008:143-148). Die Nasionale Party was al sedert 1948 stewig aan bewind en veral die stedelike Afrikaner se ekonomiese posisie het aansienlik verbeter namate Afrikaners (te danke aan die rol van die nasionalistiese entrepreneurs en regering) deel geword het van die kapitalistiese milieu. Die veranderinge wat verstedeliking, materiële welvaart, sowel as die breër konteks van die sestigerjare vir die Afrikaner ingehou het, het gemanifesteer in sy kultuur en dus ook in sy verhouding met musiek.

Teen 1960 was ongeveer 76% van Afrikaners woonagtig in dorpe en stede (Welsh, 1969:265). Die spoedige verstedeliking van die Afrikaner, sowel as die uitbreiding van dorpe en stede, het beteken dat Afrikaners nie meer gekonsentreer was in klein,

plattelandse gemeenskappe nie, maar hulleself bevind het in kosmopolitaanse samelewings waar Afrikaner-tradisies minder hoog geag is en sogenaamde volksvreemde denkskole gefloreer het (Welsh, 1969:267) met 'n oorheersende Engelse inslag (Cronjé, 1974:168; vergelyk ook Grundlingh, 2008:150-151).

Die afbreek van tradisionele sosiale verhoudings en norme weens verstedeliking, laat identiteit in 'n vakuum. In die geval van die Afrikaner in die 1960's het verskeie invloede, waaronder Engels, die veranderende familiestruktuur, nuwe denkskole, die opkoms van rykdom en 'n groter waardetoekenning aan die materiële, ensovoorts, die behoud van die sogenaamde volkseie bemoelik en die afweer van die 'volksvreemde' laat vervaag. Die verbruikerswese het in 'n groot mate hierdie identiteitsvakuum gevul. Kultuurbeoefening, waaronder die interaksie met musiek, kry gevolglik 'n nuwe karakter in die stede. Musiek was nou nie meer sodanig 'n kultuurskepping nie, maar eerder 'n kommoditeit – iets wat vermaak moes verskaf (vergeelyk Grobbelaar, 1974:42-43). Die rol van musiek as vormer van identiteit het spoedig vervaag teen die rol wat die verbruikerswese vervul het as sosiale verbintenis vir veral die jeug.

Die Afrikaner se verstedeliking het meegebring dat sy belangstelling in veral internasionale tendense en modes gegroei het en dus ook in internasionale musiek (Grundlingh, 2008:150-155). Dit is ook 'n nalatenskap van kolonialisme, oftewel kulturele imperialisme, om te glo dat alles van 'oorsee' beter is as dit wat in Afrika vervaardig word (Andersson, 1981:51). Veral die jeug het belang gestel in die rockmusiek uit die VSA en Brittanje (vergeelyk Redelinghuys, 2008:46; Grundlingh, 2008:154) – musiek wat deur die Afrikaanse kulturele entrepreneurs beskou is as 'n gevaarlike bedreiging vir die 'sobere, heilsame' Afrikanerkultuur wat hulle gekoester het. Hulle het gevrees dit sou die Afrikanerjeug tot morele verval bring en dit bestempel as Kommunisties – ironies, aangesien die USSR ewe hard gepoog het om Westerse musiek buite hoorafstand van die Sowjet-jeug te hou (vergeelyk Hopkins, 2006:51; Grundlingh, 2008:155).

Die 1960's is op globale skaal gekenmerk deur 'n onstuimige atmosfeer (vergeelyk Grundlingh, 2008:153). Hierdie onstuimigheid is sigbaar gemaak deur studente-opstande, die hippie-beweging, die opstande teen die oorlog in Viëtnam, asook die dominansie van rockmusiek met 'n kenmerkend uitdagende karakter. Die jeug in die

VSA en Brittanje se belangstelling in rockmusiek het reeds na afloop van die Tweede Wêreldoorlog begin. Rockmusiek was 'n instrument waarmee die *status quo* uitgedaag kon word. Die jongmense kon daardeur hul onafhanklikheid van die ouer geslag uitbeeld, sowel as hul solidariteit beklemtoon en daarin 'n nuwe identiteit vir hulleself toe-eien (vergelyk Sardiello, 1998:123).

Terwyl daar in die VSA en Brittanje bewys is dat rockmusiek instrumenteel kan wees in die uitdaging van die *status quo*, wou die Afrikaanse kulturele entrepreneurs nie só iets toelaat onder die Afrikanerjeug nie (vergelyk Grundlingh, 2004:489). Die uitlating van John Lennon in 1966, waar hy te midde van die sogenaamde Beatlemania beweer het dat die Beatles meer populêr is as Jesus, is veral deur die teenstanders van rock 'n roll as regverdiging van hulle standpunt gesien (Grundlingh, 2008:156). Die gevolg van die teenstand was die streng gesensureerde, indoktrinerende en voorskriftelike uitsaai van musiek deur die SAUK, wat onder die beheer van lede van die Broederbond was (vergelyk Hopkins, 2006:51).

Maar tot en met 1975 kon internasionale rockmusiek nog sommige Suid-Afrikaanse ore deur middel van kortgolf bereik deur 'n onafhanklike radiostasie uit Mosambiek, LM (Lourenço Marques) Radio – wat onder meer veral resente Amerikaanse en Britse rock en pop gespeel het. Die Afrikanerjeug het 'n ietwat groter belangstelling getoon in internasionale rockmusiek as die Engelse Suid-Afrikaanse jeug. Sosiologiese ondersoeke wat deur die Universiteit van Pretoria gedoen is in die middel-1960's het getoon dat 'n effense groter hoeveelheid Afrikaanse jeugdiges (48,5%) as Engelse jeugdiges (46,7%) na LM Radio geluister het. Die hoeveelheid Afrikaanse jeugdiges wat na LM geluister het was ook meer as diegene wat na die SAUK se Afrikaanse radiostasie geluister het, geraam op 32,3% (Grundlingh, 2008:154). Nuttall en Michael (2000:19) merk tereg op dat daar in die Suid-Afrikaanse kultuurstudies meer navorsing gedoen moet word oor die invloed van die populariteit van LM Radio op die Suid-Afrikaanse bevolking.

Hoewel die Suid-Afrikaanse jeug graag na rockmusiek geluister het, het hulle nie in daardie stadium musiek as uitdagende instrument jeens die heersende magte gesien nie. Anders as sekere sektore van die Amerikaanse en Britse jeug, was die Suid-Afrikaanse jeug se middelklasstatus nog te nuut om opstand te regverdig en boonop

was die houvas van skool, kerk en staat steeds te sterk om die opkoms van ’n anti-establishment-jeugbeweging toe te laat (Grundlingh, 2008:156).

3.3.2 Afrikaanse musiek in die 1960's

Terwyl die Afrikaanse jeug in die 1960's groot belangstelling begin toon het in internasionale musiek, het Afrikaanse sangers nog die liefde vir volk en vaderland (die sogenaamde *volkseie*) en die “veredeling van die lewe” en “waardering van al wat skoon is” in hulle lirieke laat eggo (in pas met die onuitdagende, proteslose volksliedjies van die FAK) en dus nie tred gehou met wat internasionaal in die populêre musiekwêreld aan die gang was nie. Tot en met die einde van die 1970's sou dit nog blyk dat ’n Afrikaanse sanger(es) slegs suksesvol kon wees indien hy/sy gehou het by hierdie afgesaagde stemming in hulle lirieke.

Volgens Andersson (1981:147) was Sias Reinecke en Gert van Tonder, oftewel Groep Twee, teen 1966 moontlik die mees bekende Afrikaanse sangers in Suid-Afrika (met die uitsondering dalk van Gé Korsten en Mimi Coertze). Van Huyssteen (2007:34) meen dat Groep Twee die naaste aan ’n *band* is in die destydse Afrikaanse musiekgeskiedenis wat hoofsaaklik oorheers is deur solokunstenaars. In 1968 het Groep Twee die Midem-trofee (Suid-Afrikaanse afdeling) gewen by Cannes vir hulle treffer “Die Oukraaliedjie” vanaf die album getiteld *Pret en plesier*. Terwyl ander populêre Afrikaanse sangers soos Carike Keuzenkamp, Rudi Neitz, Charles Jacobie, Marie van Zyl, Vicki du Preez en Sonja Herholdt almal soortgelyke vaderlandliefde in hulle lirieke laat eggo het (Andersson, 1981:147). Dit was ook redelik maklik vir ’n Afrikaanse sanger om sterstatus te bereik, aangesien daar ’n beperkte poel Afrikaanse musikante was en die SAUK dit wat wel daar was, onverpoosd uitgesaai het – met ander woorde, hierdie Afrikaanse sangers het hiper-blootstelling geniet.

3.3.3 Die invloed van die Afrikaanse literatuur – ’n manifestasie van ’n veranderende kultuur

Dit moet nie buite rekening gelaat word dat die aard van Afrikaanse letterkunde tydens die Sestigs groot veranderinge ondergaan het nie en dat dit gevolge ingehou

het vir die Afrikanerkultuur (en later ook musiek). Om die waarheid te sê, miskien kan die veranderinge in die Afrikaner se kultuur (en identiteit) ten beste begryp word aan die hand van die voorbeeld van die letterkunde.

In die lig van die onsekerheid rondom die toekoms van Afrikanerkultuur, het daar tydens die vroeë sestigerjare nuwe tendense in die Afrikanerliteratuur na vore gekom. 'n Nuwe beweging in die literatuur, bekend as die Sestigters, verteenwoordig die *avant-garde* van hierdie tendense (Welsh, 1969:274). Deur middel van hulle taalgebruik, temas en skryfstyl, het hierdie groep skrywers daarin geslaag om aanstoot te gee aan die tradisionalistes. Moderniteit, sekularisasie en seksuele vryheid is in hulle werk ondersoek en beskryf. Hierdie werk het moderne tegnieke gebruik en was dikwels eksperimenteel van aard. Daarbenewens was daar ook hoofstroomromans wat 'n nuwe gemoedstoestand weerspieël het (Giliomee, 2004:504).

In die werk van die Sestigters, soos byvoorbeeld Jan Rabie, Etienne Leroux, André P. Brink en Breyten Breytenbach, is daar in die prosa veral duidelik wegbeweeg van die tradisionele plaasroman wat kenmerkend was van die Afrikaanse literatuur van vroeër. Buiten die “gemoedelike lokale realisme”³⁵ van hierdie vroeë romans, was dit dikwels patriargaal, met die hoofkarakter 'n man van die daad en ferm in sy oortuigings. In teenstelling daarmee is die vernaamste karakters van die Sestigerromans dikwels passiewe randfigure wat worstel om hulself te ontdek en die kompleksiteit van die maatskaplike werklikheid te begryp (Giliomee, 2004:504-505). Die literatuur het 'n soort aarselende Afrikaner en 'n komplekse geskiedenis beskryf. Dit het afgewyk van die politici se voorstelling van die Afrikaners as doelgerigte mense, vasbeslote om alle bedreigings van hulle oorlewing die hoof te bied (Giliomee, 2004:505).

Nie slegs was daar veranderinge in die prosa nie, maar ook op die gebied van poësie het daar 'n vernuwing plaasgevind. Soos Sestiger, André P. Brink dit gestel het tydens die Sestiger-simposium wat in 1974 by die Universiteit van Kaapstad gehou is: “In die klein oes van Sestig het daar 'n vernuwing plaasgevind [...]: 'n durf, 'n eerlikheid,

³⁵ Woorde wat deur die Afrikaanse skrywer, N.P. Van Wyk Louw in 1936 gebruik is om die beperktheid van die destydse Afrikaanse literatuur (na afloop van die Eerste Wêreldoorlog) te tipeer (Van Wyk Louw, 1939:10). (Sien ook Kannemeyer, 1984:269).

'n vormbesef, 'n avontuursin om te eksperimenteer, 'n bereidheid om te probeer.” (Brink, 1973:29-30).

Die kenmerke van hierdie vernuwing in die literatuur kan grootliks toegeskryf word aan die veranderende sosiale konteks van die Afrikaner weens sy opname in die kapitalistiese wêreld, toenemende rykdom, sowel as die invloed van verstedeliking. Maar ook die veranderinge en onrus in 'n breër wêreldverband in die sestigerjare het die Afrikanerliteratuur van die tyd beïnvloed. So ook het die toenemende rykdom van die Afrikaner verseker dat meer mense oorsee kon toer en studeer, waar daar in aanraking gekom is met internasionale tendense en waar die maatskaplike situasie van Suid-Afrika vanuit 'n ander perspektief beskou kon word. Die Sestigers is bekend daarvoor dat hulle veral in Europa getoer en by tye daar gewoon het.

Die Sestiger-beweging was nie bloot in botsing met heersende norme en tradisies nie, dit was ook in botsing met heersende magte (Polley, 1973:7). Die Afrikanerkultuureiërs en die Sestigers het spoedig van mekaar vervreem geraak. Hewige polemieke het byvoorbeeld geheers oor die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns se toekenning van die gesogte Hertzogprys aan Etienne Leroux vir sy later bekende roman *Sewe dae by die Silbersteins*. Daar was dus 'n duidelike angstigheid by kulturele leiers rondom die behoud van die tradisionele en die 'bedreiging' wat verandering ingehou het vir die Afrikanerkultuur (Giliomee, 2004:505).

Die vernuwing wat die Sestigers meegebring het, sou later ook neerslag vind in die Afrikaanse musiek – Anton Goosen noem in 'n onderhoud (Kapp & Beukes, 2008) dat hy onder meer beïnvloed is deur Breyten Breytenbach en Ingrid Jonker.

3.4 Die 1970's

3.4.1 Radio 5

Met die oornome van die FRELIMO-vryheidsbeweging in Mosambiek in 1975, is LM Radio gesluit. Teen dié tyd het die Broederbond reeds al die senior posisies in die

Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie (SAUK) beklee, en kon hulle op uiters onderdrukkende wyse alle moontlik subversiewe note in die doofpot plaas. Hulle het ook die einde van LM Radio gebruik as geleentheid om die SAUK se eie oënskynlike rockstasie, Radio 5 (later herdoop as 5FM), te stig, maar met die streng sensorskap wat deur die uitsaaier gehandhaaf is (vergelyk Drewitt, 2008:115-119), is nie veel meer as ligte popmusiek uitgesaai nie (Hopkins, 2006:51).

Radio 5 het feitlik geen ondersteuning aan plaaslike groepe gebied nie en het veral diskomusiek gespeel, omdat disko die musiek van 'n genotsugtige verbruikersamelewing is. Dit het prettige eienskappe, maar versterk terselfdertyd die ideale van 'n kapitalistiese ekonomie (Andersson, 1981:89) – juis die ideale wat in daardie tydperk deur die Afrikanernasionalistiese regering gekoester is. Tydens die 1950's is Afrikaners aangemoedig om te spaar vir 'n stabiele toekoms, maar in die 60's en 70's is Afrikaners aangemoedig om geld uit te gee ter wille van die vooruitgang van kapitalisme (Grundlingh, 2008:146).

3.4.2 *Musiek en Liriek*

In 'n onderhoud (Kapp & Beukes, 2008) sê radio-omroeper en joernalis Deon Maas:

Die sewentigerjare sou ek beskou het as die opera-jare. Die mense wat die meeste verkoop het was jou Min Shaws, jou Gé Korstens. Dit was toe die Afrikaner gedink het hulle is deel van Europa. Dit gaan gepaard met die moerse *boom* en die geld wat mense uit apartheid in die 70's gemaak het. Baie *grandiose*, baie *over the top*.

Terwyl die mense soos Gé Korsten teen die laat 1970's bekendheid verwerf het vir films en ballades (in die styl van die Europese en Anglo-Amerikaanse romantiese ballade) en die liefde vir fauna, flora, volk en vaderland nog steeds in baie Afrikaanse lirieke geëggo het (vergelyk Byerly, 1998:14), was vertalings van oorsese trefferliedjies ook aan die orde van die dag (vergelyk Kapp & Beukes, 2008; Bosman, 2003:107). Te midde van hierdie toestand van die Afrikaanse musiek, waar min oorspronklike en vernuwende werke geskryf is, sou daar egter 'n klein revolusie in die hoofstroom van die Afrikaanse musiek plaasvind.

Teen dié tyd het die Afrikaanse jeug veel eerder geluister na oorsese, Engelse groepe se musiek as na stroopsoet Afrikaanse treffers. Tesame met die opbloei van punkrock in Brittanje in die laat-1970's (die Sex Pistols en The Clash) en onder die invloed van eksotiese acid rock (The Grateful Dead en Jefferson Airplane) het Engelse rockgroepe in Suid-Afrika ontstaan soos Freedom's Children, Wild Youth, Dog Detachment, Radio Rats, Corporal Punishment en Rude Dementals (Redelinghuys, 2008:46; vergelyk ook Baines, 2008:110). Groepe soos Crosby, Stills, Nash & Young, The Beach Boys en Simon & Garfunkel was ook veral populêr onder die Suid-Afrikaanse jeug, terwyl daar geglo is dat die Afrikaanse taal te gutturaal was om rock 'n roll van te maak (vergeelyk Grundlingh, 2004:491). Hierdie opvatting sou verander met die vrystelling van Anton Goosen se *Boy van die Suburbs* in 1979 en die gepaardgaande fase wat bekend gestaan het as Musiek en Liriek (so genoem na aanleiding van 'n televisieprogram, *Musiek en liriek*, geredigeer deur Merwede van der Merwe, wat toe deur die SAUK uitgesaai is) onder leiding van Goosen, Laurika Rauch, Jannie du Toit en Clarabelle van Niekerk. In hierdie tyd het Koos du Plessis ook lirieke geskryf met sterk poëtiese krag. Anton Goosen verwys na Koos du Plessis as die Leonard Cohen van Suid-Afrika (Kapp & Beukes, 2008).

Musiek en Liriek is volgens Andersson (1981:147) Afrikaanse "folk"-musiek en het daarin geslaag om die tradisionele volksliedjie te vernuwe en "lekkerliedjies" te vervang met meer uitdagende lirieke in die vorm van die "luisterlied". Wat egter steeds ontbreek het, was duidelike sosiale of politieke kommentaar – die sogenaamde luisterlied was steeds gefokus op 'n meer konserwatiewe gehoor (Hopkins, 2006:56-57; Byerly, 1998:15). Volgens Du Plessis (1989:8) was Musiek en Liriek "ten minste 'n stappie weg van die JARE se karakterswak soetsappighede wat Afrikaanse musiek so lank oorheers het", maar hy sê ook: "Niemand was egter regtig kwaad nie. Niemand het opgestaan en die basiese vrot in die Volk aangepak nie." Waar elemente van protes wel deurgeskemer het in die lirieke van Goosen, is die betrokke liedjies deur die SAUK verban of het dit beperkte speelyd op radio gekry (Andersson, 1981:91-92;150).

Die regering se toepassing van sensuur, veral afdeling 47(2) van die Publikasiewet van 1974, was 'n manier waardeur morele instruksies op Suid-Afrikaanse burgers afgedruk is. Deur oordele te vel oor die wenslikheid van publikasies, het die

apartheidsensuurrade die proses van sensuur as gereedskap gebruik om die moreel-politieke beginsels wat hulle besluite beïnvloed het te produseer, te versterk en deur te voer (Drewett, 2008:118-119).

Die Musiek en Liriek-fase as merker in die Afrikaanse musiekgeskiedenis kan nie in twyfel getrek word nie. Hunter Kennedy, lirieskrywer van Fokopolisiekar, sê tydens 'n onderhoud (Kapp & Beukes, 2008) oor Musiek en Liriek: “Ek scheme dit het dit moontlik gemaak vir mense soos ons om die taal te kan gebruik op nuwe maniere.”

3.4.3 Televisie

Dieselfde onderdrukkende SAUK wat radio-uitsendings streng beheer het, het televisie-uitsendings beheer, nadat televisie in 1976 aan Suid-Afrikaanse wonings bekend gestel is. Die musiek op TV teen die einde van die jare 70 was hoofsaaklik ingevoer, wit en gedwee. Teen 1980/1 het die uitsaai van musiek op SAUK-TV slegs byna vier persent van die programskedule uitgemaak en meer as sewe-agtstes daarvan is afgestaan aan klassiekemusiekprogramme (Andersson, 1981:79). Die ligte musiek wat speelyd op TV gekry het, is opgevoer deur blanke Suid-Afrikaanse kabaretkunstenaars soos Annabelle Linder en Richard Loring. Dan was daar die Afrikaans sangers wat lugtyd gekry het, soos Anton Goosen en Sonja Herholdt aan wie daar dikwels volle programme afgestaan is. Die jeug het slegs 'n weeklikse dosis musiek van 12 minute gekry in die vorm van Pop Shop (Andersson, 1981:79).

Nietemin het televisie 'n impak gehad op die Afrikaner se kultuur deur hulle bloot te stel aan 'n wêreld buite Suid-Afrika wat hulle 'n meer globale identiteit laat begin aanneem het. Andries Bezuidenhout (Kapp & Beukes, 2008) meen in hierdie verband: “[Televisie] het net mense aan 'n baie breër wêreld blootgestel as daai klein, eng wêreld wat hulle tussen die kerk die skool en die woonbuurt wou hê.”

3.5 Die 1980's

3.5.1 Die eerste jare van 80

Met Musiek en Liriek op dreef, was David Kramer ('n Engelssprekende Suid-Afrikaner) ook teen die begin van die 1980's besig om Afrikaanse musiek te vernuwe. Hy het deel geneem aan van die Musiek en Liriek optredes en word beskou as die vader van die Boland blues met lirieke wat dikwels 'n satiriese blik op die samelewing openbaar (Andersson, 1981:150-151). Sy album *Bakgat* (1980) is gesensuur deur die SAUK, vermoedelik hoofsaaklik omdat Engels en Afrikaans in die lirieke vermeng word (Kapp & Beukes, 2008). Kramer sê in 'n onderhoud met Andersson (1981:152) oor sy liedjies:

I hope that while people find it funny, at the same time it will make them question their own value system. I have no great expectations about changing society – I might have had when I was younger – but I don't have any great faith in art to transform society. I think it should have content and should be relevant to the society that generates it, but I personally don't think that my songs will make the world a better place to live in.

Alhoewel Kramer se lirieke bygedra het tot 'n ontwikkeling in Afrikaanse musiek na meer relevante lirieke (met betrekking tot die sosiopolitieke omstandighede), het hy nie noodwendig probeer om by te dra tot die transformasie van hierdie omstandighede deur middel van sy musiek nie. Hy het wel 'n groot geloof gehad in die trefkrag van humor in musiek (Andersson, 1981:152).

Volgens Baines (2008:105) het die persona of karakter wat Kramer geskep het van 'n "Boland joller" aan hom die geleentheid gegee om wittes te satiriseer vanuit die wit "laer". Hierdie karakter van Kramer as "almal se pêl" (soos uit sy liedjie "Die Royal Hotel") het aanklank gevind by die konserwatiewe wit gemeenskap (Drewett in Baines, 2008:105). Frith (1988:115) wys op die rol van humor in musiek deur te sê dat humor 'n vorm van weiering is – dit gaan oor die aanvaar van die werklikheid met behulp van 'n spottery daarmee. Volgens Baines (2008:105) het Kramer deur middel van sy lirieke nie slegs kommentaar gelewer op beide Engelssprekende en Afrikaanse identiteite in Suid-Afrika nie, maar op wit identiteit oor die algemeen. Sy dikwels

satiriese blik op die wit samelewing het egter nie ontwikkel tot protes nie. Hoewel Kramer se tergende houding verbloem was deur humor, het hy tog bygedra tot 'n uitdagende houding in Afrikaanse musiek wat later in die 1980's duideliker tot uiting sou kom.

3.5.2 *Voëlvry: 'n Draaipunt vir Afrikaanse musiek*

Die 1980's is gekenmerk deur die laaste snikke van formele Afrikanernasionalisme. Faktore soos die noodtoestand en internasionale veroordeling van apartheid het die tyd ryp gemaak vir 'n protes teen die orde van die dag vanuit die geledere van kunstenaars, akteurs, skrywers, sangers en die jeug, aangesien 'n hernieude gees van verset teen apartheid oor Suid-Afrika gespoel het (Kitshoff, 2003:iii; 65-66; 82). Volgens die historikus Dan O'Meara (1996:368) was die Afrikanergemeenskap gedurende die laat-1980's as geheel vasgevang in 'n gevoel van onbehaaglikheid en selftwyfel. Hierdie selftwyfel en kollektiewe skuldgevoel van middeljarige Afrikaners het 'n begeesterde verwerping van apartheid deur baie van hul kinders veroorsaak – iets wat gelei het tot groeiende protes by Afrikaner-universiteite, wat voormalig slaafs lojaal jeens die Nasionale Party was. Die tyd was dus ryp vir die ontstaan van 'n populêre sosiale beweging onder die jeug, gekant teen die regering van die dag en sy beleid. Dit het gekom in die vorm van die Voëlvry-beweging. O'Meara (1996:368-370) stel dit soos volg:

Younger Afrikaners rejoiced in a new anarchistic, angry and satirical Afrikaner punk rock music and poetry. This *Voelvry*³⁶ (Feel free) music flayed the middle-aged Afrikaners who religiously followed the NP [...]. Their work was often deeply moving denunciation of the obscenities of apartheid, and a longing for a South Africa freed from both the fact and the fruit of NP rule [...]. These artists deliberately set out to change the outlook (and politics) of the Afrikaner youth.

Grundlingh (2004:484) sluit hierby aan wanneer hy oor die Voëlvrybeweging skryf: “Central to the protest was an attempt to question, and even reformulate through the medium of music, what it meant to be an Afrikaner during the latter phases of

³⁶ O'Meara gebruik hier met opset die woord “Voelvry” in plaas van “Voëlvry”, waarskynlik om die dubbelsinnige gevoelswaarde van hierdie benaming uit te lig.

apartheid.” Hierdie sogenaamde ‘alternatiewe’ musiek het veral onder die jeug posgevat (Kitshoff, 2003:81).

Onder leiding van Johannes Kerkorrel (pseudoniem van Ralph Rabie), Koos Kombuis (ook bekend as André Letoit) en Bernoldus Niemand (alias James Phillips) met Dagga-Dirk Uys aan stuur van sake, het die Alternatiewe Afrikaanse musiekbeweging of Voëlvrybeweging in die laat 1980’s³⁷ die lig gesien – met die hoogtepunt die Voëlvry-toer in 1989 (vergelyk Grundlingh, 2004:491). Hulle het gesing oor “apartheid and racism, about the cosy mediocrity of white middle class suburbia, about patriarchy, about white and Afrikaner ethnic identity.” (Du Preez, 2006:7).

Lede van die Voëlvrybeweging het uit respektable middelklaswonings gekom. Hulle het grootgeword met die SAUK, Sondagskool, “Slegs Blanke”-strande en sensuur, maar hulle het besef dat die tyd ryp is vir verandering en dat Afrikaanse rockmusiek die wapen sou wees waarmee hulle Afrikanernasionalisme oor die kop sou slaan. Deur in Afrikaans te sing en bekende kulturele elemente uit die Afrikanerdom te satiriseer en te parodieer, kon hierdie wapen juis slaan op die plek waar dit die seerste sou maak: Die Afrikanerjeug se oordromme (Klopper, 2009:210).

Oor die gevolge en effek van hierdie musiek - wat verban en gekritiseer is deur onder meer die SAUK en die FAK (Kitshoff, 2003:81) - het Max du Preez (2006:8) die volgende te sê in die voorwoord van Pat Hopkins se boek *Voëlvry: The Movement that Rocked South-Africa*:

It’s tempting to overemphasise the political impact of Voëlvry. [...] It’s social and cultural impact was undoubtedly significant. It certainly helped undermine the unholy traditional Afrikaner culture of respect for authority and older people. It boosted the Afrikaans language like few events before it, and that a few years before Afrikaans lost its privileged official status. And it proved that Boere can rock in their taal.

³⁷ Die 1980’s het ook die oplewing van Afrikaanse proteskabaret gesien, wat proteselemente in Afrikaanse lirieke help vestig het (vergelyk Byerly, 1998:15). Hier was rolspelers soos Hennie Aucamp, Etienne van Heerden en Johannes Kerkorrel self belangrik.

Du Preez (2006:8) gaan verder deur te sê dat Voëlvry se duidelikste impak lê in die feit dat dit die begin van 'n ontploffing in Afrikaanse musiek was: “Would we otherwise have had Karen Zoid?”

Ná Voëlvry sou Afrikaanse musiek dus nooit weer dieselfde wees nie. Met hulle snerpende sosiopolitieke kommentaar het die Voëlvryers 'n sekere vorm van Afrikaner-identiteit verwerp en terselfdertyd Afrikaans-wees geherformuleer deur musiek as medium in te span (Grundlingh, 2004:484, 494-495). Afrikaanse musiek was nie meer passief jeens politieke en sosiale kritiek teen apartheid nie (Kitshoff, 2003:82). Die rebellie het 'n nuwe identiteit aan die taal gegee. Kitshoff (2003:82) meen dat hierdie ‘alternatiewe’ musiek geslaagd was in 'n akkurate identifikasie met die gevoel van onsekerheid en verwerping van die “aanvaarde konserwatiewe Afrikaanse denke en gepaardgaande lewenswyse” onder 'n ontnugterde Afrikaner-jeug. Afrikaans was skielik *cool* en die jeug het nou besef dat hulle geliefde rockmusiek ook in Afrikaans gesing kon word, soos Du Preez (2006:6) dit stel:

Voëlvry helped liberate Afrikaans from the clammy paws of the Broeders and other grey-shoed ooms of Afrikaner nationalism, the kultuurkoeke, the dominees and Bles Bridges. Afrikaans suddenly became sexy.

Krog (1989) verwys ook na die gevoel van bevryding wat die Voëlvry-konserte gebied het en hoe protes een aand (tydens 'n konsert) vir almal moontlik was om mee te maak. Maar juis vanweë hierdie proteskarakter van dié musiek, wat as die eerste volwaardige Afrikaanse rockbeweging beskou kan word, is die fut van die beweging gedemp toe dít waarteen daar geprotesteer is, tot 'n val gekom het.

3.6 Die 1990's

3.6.1 Die nadraai van Voëlvry

Die 1990's is ingelei met die Houtstokfees (1990) op 'n plaas buite Pretoria. Musieksterre soos Koos Kombuis, Anton Goosen, Joos Tonteldoos en Die Briels het opgetree voor 'n skare van 22 000 mense (Kapp & Beukes, 2008). Maar kort daarna

het apartheid tot 'n val gekom en is begin met stappe om 'n demokratiese Suid-Afrika in te stel. Die establishment waarteen Voëlvry geïntellektueel het, was teen hierdie tyd swak en die formele Afrikanernasionalisme het in 1994 met die demokratisering van Suid-Afrika, sy laaste asem uitgeblaas.

Koos Kombuis en Johannes Kerkorrel het as solo-kunstenaars begin optree (en as 't ware deel geword van die hoofstroom van die Afrikaanse musiek). Afrikaanse rock het gedurende die jare 90 voortgebeur in die vorm van 'n paar ander nuwer rockmusikante soos Valiant Swart en Paul Riekert (van Battery 9) wat die Afrikaanse aflosstokkie vir 'n tydjie sou vashou by musiek- en kunstefeeste wat kenmerkend van die negentigs geword het. Maar die *Afrikaanse* rockrewolusie het sy stoom as gewete van die Afrikanervolk verloor (Klopper, 2009:211). Die Voëlvrymusikante kon nie meer as protesmusikante optree nie, aangesien dit waarteen hulle geïntellektueel het, tot 'n val gekom het (vergelyk Grundlingh, 2004:507). James Phillips sterf ná 'n motorongeluk in 1995. Kerkorrel sou later sy heil soek in die Lae Lande en pleeg selfmoord op 12 November 2002.

Die invloed wat Voëlvry gehad het was egter blywend. As eerste rockrewolusie sou dit toekomstige Afrikaanse rockmusikante beïnvloed. In die woorde van Fokofpolisiekar se baskitaarspeler, Wynand Myburg “As [Johannes Kerkorrel en Koos Kombuis]³⁸ nie bestaan het nie sou ek nooit, like, gedoen het wat ek nou doen nie.” (Kapp & Beukes, 2008).

Opvallend is dat belangrike lede van die polities-gedrewe Voëlvry-beweging soos Kombuis en Kerkorrel as 't ware hier beskou word as die “vaders” van die transformasie in Afrikaanse musiek, iets wat kenmerkend is van wat Eyerman & Jamison (1998:1-2) die mobilisasie van tradisie noem: “[I]n social movements, musical and other kinds of cultural traditions are made and remade, and after the movements fade away as political forces, the music remains as a memory and as a potential way to inspire new waves of mobilization.”

³⁸ Fokofpolisiekar noem ook onder meer vir Johannes Kerkorrel en Koos Kombuis as inspirasies in 'n persuitreiking oor hulle eerste album, *As jy met vuur speel sal jy brand* (Grundlingh, 2003). Benewens die invloed wat hierdie kunstenaars se musiek op Fokofpolisiekar gehad het, is die invloed van Voëlvry ook duidelik in die parodiërende titel van Fokofpolisiekar se toer in Desember 2005 wat hulle die ‘Voëlvryf-toer’ gedoop het (Nel, 2005:3).

Maar dit sou meer as Voëlvry neem om die lede van Fokofpolisiekar tydens hulle skooljare in die 90's te inspireer om 'n punkrockgroep in Afrikaans te stig. In die dekadé ná Voëlvry sou 'n Engelse rockrewolusie in Suid-Afrika dit duidelik maak dat plaaslike rockgroepe net so populêr op eie bodem kan wees as internasionale groepe.

3.6.2 Die invloed van die nuwe era

Die einde van apartheid en die Nasionale Party-regering het ook die einde van sanksies en sensuur beteken. Die gevolg was 'n onbeperkte instroming van internasionale tendense wat vergemaklik is deur die nuwe tegnologie, veral die internet.

Die vroeë 90's is gekenmerk deur die opkoms van grunge (ook verwys na as Alternative, alhoewel grunge myns insiens slegs 'n onderdeel van hierdie breë musikale konsep is). Grunge, tesame met metal en die onbeperkte invloed van rock, het die Suid-Afrikaanse jeug se musikale smaak beïnvloed.

Dis belangrik om te let op die kultuur waarmee grunge gepaard gaan. Dit het die idee versterk dat 'n sogenaamde *indie*³⁹ *band* wat iewers in 'n garage tot stand kom, grootskaalse internasionale sukses kan bereik, soos byvoorbeeld die geval was met Nirvana. (Kurt Cobain se dood sou terloops ook 'n hernude belangstelling in grunge en rock oor die algemeen wek.)

In die lig van bostaande faktore het Suid-Afrikaanse rock ontplof. Invloede van grunge en metal was hoorbaar (vir dié wat wóú hoor) in menige voorstedelike motorhuis waar elke Jan, Francois en Arno 'n *band* wou stig (gewoonlik in Engels). Van Bellville tot Melville is daar op die mure van tieners se kamers langs plakkate van Nirvana, Metallica, Bon Jovi, Counting Crows, Pearl Jam, Greenday en Smashing Pumpkins plek gemaak vir prente van Suid-Afrikaanse rockgroepe soos Springbok Nude Girls, Just Jinger en Wonderboom (Klopper, 2009:211).

³⁹ *Indie* is 'n term wat gebruik word om te verwys na sogenaamde onafhanklike (*independent*) musiekgroepe, maar word deesdae ook gebruik as beskrywing vir 'n musiekstyl.

3.6.3 Die Suid-Afrikaanse rockontploffing

Die sogenaamde rockontploffing was egter in Engels. Hierdie ontploffing het begin kort na afloop van die demokratisering in 1994. Engelse rock in Suid-Afrika was nie iets nuuts nie (veral die jare 70 en 80 het ook Engelse rockbands in Suid-Afrika gesien), maar in die Nuwe Suid-Afrika het inspirasie soos 'n golf oor die land gespoel en was Suid-Afrikaanse rock baie meer populêr as ooit tevore. In 1997 berig Ilda Jacobs (1997:126) as volg in *Die Huisgenoot* oor 'n nuwe rock-ontploffing in Suid-Afrika:

Die Suid-Afrikaanse pop- en rock-kunstenaars wat tot 'n paar jaar gelede oorsee of voor hul eie mense hond haar-af gemaak het, kan jy amper op een hand tel [...]. Maar in die nuwe Suid-Afrika is dit asof die inspirasie soos 'n golf oor die land spoel. Twee hande vol vingers is nie meer genoeg om al die opkomende sterre af te tel nie. Vir 'n aandjie se lewendige musiek kan jy kies uit 'n tros groepe wat nuwe, oorspronklike musiek speel. En ál meer mense ruk gereeld op om na hulle te luister.

Met dié dat Suid-Afrika na afloop van demokratisering in 1994 nie meer die muishond van die wêreld was nie, skielik deel was van die globale wêreld en boonop baie internasionale aandag geniet het, het die kunste gefloreer. Baie van die musikale oplewing het (buiten vir die instroming en invloed van internasionale tendense) daarmee te doen dat Suid-Afrikaanse kunstenaars nou kon glo in 'n kans om dit oorsee te 'maak', as gevolg van die atmosfeer wat hierbo geskets is. Of dalk bloot omdat die kulturele sensuur opgehef is – die kultuur kon nou losbreek van die establishment en musiek kon in eie reg tot stand kom.

Die globale atmosfeer van die 90's het ook hier 'n rol gespeel. Met die spoedige vooruitgang van die tegnologie in die nuwe inligtingsamelewing was daar 'n toename in toegang tot internasionale tendense en dus ook musiek – nie slegs makliker toegang nie, maar ook 'n toename in die breedheid van die mark. Boonop het tegnologiese ontwikkelinge die proses van vervaardiging en verspreiding vergemaklik.

In 1995 het verskeie populêre debuutalbums van Suid-Afrikaanse rockmusikante die lig gesien – soos Sugardrive se *Hey God... it's me again*, Squeal se *Long Pig*, Battery

9⁴⁰ se *Protskrog* en Springbok Nude Girls se *Neanderthal*. Dit was ook die jaar waarin die eksentrieke dans-trio Qcumba Zoo⁴¹ ontstaan het.

In 1996 stel die dansmusiekgroep Qcumba Zoo hul plaaslik debuut, *Big*, vry en kry ook 'n platekontrak by die New Yorkse platemaatskappy Arista, wat in dieselfde jaar die internasionale album *Wake Up & Dream* die lig laat sien. (Qcumba Zoo het met hul internasionale album ook die naam verander na Qkumba Zoo.) Die single, "The Child (Inside)", het die nommer-een plek behaal op Billboard se Club Chart, nadat dit aan die einde van 1996 vrygestel is in die VSA. Hierdie prestasie sou as groot aansporing vir ander Suid-Afrikaanse musikante dien wat daarvan gedroom het om op internasionale vlak 'n naam vir hulleself te maak.

Ook in 1996 debuteer Henry Ate met *Slap in the Face*. Wonderboom kom tot stand (aanvanklik as The Electric Petal Groove Machine), sowel as die populêre groep Fetish. Battery 9 word ook in hierdie jaar een van die eerste SA-rockgroepe wat in die dag op 5FM speelyd kry vir hulle treffer "Kiss the Machine", van hulle tweede album, *Strop* (ook vrygestel in 1996).

Daar is in hierdie tyd geglo dat Durban die nuwe rock-hoofstad is met groepe soos Squeal, Urban Creep en Arapaho wat daarvandaan kom (Jacobs, 1997:127). Squeal het in 1996 saam met internasionale bekendes soos Tracy Chapman en The Spin Doctors opgetree by 5FM se verjaardagkonsert, terwyl Arapaho vir die internasionale rockgroepe Bon Jovi en Def Leppard se Suid-Afrikaanse konserte geopen het.

Teen 1997 was die rockontploffing onmiskenbaar. Meer en meer Suid-Afrikaanse rockgroepe het teen hierdie tyd dag-speelyd op 5FM en ander radiostasies begin kry, waar hulle voorheen slegs deur Barney Simon op sy 5FM-nagprogram gespeel is. Fetish stel in 1997 hulle eerste selfgetitelde album vry, wat op die 5FM top-tien 'n plek behaal, terwyl Wonderboom debuteer met *Is it?* en Just Jinger met *All Comes Round*.

⁴⁰ Battery 9 se lirieke wissel tussen Engels en Afrikaans.

⁴¹ Qcumba Zoo is nie 'n rockgroep nie, maar word hier genoem vanweë hulle sukses en populariteit.

Die kultureel-imperialistiese idee dat alles van ‘oorsee’ beter is as dit wat plaaslik vervaardig word, het ná 1994 verander in die sin dat Suid-Afrikaners bereid geword het om na plaaslike rock te luister – dit was nie meer slegs iets van ‘oorsee’ af nie. Maar kulturele imperialisme was tog steeds aanwesig in die feit dat Afrikaanssprekendes in Engels gesing het. Al die lede van Springbok Nude Girls (die mees populêre en suksesvolle Suid-Afrikaanse rockproduk uit die 90’s) was byvoorbeeld Afrikaanssprekend. Dit het natuurlik ook te make met die atmosfeer van ná 94: Suid-Afrika was nou deel van die *global village* waarvan Engels die voertaal is. Engels bereik ook ’n groter mark. Dit het egter ook te make met waar die inspirasie vir die groep vandaan gekom het. In ’n antwoord op die vraag oor waarom Springbok Nude Girls in Engels gesing het, sê kitaarspeler Theo Crous: “Ons het nie Afrikaanse musiek gekry op daardie stadium wat ons regtig interesseer nie [...] Ek dink ons het Engels gesing maar net omdat al ons influences Engels was op daardie stadium.” (Kapp & Beukes, 2008).

Die invloed wat Voëlvry gehad het in die vestiging van Afrikaanse rock het teen hierdie Engelse oplewing in Suid-Afrikaanse rock vervaag, terwyl Afrikaanse musiek in die 90’s gekenmerk is deur hoofstroom-“escapist”-musiek – nog *steeds* vas aan die naelstring van die “lekkerliedjie”. Myns insiens kan hierdie oorstroming van die populêre Afrikaanse musiekbedryf in die jare 90 toegeskryf word aan die behoefte om samehorigheid te vind binne ’n kultuur van ligte vermaak wat die aandag aftrek van die realiteit van magsverlies.

Die rockmusiek van Voëlvry het aansienlik verskil van die rock wat tydens die 1990’s na Suid-Afrika oorgespoel het. Kort voor lank was die musiek van die oorblywende Voëlvrymusikante iets van die ouer geslag – Kombuis en en veral Kerkorrel het deel van die hoofstroom geword. Dit sou meer as ’n dekade duur voordat daar weer aansienlike vernuwing in Afrikaanse rock sou kom. Maar die rockontploffing van die middel-90’s sou die weg baan vir Afrikaanse rockgroepe wat ná die draai van die eeu hul verskyning sou maak in die sin dat dit as ’t ware die “infrastruktuur” vir Suid-Afrikaanse rock daargestel het. Dit het ’n kultuur van ondersteuning van plaaslike rock geskep.

3.7 Die nuwe millennium

3.7.1 'n Groeiende Afrikaanse musiekmark

Teen die laaste helfte van die nuwe millennium se eerste dekade is Afrikaanse musiek 'n mark wat floreer. In 2005 skryf Andries Bezuidenhout (2005:8):

Deesdae lyk dit asof Afrikaanse musiek op 'n sneltrein is. Ons het Oppikoppi, Aardklop en Kaktus op die Vlakte. Ons het MK89 en die CD's verkoop so goed dat al hoe meer Engelse musikante oorslaan Afrikaans toe.

Soos Steve Hofmeyr dit onlangs (2008) gestel het tydens 'n onderhoud oor Afrikaanse musiek (Kapp & Beukes, 2008): “Vandag moet jy darem ver gaan om weird te wees, [...] dis als gedoen in Afrikaans.” In dieselfde jaar as wat Steve hierdie uitlating maak, word berig dat die Afrikaanse platemaatskappy Select, wat onder meer groot Afrikaanse popsterre soos Kurt Darren en Nicholis Louw bestuur, oor die voorafgaande vyf jaar met meer as 30% gegroei het, terwyl die verspreidingsmaatskappy Music for Pleasure se Afrikaanse afdeling in dieselfde tydperk 'n bestendige groei toon met, 30%, 40%, 50%, 50% en 60% (Kapp & Beukes, 2008). In 'n land waar die Afrikaanse moedertaalsprekers slegs sowat 10% van die totale bevolking uitmaak, is Afrikaanse musiek se koopkrag sowat 'n kwart van die totale musiekmark (Kapp & Beukes, 2008). Dit is dus duidelik dat Afrikaanse musiek 'n mark is wat aan die groei is. David Kramer (Kapp & Beukes, 2008) merk in 'n onderhoud oor die huidige tendens in Afrikaanse musiek op: “Daar's 'n groot *party* aan die gang en almal wil nou net jol en die nuwe vryheid geniet.” Rock maak deel uit van hierdie '*party*' en groeiende Afrikaanse musiekmark. Teen die draai van die twintigste eeu was daar 'n duidelike vernuwing in Afrikaanse rock te bespeur (vergelyk Redelinghuys, 2001:64).

3.7.1 'n Zoid-generasie?

Karen Zoid debuteer in 2001 met die album *Poles Apart*⁴², waarvan die liedjie “Afrikaners is plesierig” 'n groot treffer is. Haar populariteit en die impak van hierdie trefferliedjie lei daartoe dat die term ‘Zoid-generasie’ in gebruik kom as beskrywende

⁴² Alhoewel hierdie album 'n Engelse titel het, bevat dit beide Engelse en Afrikaanse liedjies.

term vir die nuwe geslag. In 'n onderhoud (Kapp & Beukes, 2008) gee Karen Zoid te kenne dat sy nie dink daar is werklik so iets soos 'n Zoid-generasie nie, maar maak dan die volgende punt met betrekking tot identiteit in Suid-Afrika na apartheid: “[T]oe die politieke veranderinge gebeur, [...] moes ons actually ons identiteit gaan soek, want voor dit was mense se identiteit vir hulle gegee.” Hierdie uitlating van Zoid verklar die dryfkrag agter die spoedige ontwikkeling van Afrikaanse rock teen die millenniumwending as ruimte waar identiteitsvorming kan geskied. Oor musiek en identiteit sê Byerly (1998:8):

Music could serve as a vehicle to reappropriate what had been usurped, or to reevaluate what had been invented. It could, in short, be used to retrieve identity, to express identity, or to preserve identity.

Musiek speel dus 'n rol in die verkryging, uitdrukking en preservering van identiteit, soos gesien sal word in die gevallestudie van Fokofpolisiekar.

3.7.2 Die eerste punkrockgroep in Afrikaans: Fokofpolisiekar

Fokofpolisiekar sien hulleself nie as deel van die sogenaamde Zoid-generasie nie, en meen, net soos Zoid, dat hulle nie werklik weet wat dit behels nie (Van Dyk, 2004:67). Ook sien hulle hulleself nie as deel van die kommersiële Afrikaanse (pop)musiekmark nie. Tydens 'n onderhoud vir die dokumentêr oor Afrikaanse musiek, *Johnny en die Maaiers* (Kapp & Beukes, 2008), sê Francois van Coke van Fokofpolisiekar: “Die Afrikaanse mense like van braai en dans,” toe mede-Polisiekar Wynand Myburg inval met die woorde: “en skoffel, ja, maar dis nie wat ons doen nie.”

Terwyl die invloed van gemoedelike volksliedjies nog deursyfer in Afrikaanse pop, sien die jaar 2003 die ontstaan van die groep Fokofpolisiekar, wat deur menige mense beskryf word as baanbrekers in Afrikaanse rock en die eerste volwaardige Afrikaanse punkgroep. Tekenend van die baanbrekerstatus van Fokofpolisiekar is die feit dat hulle eerste treffer, “Hemel op die platteland”, in 2004 die eerste Afrikaanse liedjie was wat amptelike speelstatus verkry het op die radiostasie 5FM – nege-en-twintig

jaar na die ontstaan van hierdie populêre musiekstasie. Dit word as deurbraak vir Afrikaanse musiek beskou (Engelbrecht, 2004b:11).

In baie sterk teenstelling met die *FAK Volksangbundel* se “lekkerliedjies” en die ‘soetsappige’ ballades van die 1960’s en 1970’s, skroom Fokofpolisiekar (en baie groepe wat na hulle ontstaan het) nie om die heilige koeie van die samelewing uit te daag in hulle lirieke nie. In hierdie sin, meen Van Dyk (2004:68) dat Fokofpolisiekar net so belangrik is as Voëlvry:

Hulle woordgebruik, selfs wanneer hulle verpersoonlik, is byna net so belangrik soos die politieke bevryding wat deur die Voëlvry-generasie verwoord is. Sedert 1990 het ons aanbeweeg en het nuwe *issues* belangrik geword. Fokofpolisiekar is die volgende linie wat dit wat die Afrikaner nou al vir dekades aan sekere norme vasboei, aanval.

Fokofpolisiekar se belangrike posisie in die Suid-Afrikaanse en spesifiek die Afrikaanse populêre musieksisteem kan onder meer gemeet word deur byvoorbeeld vlugtig te kyk na trefferparades en toekennings. Die titelsnit van die album *Swanesang* is in 2007 opgeneem in die hoofsaaklik Engelse speellys van 5FM waar dit die nommer-een posisie behaal het vir vier opeenvolgende weke op die weeklikse trefferparade, die Vodacom High 5 at 5. Hierdie album het ook die South African Music Award (SAMA) gewen in 2007 vir die beste Afrikaanse rockalbum. Die groep het ook tussen 2005 en 2007 verskeie ander nasionale musiektoekennings gewen. In 2005 het hulle met die louere van beste rockalbum en beste CD-omslag vir die album *Lugsteuring* weggestap by die SABC 2 Geraas Musiektoekennings (GMT). Laasgenoemde album het ook in daardie jaar die *Huisgenoot* Tempo-toekenning gewen as mees populêre rockalbum. *Blunt magazine* het in 2006 aan Fokofpolisiekar die toekenning vir beide beste musiekgroep en beste album (*Swanesang*) toegeken en in 2007 het die groep die MK89-toekennings vir beide beste musiekvideo van ’n groep en beste liefdestoneel in ’n musiekvideo gewen vir die video vir “Brand Suid-Afrika”.

(In hoofstuk 4 word hierdie groep in diepte bespreek.)

3.7.3 Die invloed van MK en JIP se Rockspaaiderkompetisie

Im 2002 word die jaarlikse *JIP* Rockspaaiderkompetisie (later gedoop die *MK/JIP* Rockspaaiderkompetisie) vir die eerste keer gehou. Dié kompetisie is vir Afrikaanse musiekgroepe wat bestaan uit skoolkinders en het volgens Toast Coetzer (Kapp & Beukes, 2008) gelei tot 'n spoedige vermeerdering van die hoeveelheid Afrikaanse musiekgroepe wat gestig word. Vir die eerste kompetisie in 2002 skryf 15 groepe in (waarvan Die Melkert Kommissie wen). Vyf jaar later is daar 57 inskrywings (Kapp & Beukes, 2008). Die Melkertkommissie dien as voorbeeld van die rol wat die blootstelling van hierdie kompetisie speel. Na afloop van hulle sukses by Rockspaaider het Die Melkert Kommissie al drie albums die lig laat sien.

Op 5 Julie 2005 begin MK (eers genoem MK89) uitsaai op DSTV. MK is die eerste musiekkanaal van sy soort in Suid-Afrika en saai 80% Suid-Afrikaanse musiek uit, meestal in Afrikaans (Kapp & Beukes, 2008). Musiekvideo's en musiekprogramme gefokus op Suid-Afrikaanse musiek word 24 uur per dag uitgesaai. Musiekjoernalis Chutney de Ridder beskryf dit as die grootste inspuiting wat Afrikaanse musiek tot op daardie stadium gehad het (Kapp & Beukes, 2008).

Oor musiekvideo's en die rol daarvan in die skep van musikale subkulture sê Paul Riekert van Battery 9 tydens 'n onderhoud (Kapp & Beukes, 2008):

Die visuele element wat musiek bygekry het, was revolusioner. En ek dink dieselfde ding is besig om te gebeur met MK en Afrikaanse musiek. Daar's definitief sprake van 'n subkultuur wat besig is om te ontwikkel, wat ook 'n visuele subkultuur geword het.

Die rol van MK in die bemarking van Afrikaanse musiek kan nie onderskat word nie. Sean Else van Mozi Platemaatskappy en medeskrywer van die liedjie, "De La Rey" (gesing deur Bok van Blerk), vertel in 'n onderhoud (Kapp & Beukes, 2008) dat CD-verkope beduidend beïnvloed is deur die plaas van die musiekvideo vir "De La Rey" op MK. Voor die uitsaai van die musiekvideo is sowat 50 eksemplare van die betrokke album verkoop, maar met die uitsaai van die musiekvideo op MK het die verkope die hoogte in geskiet tot 1000 eksemplare per week. Alhoewel "De La Rey" slegs 'n enkele (ekstreme) voorbeeld is van die impak van MK op die musiekmark (en

nie behoort tot die rockgenre nie), kan daar egter afgelei word dat MK 'n definitiewe rol te speel het in die bemarking van Afrikaanse rock by veral die jeug. Nie net laat Afrikaanse rock Afrikaans 'cool' klink nie, maar dit heg 'n visuele element daaraan wat Afrikaans nou vir die jeug meer aanvaarbaar laat 'lyk'. Hierin lê moontlik ook sprake van 'n nuwe visuele identiteit in Afrikaanse musiek. MK is dus 'n verwysingspunt vir onder meer die Afrikanerjeug wat op soek is na ruimtes vir die reartikulasie van identiteit.

3.7.4 Die posisie van die Afrikanerjeug met betrekking tot identiteit teen die millenniumwending

Hoe hou die opbloei in Afrikaanse rock na afloop van die millenniumwending verband met Afrikaneridentiteit? Volgens Ballantine (2004:128) bewys wit populêre postapartheid-musiek dat wit Suid-Afrikaanse identiteit nog lank nie vasgestel is nie. Oor hierdie musiek sê hy:

In its deep playfulness (doing after all what popular music does best), in its creativity, its self-invention, and above all its resistance to premature closure, much of this music suggests to me that the future of white South African identity is open to inscription, busy reinventing itself, and impossible to predict.

'n Mens kan dus uit populêre musiek aflei dat wit identiteit in Suid-Afrika nie vasgestel is nie, maar oop is vir herskepping – in teenstelling met 'n vroeëre, meer gevestigde en selfversekerde belewenis van wit identiteit. Musiek is die plek waar daar *oor*, maar ook *met* identiteit geworstel word.

Om vrae oor populêre Afrikaanse musiek se verband met identiteit in die nuwe millennium te kan beantwoord, moet daar eers vasgestel word hoe die posisie van die Afrikanerjeug met betrekking tot identiteit op hierdie tydstip daar uitsien.

Die afskaf van apartheid en die aanvang van 'n demokratiese (nuwe) Suid-Afrika het die Afrikanerjeug se identiteitsvorming en identiteitsbestuur as gevolg van verskeie redes beïnvloed. Buiten die psigiese las van angs, woede en skuld wat die

problematiese verlede van die land inhou, waarna Van der Merwe (1998:230) verwys, het die magsverlies van die Afrikaner ook 'n inherente impak op die Afrikaner (en dus ook die Afrikanerjeug) se identiteit gehad. Die demokratiseringsproses en die pynlike persoonlike dilemmas van Suid-Afrikaners as gevolg van die problematiese verlede het, veroorsaak dat Suid-Afrikaners beide persoonlike en kollektiewe identiteit moes hersien, herontdek, hervervyn en herskep (Byerly, 1998:15-17). Ek wil egter argumenteer dat die Afrikanerjeug se identiteitsvorming nie slegs problematies is as gevolg van hierdie spesifieke historiese of sosiopolitieke kenmerke van Suid-Afrika nie. Drie faktore problematiseer myns insiens die identiteitsvorming en identiteitsbestuur⁴³ van die Afrikanerjeug in die nuwe Suid-Afrika. Die eerste twee van hierdie drie faktore (wat voorts breedweg opgesom word) is universeel, terwyl die derde uniek tot die spesifieke Suid-Afrikaanse konteks is;

Eerstens is adolessensie en jeugdigheid 'n tydperk in die lewensfase wat oor die algemeen en in die meeste kontekste gekenmerk word deur probleme met betrekking tot identiteitsvorming: [A]dolescents and youths [...] face unique difficulties in relation to identity formation and identity management because of their culturally defined situation in the lifecourse." (Sardiello, 1998:138). Adolessensie is ook die tydperk in die lewensloop wanneer individue die meeste geneig is om vervreem te voel, veral as gevolg van die wrywing tussen enersyds die sorgeloosheid of vryheid van kindwees en andersyds volwasse verantwoordelikheid (Epstein, 1998:4). In hierdie moeilike tydperk van jeugdigheid en adolessensie is individue geneig om aan te sluit by subkulture ten einde hul identiteit te vorm en te bestuur.

Die konsep van subkultuur is nie gelykstaande aan jeugkultuur nie, aangesien jeug nie beskou kan word as 'n subkultuur bloot op grond van ouderdom nie. Jeugkultuur is 'n kulturele subkategorie waarbinne daar verskeie subkulture bestaan (Sardiello, 1998:122). Die jeug is geneig om in hierdie tydperk waarin verskeie keuses met betrekking tot hul toekoms ontstaan, te kies om deel te word van 'n subkultuur in 'n poging om probleme op te los wat persoonlik of kollektief ondervind word as gevolg van hul posisie in die sosiale struktuur (Sardiello, 1998:122; vergelyk ook Erikson in

⁴³ Sardiello (1998:138) gebruik die terme identiteitsvorming (*identity formation*) en identiteitsbestuur (*identity management*).

Epstein, 1998:4). Hierdie lidmaatskap van 'n subkultuur⁴⁴ het ook ten doel om 'n sin van identiteit te verskaf (vergelyk Sardiello, 1998:122-123). De Fina (2006:354-355) wys op die rol wat kulturele interaksie speel in identiteitsvorming en stel dit as volg:

[T]he identities that people display, perform, contest, or discuss in interaction are based on ideologies and beliefs about the characteristics of social groups and categories and about the implications of belonging to them.

Alhoewel musieksmaak nie die enigste bepaler is van 'n subkultuur nie, word musikale smake geassosieer met subkulture. Sardiello (1998:124) verwys na verskeie navorsers (Hebdige; Zillman en Bhatia; Fiske) wat bevind het dat musieksmaak en kennis van musieksmaak 'n vorm van populêre kulturele kapitaal word wat deur jeugdige gebruik word in die vorm van indrukke van hulself en andere: "These taste distinctions, and group memberships, situate identities and empower groups of youths, who are otherwise not situated or empowered in the social structure" (Grossberg, aangehaal in Sardiello, 1998:124). Dit gee ook aan die individu die geleentheid vir uitdrukking binne 'n sosiale kollektiwiteit en identiteit word 'n kwessie van 'ritueel', soos Frith (1996a:125) sê:

Identity is [...] necessarily a matter of ritual, it describes one's place in a dramatized pattern of relationships – one can never really express oneself 'autonomously'.

'n Belangrike aspek in die identiteitsvorming van adolessente en jeugdige is dus hulle verhouding met en gebruik van musiek (vergelyk byvoorbeeld Sardiello, 1998:123; McCarthy *et al.*, 1999:7 en Hudak, 1999:447; Frith, 1987:142-143).

Tweedens word die identiteitsvorming en identiteitsbestuur van die Afrikanerjeug beïnvloed en geïmplementeër deurdat identiteit voortdurend gefragmenteer word as gevolg van die fragmentering van tyd en plek in die postmoderne milieu. Dominic Strinati (2000:231) dui aan dat postmoderne teorieë impliseer dat die onderskeid tussen die kultuur en die gemeenskap voortdurend erodeer. Byerly (1998:7) meen

⁴⁴ Alhoewel identiteitsvorming een van die redes is waarom jong individue kies om deel te vorm van 'n subkultuur, word hier nie geïmplementeër dat subkulture slegs kenmerkend is van die jeugkultuur of dat identiteitsvorming die enigste rede vir die ontstaan van en keuse tot lidmaatskap van subkulture is nie. Subkulture maak byvoorbeeld ook grootliks deel uit van die voortdurende stryd van die werkersklas teen hul sosio-ekonomiese posisie (Bennet, 2000:19).

hieroor: “The roles of the influencer and the influenced are constantly challenged and switched.” Hierdie siening hou in dat daar in ’n postmoderne samelewing al hoe moeiliker onderskei kan word tussen die sin van werklikheid wat deur massa-media geskep word en die werklikheid wat bestaan buite die media-kultuur. Die implikasie is volgens Strinati (2000:231) dat laasgenoemde realiteit geleidelik verdwyn namate postmodernisme verskyn. Mense se sosiale realiteit word dus geskep deur die populêre kultuur wat versprei word deur die massamedia, in stede daarvan dat die massamedia bloot die realiteit weerspieël (Strinati, 200:231-232).

Strinati (2000:237) verwys dan ook in bostaande verband na die postmoderne argument oor die verhouding tussen fragmentering en identiteit. Die interpretering van identiteit, beide persoonlik en in ’n gemeenskaplike konteks, het ’n belangrike kwessie geword in die debatte wat deur die postmoderne teorie aangevoer word. Laasgenoemde stel voor dat ’n beperkte aantal koherente identiteite begin het om te fragmenteer tot ’n diverse en onstabiele reeks kompeterende identiteite. Die toenemende fragmentering van persoonlike identiteite is volgens Strinati (2000:237-238) die resultaat van die agteruitgang van identiteite wat eens gevestig was en aan mense ’n geborge sin van hul posisie in die wêreld gegee het.

Die vraag is: Waarom het hierdie eens gevestigde identiteite begin fragmenteer? Daar word geargumenteer dat die tradisionele en gewaardeerde verwysingsraamwerke waarvolgens mense hulleself en hul plek in die samelewing gedefinieer het (en waardeur geborge kollektiewe en persoonlike identiteite opgebou is), besig is om te verdwyn (Strinati, 2000:238). Tradisionele bronne van identiteit word deur Strinati (2000:238) aangedui: sosiale klas, die uitgebreide en kerngesin, plaaslike gemeenskappe, die buurt, godsdiens, vakbonde en die nasiestaat. Die agteruitgang van hierdie bronne van identiteit of identifikasie word toegeskryf aan sekere tendense van die moderne kapitalisme, soos spoedige en globale koerse van sosiale verandering (Strinati, 2000:238). Die groeiende onmiddellikheid van globale tyd en plek as gevolg van die massamedia, versoorsoak ’n verwronge sin van hierdie tyd en plek. Soos Strinati (2000:242) dit stel:

The maps that people have of where they live and the ideas of time they have that organise their lives are being continually subverted and moved and thus

become less stable and more fluid. The rapid international flows of capital, money, information and culture disrupt the linear unity of time and reduce the expanse of geographical space. Time and space thereby become less stable and comprehensible and more confused and incoherent.

Die tradisionele bronne van persoonlike en kollektiewe identiteit word dus in die postmoderne milieu gefragmenteer as gevolg van globalisasie, die massa-media en tegnologiese vooruitgang wat 'n kulturele sin van tyd en plek fragmenteer. Met ander woorde: tyd en plek word kultureel gefragmenteer en dit lei tot die fragmentering van identiteit (Strinati, 2000:243; vergelyk ook Storey, 1996:3).

Ek is van mening dat die opheffing van sanksies en boikotte na afloop van die afskaffing van apartheid bostaande fragmentering van identiteit teen 'n spoediger pas laat gebeur het in die geval van die Afrikaner. Nie slegs het 1994 magsverlies beteken wat die Afrikanerjeug in 'n liminale posisie met betrekking tot identiteitsvorming geplaas het nie, dit het ook beteken dat die fragmenterende invloed van globalisasie en massa-media kon versterk – iets wat hierdie 'identiteitskrisis' aangevuur het.

Die laaste beïnvloedende faktor in die problematiese posisie waarin die Afrikanerjeug hulleself met betrekking tot identiteit bevind, is bostaande magsverlies van die Afrikaner in 1994 en die gepaardgaande problematiese verlede van geweld wat ang, woede en skuld tot gevolg het (vergeelyk Van der Merwe, 1998:230 en Krog, 2006:455-456).

Wanneer uitlatings gemaak word oor 'n veranderende Afrikanerkultuur, suggereer dit dat daar 'n vasgestelde kultuur was waarvan afgewyk word. Maar om te probeer uitvind wat of wie die Afrikaner is en daardeur die kulturele identiteit van die Afrikaner te probeer vasstel, is byna onmoontlik. In so 'n poging kan daar gekyk word na psigologiese of sosiale kenmerke aan die een kant en geskiedkundige gebeure as vormgewend aan die lidmaatskap tot hierdie identiteit aan die ander kant. Maar in beide gevalle sal daar tot die gevolgtrekking gekom word dat geen konsensus bestaan oor enige een of enige kombinasie van hierdie ondervindinge of kenmerke as beskrywend van of funksioneel in Afrikaneridentiteit nie (Laubscher, 2005:309). Identiteit is, net soos kultuur, nie ewig of vas nie en in die geval van die Afrikaner is daar ook nie 'n fundamentele templaar van identiteit nie. Identiteit kan byvoorbeeld

nie bloot afgelei word van historiese gebeure nie, aangesien geen gebeurtenis 'n enkele spesifieke respons kan verseker nie (Laubscher, 2005:310).

Soos genoem in hoofstuk een word daar in hierdie studie aangesluit by Laubscher (2005:311) wat beklemtoon dat identiteit *per se* nie noodwendig in fluksie is nie, maar eerder is die “discursive horizon of intelligibility, the hegemonic imaginary” in fluksie is wat dan 'n ruimte vir reartikulasie skep waarbinne verskeie opsies sirkuleer en om dominansie kompeteer. Afrikaneridentiteit is dus nie ewig of vas nie en is onderhewig aan ruimtes waar identiteit gereartikuleer word. In die lig hiervan kan daar gesê word die magsverlies van die Afrikaner en die aanvang van die nuwe Suid-Afrika die Afrikanerjeug op 'n nuwe diskursiewe horison geplaas het wat nuwe ruimtes vir reartikulasie, soos musiek, geopen het.

Dit is dus duidelik dat die Afrikanerjeug hulself in 'n problematiese posisie bevind met betrekking tot identiteit. Met dít in gedagte, kan daar nou voortgegaan word om te ondersoek hoe hierdie jeug musiek en veral Afrikaanse rock gebruik in hul identiteitsvorming en identiteitsbestuur, aangesien die jeug se verhouding tot en gebruik van musiek 'n belangrike aspek van identiteitsvorming is (vergelyk Sardiello, 1998:123; Frith, 1987:139; McCarthy *et al.*, 1999:7-8; Hudak, 1999:458; Storey, 2003:116-119). Dit dien ook as agtergrond tot die ondersoek van hoe lirieke soos dié van Fokofpolisiekar worstel met die tema van identiteit.

3.8 Slotsom

In hierdie hoofstuk is op veelvlakkige wyse chronologies gekyk na die opkoms van Afrikaanse rock. Daar is bevind dat Afrikaanse musiek nie organies ontwikkel het nie, maar dat hierdie ontwikkeling gekenmerk is deur die invloedryke rol van die establishment.

Terwyl die tematiek en kenmerke van die “lekkerliedjie” (soos gevind in die *FAK Volksangbundel*) nog in die 1960's en 1970's in Afrikaanse populêre musiek deurgesyfer het, het die Musiek en Liriek-beweging teen die laat 1970's en vroeë

1980's begin om meer ernstige lirieke te skryf in die vorm van die sogenaamde luisterlied. Die grootste draaipunt in Afrikaanse musiek, veral met betrekking tot rock, was egter aan die einde van die 1980's in die vorm van die Voëlvrybeweging met die hoogtepunt die Voëlvrytoer in 1989. Na afloop van die afskaffing van apartheid het 'n Afrikaanse rock as gewete van die samelewing vervaag en die 1990's is om verskeie redes gekenmerk deur 'n rockontploffing in Engelse musiek. Teen die millenniumwending het Afrikaanse rock 'n spreekwoordelike tweede asem gekry met die opkoms van kunstenaars en groepe soos Karin Zoid en Fokofpolisiekar wat hierdie musiekgenre vernuwe het.

Dit is duidelik dat die sosiopolitieke en historiese omstandighede die ontwikkeling van Afrikaanse musiek beïnvloed het. Deon Maas (Kapp & Beukes, 2008) som dit as volg op:

Laat ek vir jou vertel hoekom is Afrikaanse musiek so populêr op die oomblik. Daar's 'n verskeidenheid van redes: okay, die Nasionale Party het hierdie land regeer, né, en as Afrikaners was ons veronderstel om te groei as 'n nasie, maar ons het nie, want wat gebeur het, is dat hulle het alles onderdruk wat oorspronklike idees was. Die oomblik toe die ANC aan bewind kom, toe het die Afrikaner nie meer toue wat hulle vashou nie; die FAK se invloed, die SAUK se invloed, Naspers se invloed, al hierdie goed het verdwyn; en ewe skielik kon die Afrikaner doen wat hy wou en dit was 'n vryheid wat baie mense bang gemaak het. Maar die jongmense wat nie met daai bande grootgeword het nie, het ewe skielik besef hulle kan doen wat hulle wil en dit speel die grootste rol in hierdie stadium in die groei van Afrikaanse musiek.

'n Laaste bevinding, wat as wegspringpunt dien vir die ondersoek van Fokofpolisiekar en hulle lirieke, is dat populêre musiek as 't ware 'n ruimte is waar die reartikulasie van Afrikaneridentiteit na afloop van die millenniumwending moontlik is. Nadat daar gekyk is na hoe die Suid-Afrikaanse historiese en sosiopolitieke konteks gereflekteer word in lirieke soos dié van Fokofpolisiekar, veral as dit kom by die identiteitskwessie, kan afleidings gemaak word oor wat die implikasies van Afrikaanse rock is met betrekking tot identiteit en in watter mate dit daarin slaag om identiteit te reartikuleer, aangesien musiek nie slegs 'n sekere waarheid reflekteer nie, maar nuwe idees van 'waarheid' daarstel (Frith, 1987:137).

HOOFSTUK 4

Fokofpolisiekar

Gekeurmerk deur die lout’ringspore
van vuur, gebeuk deur hamerslag,
één saamgebondenheid van krag –
so word ’n volk deur vuur herbore.

– Totius⁴⁵

The idea is not to comfort people, not to make
them feel better but to make them feel worse.

– John Lennon

4.1 Inleiding

In 2006 het gemoedere opgevlam toe Wynand Myburgh, baskitaarspeler van die Afrikaanse punkrockgroep Fokofpolisiekar, die woorde “fok God” (in plaas van ’n handtekening) op die beursie van ’n jong aanhanger geskryf het na afloop van ’n optrede op Witbank (Nel, 2006a:1; Burger, 2006:5). Dit het gelei tot ketting-e-posse, boikotte (Nel, 2006b:3) en grootskaalse polemieke in die media⁴⁶. Daar is veral daaroor gedebatteer of die Polisiekarre (soos hulle ook genoem word) nog toegelaat moet word om by die KKNK op te tree (Mouton, 2006:12; Jackson, 2006:10). Te midde van die polemieke was ’n koerantopskrif wat lees: “Kommissie gevra om grondwetlike leiding oor Polisiekarre te gee” (Anoniem, 2006:3), nie vreemd nie. Terwyl hooggeplaastes, dominees en teoloë soos Allan Boesak (2006:20) en Christina Landman (2006:12) aan die media se ‘Fokofpolisiekar-debat’ – soos dit bekend gestaan het – deelgeneem het, het die groep blykbaar wel om verskoning vir moontlike aanstoot gevra (Nel, 2006a:1), maar volgehou om te sê hulle glo in vryheid van spraak en dat elke mens sy eie besluite moet neem (Burger, 2006:5). Boesak (2006:20) sê onder meer: “Wynand Myburgh het die grens oorskry, en hul oortreding is groot.” Waarop Myburg nonchalant reageer in ’n onderhoud: “Relax, Allan, eet ’n koekie, ek ken jou nie, jy weet niks van my af nie, jy ken my glad nie. Ek het nie

⁴⁵ Uit “Die krisis” in die digbundel *Skemering* (1949).

⁴⁶ ’n Uitspraak van Hunter Kennedy tydens ’n onderhoud (Wiechers, 2005) in die jaar vantevore, kan as beide ironies en profeties beskou word in hierdie verband: “Tot dusver was die press eintlik nog baie nice met ons. Maar ek wag vir die tyd wat dit gaan verander. Dit moet kom.”

bedoel dat daai woorde by jou voordeur opdaag en dat jy ontsteld raak nie.” (Retief, 2006:10).

In dieselfde onderhoud sê Myburgh (Retief, 2006:10):

Ek is nie ’n rolmodel nie, en as jy my een wil maak, is dit jou eie f*kken keuse. Ek voel geen verantwoordelikheid teenoor enigiemand se kinders nie. Al boodskap wat ons vir hulle het, is dat hulle nie suckers moet wees vir wat mense vir hulle voorsê wat die waarheid is nie.

’n Jaar tevore het die groep tydens ’n onderhoud met die KKNK se feeskoerant, *Krit*, gesê dat hulle hoop om ’n positiewe invloed op die Afrikaanse kultuur te hê en dat hulle graag ’n oopkop-houding onder hul aanhangers wil bevorder (Cochrane & Szabo, 2005:13). Meer oopkop, waarskynlik, as die konserwatiewe houding wat blyk uit die polemieë rondom die “fok God”-kwessie. Die meer konserwatiewe houdings wat tot uiting gekom het tydens die polemieë, was hoofsaaklik uiteraard vanuit die Afrikaanse Christengemeenskap – ’n gemeenskap waar die groep lankal reeds nie meer tuis gevoel het nie.

Volgens die lede van Fokofpolisiekar het hulle juis die musiekgroep begin om “iets vir onself te skep” omdat hulle “nie meer deel van iets anders was nie” (Retief, 2006:10). Hierdie uitlating getuig van ’n gevoel van liminaliteit⁴⁷, veral na die ontnugtering met Afrikanernasionalistiese identiteit en met die NG Kerk na afloop van die afskaf van apartheid. Deur middel van Afrikaanse punk wou Fokofpolisiekar losbreek van ’n voorgeskrewe identiteit ten einde ’n nuwe identiteit in en deur middel van musiek (as kunsvorm) te vind. Maar uit ’n uitlating soos dié van Myburg hierbo, waar hy sê dat hy nie ’n rolmodel is nie (Retief, 2006:10), wil dit lyk asof die groep nie hulleself beskou as leiers met betrekking tot identiteitsvorming nie – tog is die vind van identiteit in populêre musiek dikwels ’n inherente effek daarvan, veral in ’n tydperk waar die Afrikanerjeug (en wit Suid-Afrikaanse jeugdiges oor die algemeen) sukkel om ’n identiteit vir hulleself toe te eien (sien 3.7.4). Die aanhangers identifiseer met die lirieke en vind solidariteit en dus identiteit in die samesyn met

⁴⁷ Volgens die *Oxford Illustrated Dictionary* (1984) verwys die Latynse woord *limen* en *liminal* na ‘drumpel’. ‘Liminaliteit’ het dus hoofsaaklik te make met drumpelervarings.

ander aanhangers wat saam met hulle deur die identifikasieproses gaan (vergelyk byvoorbeeld Sardiello, 1998:123 en Hudak, 1999:458).

In 'n postmoderne wêreld waar identiteit al hoe meer gefragmenteerd word en dit al hoe moeiliker word om te onderskei tussen die werklikheid buite simulaties, speel musiek volgens Frith (1996a:110) 'n sleutelrol. Hy beskou identiteit as 'n ondervinding of die manier waarop 'n sekere ondervinding gehanteer word. Dit skakel met hoe Bauman (1996:19) identiteit definieer:

One thinks of identity whenever one is not sure of where one belongs; that is, one is not sure how to place oneself among the evident variety of behavioural styles and patterns, and how to make sure that people around would accept this placement as right and proper, so that both sides would know how to go on in each other's presence. 'Identity' is a name given to the escape sought from that uncertainty.

In hierdie sin kan identiteit nie as 'n vasgestelde *iets* of *gegewe* beskou word nie, maar eerder as 'n proses waardeur die individu verskeie ondervindinge (wat apart van mekaar kan wees of mekaar kan oorkruis) hanteer. Hall (1996a:6) sê dat identiteitspunte van tydelike aanhegting is aan die posisies waaraan diskursiewe praktyke individue onderwerp. Daarom speel musiek 'n sleutelrol, aldus Frith (1996a:110): "Music seems to be a key to identity because it offers, so intensely, a sense of both self and others, of the subjective in the collective." Interaksie binne groepsverband, wat kenmerkend is van die populêre musiekondervinding, speel dus 'n groot rol in identiteitsvorming, aangesien identiteitsvorming geskied binne interaksie, soos De Fina (2006:355) dit stel:

[T]he construction and presentation of identity is a process in constant development and [...] one of its crucial sites of negotiation is interaction. It is indeed in concrete social activities and within specific instances of discourse that shared categories and beliefs about identity become the object of resistance, alternative formulations and renegotiation.

Identifikasiemoontlikhede en identiteitsvormingsprosesse is moontlik in die geval van populêre musiekondervinding omdat die luisteraars, eerstens, kan identifiseer met die kunstenaar (veral die 'spreker' in die lirieke) wat, soos in die geval van Fokof-polisiekar, die kwessie van persoonlike en kollektiewe identiteit in die lirieke

ondersoek. Tweedens is die identifikasiemoontlikhede sterk tydens musikale ondervinding as gevolg van die emosionele aard daarvan. Die ondervinding van musiek plaas die individu binne die sosiale konteks en gee dus aan hom 'n gevoel van behorendheid waarbinne hy (miskien slegs momenteel) homself as individu 'vind', soos die spreekwyse sê. Vir hierdie identiteitsvormingsproses (met die klem op *proses*) om te kan plaasvind, moet die individu voortdurend vorige identiteit(e) bevraagteken deur sy posisie in die gemeenskaplike konteks te ondersoek. Hall (1996a:4) stel dit soos volg:

[I]dentities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not 'who we are' or 'where we came from', so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves. Identities are therefore constituted within, not outside representation.

Dikwels gaan hierdie proses dus gepaard met die soeke na verlossing van vorige identiteite, die bewuswording van huidige realiteite en die strewe na iets waarna gemik kan word (Hudak 1999:451). Dienooreenkomstig sê Fokofpolisiekar byvoorbeeld in “Die grootste gaping” op die album *Lugsteuring* (2004): “Ons is opsoek na die soeke na iets.”

In hierdie hoofstuk sal Fokofpolisiekar ondersoek word as gevallestudie van 'n groep wat duidelik in hul lirieke met die kwessies van verlossing en identiteit worstel. Simptomaties van hierdie temas van identiteit en verlossing, kom die volgende temas ook voor in hul lirieke: geloof, vertwyfeling, verwarring, woede, angstigheid, vasgekeerdheid, loutering deur vernietiging (met die gepaardgaande simboliese gebruik van vuur en die mitologie van die feniks⁴⁸), asook ontnugtering en 'n verganklikheidsbewussyn. Afleidings oor redes vir die groep (en populêre musiek oor die algemeen) se moontlike verband met en impak op die Afrikanerkultuur- en identiteit sal deurlopend gemaak word.

⁴⁸ Ek bedank graag vir Suzanne Bezuidenhout wat voorgestel het dat ek die mitologie van die feniks betrek by die lirieke van Fokofpolisiekar.

4.2 Fokofpolisiekar se lede, ontstaan en naam

Aan die begin van 2004 berig veteran-musiekjoernalis Theunis Engelbrecht (2004b:11) soos volg in *Rapport*:

'n Wilde Afrikaanse punkgroep van Kaapstad is besig om die land op horings te neem met hul anargistiese energie – en hulle gee baie ouer mense behoorlik grys hare.

Hierdie wilde punkgroep is Fokofpolisiekar, 'n groep vriende⁴⁹ wat bestaan uit voorsanger Francois van Coke (eers Badenhorst⁵⁰), Hunter Kennedy (lirieskrywer, ritmekitaarspeler en agtergrondsanger), Jaco “Snakehead” Venter (tromme), Wynand Myburgh (baskitaarspeler en woordvoerder) en Johnny de Ridder (hoofkitaarspeler). Volgens 'n berig in *Die Burger* (in dieselfde jaar) is dié groep “aan die spits van 'n nuwe subkultuur onder rebelse jong Afrikaners” (Brümmer, 2004:12). Retief (2006:10) beskryf hulle as:

[G]awe knape. Mooi vriendelik. Ordentlik. Bied koffie aan. Dra tekkies en Motorhead-T-hemde. In Bellville grootgeword. Onder die dak van goeie huise, goeie skole en die NG Kerk.

Die lede van Fokofpolisiekar is dus almal afkomstig vanuit die Kaapse middelklas. Dit was ook hoofsaaklik jongmense uit die middelklas wat in die 1960's deur middel van musiek gerebelleer het in die VSA en Brittanje, aangesien middelklasjongmense kan *bekostig* om te rebelleer. Bezuidenhout (2006:8) wys daarop dat die meeste Afrikaanse rock uit die voorstede kom waar “pappa vir boetie 'n amplifiser koop”.

Ten spyte van hulle middelklasbestaan, het die lede van Fokofpolisiekar egter as tieners nie tuis gevoel met middelklaswaardes en in die NG Kerk nie – 'n ongemaklikheid wat deurskemer in die groep se lirieke. In 'n onderhoud (Wiechers, 2005) vertel die lede van Fokofpolisiekar hoe daar tussen 1997 en 1999 'n Christelike oplewing in Bellville was waartydens die groeplede mekaar in die charismatiese Focal Point-kerk in Bellville ontmoet het. Van Coke het op die ouderdom van 16 tot bekering gekom (Brümmer, 2004:12) en in 'n onderhoud met Wiechers (2005) sê hy:

⁴⁹ Die groep verwys dikwels na hulleself as “die bende” (vergelyk Schoeman, 2004:4 en Swarts, 2007:3).

⁵⁰ Van Coke het klaarblyklik besluit om sy van te verander op grond van die feit dat sy pa 'n dominee is (Badprop, 2004).

Die club scene was dood. En toe was daar hierdie revival. Groot paarties waar moerse baie kinders bekeer geraak het. Christen death metal en punk bands. Ek dink nie Johnny was ooit rêrig so into dit nie. Maar somehow het al vier van ons [Van Coke, Kennedy, Myburgh en Venter] involved geraak daarby.

Die vier laasgenoemde lede het dié charismatiese Engelse kerk bo die NG Kerk verkies en was baie betrokke daarby deur onder meer die musikale leiding van die musiekaanbidding. Kennedy vertel: “[D]it was ’n full-on mense-gooi-hulle-hande-in-die-lug, praat-in-tale, healings tipe van vibe. As ons jou toe ontmoet het, sou ons jou probeer bekeer het.” (Wiechers, 2005). Hulle het hier ’n kennis van die Bybelse Skrifte opgedoen – iets wat deurskemer in hulle lirieke.

Aan Brümmer (2004:12) vertel Van Coke: “Dis deur die Christen *punk thing* wat ek *into punk* gekom het.” Van Coke en Kennedy het ’n Engelse Christelike punkgroep, New World Inside, gestig, terwyl die lede ook betrokke was by die Christelike punkgroepe 22 Stars en 7th Breed (Davis, 2004:1). Maar die charismatiese Christelike kultuur kon vir hierdie groep vriende slegs ’n tydelike behorendheid bied. Venter het “gou besef dat dit ’n pot kak is” (aangehaal in Wiechers, 2005). Van Coke noem dit ’n “emosionele *trip*” (Brümmer, 2004:12), terwyl Myburgh (aangehaal in Retief, 2006:10) meen: “Eendag het ons net besef: dis als cool en dit wêrk, maar as jy God uit die dinge haal, bly dit nog steeds all the same. Dit bly maar net jyself en wat jy dink.” In dieselfde onderhoud word Kennedy aangehaal:

[Die charismatiese kerk] was ’n ánder plek waar jy kon behoort. Maar ná twee, drie jaar het ons besluit: dis nie hoe ons ons lewe wil lei nie, ons is nie happy in hierdie revival mode nie.

Na afloop van hierdie ontugtering en verwerping van eers die NG Kerk se beginsels en daarna ook dié van die charismatiese Christelike kerk, het hulle in April 2003 besluit om Fokofpolisiekar te stig.

Fokofpolisiekar is bekend vir ’n religieuse inversie wat hul verwerping van die Christelike leefwyse en moraliteit uitbeeld. Dit is duidelik in die lirieke (soos in die volgende afdeling gesien sal word), maar ook in hul optrede en die kuns wat rondom die groep se musiek geskep word. By die 2004-KKNK het hulle gedurende ’n optrede in die Bowline-teater op Oudtshoorn rooi “jeugsangbundels” (met Fokofpolisiekar se

lirieke daarin) in die gehoor ingegooi. Van Coke sou 'n dominee naboots deur byvoorbeeld aan te kondig: “Ons blaai nou na bladsy tien.” (Brümmer, 2004:12) voordat hy 'n liedjie sing. Die groep het ook T-hemde laat druk en verkoop waarop die groep se naam en 'n uitbeelding van 'n Christusfiguur met vlermuise wat om sy kop fladder, pryk.

Buiten 'n kennis van die Christelike geloof, het die lede van Fokofpolisiekar ook iets anders geleer tydens hulle geestelike herlewingsfase. Myburgh vertel aan Wiechers (2005): “[E]k dink almal van ons het moerse baie geleer met hierdie hele kerk mission. Oor mense.” Met Kennedy wat inval: “En hoe maklik dit is om hulle te beheer.”

Die naam van die groep het volgens Myburgh (in 'n onderhoud met Grundling, 2003) ontstaan toe 'n paar van die lede van die groep een aand op die hoofweg ry en 'n kar voor hulle inswaai: “Een van die ouens het geskreeu ‘Fokof familiemotor!’ waarna ons besluit het dat dit 'n great naam sal wees vir 'n punkband”. Later het hulle egter besluit op Fokofpolisiekar (Grundling, 2003), “omdat almal daarmee kan *relate*,” aldus Van Coke in 'n onderhoud met Brümmer (2004:12). Van Coke sê in dieselfde onderhoud (Brümmer, 2004:12): “Almal moes al gevoel het hulle wil in opstand kom teen outoriteit ... mense wat vir jou sê wat om te doen.” Myburgh sê dat die groep se naam nie te letterlik opgeneem moet word nie. Grundling (2003) skryf: “[Myburgh] meen dit gaan oor baie meer – oor die vrees waarmee 'n jong generasie rondloop, en die bevryding van instellings en strukture wat van kindsbeen op mens afgedwing word.”

Oor die inhoud van die groep se liedjies vertel Myburgh tydens 'n onderhoud met Engelbrecht (2004b:11):

Dit handel oor goed wat ons bevaagteken en goed waaroor ons wonder. Dit gaan oor die *constrictions* wat op ons lewe gesit is en die *narrow mindset* van die mense in die *suburbs*.

In die volgende afdeling sal ondersoek word hoe hierdie inhoud tot uiting kom.

4.3 Verlossing en identiteit in die lirieke van Fokofpolisiekar – inleidend

In *Hungry for Heaven: Rock and Roll and the Search for Redemption* ondersoek Steve Turner (1988) rock se bemoeienis met verlossing. Turner (1988:8, 174) bevind dat die leidende figure in die geskiedenis van rock gemoed was met geloof en geloofskwessies en skryf dit daaraan toe dat rock volgens hom sprekend is van 'n ongemaklikheid met die wêreld en 'n visie van iets transenderends waarna gemik moet word. Turner (1988:14) is van mening dat die beste rockmusiek nog altyd die grense getoets het om verby die alledaagsheid van die wêreld te beweeg met die hoop op iets beters en dat rock dus ingespan word as 'n bevrydende middel:

[I]n the ecstasy of the greatest musical moments we catch a glimpse of heaven. It is not heaven itself, but momentarily we feel enlarged and, in this state, aware of the grandeur of our God-likeness.

Musiek het deur die eeue heen nog altyd 'n intieme verhouding met geloof gehad (vergelyk Turner, 1988:15). Dit was en bly 'n integrale deel van aanbidding en rituele. Om te ondersoek hoe rock en punkrock gebruik word as middel tot verlossing, is dus nie vergesog nie. Soos Turner (1998:17-18) uitwys, word musiek in die Westerse kultuur dikwels 'n religieuse plaasvervanger. Turner (1998:18) wys ter staving van laasgenoemde op hoe baie invloedryke kunstenaars deur die loop van die geskiedenis gemoed was met die idees van verlossing en ontsnapping en hoe hulle dikwels ter uitdrukking daarvan verbeeldingryke simbole uit die Bybel gebruik het. Wanneer 'n mens na die temas van vrymaking in die lirieke van Fokofpolisiekar kyk, sien jy duidelik hierdie Bybelse simboliek en intertekstualiteit. Christina Landman (2006:12) bekyk Fokofpolisiekar se liedjies vanuit 'n teologiese oogpunt en vra of Fokofpolisiekar nie op 'n spirituele “quest” is nie:

'n Mens sou kon vra of hulle liedjies dan nie tog 'n spirituele kant het nie. As hulle in hul liedjies vir god vra waarom god hom aan ons afvee, om dit nou maar so te stel, gee hulle nie juis uiting aan jong mense se soeke na 'n spiritualiteit wat vir hulle 'truthful' is nie?

In 'n antwoord op 'n vraag of Fokofpolisiekar bewus is van die spirituele kenmerke in hulle musiek, sê Hunter Kennedy in 'n onderhoud (Wiechers, 2005): “Ja, aan die begin het ons altyd gejojoke dat ons nou ons eie sekte gaan begin. Vir Afrikaanse mense

wat wil weghardloop.” In die geval van hierdie groep se lirieke is die behoefte aan bevryding duidelik gekoppel aan beide geloof en identiteit⁵¹, aangesien die Christelike geloof so ’n integrale deel gevorm het van die voorgehoue Afrikaneridentiteit (en mentaliteit) waarop hulle deur middel van die musiek hul rug draai (vergelyk Brümmer, 2004:12).

Buiten die gebruik van musiek in die soeke na verlossing, is die gebruik van en verhouding tot musiek ook ’n belangrike aspek in die identiteitsvorming van jeugdiges (vergelyk byvoorbeeld Sardiello, 1998:123; McCarthy *et al.*, 1999:7; Hudak, 1999:447 en Frith, 1987:142-143). Volgens Frith (1987:149) kan die bevryding wat daar in populêre musiek gevind word, teruggevoer word na hierdie musiek se vermoë om ’n sin van identiteit te skep wat nie noodwendig lynreg loop met ons plasing deur ander sosiale magte en kragte nie. Fokofpolisiekar se lirieke toon ook ’n worsteling met identiteitsvorming – die spreker⁵² in die lirieke is bewus van die inherente bloedband met die ouer geslag se identiteit en weet dat die oorblyfsels van laasgenoemde vernietig moet word ten einde bevry te word daarvan en ’n nuwe identiteit te kan skep. Hierdie louteringsproses word gepredik in die lirieke. Musiek as kuns word dus die alternatiewe en kreatiewe lydensweg in die soeke na redding en religieuse inversie vier dienooreenkomstig hoogty in die lirieke.

Wanneer Fokofpolisiekar sarkasties sing van die “Hemel op die platteland” (op *As jy met vuur speel sal jy brand*) en sodoende die geloof en gepaardgaande identiteit van hulle voorouers uitdaag, doen hulle dit in ’n poging om deur hierdie ironiserende blik op die samelewing (wat gereeld in hul lirieke voorkom), as ’t ware vir hulleself ’n *nuwe* hemel te skep. ’n Nuwe identiteit, verlos van voorgehoue Christelike beginsels, sal dus vir hulle soos die herstel van Eden wees. Op die lydensweg word die rockster die Messias van sy aanhangers; vernietiging word die stigmatiese loutering wat gepredik en onder meer gesimboliseer word deur die tema van vuur.

⁵¹ Soos gesien sal word in die lirieke, hang die ongemaklikheid met ’n middelklasbestaan ook saam met hierdie behoefte aan bevryding.

⁵² As gevolg van literêre konvensies sal die konsep van ’n “spreker” gebruik word wanneer die lirieke as literatuur benader word. Krog (2006:459) gebruik ook die term ‘spreker’ wanneer sy die lirieke van Fokofpolisiekar ondersoek.

Die simbole van die hel, vuur en loutering kom deurlopend in die lirieke van Fokofpolisiekar voor, reeds in die titel van die eerste album, *As jy met vuur speel sal jy brand*. Die betekenis van vuur as simbool is veelvuldig en teenstrydig. Vuur kan enersyds hitte en lewe gee, maar andersyds kan dit vernietig. In hierdie teenstrydigheid lê egter die kern van die simboliek van vuur: reeds in vernietiging is die belofte van nuwe lewe. Vuur is met ander woorde 'n simbool van transformasie, regenerasie en loutering deur vernietiging (Cirlot, 1971:105; De Vries, 1984:188). Daarbenewens simboliseer vuur ook onder meer goddelikheid, transendering deur middel van reiniging, straf, passie, die teenwoordigheid van God (veral die Heilige Gees), outoriteit en mag (Egan, 1983:151). Saam met die tema van vuur, skemer die mitologie van die feniks deur en, soos ek bewys, kan dit van toepassing gemaak word op die lirieke.

Soos genoem in hoofstuk een wil die ondersoek na identiteit in die Afrikaanse punk van Fokofpolisiekar aansluit by Martjie Bosman (2003), wat na die tema van identiteit in die lirieke van Piet Botha, Valiant Swart en die Brixton Moord en Roof Orkes kyk. Daarbenewens wil hierdie afdeling van die studie ook aansluiting vind by Laubscher (2005) se ondersoek na identiteit in die lirieke van Johannes Kerkorrel, aangesien Laubscher, net soos Bosman, die geleentheid vir diskoers open met betrekking tot rocklirieke en identiteit. Laubscher (2005:308) argumenteer dat musiek gelees kan word as teks “for the manner in which it (en)codes, signifies, and/or textualises identity concerns and tensions”.

Die ondersoek van die lirieke sal benader word op 'n wyse wat Moser (2007) se bevindinge oor die ontvangs van lirieke in ag neem (vergelyk ook die uiteensetting van my werkswyse in die inleidende hoofstuk). Moser (2007:277-283) bevind dat lirieke 'n multisensoriese modus van kommunikasie is en deur middel van verskillende mediamodaliteite waargeneem word. Op grond daarvan kan lirieke nie bloot as geskrewe tekste beskou word en op dieselfde wyse as poësie ondersoek word nie. Daar word dus meestal gefokus op die algehele relevansie van die boodskap van 'n lied (vergelyk Moser, 2007:296) en gewigtige reëls, veral omdat die lirieke nie altyd van samehangende vorm en sogenaamde fyn afwerking getuig nie. Boonop beïnvloed die bewussynstroomtegniek wat myns insiens (veral vanaf die album *Monoloog in stereo* en daarna) waargeneem kan word, die manier hoe lirieke gelees moet word,

aangesien liedjies nie noodwendig oor een enkele onderwerp handel of een boodskap probeer oordra nie – die boodskap word gefragmenteer in verskeie ‘strome’ van bewussyn. Om sodanige lirieke te analiseer met die gebruik van ’n suiwer stipleesbenadering sou doelloos wees. Hunter Kennedy se getuienis oor die liriekskryfproses van Fokofpolisiekar staaf dit. Volgens hom (De Villiers, 2008:1) het die groep se liriekskryfproses aansienlik verander deur die loop van die groep se bestaan. In ’n onderhoud (De Villiers, 2008:1) sê hy: “Aan die begin het ons nie eens daaraan gedink dat ons woorde skryf nie. Ek en Francois (Van Coke, hoofseker) sou saam sit en woorde uitdink of ons sou apart skryf.” Kennedy (*LitNet*, 2005) vertel ook:

In ons band het jy nooit ’n idee hoe die song gaan uitdraai nie. Jy skryf ’n deel en dan skryf jy nog ’n deel en dan kyk jy of hulle langs mekaar pas. As hulle nie pas nie, skryf jy nog ’n deel wat tussen die ander twee dele kan in. So gaan dit maar aan totdat dit reg klink of jy nie meer dele het vir daai song nie.

Bostaande getuig van *bricolage* eerder as die fyn afwerking wat dikwels voorgehou word in die poësie (vergelyk NP Van Wyk Louw se metapoëtiese “Die beitelkje” of D.J. Opperman se “Digter”). Kennedy (*LitNet*, 2005) erken met betrekking tot sy liriekskryfproses: “Ek steur my nie veel aan struktuur of ritme of fokkin wat ook al dit is wat lirieke cool maak nie. Ek neem aan taalfundi’s sal dit sien as onnosel en barbaars; is seker.”

Alhoewel Kennedy in laasgenoemde aanhaling dit duidelik maak dat hy hom nie “steur” aan tradisionele opvattinge oor die skryfproses nie, is daar tog duidelike intertekstuele verbande met literêre en musikale voorouers te bespeur in die lirieke van Fokofpolisiekar – intertekste wat wissel van N.P. Van Wyk Louw tot Nirvana bewys dat daar nie slegs ’n bewustheid is van voorgangers nie, maar ook ’n doelbewuste poging om deur middel van intertekstualiteit aan te sluit by literêre en musikale tradisies en om hierdie tradisies te vernuwe. Dié proses, veral wanneer literêre inversie gepleeg word, dra daartoe by dat ’n nuwe identiteit geskep kan word.

Intertekstuele verbande in die lirieke sal dus in die bespreking van die lirieke aan bod kom. Alhoewel daar heelwat intertekstuele verbande met die Bybel, ander musiekgroepe, films, en literêre voorgangers is, word slegs enkele van hierdie gevalle

bespreek (weens die oormaat van moontlike intertekste). Ek enumereer hierdie intertekste om my argument te staaf dat Fokofpolisiekar se lirieskrywer heeltemal bewus is van sy voorgangers en aanklank vind by heelwat ouer, gekanoniseerde poësie. Hierdie intertekstuele gesprekke word veral duidelik vanaf die album *Swanesang* (2006). In die gevolgtrekking van hierdie hoofstuk word sekere afleidings gemaak oor hierdie oënskynlike terugryp na ’n literêre verlede – die ‘teruggryp’ is nie slegs nostalgies nie, maar ironiserend en parodiërend.

Vervolgens kom die ses albums wat tussen 2003 en 2008 deur die Fokofpolisiekar-bende vrygestel is, onder die loep. ’n Seleksie van lirieke word bespreek na aanleiding van die voorkoms van die genoemde temas (vergelyk 4.1) waaraan daar aandag geskenk word. (Die lirieke word hier weergegee soos dit voorkom in die onderskeie CD-boekies en spel- en taalfoute word nie gekorrigeer nie, slegs duidelike tikfoute word reggestel.⁵³)

4.4 *As jy met vuur speel sal jy brand*

Fokofpolisiekar se debuutalbum (’n EP⁵⁴), *As jy met vuur speel sal jy brand*, het in 2003 die lig gesien. In die jaar ná die vrystelling daarvan gee die groep in ’n onderhoud met *De Kat* te kenne dat hulle op dié album deur hul religieuse “issues” gewerk het en dat dit nie meer ’n kritiese fokuspunt is nie (Van der Vyver, 2005:41). Buiten religieuse kwessies beeld feitlik al die lirieke op die album volgens Krog (2006:459) ’n vasgekeerdheid en eksistensiële ang uit. Hierdie vasgekeerdheid en eksistensiële ang word hoofsaaklik in die voorstad ervaar. Die meeste van die lirieke op *As jy met vuur speel sal jy brand* is volgens Hunter Kennedy (*LitNet*, 2005) immers “in die ultraviolet lig van ’n doodstil weksdag in ’n skateshop [in Tygervallei] geskryf” waar hy ’n werknemer was⁵⁵.

⁵³ In die CD-boekie van die album *Antibiotika* word byvoorbeeld ’n ‘d’ in die woord ‘die’ weggelaat. Sodanige tikfoute word ter wille van duidelikheid gekorrigeer.

⁵⁴ Die term EP is die afkorting vir “extended play” en beskryf ’n kortspeler.

⁵⁵ Kennedy het egter nie al die lirieke self geskryf nie. In ’n onderhoud (De Villiers, 2008:1) gee hy te kenne dat hy en Francois van Coke aan die begin van Fokofpolisiekar se ontstaan saam woorde sou uitdink of apart sou skryf. Kennedy sou eers teen die derde album, *Monoloog in stereo*, sy rol as lirieskrywer permanent beklee.

'n Persuitreiking (soos aangehaal deur Grundling, 2003) beskryf *As jy met vuur speel sal jy brand* se ontstaansgeskiedenis soos volg:

Na jare van praat oor 'n moontlike Afrikaanse band en groot frustrasie oor die toestand van die plaaslike musiekbedryf in Suid-Afrika het die vyf vriende besluit om op hul eie manier 'n EP te skryf. Dit sou sterk simbolies wees van die Fokofpolisiekar-lewenstyl en hul perspektief oor die alledaagse lewe. 'n Insig op die band se persoonlike lewens en musiek wat hulle en hul generasie kan verstaan.

Die lede van Fokofpolisiekar se perspektief op die alledaagse lewe in die tyd van die uitreik van *As jy met vuur speel sal jy brand* kom onder meer tot uiting in Wynand Myburgh se uitspraak (tydens 'n onderhoud met Van der Vyver, 2004:41) oor hierdie EP wat hy noem: "'n selfhelp-CD, vir almal wat wil vorentoe gaan en vryheid soek". Myburgh vervolg: "'Vorentoe gaan' beteken die drop van issues, om jou plek in die heelal te vind." Om "jou plek in die heelal te vind", het te make met die vorming van identiteit. Met die vrystelling van die album skryf Herholdt (2004:6) in 'n resensie daaroor: "As kunstenaars – hulle is musikante, sangers, fotograawe en grafiese ontwerpers – het [Fokofpolisiekar] gevind die kunssinnige houding is 'n aanvaarbare keuse naas die moralistiese, kapitalistiese of oorlewingsgesinde houding." In die bespreking wat volg, sal ek argumenteer dat die liriese inhoud van die album nie slegs met en deur sekere kwessies worstel nie, maar dat dit ook deur middel van kuns (musiek en lirieke) 'n alternatief tot voorgeskrewe identiteit daarstel.

Die angstigheid op *As jy met vuur speel sal jy brand* waarna Krog (2006:459) verwys, kom moontlik die duidelikste tot uiting in die inleidende lied op die album (die titelsnit):

As jy met vuur speel sal jy brand

- 1 elke oggend is ek in die hel
- 2 ek word wakker en die vlamme brand my vel
- 3 sal ek ooit rêrig kan opstaan en nie my bed mis nie
- 4 gee my alkohol gee my 'n lewe
- 5 gee vir my raad, gee vir my 'n rede
- 6 sodat ek kan opstaan, verlore gebore
- 7 elke keer as ek glimlag raak dit net swaarder
- 8 kan ek ophou lewe na vandag

- 9 als is weg draai jou ander skouer dan's als reg
 10 hoekom raak ek so kwaad? ek vind ek raak so kwaad
 11 en ek skree god. maar dis niks werd nie
 12 daar is iets beeldskoon in die donker nag

Die spreker is duidelik ontevrede met sy daaglikse bestaan en omstandighede wat hy gelyk stel aan die hel (reëls 1 en 2). Die enigste rede tot voortbestaan is 'n susmiddel (reël 4) – dus iets wat hom deur beneweling sal verwyder vanuit sy omstandighede. Hy besef egter dat dit slegs 'n tydelike oplossing is en smee om raad en 'n rede (reël 5) wat hom sal laat opstaan.

Dit blyk dus asof die spreker voorgesê wil word, maar hierdie smeking om diktasie word ironies bedoel. Die blote feit dat hy smee om “rede” en dat hy dus sin uit sy vertwyfeling wil maak, verklap dat hy 'n rasonale jongman is. Wat hy eintlik sê, is *dat* daar voorheen aan hom gedikteer of voorgeskryf is hoe hy moet lewe. Hierdie voorgeskrewe leefwyse is gegrond op Christelike beginsels, maar 'n geloof in God kon nog nie daarin slaag om sy angstigheid te verlig nie. As die rede wat aan hom gegee word om aan te hou lewe – ten spyte van die hel waarin hy hom bevind – genoegsaam is, sal hy kan opstaan, soos in die Bybel se gelykenis van die verlore seun. In die ou vertaling van die Bybel (1957:93) is die verlore seun se woorde wanneer hy tot inkeer kom (Lukas 15:18): “Ek sal opstaan en na my vader gaan”⁵⁶. In hierdie lied het die spreker ook 'n behoefte om op te staan, maar religieuse inversie verklap sy skeptisisme daaroor of diegene wat vir hom dikteer, voldoende rede kan verskaf vir hom om op te staan soos die verlore seun in die gelykenis.

Waar die verlore seun in Lukas afgewyk het, maar toe later teruggekeer het na sy vader, het die spreker reeds as verlorene uit sy moederskoot gekom. Volgens die Christelike geloof wat aan hom voorgehou is, is almal as sondaars in die wêreld ontvang en gebore (dus “verlore gebore” – reël 6). Psalm 51:7 in die Bybel (1983:604) sê byvoorbeeld: “Ek was al skuldig toe ek gebore is, met sonde beplek toe my moeder swanger geword het.” Vergelyk ook Romeine 5:12-16 (die Bybel, 1983:203).

⁵⁶ Die nuwe vertaling hiervan is: “Ek sal dadelik na my pa toe teruggaan” (die Bybel, 1983:105).

Die spreker vind egter dat die geloof nie voldoende redes en oplossings vir sy persoonlike hel bied nie. Die religieuse ‘oplossing’ word ook hier verwoord met ’n inversie van ’n voorskrif oor vergelding uit Matteus 5:39 wat lui: “As iemand jou op die regterwang slaan, draai ook die ander wang na hom toe.” (die Bybel, 1983:10). In plaas van die draai van ’n wang, word die skouer hier gedraai (reël 9). Dit suggereer die gee van ’n sogenaamde ‘koue skouer’, of om die rug op iets te draai. Deur hierdie inversie word geïmpliseer dat die draai van die rug op die geloof, eerder as religieuse beginsels soos die draai van die wang, alles sal regmaak. Die spreker is dus ontnugter met die voorgehoue religieuse houding – dit maak hom kwaad (reël 10) en wanneer hy na God roep, vind hy dat dit van geen hulp of waarde is nie (reël 11).

Tradisionele Afrikanerlewenswaardes het ’n sterk Calvinisties-Protestantse godsdienstige grondslag. Die Nederduits-Gereformeerde Kerk (NG Kerk), byvoorbeeld, het in die ou bedeling aan Afrikaners ’n eie lewensbeskouing gegee en was instrumenteel in die opkoms van Afikanernasionalisme. Wanneer die ontnugtering en verwerping van geloof in “As jy met vuur speel sal jy brand” in hierdie historiese konteks beskou word, kan daar afgelei word dat Fokofpolisiekar sê dat geloof, wat destyds ’n belangrike aspek van Afrikaneridentiteit was, nie meer voldoende is as identiteitsmerker van die Afrikanerjeug in postapartheid-Suid-Afrika nie.

Die verwerping van die voorgeskrewe geloof resoneer deurgaans in die lirieke van Fokofpolisiekar, maar soos gesien sal word – en soos deur hulleself erken (Van der Vyver, 2005:41) – is die worsteling met geloofskwessies die sterkste op die debuut, *As jy met vuur speel sal jy brand*. Die titel verklap reeds iets van die religieuse tematiek: dit verwys na die siening dat om in die hel te brand, die bestemming van sondaars is – die ‘sondaars’ in hierdie geval is Fokofpolisiekar, wat tong-in-die-kies na hulleself verwys. Hulle is bewus daarvan dat hulle uitings deur die ouer, meer konserwatiewe Afrikanergeslag as waaghalsig (om met vuur te speel) en as sonde beskou sal word.

Alhoewel die titel van die album reeds verwys na die reaksie van die gemeenskap op die lirieke van Fokofpolisiekar, word die lirieke volgens hulle verkeerdelik as satanisties geïnterpreteer. Wynand Myburgh se reaksie hierop in ’n onderhoud met *Cape Argus* in 2004 is: “We are not satanic. We all come from Christian backgrounds

and people must not misinterpret our lyrics. They should listen to what we sing in context.” (Fortein, 2004:9). Albert du Plessis van Rhythm Records, die groep se platemaatskappy, beaam Myburgh se mening en beskryf die lirieke van Fokofpolisiekar teen 2004 (veral dus met betrekking tot *As jy met vuur speel sal jy brand*) soos volg: “Hierdie ouens sing juis: ‘die gemeenskap brand my as boos, maar eintlik struggle ek net om te probeer wees wie ek is’.” (Van der Vyver, 2004:41).

Die bevraagtekening van die geloof is ook kenmerkend van die groep se punkhouding, wat probeer om reaksie uit te lok deur middel van die uitdaag van gesag. In ’n onderhoud (Davis, 2004:2) skerts Myburgh byvoorbeeld: “When I was 12 I gave my life to Lucifer!” en dan, as antwoord op die moontlike interpretasie van die vyfpuntster in die destydse kenteken van die groep as satanisties, sê hy: “It’s a fuck-around, man [...]. And its absolutely what it is. Punk is all about reaction.”

Swarts (2007:5) meen oor die lied “As jy met vuur speel sal jy brand” dat daar vanuit die titel afgelei kan word dat hier nie bloot sprake is van ’n jongeling wat fuif en hom wend tot alkohol omdat hy niks beters het om te doen nie:

Veel eerder is dit iemand wat, baie selfbewus, nie meer sin vind in die ou bedeling nie en hom wend tot alkohol en [...] dwelms ten einde te ontsnap aan ’n werklikheid wat nie meer vir hom sin maak nie. Hy is maar al te bewus van ’n ‘brandgevaar’. Tog wil die spreker uit sy spreekwoordelike bed ontstaan. Daar is dus ’n onderliggende drang om te bly voortbestaan wat iewers in sy psige rondspartel. Die eksistensiële reis neem aanvang.

Dit wil sê, ten spyte van die spreker se bewustheid van die moontlik gevaarlike gevolge van sy aksies, wil hy ’n lewe vind in die ontsnapping uit die voorgehoue werklikheid en sodoende wil hy redes tot sy bestaan elders gaan vind.

Die gemeenskap vereis dat hy met ’n glimlag (reël 7) voorgee dat alles steeds “reg” is, maar dit is vir hom al hoe moeiliker en hy bevraagteken hierdie fasade (reël 10). Nadat hy erken het hy is alles kwyt (reël 9), om hulp geroep het en besef het dis niks werd nie (reël 11), is sy gevolgtrekking (reël 12) dat daar iets “beeldskoon” is “in die donker nag” (hierdie reël word herhaaldelik aan die einde van die lied gesing). Dit wil dus voorkom asof sy oënskynlike pleidooi om verlossing uit “die hel” eerder die verwoording van ’n alternatief tot die religieuse moraliteit is wat hy geweeg en te lig

gevind het. Waar God tradisioneel vergelyk word met ‘lig’, word die donker nag hier as “beeldskoon” voorgehou. Om godsdiens te verwerp en die duistere gebied van brandende vertwyfeling en eksistensiële angs te betree, is dus ’n meer aanvaarbare alternatief, aangesien geloof nie antwoorde kan verskaf nie (soos verwoord deur die spreker in reël 11, waar hy na god roep maar vind dis niks werd nie). Ten minste is “die donker nag” vir die spreker ’n ruimte waar daar in verloreheid gesoek kan word na alternatiewe antwoorde op eksistensiële probleme. Hierdie eksistensiële reis (aldus Swarts, 2007:5) word gevoer deur middel van musiek. Afrikaanse punk is die ideale voertuig daarvoor, aangesien dit onmiddellik ’n afstand vanaf die konserwatiewe ouer geslag te kenne gee. Davis (2004:1) meen met verwysing na Fokofpolisiekar: “Afrikaans punk rock offers this new generation the potential for dealing with issues their parents wouldn’t touch with a cattle prod.”

Dat die hel se vlamme hier slegs die spreker se *vel* brand (reël 2), wil dit laat voorkom asof dit slegs ’n oppervlakkige loutering is – dit het nog nie deurgedring tot sy wese nie. Maar dit spreek daarbenewens ook van die begin van sy straf en marteling. Hy ‘lê’ in die hel en kies om daar te bly, want hy besef reeds hier dat hy ’n martelaar sal word wat, soos later gesien sal word, ’n Christusfiguur vir sy generasie is.

Die vrae wat die spreker in “As jy met vuur speel sal jy brand” vra, het gevolge vir hoe die res van die tekste van Fokofpolisiekar benader kan word. Hulle maak dit hier duidelik dat daar “vandag” tot ’n sekere besef gekom is, naamlik dat daar skoonheid in ’n duistere, onsekere toekoms lê. Die vraag is nou: gaan die spreker aanhou lewe nadat hy besef het dat die geloof nie antwoorde bied nie en sy metaforiese marteling sy enigste uitweg is? Die antwoord hierop soek en vind hy in sy eksistensiële reis – die soektog *word* die rede vir sy voortbestaan (ek betrek later in hierdie verband “My lys verskonings” op *Lugsteuring*, waar die spreker skroomloos erken dat die punkrock-“rewolusie” die enigste uitweg tot sy voortbestaan is).

In “As jy met vuur speel sal jy brand” is die gebruik van poëtiese middele duidelik – soos wat die geval is in vele van Fokofpolisiekar se lirieke. Daar is volle eindrym in reëls 1 en 2 (“hel” en “vel”), assonansie-eindrym in reëls 4 en 5 (“lewe” en “rede”), binnerym van twee naasliggende woorde in reël 6 (“verlore gebore”), assonansie-

eindrym in 7 en 10 (“swaarder” en “kwaad”) en eindrym in reël 8 en 12 (“vandag” en “nag”).

Die eksistensiële reis word voortgesit in die volgende lied, “Maak of braak”. Hier word die angstigheidsweereens verwoord en die Bybelse intertekstualiteit verder gevoer:

Maak of braak

- 1 tuisgemaakte sosiale wapen
- 2 onbekende handgebare
- 3 dooie mense maak asof hulle my ken
- 4 in die begrafplaas waar ek bly lag al die geraamtes vir my
- 5 maar hulle is onbewus dat ek stuk vir stuk my hart by my keel afdruk
- 6 drink nou hierdie bloed van my, dis al wat ek het wat jy kan kry
- 7 spesiaal my are vir jou oopgesny
- 8 sê net dit lyk mooi
- 9 die ewige kind agter in my kop bewe benoud
- 10 en krap oop sy toegestikte mond
- 11 nes stilgebore babas huil ek nie oor die onregverdigheid
- 12 van die lewe nie, niemand lewe rêrig nie
- 13 ek het al my kos en geheime opgegooi
- 14 sê net dit lyk mooi sê net dit lyk mooi
- 15 ek het al daai fokkin’ kak gesluk, myself probeer verdrink
- 16 sê net dit lyk mooi, sê net ek is mooi
- 17 paniekbevange, angstig en alleen
- 18 prins van donkerte ek dien myself alleen

Die spreker ly oënskynlik aan ’n selfvernietigingsdrang (reël 7 en 15) en verkeer in duistere omstandighede wat herinner aan satanistiese rituele (vergelyk die begraafplaas en die drink van bloed) – dit wil sê weer die “hel” wat in “As jy met vuur speel sal jy brand” beskryf is. Dit gaan egter nie hier oor satanisme nie, maar weereens die verwerping van geloof en die omhelsing van die duistere onsekerheid wat meegebring word wanneer “daai fokkin kak” (reël 15), byvoorbeeld die voorgeskrewe Christelike moraliteit, verwerp word. Die “fokkin kak” wat hy gesluk het, kan op dubbelsinnige wyse ook verwys na medikasie, dwelms, drank, ensovoorts wat deel kon wees van sy skynbare selfvernietigingsdrang of in ’n poging om sy angs te tem.

Die mense rondom die spreker is aangeval of om die lewe gebring deur voorgeskrewe sosiale konvensies waarmee hulle grootgemaak is – dus deur die “tuisgemaakte sosiale wapen”. (Dit kan ook suggereer dat hulle so onbelangrik geag word dat hulle net sowel dood kon wees.) Dit is asof hy in ’n begraafplaas bly (reël 4) waar almal kamma-vriendelik met mekaar is, maar die onheilspellende atmosfeer wat hy skets, verklap dat die spreekwoordelike duiwel onder in die diepe grond rond dwaal (vergelyk reëls 9 en 19 van die lied “Sielswartgat” op die album *Lugsteuring*). In die oënskynlik vriendelike “begraafplaas” besef die geraamtes nie dat hy sy ware gevoelens voortdurend moet onderdruk (reël 5) ter wille van sosiale aanvaarbaarheid nie.

Die “tuisgemaakte sosiale wapen” het die spreker vasgekeer en gevaarlik gemaak en nou breek hy deur opstand weg en sny sy are oop as ’n Nagmaalritueel, wat weereens spreek van religieuse inversie. In Matteus 26:27, waar Christus die Nagmaal instel (die Bybel, 1983:42), noem Hy die wyn sy bloed wat vir baie vergiet sal word en sê Hy die dissipels aan om dit te drink. Net soos Christus se bloed vergiet word ter wille van die verlossing van ander, is skynbare selfmutilasie hier ’n Nagmaal waardeur die spreker homself profaneer tot lydensfiguur. Die wete dat hy nou al sy geheime gaan openbaar, maak hom benoud, maar hierdie geheime wat in sy diepste wese skuil, is al wat hy het om te gee.

Hy offer sy bloed kwansuis in ’n poging om goedkeuring te ontvang, aangesien hy smeek: “sê net dit lyk mooi” (reëls 8, 14 en 16), maar deur tot vervelens te vra vir goedkeuring, maak hy van hierdie versoek ’n cliché. Die tekort aan goedkeuring maak hom “paniekbevange, angstig en alleen”. Hy besef daar is steeds ’n suigeling agter in sy kop (reël 9) wat die waarheid sal praat, ten spyte daarvan dat sy mond toegestik is met die voorgeskrewe reëls en regulasies van die ouer geslag. Die spreker krap dus sy “toegestikte mond” oop om ontslae te raak van dit wat aan hom ‘gevoer’ is. Hy gaan nie skroom om sosiale kommentaar te lewer nie en word sodoende self ’n “sosiale wapen”.

Die “begraafplaas” in reël 4 is ’n vooruitwysing na reël 12 wat lui: “niemand lewe rêrig nie”. Net soos hierbo en in die geval van “As jy met vuur speel sal jy brand”, waar die spreker glo hy is “verlore gebore”, bevat hierdie opvatting, tesame met reëls 11 en 12,

'n sterk intertekstuele verband met die Bybel en veral die wysheidsgeskrif Prediker. In Prediker 6:4-6 (die Bybel, 1983:704) staan geskryf:

'n Doodgebore baba kom tot niks, dit sien nooit die lig nie en kry nie eens 'n naam nie. Dit sien nie die son nie en weet niks nie. Tog is dit beter daaraan toe as iemand wat nie die goeie van die lewe kan geniet nie, al leef hy twee maal duisend jaar. Al twee gaan na dieselfde plek toe.

Die spreker is bewus van sy verganklikheid en meen dat hy nooit regtig lewe nie. Hy vergelyk homself met 'n miskraam en beskou homself dus as dood. Dit is vreesaanjaend (reël 17) en maak hom 'n alleenheerser van die duisternis (reël 18). Weereens is die klaarblyklike duisternis of hel die bron van angstigheid, maar tog die verkose alternatief: waar hy daarna streef om aanvaarbaar te wees met sy bloed, kos, geheime en self wat as “mooi” geag word (reëls 8, 14 en 16), is hy in die duisternis 'n prins. Weereens is religieuse inversie hier duidelik, aangesien Christene hulleself as ‘koningskinders’ of prinse beskou.

Die Messiasfiguur word dus hier deur religieuse inversie voorgestel as 'n prins van duisternis. Met die besef dat die geloof aan hom geen antwoorde verskaf nie, het die spreker besluit hy sal geen god dien nie, maar slegs eerbied aan homself betoon. Dit is volgens sosiale konvensies gelykstaande aan ateïsme en volgens die Christelike geloof sonde. Die woorde “prins van donkerte” wys dus op Satan en 'n verromantisering van hom. Maar dit gaan nie hier om toenadering tot die duiwel nie, bloot die teenoorgestelde van die voorgehoue Christelike geloof.

Die titel van “Maak of breek” sinspeel op die Afrikaanse spreekwoorde of uitdrukkings “alles maak en breek” en “iemand kan maak en breek (soos hy/sy wil)”. Volgens Prinsloo (2004:217) se *Spreekwoorde en waar hulle vandaan kom* het die uitdrukking “alles maak en breek” te doen met humeur en woede en beteken dit: “Alles uit woede wil breek.”; “Alles met geweld wil doen.” Daarteenoor verwys die uitdrukking “iemand kan maak en breek (soos hy/sy wil)” na die konsep van vryheid en beteken dit: “Iemand kan doen net wat hy/sy wil.” (Prinsloo, 2004:217). In hierdie lig sleutel die titel “Maak of breek” gemaklik in by die tematiek wat in die lirieke verwoord word. Die spreker as “sosiale wapen” (reël 1) dui op die humeur en woede, terwyl die wegbreek van voorgeskrewe norme wat deur die spreker gepredik word,

dui op die gebruik van hierdie aggressie in die strewe na vryheid. Die woord “braak” wys natuurlik op die “kos en geheime” wat “opgegooi” is (reël 13) in ’n poging om ontslae te raak van die voorskriftelike identiteit en ongemaklikheid daarmee en om vryheid na te streef. Die woordspel met die spreekwoord “maak of breek” dui ook op ’n kritiese, deurslaggewende oomblik of besluit wat gemaak word met betrekking tot die spreker se toekomstige lewenswyse.

In die snit “Verklaar” is daar ’n herhaling van die genoemde tematiek, soos pynlike angstigheid, vasgekeerdheid, skeptisisme en die verwerping van ’n voorgeskrewe identiteit:

Verklaar

1 ek verklaar ek sit nou met niks nie
 2 ek glo nie ek gaan beter raak nie maar vanaand gaan ek groot
 3 en ek vat jou saam soos ’n storie sonder storielyn
 4 en ons harte poes toe van pyn
 5 en ek hardloop en skree
 6 mislei my nog een keer
 7 is dit rêrig nodig om soos jy te wees
 8 ons sing al jare saam aan ons doodslid
 9 die leuenaar in my is die leuenaar in jou
 10 en ek vat jou saam soos ’n storie sonder storielyn
 11 ons albei poes toe op pyn
 12 en ek hardloop en skree
 13 mislei my nog een keer

Antjie Krog se gedig “1995” uit haar bundel *Gedigte 1989-1995* open met reëls wat in ’n groot mate ooreenkom met die eerste reël in Fokofpolisiekar se “Verklaring”, waar die spreker plegtig verklaar dat hy alles kwyt is. Krog (1995:6) se gedig lui:

ek sê dit vooruit
 hard
 ek staan vir niks

Waar Krog na afloop van die eerste demokratiese verkiesing in 1994 sê sy sal vir niks staan en haar nêrens skaar nie, is dit asof die spreker in “Verklaar” (byna tien jaar later) besef hy het nie eens meer die opsie om hom by iets of iemand te skaar nie: hy is alles kwyt. Aangesien die titel van hierdie lied “Verklaring” heet, kan dit beskou word as eed wat afgelê word – nie slegs oor wat reeds gebeur het nie (soos in die

geval van 'n verklaring na afloop van 'n misdaad), maar ook oor wat gaan kom. Die spreker verklaar dat hy alles, insluitende sy identiteit, kwyt is en die luisteraars gaan saamneem, die onbekende in – dit is sy missie.

Omdat die spreker in “Verklaar” nie glo dinge gaan verbeter nie, gaan hy partytjie hou (“vanaand gaan ek groot”, reël 2), maar, net soos sy metgesel, is hy dronk van pyn, eerder as van alkohol.

Die spreker besit niks nie, ook nie 'n identiteit nie – reël 7 spreek hierdie tekort aan waar hy betwyfel dat die kopieer van iemand anders se identiteit voldoende is. Hy beskou dit as misleiding (reëls 6 en 13). Maar net soos in die geval van “As jy met vuur speel sal jy brand”, waar die spreker smee om diktasie, *vra* hy hier om mislei te word. Die voorgeskrewe manier van lewe is dus misleiding. Te midde hiervan heers daar 'n bewustheid van verganklikheid (reël 8): “ons sing al jare saam aan ons doodslied” (dit eggo reël 12 van “Maak of braak” wat sê dat niemand regtig lewe nie). Die afleiding kan nou gemaak word dat die spreker voorgeskrewe of nagebootste identiteit beskou as vergelykbaar met die dood. Om die ouer geslag se identiteit aan te neem, is misleidend en dus 'n doodslied, aangesien jy jousef prysgee ter wille van konformiteit.

Die uitdaag van die voorgehoue tradisionele Afrikaneridentiteit, geskoei op Christelike moraliteit, word tot 'n hoogtepunt gevoer met die lied “Hemel op die platteland”:

Hemel op die platteland

- 1 kan jy my skroewe vir my vasdraai?
- 2 kan jy my albasters vir my vind?
- 3 kan jy jou idee van normaal by jou gat opdruk?
- 4 kan jy apatie spel? kan iemand dalk 'n god bel
- 5 en vir hom sê ons het hom nie meer nodig nie
- 6 kan jy apatie spel?
- 7 reguleer my, roetineer my
- 8 plaas my in 'n boks en merk dit veilig
- 9 stuur my dan waarheen al die dose gaan
- 10 stuur my hemel toe ek dink dis in die platteland
- 11 dis hemel op die platteland

Die spreker het 'n spreekwoordelike skroef los, hy is mal (*he's lost his marbles*) en is dus in die oë van die samelewing abnormaal. Deur in die eerste twee reëls om hulp te vra met die regstelling van hierdie gekheid, blyk dit vir 'n oomblik asof hy 'n behoefte het aan herstel. Hy negeer egter hierdie versoek deur in die derde reël te vra om die samelewing se idee van normaliteit te plaas waar die son nie skyn nie (Adendorff, 2006a). Net soos in die geval van die titelsnit, smee die spreker dus hier sarkasties om hulp en diktering – dit het in elk geval reeds gebeur en hy is ontnugter daardeur. Hy wil nie werklik voorgesê word nie maar is apaties, lusteloos, gevoelloos en onverskillig – 'n houding van 'n generasie wat die toegesprokene klaarblyklik nie verstaan nie (reël 4 en 6). Hieruit kan afgelei word dat dit die establishment is wat toegesprek en uitgedaag word.

Die rol wat musiek en 'n hoorbare stem speel in die oordrag van lirieke se betekenis (en veral dan in die geval van Fokopolisiekar) is in hierdie lied duidelik. Die sarkasme van die eerste twee reëls, waarin daar oënskynlik om hulp en diktering gevra word, word nie slegs duidelik oorgedra deur middel van die negering van dié kamstige pleidooi in reël 3 nie, maar ook deur die musiek in te span ter versterking van die boodskap. Die eerste twee reëls het 'n rustige tempo met 'n paar note op kitaar na afloop van elk van die vrae. Die tempo en stemoordrag skep die indruk van wanhoop en melancholie. Met die inval van reël 3 word die tempo vinniger, die kitaarspel onstuimig en Francois van Coke se stem woedend. Deur middel van die musikale tegniek en die paralinguistiese elemente van die sanger se stem, word boodskappe hier en elders in Fokopolisiekar se lirieke op spesifieke wyses oorgedra. Laasgenoemde oordrag is uniek aan lirieke wat uitgevoer word en gaan verlore wanneer die woorde slegs op papier bestudeer word.⁵⁷

Krog (2006:459) gee aan hierdie lied spesifieke aandag tydens haar NP Van Wyk Louw-gedenklesing in 2004 wanneer sy dit “yskoud van sarkasme en ironie” noem en sê:

⁵⁷ Met 'n voldoende musikologiese opleiding sou die rol van musiek (tempo, ritme, melodie, instrumentasie, ensovoorts) meer aandag kon kry in die bestudering van die betekenis van lirieke. Terwyl die belang daarvan, sowel as die belang van die rol van emosionele intensiteit van musiek, in ag geneem word by die bestudering van die lirieke in hierdie tesis, kan daar vanweë die hoofsaaklik literêre inslag daarvan en vanweë die ruimtebeperking nie by elke liriek aandag aan hierdie aspekte bestee word nie.

Hier is geen kontak of uitreik na enige iets nie, niks maak saak nie, totale apatie heers. Die spreker smag oënskynlik na die veiligheid van roetine en wil terug in 'n boks wees. Maar dan verwissel die liriek van toonaard en jy besef hy was sarkasties: 'n veilige boks is 'n doos wat op die platteland hoort, want daar is dit vermoedelik hemel op aarde.

Die spreker is so ver verwyder van die geloof in 'n god of 'n hemel, dat hy nie self ateïsme verklaar nie, maar vra dat iemand anders 'n godheid bel om te sê dat hy nie meer nodig is nie (reëls 4-5). Volgens Swarts (2007:3-4; 7) verklaar die spreker hier die dood van God á la Nietzsche: “Die ou gode het gesterf, maar is nog nie vervang met nuwes nie.” Om jouself in te perk met die moraliteit van voorgehoue reëls en regulasies, mag dalk na die veiligste opsie lyk, maar die spreker is ontnugter met hierdie lewensuitkyk. Hy verklaar dus in reëls 9-10: omdat geen god of ewige lewe bestaan nie, is almal wat dink hulle gaan hemel toe, “dose”⁵⁸ (oftewel: idiote).

Adendorff (2006a) meen die wêreldbeskouing in “Hemel op die platteland” is “post-religieus” en sê voorts: “met ander woorde die uitkyk is op 'n wêreld wat die behoefte om aan die bestaan van 'n godheid te kleef, verbygegaan het”. Die spreker is dus nie noodwendig werklik mal nie, maar word so beskou deur diegene wat nie deel is van die postmoderne “grenslose” wêreld waarin die idee van 'n god nie meer nodig is nie. Adendorff (2006a) wys voorts daarop dat hier nie van God gepraat word nie, maar van ‘n god’, wat volgens haar alle gelowe en beelde van god of gode met 'n hoofletter- en kleinletter insluit.

In hierdie postmoderne samelewing sal roetine of regulasie heel moontlik nie die nuwe generasie se apatie verlig nie, omdat inperking in onsekere omstandighede kan lei tot ondergang. Krog (2006:459) beaam dit wanneer sy uit die lied aflei: “die dose begin lyk na doodskiste oppad hemel toe – veiligheid beteken die dood”. Dit eggo “Verklaar” se “doodslid”.

Dieselfde idiote wat dink hulle gaan hemel toe, het die spreker probeer oortuig dat dit wonderlik op die platteland is. Hier is die (voor)stedelike vasgekeerdheid wat deur-

⁵⁸ Die woord “doos” is buiten sinoniem vir “boks” ook 'n kru verwysing na die vroulike skaamdeel wat gebruik word as skeldnaam vir iemand om hom of haar as 'n idioot te tipeer.

skemer in die lirieke van Fokofpolisiekar duidelik. Dié verstedelike spreker wil graag glo dat daar nog sorgeloosheid bestaan op die platteland, maar hy besef dat so 'n geloof blote onkunde is – sy ondervinding in die postmoderne (voor)stad het hom ontnugter. Swarts (2007:8) is van mening dat die spreker met die verwysing na die platteland rebelleer teen die lang, literêre tradisie van plaasromans, liedjies oor landelikheid en die Afrikaner as sogenaamde boer (albeit onbewustelik).

Die Afrikaner se sosiale ordening waarbinne sy kultuur ontstaan en beslag gekry het, was landelik van aard. Die Afrikaanse landelikheid is gekenmerk deur 'n diepgewortelde konserwatisme en poging tot afsondering en afgeslotenheid. Deur hulself op die platteland te isoleer, kon hulle die Afrikaneridentiteit – die “volkseie” – behou en bestendig deur dit te beskerm teen eksterne invloede (Hartman, 1965:14). Hierdie volkseie bestaan nie meer vir die spreker nie en almal wat dink dat dit wel nog bestaan, is “dose”.

Die musiekvideo's van “Hemel op die platteland” verdien ook vermelding met betrekking tot die lied se tematiek. Die musiekvideo vir die oorspronklike weergawe van die lied is vrygestel in 2004. Dit beeld 'n opvoering van die groep uit in 'n plattelandse kroeg. Die groep tree op, selfs al het niemand opgedaag nie – die kroeg en die platteland is leeg, met die uitsondering van 'n enkele lykswa wat rondry op die plattelandse pad en na afloop van die optrede die groeplede kom haal wanneer die kroeg in vlamme opgaan. Hierdie video staaf dus die tematiek van die lied deur uit te beeld dat daar nie meer 'n heenkome (of hemel) op die platteland is nie en sluit aan by die tema van vuur as simbool van reiniging – die vernietiging van idealistiese idees oor Afrikaneridentiteit is nodig alvorens verlossing en die herskep van identiteit kan plaasvind.

Die tweede musiekvideo vir “Hemel op die platteland” is in 2006 vrygestel vir die akoestiese weergawe van die lied, wat op die album *Brand Suid-Afrika* opgeneem is. Hierdie video begin met 'n ou filmrol wat opwen om teen die agtergrond van 'n hartseer akoestiese kitaar nostalgies-melancholiese beelde uit 'n vervloë era oop te vlek. ‘Bekende’ tuisvideomateriaal met beelde uit die sogenaamde Ou Suid-Afrika word ingespan vir ironiserende ontnugtering deur die vermenging met nuwe beelde: die son sak in Bellville, die vyf ouens van Fokofpolisiekar sit verveeld rond op die

muur van die Afrikaanse Taalmonument, 'n kerkoring flits teen vaalblou lug, glimlaggende Afrikanerkinders speel in voorstedelike agterplase en op wit strande. En terwyl die tuisvideomateriaal van 'n gesin wat in 'n soel, groen agterplaas middagete geniet, gekontrasteer word met beelde van 'n leë, vervalle agterplaas en stukkende tuinstoele (van die woonhuis van lede van Fokofpolisiekar), resoneer die ironiese temawoorde van die lied: “dis hemel op die platteland” (Klopper, 2009:208). Dit is natuurlik ironies, aangesien hulle hulself in 'n voorstedelike omgewing bevind.

Die tradisionele lewensuitkyk van die Afrikaner wat uitgedaag word in “Hemel op die platteland” kry weer 'n beurt in die lied “Vernietig jouself”:

Vernietig jouself

- 1 kom ons sing oor kuier op Stellenbos
- 2 met rooiwijn en sigarette sit ons in 'n minimumveiligheidstronk
- 3 kom ons sing oor presteer in 'n sisteem van gehoorsaamheid
- 4 kom ons sing oor jou verleppende persoonlikheid
- 5 vernietig jouself
- 6 daar is 'n drang in my, 'n instinktiewe haat
- 7 vir instansies van die bewussyn, kondisioneer my
- 8 die Bybel van pyn
- 9 ons almal pak die kole, ons almal stook die vuur
- 10 ons almal bou die mure wat idees bestry
- 11 ons is die rebellie wat misluk het
- 12 ons almal kak die reëls uit waaraan ons almal verstik het
- 13 vernietig jouself
- 14 dis moeilik om die kettings af
- 15 hulle maak dit aan ons binnegoed vas
- 16 dis moeilik om die kettings af te breek

Stellenbosch huisves die Universiteit van Stellenbosch (US) wat ontstaan het uit die Victoria College en in 1918 die eerste outonome Afrikaanse universiteit geword het. Hierdie universiteit is vir die grootste deel van die twintigste eeu beskou as een van die mees invloedryke universiteite in Afrikanerkringe. In terme van die Afrikaner-nasionale lewe was die US vergelykbaar met Oxbridge in Brittanje of die Ivy League-universiteite in Amerika (Grundlingh, 2005:203). Die universiteit is dus destyds beskou as 'n sogenaamde volksuniversiteit en dienooreenkomstig geskoei op pogings om daaraan 'n spesifieke Afrikaneridentiteit te gee (Grundlingh, 2005:203). Stellenbosch is ook in baie kringe beskou as die bastion van die apartheidsbestel (Kitshoff, 2003:67).

Dit is dus nie toevallig dat die spreker in “Vernietig jousef” juis op Stellenbosch die mense van sy generasie aanraai om hulleself te vernietig ten einde die houvas van regulasie en inperking af te breek nie. Dit is juis hier waar die mure van die “minimumveiligheidstronk” (reël 2) gebou word. Die nuwe Afrikanergenerasie word dus aangeraai om hierdie instansie van die bewussyn (deur as ’t ware ’n *inside job*) van die binnekant af te vernietig deur nie te konformeer tot die voorgehoue reëls nie. Tog is daar ’n besef van hoe moeilik dit is, aangesien die aangesprokenes deur hul bywoning van die universiteit reeds deel geword het van die sisteem waarteen geveg word. In “Vernietig jousef” is daar ook ’n duidelik bewustheid dat daar ’n bloedlynverbintenis is met die ouer geslag – die “kettings” is aan die binnegoed vasgemaak (reëls 14-16). Maar aangesien die aangesprokenes deel is van die ouer geslag en sy instansies, is selfvernietiging juis die sleutel tot vernietiging van die establishment. Die lied sê dus aan jong Afrikaners: vernietig jousef en jy vernietig die instansies van die (Afrikaner)bewussyn.

Swarts (2007:8-9) meen oor “Vernietig jousef” dat dit die studentelewe op Stellenbosch as saai en vernietigend beskryf en dat daar sprake is dat die studente “aan hulle neus rondgelei word”. Hy skryf: “Die land se jong vrydenkers, blyk dit, is toe al die tyd nie so vry nie.”

Die tema van vernietiging word voortgesit in “Tygerberg vliegtuig”, waar die spreker fantaseer oor die apokaliptiese gevolge van ’n vliegramp wat sal lei tot die uitwissing van hierdie Kaapse voorstad en sodoende ook die indruk van ’n verganklikheidsbewussyn laat deurskemer:

Tygerberg vliegtuig

- 1 as ’n vliegtuig sou kon val bo-op Tygerberg vanaand
- 2 sou ek al my voornemings oorweeg
- 3 dis makliker om in te gee voor die tradisiemasjien jou kom haal
- 4 dis die gevoel van iets moet breek, dis die ingeboude vrees
- 5 ek’s gebore met 666 op my kop getattoeer
- 6 ek probeer net vasklou aan wie ek is
- 7 dis op die TV en dis in my brein
- 8 dis aaklig om te sien hoe die skaapmentaliteit ons kry
- 9 ons almal werk saam aan Afrikaanse Amerika

- 10 algemene denkdisfunksie lees net mooi en volg dan
- 11 al die instruksies wat hul vir ons gee
- 12 werk, trou en kinders kry en moontlik dan aan depressie ly
- 13 iemand moet vra hoekom
- 14 ons almal vrek alleen
- 15 ek probeer net vasklou aan wie ek is

Die spreker beseft dat die lewe te kort is om te wag vir God (“die tradisiemasjien”) om jou te kom haal terwyl jy konformeer tot voorgehoue morele waardes en norme. Hierdie voorgehoue kuddementaliteit-lewenswyse (reël 12) gaan volgens die spreker slegs lei tot terneergedruktheid. Hy beseft dat hy die teenpool vir die Afrikanergodsdiens is (Swarts, 2007:9) deur te bely dat hy met die satanistiese “merk” of die “getal” van die “dier” op sy voorkop gebore is – in Openbaring 13:18 word hierdie getal bekend gemaak as 666. Met hierdie beseft verkondig hy dat hy die “iemand” is wat die voorgeskrewe leefwyse (“instruksies” – reëls 11-12) moet bevraagteken, aangesien hy nie verblind word deur Christelike moraliteit wat hoop op ’n ander uiteinde as die dood nie. In die lig daarvan dat almal alleen sterf (reël 14), moet almal hulle eie besluite maak en uitvind wie en wat hulle as individu is, eerder as om bloot voorgangers na te volg.

Die lied gee ook te kenne dat die Afrikaners vir hulleself volksvreemd geword het onder die druk van globalisasie (Swarts, 2007:9), soos blyk uit die verwysing na Afrikaanse Amerika (reël 9). Te midde van hierdie druk word dit al hoe moeiliker vir die spreker om vas te hou aan wie hy is.

Die laaste lied op *As jy met vuur speel sal jy brand*, getiteld “Fokofpolisiekar”, kan as credo (of selfs oorlogskreet) beskou word wat heelwat verklarings van die ideologie agter die groepsnaam. Die lied is nie op die oorspronklike CD opgeneem nie, maar wel op die heruitgawe daarvan (die *re-release EP*⁵⁹). Gevolglik verskyn die gedrukte woorde nie in die album se meegaande CD-boekie nie, maar ek het dit getranskribeer en as volg in reëls verdeel – na aanleiding van reëlbreuke in die gesongte weergawe:

⁵⁹ Hierdie *re-release EP* bevat ook Fokofpolisiekar se heel eerste musiekvideo – vir die lied “Hemel op die platteland”.

Fokofpolisiekar

- 1 al die fucked-up kinders rook
- 2 maar kyk mooi,
- 3 daar is iets anders fout
- 4 en ek wil beter verstaan wat is die oorsprong van my haat
- 5 en nou's dit ses jaar later
- 6 en soms voel als nog steeds dieselfde
- 7 daar's minder tyd
- 8 al my verskonings is al klaar gebruik
- 9 al my verstand is al klaar uitgesuip
- 10 en ek wil beter verstaan wat is die oorsprong van my haat
- 11 en nou's dit ses jaar later
- 12 en soms voel als nog steeds dieselfde
- 13 daar's minder tyd
- 14 fokof fokof polisiekar
- 15 fok jou
- 16 fok jou polisieman
- 17 fokof fokof polisiekar
- 18 fok jou
- 19 fok jou polisieman
- 20 en nou's dit ses jaar later
- 21 en soms voel als nog steeds dieselfde
- 22 daar's minder tyd
- 23 fokof fokof polisiekar
- 24 fok jou
- 25 fok jou polisieman
- 26 fokof fokof polisiekar
- 27 fok jou
- 28 poes off polisieman

As kinders op skool is die spreker en sy trawante wat die reëls gebreek het, bloot beskou as probleemkinders, maar die ouer geslag het nie besef dat 'n dieperliggende haat en onsekerheid (van identiteit) tot hierdie grensoorskrydende optrede (en uitdaging van gesag) gelei het nie. Ses jaar later (waarskynlik ná die voltooiing van die spreker se skooljare), voel dit vir hom asof hy nie meer verskonings oor het waarmee hy sy anti-establishment-optrede kan verklaar nie. Hy het hom gewend tot alkohol, maar dit het nie tot beter begrip gelei nie. In 'n keelvolle besef dat hy nou ouer raak en steeds nie raad of rigting het nie, sorg die uitvloek van die gesag wat oënskynlik die oorsprong van sy haat is, vir ontlading. Volgens Swarts (2007:10) is die polisieman hier “die spreekwoordelike *the man* en 'n geïnstitusioneerde verteenwoordiger van die staat se mag oor die individu”. Die polisiekar word dus 'n simbool van outoriteit en gesag wat uitgedaag en verwerp word ten einde 'n eie, onvoorskrytelike identiteit te kan toe-eien.

Die album-ontwerp van *As jy met vuur speel sal jy brand* is gemaak deur die groep se grafiese ontwerper, Matt Edwards⁶⁰. Edwards gebruik kunswerke deur Willem Samuel (Antjie Krog se seun) wat verskeie messe uitbeeld, asook 'n jongman wat duidelik op sy hoede om 'n hoek staan en loer met 'n mes in sy hand. Op die voorblad van die CD is 'n prentjie van iemand wat gejaag word deur 'n aanvaller met 'n mes. Die lirieke staan dus nie alleen nie, maar die boodskappe van vrees, gevaar, geweld en vernietiging wat daarin voorkom, word op visuele manier deur middel van die kuns in die CD-boekie en albumomslag verskerp. Dit staaf Moser (2007:278) se mening dat lirieke ontvang word binne 'n samespel en integrasie van verskillende media-modaliteite waarvan die lirieke in die CD-boekie deel vorm.

4.5 *Lugsteuring*

In 2004 verskyn Fokofpolisiekar se eerste vollengte-album, *Lugsteuring*. Met die uitreik daarvan word die volgende in 'n persuitreiking deur hul platemaatskappy (Rhythm Records, 2004) gesê:

Fokofpolisiekar se sukses en gewildheid bewys dit gaan hier om meer as net 'n ongewone naam. Die bevrydende musiek handel oor die lewensstyl en ingesteldheid van 'n hele nuwe geslag kinders én volwassenes. Fokofpolisiekar se medium is hoë kwaliteit klipharde melodiese Rock 'n Roll en 'n Punk middelvinger vir instansies van die bewussyn.

Op *Lugsteuring* heers 'n intense bewustheid van die tekort aan identiteit. Laasgenoemde bewustheid het reeds deurgeskemer op *As jy met vuur speel* (vergelyk byvoorbeeld “Tygerberg vliegtuig”), maar op *Lugsteuring* word daar nie slegs deur die spreker gepoog om vas te klou aan “wie [hy] is” (aldus “Tygerberg vliegtuig”) nie, maar soos in my bespreking bewys sal word, word daar op *Lugsteuring* dikwels 'n verlorenheid op 'n moedeloos-woedende wyse geproklameer en naartiglik na redes en oplossings daarvoor gesoek.

⁶⁰ Na Edwards word daar verwys as die sesde lid van Fokofpolisiekar (vergelyk De Olim, 2004:8; Wiechers, 2005).

Die tema van identiteitloosheid op *Lugsteuring* word reeds te kenne gegee deur die feit dat daar, in weerwil van die konvensie, geen foto's van die lede van Fokofpolisiekar verskyn op die album-omslag of in die meegaande CD-boekie nie. Slegs hulle name word vermeld. In plaas van afbeeldings van die groep, verskyn daar in die boekie grafika (deur Matt Edwards) van 'n anonieme manlike figuur. Die figuur besit geen gesig of arms nie – in die plek daarvan groei takke en blare wat verwaai in die wind, terwyl hy alleen rondwaal in velde en aan die buitewyke van 'n stad. Op elke afbeelding van die figuur is daar iets wat lyk na brandende ligstrale of seine wat in sy rigting skyn, maar daar word nie uitgebeeld wat die bron van hierdie strale of seine is nie. Voor op die omslag skyn dieselfde strale in die rigting van boomstamme in 'n woud. Die lirieke maak dit duidelik dat hierdie strale uitreik na die spreker as tekenend van dieselfde brandgevaar wat in *As jy met vuur speel sal jy brand* aangekondig is.

Die uitbeelding van 'n woud op die omslag van *Lugsteuring* is verteenwoordigend van die tematiek van vuur en loutering. 'n Woud word tradisioneel beskou as 'n gevaarlike plek wat in sprokies die nodige onheilspellende atmosfeer bied vir die noodlot om sy tol te eis. In die literatuur bied 'n woud dikwels die wegspringpunt: Dante se *Inferno* open in 'n *selva oscura* of donker woud (vergelyk Ferber, 1999:78). Die woud bied ook by Fokofpolisiekar die wegspringpunt vir die simboliese inferno waardeur vernietiging en herskepping kan plaasvind.

Die uitbeelding van die woud en 'n brandgevaar in die kuns van *Lugsteuring* se CD-boekie hou ook verband met die mitologie van die feniks. Die simbool van die feniks begin dikwels met die aanwesigheid van hout of bome, omdat (volgens die legende van die feniks) hierdie mitologiese voël teen die einde van sy leeftyd vir hom 'n nes van hout maak wat hy dan aan die son se strale blootstel. Die nes, en hy daarin, sou dan in vlamme opgaan en tot as verbrand. Die ontstaan van 'n nuwe feniks uit die as sou dan die orde herstel (Cirlot, 1971:253). In hierdie sin suggereer die woud, takke en stamme op die omslag en in die CD-boekie van *Lugsteuring* die begin van die loutering in die proses wat die orde sal herstel (terwyl die strale die bron van vuur uitbeeld). In Shakespeare se *A Midsummer Night's Dream* en *As You Like It* is die woud byvoorbeeld ook tiperend van die herstel van orde (vergelyk Ferber, 1999:79).

Die simboliek van die feniks se regenerasie beeld dikwels die suksesvolle voltooiing van 'n proses uit: dus die herstel van die orde (vergelyk Cirlot, 1971:254).

Nadat die spreker op *As jy met vuur speel sal jy brand* hom van die oorblyfsels van die geloof gestroop het, word daar op ironiese wyse met die inleidende lied op *Lugsteuring* gevra: “Bid vir my”. Dit beteken egter nie dat hy nou weer dink 'n geloof sal sy angs en probleme minder maak nie, maar hy vra vir verlossing deur vernietiging:

Bid vir my

- 1 Ek voel veilig as ek verlore is
- 2 Ek voel bang as ek lê
- 3 vir daai man sonder naam
- 4 wat op elke drumpel van elke deurkosyn staan
- 5 Fok jou
- 6 Fok jou
- 7 Ek fokkin weet ek is verkeerd
- 8 Ten minste probeer ek om my self te oorreed
- 9 dat daar iets beter vir ons is
- 10 Ek wil spontaan aan die brand slaan
- 11 Ek word konstant bewus gemaak
- 12 waarheid en vrede het jy lankal uit my woordeskat gekrap
- 13 Ek fokkin weet dit is verkeerd
- 14 Bid vir my
- 15 Bid vir weerlig in die reën

Die lied spreek van 'n gemaksonne wat gevind word in 'n posisie van vertwyfeling en verloreheid: “ek voel veilig as ek verlore is”. Dit staaf Laubscher (2005:325) se siening van 'n nuwe generasie Afrikaanse musikante (hy noem kunstenaars soos Karen Zoid en Fokofpolisiekar). Volgens hom is hierdie nuwe generasie se musiek sprekend van 'n speelse dog ernstige omgewing waar musikante oënskynlik moeite-loos rondkerjakkor oor genres en tale heen, “managing the tensions and contradictions of South African identity and identification with *both* postmodern *ease and angst*” [my kursivering]. Dit is dus op die fyn skeidslyn tussen gemaklike vryheid in vreesaanjaende verloreheid waarin Fokofpolisiekar hulleself bevind. Buiten dat hulle veilig voel in verloreheid, erken die spreker: “ek voel bang as ek lê”⁶¹ (reël 2). Die

⁶¹ Hierdie reël herinner aan die reël in Breyten Breytenbach se “bedreiging van die siekes” wat lui: “ek is bang om my oë toe te maak”.

demokratiese bestel, net soos die postmoderne tydsges, verseker die vryheid om heilige koeie uit te daag, maar tesame met hierdie vryheid kom die angswekkende bewustheid van die liminaliteit van hierdie oënskynlik gemaklike posisie. Die gemak speel hom voortdurend af teen vrees. Soos later op die CD gehoor word, is die spreker “geïrriteerd met die gemak wat [hy] in twyfel kry” (reël 6-7, “Sporadies nomadies”).

Terwyl ’n polisieman (die vergestaltung van outoriteitsfigure) in “Fokofpolisiekar” gevloek word, is dit egter hier “daai man sonder naam” (reël 3), of soos in Engels gesê sou word “the man” (Swarts, 2007:10). Die spreker is al moeg daarvoor om te hoor dat hy verkeerd is om “the man” (die sogenaamde instansies van die bewussyn) uit te daag (reël 7). Hy is sarkasties wanneer hy vra dat die ouer geslag vir hom bid. Hy gee voor om te glo: as die god wat hulle predik so magtig is, sal hulle gebed hom beter maak. Maar deur terselfdertyd te sê dat waarheid en vrede uit sy woordeskat “gekrap” is (reël 12) deur ontnugtering, en op diegene te vloek wat hom voortdurend tereg wil wys, kanselleer hy enige hoop op verlossing deur ’n geloof. Hy soek verlossing deur “spontaan aan die brand [te] slaan” (reël 10) en wil dus eintlik net brandstigting – “weerlig in die reën” (reël 15) – hê.

Sy hoop lê dus in vuur – dieselfde vuur wat sy vel begin brand het in “As jy met vuur speel sal jy brand”, maar hier is hy reeds daarvan oortuig dat weerlig, oftewel vuur, lig en rigting aan hom sal gee, te midde van sy innerlike storm (vergelyk Swarts, 2007:11).

Reeds in “Vernietig jouself” op *As jy met vuur speel sal jy brand* is daar gesuggereer dat vernietiging die enigste manier tot verlossing is (die enigste manier om die kettings af te breek). Die antwoord op hoe vuur juis as verlossing kan dien, word gevind in die simbool van die feniks: die mitologiese feniks lewe honderde jare, maar moet verbrand sodat ’n opvolger kan ontstaan. Uit die oue se liggaam herrys dan ’n nuwe feniks en dus nuwe lewe. In vernietiging lê die moontlikheid tot herskepping.

Die lirieke wat volg, maak duidelik bekend dat die lede van Fokofpolisiekar hulleself wil afskei van die ouer geslag, maar hulle besef dat hulle deur hul geboortereg geheg is aan hierdie herkoms. Deur ’n punk-protes kan hulle hullself vernietig en sodoende met ’n nuwe identiteit uit die as herrys. Voordat daar uit die vlamme opgestaan kan

word, moet die vuur egter toegelaat word om die oorblyfsels van historiese en sosiopolitieke omstandighede te vernietig wat hulle identiteitsloos gelaat het.

In “Sielswartgat” beken die spreker dat hy nie oor die vermoëns of behoefte beskik om terug te keer na die kulturele wortels van sy volk se identiteit nie:

Sielswartgat

1 Koop vir my 'n kaartjie huis toe
 2 Ek het fokol geld
 3 Koop vir my 'n huis op 'n plaas
 4 En ons sal dans
 5 as dit donker raak
 6 Maak my groot en breek my
 7 Maak my groot en breek my af
 8 Dis 'n bouse kringloop
 9 en onder draai die duiwel rond
 10 Lyk mooi
 11 want die verlede sal ons altyd inhaal
 12 sorgeloos eenvormig
 13 in ons klein beige paleisies
 14 aan die buitewyke van kakstad
 15 raak ons sielsiek oorgewig
 16 Kom stagneer in ons fokkin klug
 17 Leer my om my kinders te vermoor
 18 Leer my om alle liefde te versmoor
 19 En onder draai die duiwel rond
 20 Dit is nutteloos
 21 daar is geen antwoorde daar buite nie
 22 maar ek's nog lank nie klaar getwyfel nie
 23 Te veel dae van vaal wees en vrae vra
 24 Te veel dae van passief bly en stil staan
 25 Dankie vir alles
 26 Dankie vir alles
 27 Dank u
 28 Dankie
 29 Vir hierdie moerse fokkin gat in my
 30 waarin als wat mooi is in verdwyn
 31 ek dra nou hierdie glimlag by my

Die plaas, waar Afrikaneridentiteit geskoei is, is iets buite die spreker se bereik, maar hy sê spottend: as hy daar kan uitkom, sal hy by 'n boerepartytjie die kultuur omhels. Die donker en snedige trant raak gou duidelik wanneer hy in dieselfde asem sê hy beskou sodanige terugkeer na die ouer geslag se identiteit as 'n “bouse kringloop” wat bo blink en onder stink is. In hierdie opvoeding skuil reeds sy ondergang. Met dit in

gedagte, raai die spreker sy generasie aan om 'n front voor te hou en te konformeer tot die voorgehoue Afrikaneridentiteit. Hy is snerpnd sarkasties, aangesien die verlede hulle sal inhaal waar hulle dink hulle is veilig in die middelmatige voorstad. Die skynbare veiligheid is 'n klug wat tot stagnasie lei.

Die spreker vra sarkasties aan die ouers om hom te leer om sy kinders te vermoor met voorskrifte wat enige individualisme in die kiem sal smoor. Vir hom is dít liefde-loosheid en sodanige opvoeding het diep vertwyfeling geskep. Die vermoor van kinders se “mooi” individualiteit en strewe tot vernuwing word verder gevoer in “Tonnelvisie”, waar die spreker skree dat die spreekwoordelike keiser nie klere aan het nie; dat die pad wat as die regte een voorgehou word, lei tot doodloopstrate met ernstige gevolge vir die Afrikanerjeug: “Daar is gif in jou kinders se kos / daar is tydbomme in gapings / van opvoeding gelos”.

Die enigste uitweg wat die spreker vir homself sien in hierdie tekort aan die “eie”, is om deur punk die tydbom te laat ontplof en van homself 'n brandoffer te maak, ten einde dit wat hy in “Vernietig jouself” gepredik het, tot uiting te bring. In “Sporadies nomadies (kom dans)”, nooi hy sy volgelinge uit om sy passies te volg (reël 1), byna soos in Eugène Marais se “Die dans van die reën” uit sy *Dwaalstories* (1927). Nadat hy hulle uitgenooi het vir die dans, verduidelik hy waarom die werf wyd en die bruilof groot is; 'n hele generasie is “gemene swerweling[e]” (reël 10) met dieselfde skuldias en vertwyfeling:

Sporadies nomadies (kom dans)

- 1 Kom dans saam
- 2 Ons is almal ewe skaam
- 3 Kleptomanies oor blink oë
- 4 en suiwer taal
- 5 My vingers is al geel gekontempleer
- 6 geïrriteerd met die gemak
- 7 wat ek in twyfel kry
- 8 te dronk om te baklei
- 9 lafaard maar grootprater nes jy
- 10 Gemene swerweling
- 11 struikel swaar pad vorentoe
- 12 die eentonigheid
- 13 van flou verskonings soek
- 14 in die denkbeeldige

- 15 plastiek probleem mentaliteit van my
- 16 Kom stem saam
- 17 Ons is almal deurmekaar

Wanneer die ouer geslag uitgedaag en oorwin word deur die groep se lirieke, kan die spreker en die verwarde generasie wat hom volg, tot 'n nuwe bestaan soos 'n feniks herrys uit die as. Hy verduidelik dit in “My lys verskonings”, waar hy in veral reëls 1-5 dit duidelik stel dat die ouer geslag se identiteit vernietig moet word vir die nuwe identiteit om te kan herrys – in die voorganger se ondergang lê nuwe lewe, nuwe identiteit.

My lys verskonings

- 1 Jy praat van revolusie
- 2 Ek praat van die enigste
- 3 uitweg van my voortbestaan
- 4 jou ondergang
- 5 my bestaan
- 6 Miskien dra ek die letsels van my gedrag
- 7 en die skete van my onverantwoordelikheid
- 8 “Wit Kaffir, Kind, Kont!”
- 9 gaan bloei buite op die grond
- 10 op die strate waar jy so graag wil hoort
- 11 Model C. Ondergemiddeld. Onderpresteer
- 12 Sal jy my verstaan as ek
- 13 soos Jesus Christus maak
- 14 en gekruisig langs die pad lê?
- 15 Sal jy my verstaan?
- 16 Miskien dra ek die letsels van my gedrag
- 17 en die skete van my onverantwoordelikheid

In “My lys verskonings” verklaar die spreker dat hy die Messias van sy generasie is en verironiseer dit deur te vra of die ouer geslag hom as gevolg daarvan juis sal verstaan (reëls 12-15), aangesien hy dieselfde tipe verlossing bring as die Christus uit hul Bybel. Die verlossingsproses gaan egter nie maklik wees nie. Hy sê aan sy generasie (die luisteraars) in die titelsnit: “ek is die een wat jou wil red / en dan martel”. Die marteling het veral te make met die losbreek van ouer idees oor identiteit en werklikheid. Hy daag dus die dogmatiese idees van die ouer geslag uit. Dit word selfs duideliker bewoord in die volgende lied op die album, “Leeglê drome droom”, waarin die spreker bevraagteken of hy enigsins nog 'n siel het en verklaar dat hy nie tuis hoort in sy “nasie” nie:

Leeglê drome droom

- 1 Kompeteer
- 2 Het ek nog 'n siel?
- 3 Is hy besig om te skree?
- 4 Ek dog ons almal probeer voorentoe beweeg
- 5 My kop kap
- 6 teen die ruit van die kar
- 7 my oë oop
- 8 en my sigaret aan
- 9 Het jy dit ook gehoor?
- 10 Ons paradys verdwyn
- 11 tussen dof geel lig en selfoonsein⁶²
- 12 Dogma
- 13 Dog maar net ek sê
- 14 Daar's geen vlag wat ek met trots sal dra nie
- 15 so haat my want ek vrees my nasie
- 16 Ons het ons konneksie met mekaar verloor
- 17 Mensdom
- 18 Ons nasie sal ons eendag?
- 19 Een liefde, geen klas
- 20 Klein Kamer
- 21 Klein dorp
- 22 Klein Land
- 23 Klein kop

Die Afrikaners was deur die loop van die geskiedenis dikwels daarop uit om vir hulleself 'n aparte, ideale samelewing te vestig. In 'n moderniserende wêreld het dit steeds meer en meer onmoontlik geword vir die Afrikaner om hom- of haarself te isoleer. Terwyl daar nie werklik 'n idilliese “Hemel op die platteland” bestaan nie, verklaar die spreker in “Leeglê drome droom” dat die Afrikaner as gevolg van tradisionele dogmatiese reëls (reël 12) en die strewe na die skep van 'n eie paradys (reël 10), al hoe meer geïsoleerd geword het in 'n veranderende land waar die ontwikkelende tegnologie dit moontlik maak om oor afstand te kan kommunikeer (reël 11). Die jeug voel nie meer tuis in hierdie “nasie” nie (reël 15) – nie as Afrikaner of as Suid-Afrikaners nie (reël 14). Die spreker waarsku dat Suid-Afrikaners hulleself

⁶² Hierdie reël herinner vaagweg aan N.P. Van Wyk Louw se gedig, “Renboot” uit *Gestaltes en diere* (1942), waarvan die slotkoeplet lui: “My vaart is wankel en ewewig / tussen swart see en hoë lig”. Deur die verrassende eindrym van “verdwyn” en “selfoonsein” word die paradys met die postmoderne wêreld gekontrasteer. Die intertekstuele gesprek met Van Wyk Louw en ander digterlike voorgangers word eger duideliker op die album *Swanesang* (2006) en die daaropvolgende *Antibiotika* (2008).

al hoe meer isoleer en in die proses selfgesentreerd raak met 'n beperkte intelligensie (reëls 20-23).

In 'n poging om hierdie voortdurende selfgesentreerde isolasie van die Afrikaner teen te werk te midde van 'n tegnologies-gevorderde kits-era, kan die Afrikanerjeug 'n poging aanwend om los te breek daarvan deur middel van 'n louterende selfherskeppingsproses. Die lied “Tevrede?” verklaar ook, soos in die lied “Lugsteuring”, dat die louteringsproses 'n marteling is, nog lank gaan duur en pynlik sal wees.

Die musiekvideo vir “Tevrede?” beeld 'n nag-rugbywedstryd uit. 'n Span geklee in wit truië (genoem die Jesusduiwe⁶³) kompeteer teen die span waarin die lede van Fokofpolisiekar ‘speel’ – in swart en rooi truië. Die spel ontaard in 'n bloedige geveg in die reën met die Fokofpolisiekar-span wat as oorwinnaars uit die stryd tree. Die gebruik van rugby as tema ter visuele uitbeelding van hierdie lied is veelseggend. Met die opkoms van Afrikanernasionalisme in die 1930's en 1940's het rugby simboliese waarde vir die Afrikaner begin kry en die spel het 'n geleentheid geword vir die demonstrasie van die veronderstelde kwaliteite van Afrikanermans, naamlik taaigheid, uithouvermoë, kragdadigheid en vasberadenheid (Grundlingh, 2005:203-205). Deur rugby te gebruik om die oorwinning van Fokofpolisiekar uit te beeld, word simboliese inversie in die visuele uitbeelding van die lied geïmplementeer. Die groep probeer nie om te konformeer tot tradisionele Afrikanersimbole nie, maar wys eerder dat hulle sodanige simbole 'n loesing gee terwyl gesing word:

Tevrede?

- 1 Mikrogolfoond mense marsjeer
- 2 wanbegrip, wanbalans, wanbeheer
- 3 Weggedraai met die son op hul rûe
- 4 Ek verkies die son op my gesig
- 5 Ek sal nooit weer terug gaan nie x 2
- 6 Ek sal julle nooit tevrede
- 7 Tevrede stel nie
- 8 Hou jou kop vas
- 9 Die probleem is net dat
- 10 ek nie weet wie ek is nie

⁶³ Vergelyk Wiechers (2005).

- 11 Hierdie gaan nog lank vat
 12 Hierdie gaan nog seermaak
 13 Kan ons maak of ons vir ewig kan leef
 14 sal ons, ons geheime boodskappe vergeet
 15 Fluister kliphard
 16 Speel so sag as wat jy kan
 17 Soen so veel as wat jy wil
 18 Hou my net vas
 19 Die werklikheid is dat
 20 ek nie weet wie ek is nie

Waar die spreker in “Tygerberg vliegtuig” sê dat hy net probeer vasklou aan wie hy is, erken hy hier dat hy in werklikheid nie weet wie hy is nie (reëls 9-10; 19-20). Hy besef dat die proses van selfverwesening ’n lang en pynlike proses gaan wees, maar terselfdertyd is hy nie bereid om terug te draai (reël 5) vanaf die pad wat hy gekies het en sodoende die gesag tevrede te stel nie. Die kultuur waarteen hy rebelleer, word uitgebeeld as ’n geroetineerde bestaan en dui op die steeds aanhoudende mag van die ou bedeling (Swarts, 2007:17) wat as ’t ware die mense wat daaraan vasklou, gebreinspoel het tot “mikrogolfoond mense”, dit wil sê mense wat soos insiglose robotte funksioneer te midde van “wanbegrip, wanbalans [en] wanbeheer” (reëls 1-2). Hierdie mense, wat vasklou aan ’n voorgeskrewe bestaan en identiteit, “skram weg van ’n waarheid wat hulle soos vuur in die gesig staar” terwyl die spreker “die son op [sy] gesig” verkies, selfs al hou dit ’n brandgevaar in (Swarts, 2007:17). Die “mikrogolfoond mense” is ook ’n verwysing na mense wat in ’n kits-era⁶⁴ leef (Swarts, 2007:17).

Te midde van hierdie postmoderne kits-era, beleef die spreker ’n identiteitskrisis (reëls 19-20), maar in die omhelsing van die “son” (reël 4), oftewel die loutering wat hy besef ’n uitgebreide en moeilike proses gaan wees (reëls 11-12), gee hy hom ook oor aan die omhelsing van sorgelose jonkwees. Deur laasgenoemde kan die spreker en sy enersdenkende generasie in die gemeenskaplike selfverweseningproses grense oorskry, hulle verbeel dat die dood hulle nooit gaan inhaal nie en standvastigheid in samesyn en kalwerliefde vind (reëls 13-17). Met ander woorde, die ouer geslag en die identiteit wat hulle voorhou, is geroetineerd, maar die spreker verkies om nie

⁶⁴ Volgens Swarts (2007:17) resoneer hierdie verwysing na mense in ’n kits-era ook in die beskrywing van “slawe wat volmaak staan” in die lied “Die grootste gaping”, ook op *Lugsteuring*.

dieselfde pad as hulle te volg nie, om om te draai en sy jonkwees te omhels – alhoewel dit ’n moeilike groeiproses is.

In Aansluiting by *As jy met vuur speel sal jy brand* verwoord *Lugsteuring* steeds die ontnugtering met die ou orde, maar ook veral die liminale gevoel van die spreker. As gevolg hiervan, doen hy ’n oproep op eendersdenkendes om solidariteit te vind in hierdie gesamentlike gevoel van ontnugtering en identiteitloosheid.

4.6 Monoloog in stereo

In 2005 het Fokofpolisiekar se *Monoloog in stereo* die lig gesien. Kennedy het op hierdie album, wat ses snitte bevat, vir die eerste keer sy rol as lirieskrywer permanent bekleed (De Villiers, 2008:1). ’n Persuitreiking (Rhythm Records, 2005) belig die feit dat die album die gevolg is van die idee om ’n akoestiese of *unplugged* album te maak en die gevolg is dat die ritmes stadiger is en akoestiese kitare hoorbaar is, “maar die karakter van die musiek bly 100% suiwer Fokofpolisiekar”. Die persuitreiking sê voorts: “Hunter Kennedy se lirieke handel steeds oor die middelklas omgewing waarin die Suid Afrikaanse jeug hul bevind en Fokofpolisiekar se kommentaar daarop. Vir die eerste keer is daar selfs ’n ‘liefdesliedjie’ – ‘Ek dink aan jou (as dit reën)’.”

Kennedy en Van Coke vertel in ’n onderhoud aan Schoeman (2006:4) dat die eerste twee albums (*As jy met vuur speel sal jy brand* en *Lugsteuring*) deurspek was met woede, maar dat dit uitgewoed het. Die gevolg is ’n rustiger, meer introspektiewe album in die vorm van *Monoloog in stereo*.

In die openingslied van *Monoloog in stereo*, “Oop vir misinterpretasie”, maak die spreker dit in die agtste strofe (of vers) duidelik dat hy hom beskou as deel van ’n nuwe generasie wat nie verantwoordelik is vir die skuld wat die Afrikaner na afloop van apartheid moet dra nie:

my vriende se bediendes het hulle met liefde groot gemaak
 dis nie my skuld nie
 ek herinner myself aan my pa
 hulle moes grens toe gaan
 dis nie my skuld nie

Die spreker onderskei hom dus van die ouer geslag en in die titelsnit van die album maak hy dit voorts duidelik dat lewenspatrone dienooreenkomstig verbreek moet word.

Reeds op die album *Lugsteuring* in die liedjie “Sielswartgat” is die misnoë jeens voorstedelike stagnasie geproklameer. Die “klug” van lewe in ’n moreel behoudende middelklasvoorstad waar daar op stagnerende wyse sonder meer in die voetspore van voorouers gevolg word (vergelyk reël 13-16 van “Sielswartgat”), kom op melancholiese wyse onder die loep in die titelsnit van *Monoloog in stereo*:

Monoloog in stereo

1 'n baie algemene mens
 2 met baie algemene woorde
 3 in 'n algemene huis
 4 kweek algemene drome
 5 'n dosis pynverdowers
 6 op die ou einde van die dag
 7 is dit seker maar
 8 al wat jou gelukkig maak

9 en oor en oor
 10 'n monoloog in stereo
 11 op 'n mooi dag
 12 soos vandag

13 ek wonder soms
 14 soms wonder ek
 15 die son skyn gelukkig
 16 gelukkig skyn die son

17 'n baie standaard geesteskluis
 18 waarin ek myself toesluit
 19 die herlewing⁶⁵ was toe net korttermyn
 20 ek het by die agterdeur uitgegly
 21 as jy voel jy moet dan moet jy

⁶⁵ Die “herlewing” dui hier op outobiografiese vlak op die Christelike herlewingsfase wat die lede van Fokofpolisiekar ervaar het in die laat-90's – wat van korte duur was (vergelyk Wiechers, 2005).

- 22 as daar soveel van ons is
 23 hoekom sal enige iemand jou mis

Die titel dui reeds daarop dat die monoloë van individue – soos die een wie se bestaan in die lied geskets word – so soortgelyk is dat dit weerklink asof in stereo. Die prentjie wat geskets word, is van ’n algemene mens (’n Elckerlijk) wat ’n verveelde, doodgewone, gemiddelde bestaan voer en slegs momenteel opwinding vind in medikasie. Dié patroon van middelmatigheid word herhaal (reël 9) van geslag tot geslag om slegs vir ’n oomblik onderbreek te word (reëls 13-16) met ’n alternatiewe gedagtegang, waarskynlik as gevolg van die genoemde medikasie (reël 5). Hierdie alternatiewe gedagtegang is ’n oombliklike besef van die skoonheid van die dag en ’n eksistensiële vraag wat wil-wil ontwikkel (reëls 13-14), maar dan genegeer word met die aanvaarding van sonskyn as vanselfsprekend (reël 16). Hierdie “herlewing” wat die karakter-spreker vir ’n oomblik ervaar, word vervang met ’n outomatiese, geroetineerde bestaan, vergelykbaar met fisiologiese prosesse (reëls 20-21).

In die slotkoeplet word die tema van die liedjie saamgevat: die mens wat vasgevang is in ’n geroetineerde bestaan, sal as gevolg van sy verganklikheid nie ’n stempel op die samelewing kan afdruk nie. Hierdie tema word versterk deur die herhalende gesing van die koeplet – asof dit die woorde van verskeie enkelinge is wat almal dieselfde vraag vra.

“Monoloog in stereo” se tema van ’n saai, geroetineerde bestaan weerklink nie slegs in die lirieke nie, maar word ondersteun deur die orkestrasie van die lied. In vergelyking met die instrumentasie en tempo van die liedjies op *As jy met vuur speel sal jy brand* vind ’n mens op *Monoloog in stereo* (en veral die titelsnit) ’n rustiger ritme en ’n meer akoestiese as elektriese klank (die elektriese kitaarspel wat wel aanwesig is, is meer gedemp). In die geval van “Monoloog in stereo” is die tempo besonder rustig en verminder die klank van instrumente tydens (reëls 9-12). Dit word gedoen om die aandag te vestig op die agtergrondsang – dat die spreker se “monoloog” (enkelstem) in “stereo” weerklink, of altans soortgelyk aan die monoloë van ander individue is, word nie slegs weergegee deur herhalende gesing van dié reëls nie, maar ook deur middel van agtergrondsang saam met die hoofanger se stem.

4.7 *Brand Suid-Afrika*

In 2006 het Fokopolisiekar die kortspeler *Brand Suid-Afrika* vrygestel. Die album bevat slegs vier liedjies, waaronder die akoestiese weergawe van die groep se eerste treffer, “Hemel op die platteland”. Daarbenewens bevat die multimedia-CD ook die musiekvideo van laasgenoemde lied. In my bespreking sal hierdie video ook ter sprake kom, aangesien dit beklemtoon watter rol oudiovisuele voorstelling speel in die boodskap van lirieke.

Volgens ’n persuitreiking (Rhythm Records, 2006) handel *Brand Suid-Afrika* se titelsnit oor “konstruktiewe anargie”. Dit lewer volgens die persuitreiking “kommentaar op die universele jeug wat steeds hoor dat dinge nie meer is soos in die goeie ou dae nie. En dit terwyl Suid Afrika brand agter toe ooglede.”

Die feniks-simboliek word hier tot die uiterste gevoer. Die konstruktiewe anargie word uitgebeeld in die titelsnit se lirieke deur die tema van vuur wat vernietig, maar ook die voël (feniks) wat herrys: op die voorste omslag van die CD-boeke pryk ’n feniks met oopgespreide vlerke bo ’n vuur wat in Suid-Afrika brand.

Die titelsnit van *Brand Suid-Afrika* spreek enersyds dié land se problematiese geskiedenis van geweld en gepaardgaande paranoia aan, maar gee andersyds die opdrag dat die mentaliteit wat hierdie paranoia en geweld veroorsaak, vernietig moet word – met ander woorde, deur vernietiging is loutering en herskepping moontlik. Die titelsnit lui soos volg:

Brand Suid-Afrika

- 1 vir jou is daar nog messe wat wag
- 2 in die bosse buite jou huis in die nag

- 3 ons sal mos veilig wees
- 4 ons sal mos veilig wees
- 5 ons hou ons gewetens skoon
- 6 ons sluit toe die deur

7 ons het petrol gevat
8 en ons het al ons brûe afgebrand
9 voordat ons aan die anderkant was

10 en ek beseft nou
11 en ek beseft nou eers

12 bloed en yster
13 bloed en grond
14 bloed en olie
15 bloed en grond
16 bang en lui en desperaat
17 daar's niks nuuts onder die son nie
18 en in die skaduwee
19 brand Suid-Afrika

20 wat weet ek van eerlik wees
21 my gewete syfer deur
22 my wakker lewe is hierdie ou man se geheue

23 en ek beseft nou
24 en ek beseft nou eers

25 bloed en yster
26 bloed en grond
27 bloed en olie
28 bloed en grond
29 bang en lui en desperaat
30 daar's niks nuuts onder die son nie
31 en in die skaduwee
32 brand Suid-Afrika

33 en ek beseft nou
34 en ek beseft nou eers
35 die Ossewabrandwag
36 het gisteraand die munisipaliteit opgeblaas.

37 bloed en yster
38 bloed en grond
39 bloed en olie
40 bloed en grond
41 bang en lui en desperaat
42 daar's niks nuuts onder die son nie
43 en in die skaduwee
44 brand Suid-Afrika

45 en ons vir jou

46 landmyne van skuldgevoelens
47 in 'n eenman-konsentrasiekamp

- 48 jy kla oor die toestand van ons land
 49 wel fokken doen iets daaromtrent
 50 brand Suid-Afrika

In bostaande lied bring die spreker sy bewustheid van die voortslepende gewelddadige geskiedenis van Suid-Afrika tot uitdrukking deur daarop te wys dat bloedvergieting en die meeding om natuurlike hulpbronne sinoniem geword het en dat vrees, wanhoop, ang en skuldgevoelens daarmee gepaard gaan. As gevolg van hierdie bewuswording van die spreker, waarsku hy sy medelandsburgers dat daar alternatiewe gevare is as dié waarvoor hulle vrees: omdat die geskiedenis homself herhaal, is die neiging tot geweld dalk inherent en kan die gevaar moontlik vanuit eie geledere kom. As gevolg daarvan, moet die nuwe generasie die sikliese gang van die bose kringloop van geweld breek deur middel van selfvernietiging (vergelyk ook “Vernietig jouself” op *As jy met vuur speel sal jy brand*).

Met die eerste twee reëls waarsku die spreker sy landgenote van ’n sluimerende gevaar waarna hy met die aangesprokenes se naïewe mantra van selfbeveiliging spot (reëls 3-6). Deur hul gewetens skoon te hou en hul deure te sluit, glo die aangesprokenes (wat deel is van die spreker se generasie – soos afgelei uit die gebruik van die woord “ons”) dat hulle veilig sal wees van eksterne gevare, onbewus van die interne gevare waarteen hulle hul blind staar. Laasgenoemde gevaar word deur die spreker bekend gemaak in reëls 7-19 waar hy tot die gevolgtrekking kom dat die land se geskiedenis van geweld, gekenmerk deur struwelinge oor grond en hulpbronne, niks nuuts is nie en tot die vernietiging van die land lei. Die feit dat dit die Ossewabrandwag is wat die munisipaliteit opblaas (reëls 35-36), suggereer nie slegs ’n ironiese tydsverwarring wat daarop dui dat die geskiedenis van geweld herhaal word nie, maar ook dat hierdie gewelddadigheid vanuit eie geledere kom. Ook die verwysing na landmyne en ’n konsentrasiekamp dui enersyds op die problematiese geskiedenis gekenmerk deur onder meer die Grens- en Anglo-Boereoorlog en andersyds op die interne gevare wat binne elke Afrikaner (reël 47) sluimer.

Gewelddadige vernietiging is nie slegs ’n waarneming nie, maar word ’n opdrag in die laaste drie reëls. Die spreker predik sodoende loutering deur vernietiging. Slegs deur die patroon van die geskiedenis te breek (deur dit ‘af te brand’), kan werklike verlossing kom (reëls 49-50).

Die titelsnit se musiekvideo versterk die boodskap van die lirieke. Die video beeld Fokofpolisiekar uit wat optree in 'n donker park wanneer ou motors as 't ware 'laer trek' om die groep. Uit die motors klim daar dan mense wat verskeie 'tradisionele' groeperinge of 'identiteite' in die Afrikanerkultuur uitbeeld. Deur mee te maak aan die partytjie word die tradisionele opvatting oor hierdie 'identiteite' en veral die morele, Christelike Afrikaneridentiteit omgekeer en uitgedaag: Twee 'boeremans', geklee in kakie-kortbroeke, -hemde en -sokkies, word as homoseksueel uitgebeeld wanneer hulle mekaar liefkoos; 'n ouderwetse wit gesin poseer vir 'n gesinsfoto saam met hul swart bediende, maar raak aan die baklei; jong wit mans fuif en gebruik groot hoeveelhede alkohol wat ook in 'n bakleiery ontaard; 'n wit jongman en meisie fornikeer op die agterste sitplek van 'n motor en trompoppies tree in kort geskeurde denimrompies op met die uitbeelding van die feniks op die rooi en swart vlae wat hulle swaai.

Dit is dus duidelik dat "Brand Suid-Afrika" deur middel van die gebruik van die simboliek van vuur en die feniks, aankondig dat 'n nuwe identiteit uit die vernietiging van die vooropgestelde Afrikaneridentiteit van die ou bedeling kan voortkom.

4.8 *Swanesang*

Die vollengte-album van Fokofpolisiekar, *Swanesang*, verskyn in 2006 met 'n persuitreiking wat onder meer die volgende te sê het:

Fokofpolisiekar se nuwe album, *Swanesang* is 'n voortsetting van die lewenservaring wat hul opgedoen het sedert hul vorige CD's, vermenigvuldig met duisende kilometers se toere, doodsveragte impulsiwiteit, gemeenskapsargwaan, feesballingskap, rekord-gehore en 'n rewolusionêre jeugkultus gevolg. 'n Jeug wat saam met die ouens van Fokof terugkeer na kernwaardes van realiteit en hulself losgroei van lewensvreemde gesagsfigure. Trap der jeugd.

In 'n onderhoud met De Villiers (2008:1) maak Kennedy dit bekend dat hy 'n woordeboek, die Bybel, en 'n Afrikaanse gesegdeboek gebruik het om die lirieke op die SAMA-bekroonde album *Swanesang* te skryf.

Die herrysing van die feniks, oftewel 'n nuwe identiteit is aangekondig met *Brand Suid-Afrika* en in die voltooiing van die volle lewensiklus van die feniks, word die geveerde tematiek behou met *Swanesang*. Die titel stel 'n kniebuiging voor, maar dit is nie die geval nie. Buiten die feit dat die vrystel van die kortspeler *Antibiotika* in 2008 bewys dat *Swanesang* nie Fokofpolisiekar se laaste noodkrete was nie, suggereer die lirieke dat dit titel bloot wys op die einde en verwerking van die louteringsproses se nadraai. Met *Swanesang* is daar 'n wending in die Fokofpolisiekar-tematiek. Die spreker besin oor die gevolge van die dringende strewe na verlossing en 'n nuwe identiteit. Die lied "Brand Suid-Afrika" word ook opgeneem op *Swanesang*, maar buiten vir hierdie lied, resoneer die tema van vuur as simbool van reiniging nie meer nie. Daar word nou bestekopname gedoen van die voltooide louteringsproses en 'n persoonlike openbaring gedoen van die gevolge van Fokofpolisiekar se sogenaamde 'rock & roll-leefstyl' wat 'n tol geëis het van die groep en 'n gevoel van melancholiese ontnugtering tot gevolg het.

Die tweede lied op die album, "Heiden Heiland", bevat die vermenging van betekenis, temas en beelde wat as 't ware soos 'n kortfilm in woorde afspeel en sodoende die spreker se verwarring begin bekend maak:

Heiden Heiland

- 1 Heiden Heiland
- 2 'n klapsoen het my onkant gevang
- 3 my lewer mis ons tye saam
- 4 'n neofiet van neongeaard

- 5 verdierlik losbandig
- 6 nadoodse ondersoek sou bepaal
- 7 vals hoop
- 8 vals tande
- 9 vals hart

- 10 vermy vir my
- 11 vermy vir my

12 in 'n monochroom diskoteek
 13 het ek my een voet in die graf gesteeke
 14 die troukoors is so dik dis tasbaar
 15 dit laat my nekhare rys

16 jy wil nie
 17 nie nou nie
 18 ek wil jou ys breek
 19 maar jou water wil nie stol nie

20 “jy was 'n kind
 21 en al die helder wete
 22 van bloed en maagdelikheid
 23 was eenmaal in jou oë”⁶⁶

24 onbevlek en half bewusteloos
 25 vergewe my
 26 my doodgeid
 27 maar al die ouens lyk half-skeef hier
 28 ek wil nie op die dansbaan broeknaai nie

29 my lotus my roos
 30 my vingers sny
 31 deur jou dorings
 32 ek wil jou seermaak
 33 en ek wil seerkry

34 vermy vir my
 35 vermy vir my

36 'n meteoriese reis
 37 na die noorderlig
 38 'n valskerm vir ingeval ons spring
 39 dis ver en ons tuig is aanmekaar geslaan
 40 lukraak
 41 aanmekaar geslaan

42 ek wil nie
 43 uitbrand nie
 44 jy't op my gemors
 45 en nie jammer gesê nie

46 en ek was 'n kind
 47 en al die helder wete
 48 van bloed en maagdelikheid
 49 bly eenmaal in my oë

⁶⁶ Alhoewel hierdie woorde uit N.P. Van Wyk Louw se “Jy was 'n kind” uit *Die halwe kring* (1958) tussen aanhalingstekens staan, verskil die reëlbreuke ten opsigte van dié van die bronteks. Die woord “eenmaal” kom ook nie in die oorspronklike teks voor nie, maar is waarskynlik hier ingevoeg ter wille van die ritme van die liedjie.

50 ek soek myself
 51 het jy hom dalk gesien?
 52 hy's 'n paar jaar jonger
 53 en sy hare is korter
 54 hy dink nie dat daar iemand is
 55 wat hom agtervolg nie

 56 jy ken my nie vir lank nie
 57 daar is nog niks
 58 wat jy verkeerd kon doen nie
 59 ek bly 'n kind en al die helder wete
 60 van bloed en maagdelikheid bly
 61 altyd in my oë

* NP van Wyk Louw

Soos duidelik blyk uit vorige lirieke, is die spreker ontnugter met die Christelike geloof. Met die uitroep van die woorde “heiden heiland” (reël 1), gee hy te kenne dat sy ontnugtering met die verlosser van hom ’n heiden gemaak het. Hy het destyds die sogenaamde noue weg gevolg, maar is onkant gevang deur die verleiding van die wêreld en volg nou ’n leefstyl van die gebruik van beskadigende middele (reël 3). Hy is dus vasgevang in ’n losbandige, wilde leefwyse (reël 5) wat hom so onvervuld en leweloos laat voel (reëls 6-9), dat hy ’n geliefde teen hom waarsku (reëls 10-11 en 34-35), omdat sy klaarblyklik sy muse is – soos wat Bloom (1973:62) oor die jong digter meen: “the young poet loves himself in the Muse, and fears that she hates herself in him”. In hierdie sin kan die woorde van hierdie lied as metapoëties (oftewel metaliries) gelees word.

Alhoewel daar “troukoors” heers in hierdie stadium van sy lewe (reël 14), vrees hy dat sy muse sal bevind dat sy wilde en losbandige leefstyl bloot as skerm dien vir sy valsheid (reëls 5-9). Die bewustheid van sy ‘valsheid’ is ’n angstige gewaarwording van die besef dat hy verganklik is en dalk nooit sy eie waarheid tot uitdrukking kan bring nie, maar onderhewig is aan die woorde van voorgangers wat reeds daardie waarheid bewoord het. Om self te probeer om sy gevoelens tot poëtiese uitdrukking te bring, sou vervolgens ‘vals’ wees. Daarom eis die spreker die beeld op wat die spreker in Van Wyk Louw se gedig “Jy was ’n kind” (in die bundel *Die halwe kring* –

1958)⁶⁷ ten opsigte van 'n geliefde gebruik het. Hy gebruik dus Van Wyk Louw se woorde ter uitdrukking van sy en sy muse se destydse (nou verwoeste) kinderlike onskuld en onverwonge kennis (reëls 20-23) – kenmerke wat die spreker van homself (in haar oë) ook liefgehad het.

Die romantiese sfeer van Louw se gedig word in Kennedy se liriek verwring met beelde eie aan hedendaagse jongmense: die liefde het hom onverwags oorval, waarskynlik op 'n dolle partytjie onder neonligte waar drank en ander middels die brein benewel het – daarom mis sy “lewer” hul tye saam. Teenoor die onskuldige lewe van die jonger “hy” (reël 51-55) is hy nou 'n “neofiet van neongeaard” (reël 4): 'n pas bekeerde tot 'n losbandige, ekshibisionistiese, vernietigende leefstyl.

Buiten die Van Wyk Louw-interteks (wat met 'n asteriks in die CD-boekie-tekste aangedui word) is daar 'n duidelike intertekstuele verband te bespeur met Breyten Breytenbach, waar die geliefde in reël 29 as 'n “lotus” beskryf word. Breytenbach het byvoorbeeld onder die pseudoniem Jan Blom in 1970 die bundel *Lotus* vrygestel en gebruik dikwels dié metafoer om na 'n geliefde te verwys – die bundel *Lotus* word opgedra aan sy se vrou, Hoang Lien, die Viëtnamese naam wat Koninklike Lotus beteken (Kannemeyer, 1988:342). Weereens eis die spreker in “Heiden heiland” 'n beeld van 'n voorganger op ten einde sy eie gevoelens tot uitdrukking te kan bring.

Harold Bloom se teorie van *The Anxiety of Influence* kan lig werp op die rede vir hierdie intertekstuele gesprek met literêre voorgangers in “Heiden Heiland” (asook ander lirieke van Fokofpolisiekar). Bloom (1973) se teorie is geformuleer vir die poësie, maar kan van toepassing gemaak word op lirieke (veral in 'n geval waarin die poësie so duidelik op intertekstuele vlak vermeng word met lirieke). Dié teorie handel oor 'n vrees vir die intimidasie van die voorganger. Bloom meen dat elke leser 'n kritikus is en self ook inherent 'n digter. Die leser lees dan 'n gedig (of teks) as 'n kritikus *en* as 'n digter. “What gives pleasure to the critic in a reader may give anxiety to the poet in him [...] This anxiety, this mode of melancholy, is the anxiety of influence” (Bloom, 1973:25). Om dus 'n slaaf te wees binne 'n voorganger se sisteem, is om geïnhibeer te wees ten opsigte van kreatiwiteit weens 'n obsessiewe

⁶⁷ Sekere gedeeltes en frases in die liriek herinner ook aan Louw se “Ballade van die nagtelike ure”, “Ballade van die bese” en “Ballade van die drinker in sy kroeg” uit *Gestaltes en diere* (1942).

beredenering en vergelyking van jou eie werk met dié van 'n voorganger – dis 'n 'siekte' van selfbewustheid (Blake, aangehaal in Bloom, 1973:29) wat 'n gevoel van geïntimideerdheid veroorsaak, maar ook die jong digter lei tot skryf: “A poem is not an overcoming of anxiety, but is that anxiety.” (Bloom, 1973:94). Hiervolgens is elke gedig (of, in hierdie geval, liriek) 'n kreatiewe korrelasie met 'n voorganger wat eintlik 'n misinterpretasie van 'n ouer-gedig is: “The strong imagination comes to its painful birth through savagery and misinterpretation.” (Bloom, 1973:86).

Volgens Bloom (1973:27) is hierdie proses van poëtiese (literêre) invloed egter deel van die fenomeen van intellektuele hersiening. Deur met literêre voorgangers 'n gesprek aan te knoop, vorm die lirieke van Fokofpolisiekar dus deel van die literêre ontwikkeling van die Afrikaanse literatuur en skep die liriekskrywer vir hom 'n plek in hierdie literatuur.

Vanweë die bewustheid van revisionisme, besef die spreker/digter dat hy en sy woorde verganklik is en dat hy ook gemisinterpreteer gaan word (vergelyk ook die titel van die lied op *Monoloog in stereo*, “Oop vir misinterpretasie”), en dus deel is van die kontinuum van literêre revisionisme. In weerwil daarvan, vrees die spreker dat sy muse haarself sal haat binne hom (Bloom, 1973:62). Hy besef dat hulle 'n vernietigende leefstyl lei en dat hy haar *wil* vernietig (reël 24-35). Daarom soek die spreker die onskuldige voorganger van destyds (“eenmaal” – reël 49) in homself (reëls 50-55).

Die soektog, wat hy saam met sy muse onderneem, word beskryf as 'n reis in 'n vaartuig wat “lukraak aanmekaar geslaan” is (reëls 36-41). Met ander woorde, in sy poging om sy eie waarheid (en poëtiese stem) te vind in 'n ander wêreld, verwyder van dié van sy voorgangers, is die voertuig by wyse van *bricolage* aanmeekaargetimmer deur lukrake fragmente tot sy beskikking. Die spreker is angstig om te vlug vanaf 'n wêreld wat vir hom vreemd geword het. Hy besef egter dat hy afhanklik is van dit wat reeds vir hom beskikbaar is om hierdie vreemde realiteit te kan bewoord, maar behou die behoefte om los te kan kom daarvan, soos gesuggerer deur die “valskeerm”-metafoor (reël 38), wat weereens spreek van die angstige vrees vir sy omstandighede en voorgangers. Die jonger, onskuldige weergawe van die spreker is te vinde in 'n wêreld waar hy sy jonkwees en nuwe liefde nog kan omhels

(reëls 56-61) en terselfdertyd ook erken dat hy slegs 'n jongeling bly in 'n wêreld waar sterk stemme hom voorafgegaan het.

Dit is dus duidelik dat die liriekskrywer (Hunter Kennedy) heeltemal bewus is van literêre voorouers en deur middel van misinterpretasie hierdie voorgangers se werk wil 'herskryf', maar ook 'oorskryf' ten einde sy eie stem te kan ontwikkel in 'n veranderende wêreld.

“Heiden heiland” kan dus as metapoësie (oftewel metaliriek) gelees word. Die teks funksioneer nie as 'n hegte eenheid nie. Die liriek beskryf verskeie vlietende beelde wat soos 'n kortfilm in woorde afspeel. Die “tuig” wat die spreker ter uitdrukking gebruik, is deur middel van die proses van *bricolage* geskep eerder as fyn, sistematiese afwerking in die poging tot 'n samehangende geheel.

Buiten die intertekstuele gesprek met literêre voorouers en die smeking om 'n eie “kans” om 'n eie waarheid te skep, is daar weer duidelike intertekstuele verbande met *Die Bybel* te vinde op *Swanesang*. In die lied “Ek skyn (heilig)” vier Bybelse verwysings en religieuse inversie weereens hoogty:

Ek skyn (heilig)

- 1 te vinnig te veel
- 2 ek sal al my beloftes breek
- 3 as jy my net 'n kans kan gee
- 4 wie sal vir my liefde maak
- 5 wie sal vir my liefde maak
- 6 as die somer so lekker is
- 7 hoekom voel ek so fukt

- 8 ek skyn
- 9 ek skyn heilig
- 10 onder die straatlig
- 11 onder die maanlig
- 12 sê vir my as die rewolusie verby is

- 13 geliefdes ons weet
- 14 'n hond sal altyd na sy braaksel toe terugkeer
- 15 moenie so verbaas wees nie
- 16 gooi net 'n bietjie vet op die vuur
- 17 twissiek en melankolies

- 18 ek skyn
 19 ek skyn heilig
 20 onder die straatlig
 21 onder maanlig
 22 sê vir my as die rewolusie verby is
- 23 ek bly verveeld
 24 en my bene is seer
 25 ek staan voor jou deur
 26 en my kop klop
- 27 genade onbeskryflik groot
 28 ek is die hel in
 29 bibber en beef die boerebedrieër
 30 die wêreld sal jou haat my seun
 31 as jy die waarheid praat
 32 gaan hulle jou wil doodmaak

In “Ek skyn (heilig)” word die spreker se twyfel in sy oënskynlik bevrydende leefstyl te kenne gegee (reël 1). Hy wil ’n geleentheid hê om te bewys dat hierdie leefstyl nie slegs ’n gefuif was nie, maar ’n soeke na verlossing en ’n nuwe identiteit (reëls 2-3). Hy is so desperaat op soek na daardie geleentheid, dat hy bereid is om sy eie idee van waarheid op te offer ter wille van aanvaarding en koestering. Die spreker voel verwerp (reëls 30-32) as gevolg daarvan dat hy bevryding en ’n nuwe, eie waarheid gesoek en ontbloot het. Vanweë sy ontnugtering en pyniging (reëls 23-24) word aanvaarding en koestering vir die melancholiese spreker nou belangriker as sy oorspronklike strewe na verlossing. Die spreker se ontnugtering met kuns (punkrock) as verlossingsmiddel is nou gelykstaande aan sy ontnugtering met geloof.

Die kunstenaar is ’n leier wat in die oë van sy aanhangers ’n helder pad aanwys as ’n (musiek)ster wat hulle kan volg, maar deur skerp woordspel sê die spreker dat dit skynheilig van hom is om as die Messias van sy generasie op te tree. Religieuse inversie is in die lig hiervan weereens duidelik. Die titel en refrein van die lied herinner aan die *Halleluja*-lied (nommer 227) met die woorde: “Laat ons skyn vir Jesus met ’n helder glans”. Die glanswêreld van die rocktoneel is egter in hierdie geval, ironies, die “helder glans”. Nog ’n godsdienstlied wat direk as interteks staan, kom in reël 27 voor, wat wys op die lied “Genade onbeskryflik groot” (nommer 510) in die *Liedboek van die Kerk*. Die spreker gee hier te kenne dat die Christengemeenskap ook skynheilig is. Hulle het nie genade en liefde aan hom bewys

nie, maar hom veroordeel tot “boerebedrieër” omdat hy die krake in die samelewing uitgewys het (reëls 27-32).

Bybelse aanspreektaal word ook gebruik met die woorde “geliefdes, ons weet” (reël 13), terwyl reël 14 ’n direkte verwysing is na die Bybel (1983:692) waar daar in Spreuke 26:11 staan: “Soos ’n hond wat na sy braaksel toe terugkom, so is ’n dwaas wat dieselfde dwaashede weer begaan.”

Die “dwaashede” wat herhaal word, was die dwaasheid om te dink dat ’n waarheid in musiek en lirieke (as alternatiewe, kreatiewe lydensweg) gevind kan word, want, soos die spreker in reël 17 van “Brand Suid-Afrika” beken: “daar’s niks nuuts onder die son nie”.

Die ontugtering met die punkrockleefstyl kom weer aan bod in “Prioritiseer”, waar die spreker dit duidelik maak dat hierdie leefwyse sy tol eis:

Prioritiseer

- 1 salueer die vurige moedeloosheid
- 2 die klank van skynbare identiteit
- 3 (jou slagspreuk hier)
- 4 onverskillig van formaat
- 5 waarskynlik nagemak

- 6 prioriteit no. 01
- 7 kom lewendig hier uit
- 8 jou merke sal getuig

- 9 harsings by my skedel uitgesuig
- 10 'n ritueel
- 11 'n fees
- 12 om my id op te offer
- 13 vir almal wat wil leef
- 14 tap die vatte leeg
- 15 die houer
- 16 het sy gees gegee

- 17 prioriteit no. 01
- 18 kom lewendig hier uit
- 19 jou merke sal getuig
- 20 van 'n toomlose leefstyl

- 21 wees bly jy's vry
 22 jy's gefok
 23 so nou fok jy ons
 24 jou merke sal getuig
 25 van 'n aktiewe wanhopigheid
 26 jy's gefok
 27 en nou fok jy ons
- 28 al lê my gemoedstoestand so blou
 29 sal ek altyd die berge kan onthou
 30 die poel water weerkaats
 31 die flitse die riete
 32 die beloftes van liefde
 33 wat die wolke geheim hou
 34 maar verklap in uitbarstings
 35 ons hande raak skaars
 36 maar dit dien as geleier

In “Prioritiseer” spreek die spreker hom uit oor aanhangers se behoefte aan identiteit, hoe hulle dit vind in musiek en hoe dit ’n tol eis van die kunstenaar wat as ’n bron van identiteit beskou word deur sy aanhangers (en sy eie wil moet prysgee ter wille van hierdie identiteitsvormingsproses).

Waar die spreker self vroeër die kwessie van identiteit ondersoek het en geworstel het met identiteitsvorming, het sy aanhangers daarmee geïdentifiseer en in hierdie gesamentlike tekort aan identiteit, ’n identiteit vir hulleself toegeëien. Die aanhangers salueer die spreker se “vurige moedeloosheid” (reël 1), oftewel hulle vind aanklank by hom en steek hulle hande in die lug in ’n rock & roll-gebaar van bewondering. In reël 2 beken die spreker dat hierdie “klank” (musiek) slegs ’n skynbare identiteit verskaf, aangesien elkeen slegs daarin vind wat hy/sy wil (reël 3). Hierdie “formaat”, oftewel kenmerke van die emosionele musikale ondervinding, is volgens die spreker onverskillig, omdat dit slegs ’n nagebootste identiteit tot gevolg het (reël 5).

Die spreker besef dat hierdie situasie gevaarlik is en gevolg dra: die opoffering van sy eie menswees ter wille van veeleisende aanhangers se verwagtinge kan tot sy ondergang lei. Hy moet soos tydens ’n ritueel homself opoffer ter wille van die feestelike musiekervaring waarin sy aanhangers identiteit vind. Laasgenoemde word duidelik gemaak deur te wys op die opoffering van die id. Freud het die terme die id, die ego en die super-ego gebruik in psigoanalise. Die id verwys na alles wat oorgeërf

is deur 'n individu, dit wil sê wat reeds aanwesig is tydens geboorte (Freud, 1969:14). Die oogmerk van die id is die verkwikking van alle basiese behoeftes soos die stil van hongerte, selfpreservering, liefde en die behoud van die spesie (Brill, 1938:12). Deur as lydensfiguur vir sy aanhangers op te tree, is die spreker sy id (sy oorlewing) vanweë die “toomlose” rock & roll-leefstyl kwyt.

Die bevrydingsmiddel het nou 'n kommoditeit geword, soos verwoord in “Vasbeslote korporasie (deel 2)”:

Vasbeslote korporasie (deel 2)

- 1 die hoofkantoor
- 2 'n ereksie wat skeur
- 3 deur die vuilwolk vlies
- 4 van die horisonlyn
- 5 die maatskappy is lief vir my

- 6 sonder voorbehoedmiddel
- 7 penetreer die sade van gulsigheid
- 8 multinasionale besigheid
- 9 die nuwe oorsprong van waarheid

- 10 ek wil uitverkoop
- 11 rock 'n roll
- 12 wat ookal
- 13 miskien sal die koerante
- 14 'n artikel daaroor skryf
- 15 ek vertrou in die status quo

- 16 dit was my plesier
- 17 regstellende aksie pla my nie
- 18 ek sal my eie manier kry
- 19 inboorling of indringer spesie
- 20 ek vertrou nie mense nie
- 21 ek druk my kardeur knoppie af
- 22 as ek voor die verkeerslig wag

- 23 ek's nie paranoies nie
- 24 miskien net 'n klein bietjie

In bostaande lied kom die ontnugtering met die ideologie van rock as bevrydende kunsvorm duidelik tot uiting. Die spreker besef dat die sogenaamde rock & roll-leefstyl wat bevryding kon bied van die “instansies van die bewyssyn” (“Vernietig jouself” – reël 7), 'n kommoditeit geword het – 'n produk wat moet verkoop. Hy

maak laasgenoemde bekend deur 'n snedige beeld te skets van die verbruikersamelewing waar die maatskappy hom koester as blote kommoditeit (reëls 1-5) en dit te vergelyk met die genotsugtige, gulsige behoefte van die seksdaad. Die fragmentering van identiteit in die postmoderne samelewing (veroorzaak deur die vervaging van die onderskeid tussen die sogenaamde werklikheid en 'n weerspieëldede werklikheid) kom aan bod in reël 9, waar die spreker sê dat die verbruikersamelewing en massamedia die “nuwe oorsprong van waarheid” is. Sodoende gee hy ook te kenne dat populêre kultuur die plek van religieuse waarheid ingeneem het.

In hierdie verbruikerskultuur sê die rockster-spreker nonchalant dat hy gehoor sal wil gee aan die verwagtinge van dié samelewing aangesien dit voorspelbaar geword het hoe outomaties die establishment reageer op die musiek van 'n groep soos Fokofpolisiekar (reëls 10-15). Die spreker spot hier met die wyse waarop die media reageer op Fokofpolisiekar – wat suggereer dat hierdie groep met opset sekere reaksies probeer uitlok het en dat dit deel uitmaak van die rockproduk as kommoditeit in 'n sensasiesoekende verbruikersamelewing.

Die paranoia van die spreker skemer egter deur wanneer hy wonder of hy 'n inboorling of indringer is (reël 19) in sy land, waar die misdaad hom vertrou laat verloor in mense (reëls 20-22). In die laaste twee reëls erken dat hy effens paranoïes is. Die spreker verklaar dus eintlik dat hy juis nie vertrou het in 'n samelewing waar die status quo seëvier bo bevryding nie. Hy is op homself aangewese (reël 18) om uit te klaar wat sy eie waarheid is.

4.9 *Antibiotika*

In 2008 is Fokofpolisiekar se *Antibiotika* vrygestel, met vier nuwe liedjies op CD-formaat en ses musiekvideo's op 'n meegaande DVD.

Op hierdie album verskuif die fokus op identiteit na 'n breër konteks as die self in die voorstad en die stad na die posisie van die Afrikaner (en die Suid-Afrikaner) in die

land. Die posisie van die Afrikaner in die Nuwe Suid-Afrika word met ander woorde met 'n breër uitkyk ondersoek. Die titelsnit bewoord laasgenoemde die duidelikste:

Antibiotika

- 1 dit was 'n geluuskoot
- 2 volksmoord vermy
- 3 wie sê Afrikaans is dood?
- 4 jammer meneer, ek het my les geleer

- 5 die goddelose het geen heenkome
- 6 ruik soos tienergees
- 7 'n bleeksiel tussen die spoke

- 8 donker afrika is net donker vir die met oogklappe aan
- 9 hy wat nie kan dink
- 10 wie se harsings hard en stowwerig is

- 11 mik vir my hart
- 12 dit pomp wildernis hier binnekant
- 13 ek's net 'n toeris
- 14 in my geboorteland
- 15 'n gekwesde dier in 'n hok
- 16 op antibiotika

- 17 dis die waarheid wat my geweld aandoen
- 18 ek leef in ongeloof
- 19 my leed is eindeloos

- 20 wil jy stilstaan as ek voortgaan?
- 21 hoe kan mens dink as jou hande altyd vasgebind is?

In die eerste strofe maak die spreker dit duidelik dat hy die vreedsame oorgang tot 'n volle demokrasie as 'n "geluuskoot" sien, maar aangesien die Afrikaners nie uitgeroei is nie, kan Afrikaans ook dus nie dood wees nie. Tog, na meer as 'n dekade ná die afskaf van apartheid, vra hy moedeloos dat daar nou voortbeweeg word sonder dat die wittes voortdurend om verskoning moet vra.

Die posisie van die Afrikaner in Suid-Afrika in die nuwe millennium word dan verduidelik. Hulle geloof, wat destyds hul heenkome was, staan nou nie meer sentraal nie en die gevolg is 'n gevoel van verlorenheid (reël 5). "[T]ienergees", wat dalk op 'n stadium 'n heenkome kon verskaf ('n identiteit in die samehorige tekort aan identiteit) is nou, met die ouderdom, net so bleek soos die geeste van die verlede (reëls 6-7). Die

term “bleeksiel” verwys eerstens na die spreker se wit vel, maar ook na die ontnugtering met die anargistiese “tienergees” wat eens ‘cool’ was, maar gou verouder.

Die spreker lewer dan kommentaar op almal wat dink dat die wit persoon nie ’n tuiste het in sy geboorteland in Afrika nie (reëls 8-12). Om te redeneer dat witmense nie in “donker afrika” hoort nie, is om dit mis te kyk dat hulle ook op hierdie bodem taai geword het en net soveel van die “wildernis” van die land in hulle bloed het – aangesien hulle immers hier gebore is, soos weergegee in reëls 9-10: “hy wat nie kan dink wie se harsings hard en stowwerig is”. Laasgenoemde reëls het ’n sterk intertekstuele verband met N.P. Van Wyk Louw se epiëse vers *Raka* (1941, 1977) waarvan reëls 14-15 die eerste afdeling, “Die Koms van Raka”, soos volg lui:

Raka, die aap-mens, hy wat nie kan dink,
wat swart en donker is, van been en spier

Deur hom met Raka te vereenselwig, sê die spreker dat hy net so “swart en donker is, van been en spier” of boos is as die sogenaamde “donker afrika”. As hierdie aangesprokenes die spreker wil uitroei, sal hulle dus sy diepste wese moet uitroei (reël 11), aangesien hy Afrika in sy hart koester. Hier is ’n duidelike dubbelsinnigheid: terwyl die spreker verkondig dat donker Afrika net donker is vir diegene wat hulle blind staar teen die probleme van die dag, voel hy vanweë die sosiopolitieke omstandighede soos ’n ontuis toeris in sy geboorteland (reëls 13-14), ’n vasgevangde, “gekwesde dier” (reëls 15-16) wat herinner aan die aap-mens Raka. Dit wil dus voorkom asof hy hom tog vereenselwig met diegene wat dink dat Afrika ’n donker, onherbergsame omgewing vir ’n bleek vel is en dat sy ‘harde en stowwerige harsings’ dui op die oop en vuil wonde van die gekwesde dier wat hy as metafoor vir homself gebruik.

In die vyfde strofe verduidelik die spreker dat dit sy ontnugtering met hierdie situasie is (en tekort aan geloof om aan vas te klou) wat hom eindelose leed verskaf (reëls 17-19). Maar juis as gevolg van sy nugter uitkyk op die realiteit is die lied siklies en sluit dit aan die einde weer aan by die eerste strofe, waar die spreker proklameer dat Afrikaans (en Afrikaanses/Afrikaners) inderdaad nie dood is of as so geag moet word

nie. Ten spyte van die moedelose kommentaar oor die sosiopolitieke omstandighede in die lied, eindig dit met 'n oënskynlik positiewe oproep aan almal wat stagneer as gevolg van Suid-Afrika se problematiese verlede. Die spreker gee te kenne dat hy sal voortgaan en vra of daar dan nog enige sin daarin is om in daardie geval vasgevang te bly in die verlede. Om só vasgekeer te bly is onproduktief – ten einde voort te gaan, moet alle vorms van onderdrukking afgeskaf word. Verlossing beteken dus ook die loskom van die verlede en gepaardgaande skuld.

Die gevoel van ontuisheid in 'n geboorteland is nie slegs 'n gevoel van die wit Afrikaner of Suid-Afrikaner nie. Die spreker se uitkyk verbreed duidelik op hierdie album na 'n postmoderne wêreldkonteks. Dit gaan nie hier oor slegs die Afrikanerjeug se identiteitskrisis nie. Danie Marais maak op sy blog op die *Boeke-Insig*-webwerf (15 September 2008) melding van dié lied en sê oor reëls 13-14:

Ek dink Polisiekar slaan die spyker op die kop, maar intussen glo ek dat hulle nie net namens die koerslose wit Afrikaanse jeug praat nie. So te sê almal kan nou met goeie rede op die vervreemding waarvan hulle sing, aanspraak maak. Dis beslis nie asof swart, bruin en Indiese Suid-Afrikaners hul geboorteland as 'n snoesige tuisdorp ervaar waar almal Ouma se kos eet nie. Jou geboorteplek en die taal- en kulturele gemeenskap waarin jy sodoende beland, sê meesal nie meer vir jou presies wie jy is en wat jy moet glo en doen nie.

Marais lig in sy bloginskrywing uit dat die vervreemding, magteloosheid en eksistensiële angs wat Fokofpolisiekar in “Antibiotika” verwoord, universeel is. Dit skakel met Strinati (2000:243) se beskrywing van die fragmentering van identiteit in 'n postmoderne samelewing waar die eens geborge sin van tyd en plek voortdurend erodeer.

In 'n globale samelewing waar tyd en plek gefragmenteerd word en invloede van alle kante instroom, bevat “Antibiotika” nie slegs intertekstuele verbande met Van Wyk Louw nie, maar ook is die verwysing na “donker afrika” 'n verwysing na die titel van Totius se gedig “Donkere Afrika” uit die digbundel *Verse van Potgieter's trek* (1917), sowel as sy digbundel *Uit Donker Afrika* (1936). Die woorde “ruik soos tienergees” (reël 6) is 'n direkte vertaling van die titel van die Amerikaanse grungegroep,

Nirvana⁶⁸, se treffer “Smells Like a Teen Spirit” op die album *Nevermind* (1991), terwyl reëls 15-16 (“’n gekwesde dier in ’n hok / op antibiotika”) verwys na die groep Radiohead se liedjie “A Pig In a Cage On Antibiotics” op die album *OK Computer* (1997). Verder is daar ’n intertekstuele verband met Uys Krige se gedig “Die pad deur die woestyn” uit sy *Oorlogsverse* (1942), waarvan die laaste drie reëls lui:

Die pad deur die woestyn is eindeloos.

Die mens se leed is soos die pad deur die woestyn.

Die mens se leed is eindeloos.

Buiten die intertekstuele gesprek met Van Wyk Louw, Nirvana, Radiohead en Krige, is daar ook ’n intertekstuele verband met C. Louis Leipoldt. Reël 20, wat lui “wil jy stilstaan as ek voortgaan” (en herhaal word deur die sanger tydens die uitvoering van die lied) skakel intertekstueel met Leipoldt se gedig “In ons dae” uit die digbundel *Uit drie wêrelddele* (1923, 1948). Die laaste strofe van hierdie gedig bevat die herhaling van die reël “wil jy stilstaan as ek voorgaan”. Die gedig lui soos volg:

In ons dae

Word jy angstig vir die donker, word jy angstig?
 Is die donker dan so kwaai
 Dat jy regsomkeer moet draai?
 Word jy angstig vir die donker, boetie, angstig?
 Sien jy sterre in die dag?
 Hulle skyn net in die nag,
 Nuut-gebore uit die duister
 As die daglig so bedrieg
 Met sy glinster, sal jy luister
 Na die Dood wat ook kan lieg?
 Word jy angstig vir die donker, boetie, angstig?

Is jy nog nie moeg van lewe, nog nie moeg nie?
 Wil jy meer plesier aanskou,
 Meer geniet, nog meer berou?
 Is jy nog nie moeg nie, boetie, nog nie moeg nie?
 Kyk, die lelieblom verkwyn,
 Die lemoenboord-geur verdwyn:

⁶⁸ Soos genoem in 3.6.2, kan Nirvana beskou word as een van die inspirasies vir die Suid-Afrikaanse rockontplofing van die 1990's en vir die Afrikaanse jeug van die jare negentig, soos die lede van Fokofpolisiekar, wat later ’n musikergroep sou stig. Hierdie intertekstuele verband met Nirvana staaf laasgenoemde argument.

Dit word tyd dat ons moet afsaal,
 Klaarmaak vir die donker nag
 By die kerkhof waar die grafpaal
 In die skemer staan op wag.
 Is jy nog nie moeg nie, boetie, nog nie moeg nie?

Loop jy met my deur die wêreld, loop jy met my?
 Ook al is die weg so ru,
 En al tier die mense: "Tru!"
 Loop jy met my deur die wêreld, boetie, met my?
 Sonder aarseling of skroom,
 Sonder stil te staan en droom,
 Met jou oë na die weste,
 Waar die middagson verdwyn,
 En jy dink jy het die beste
 Van die dag wat oor jou skyn?
 Loop jy met my deur die wêreld, loop jy met my?

Wil jy stilstaan as ek voorgaan, wil jy stilstaan?
 En die laaste skyn geniet
 Eer die laaste straal verskiet?
 Wil jy stilstaan as ek voorgaan, boetie, stilstaan?
 Dink jy dag alleen is mooi
 As die son sy strale strooi
 Oor die laagland en die heuwel?
 Moet jy so jou smarte sus?
 Ek moet lewe voor ek sneuwel,
 Ek moet arbei voor ek rus!
 Wil jy stilstaan as ek voorgaan, boetie, stilstaan?

Dekker (1966:92) verwys na spesifiek die laaste strofe van bostaande gedig van Leipoldt en maak die afleiding: "hierdie opstandige individualis en pessimis aanvaar die lewe moedig as 'n taak wat hom opgelê is". Die spreker in "Antibiotika" gebruik sy slotreël as 'n dubbelsinnige verklaring wat kan skakel met die tematiek van Leipoldt se gedig: die spreker se vraag "hoe kan mens dink as jou hande altyd vasgebind is?" (reël 21) kan gelees word as 'n beskuldiging van diegene wat vasgevang is deur die las van woede en skuld vanweë die problematiese verlede. Hiervolgens is hy dus 'n individualis wat die lewe moedig aanvaar as taak wat hom opgelê is. Maar ook die pessimis in die individualis is hier aan die woord: hy kan nie meer "dink" en as kunstenaar funksioneer in 'n land wat hom met 'n negatiewe lewensuitkyk gevange hou nie. Omdat hy nie meer sy eie gedagtes kan formuleer nie, vind hy weereens sy woorde in die misinterpretasie van sy voorgangers. Bloom (1973) se teorie van *The Anxiety of Influence* is dus net so van toepassing hier as in

die geval van die eerste opsetlike gebruik van 'n Van Wyk Louw-interteks in “Heiden Heiland” op die album *Swanesang*.

Soos in die geval van Leipoldt se gedig, heers daar in die lirieke op *Antibiotika* onder meer ook 'n verganklikheidsbewussyn. Die spreker wat hom destyds moes losbreek van die ouer geslag, word nou ook ouer en besef dat die lewe 'n sikliese proses is. Hy is bewus van sy verganklikheid, maar hy besluit dat hy hom daarby sal moet berus en ophou veg teen die noodlot. In “Kyk Noord” sê die spreker in die laaste reëls:

hou net stil
die mes sny al hoe dieper
hoe harder jy spartel
tyd sal jou vergewe
ek weet die dood gaan my vind

Die besef van tydelikheid en verganklikheid skemer ook deur in “Tussen die krake”, maar nie sonder om die positiewe in die negatiewe raak te sien nie:

Tussen die krake

- 1 hierdie jaar het soos 'n vliegtuigenjin op my neergedaal⁶⁹
- 2 en ek neem aan ek sal moet verantwoordelikheid hiervoor
- 3 aanvaar

- 4 my brose verstand
- 5 wat wit, warm
- 6 soos 'n jong vlam
- 7 hierdie lopende doodskis verteer

- 8 onkunde sal altyd seëvier
- 9 jou haat sal jou verteer

- 10 dis jammer dat almal so verskriklik jammer is
- 11 soos traumapatiënte is ons gevoelloos
- 12 maar doelgerig om so vinnig as moontlik
- 13 ons pad
- 14 ons pad uiteindelik

⁶⁹ Die metafoor van 'n vliegtuigenjin wat neergedaal het, is 'n terugverwysing na “Tygerberg vliegtuig” op die album *Lugsteuring*. Die vrees vir verganklikheid het nou 'n naderende realiteit geword. In 'n persoonlike mededeling tydens 'n telefoniese gesprek (25 Oktober 2008) het Hunter Kennedy aan my genoem dat die inspirasie vir hierdie reël kom van die film *Donnie Darko* (2001), waarin 'n vliegtuigenjin op die dak van die hoofkarakter se woning val. Kennedy het in dieselfde gesprek (sowel as verskeie ander gesprekke) aan my moontlike intertekste in die lirieke van Fokofpolisiekar uitgewys, maar hierdie uitwysings was selde gespesifiseerd. Tog was dit uiters waardevolle rigtingaanwysers vir die koers wat ek as navorser kon inslaan.

- 15 ons pad uiteindelik hier uit te vind
 16 jou haat sal jou verteer
 17 in ons verbrokkelende fondasie
 18 is daar nou lewe in krake
 19 waar daar eers niks was nie
 20 en ons sal bly en veg
 21 en sodoende ons menswees verloor
 22 maar wat bly dan oor?
 23 my haat sal my verteer

Die spreker wat eens gepoog het om deur middel van die vernietiging van die ou identiteit (gesimboliseer deur die tema van vuur) verlossing wou verkry en 'n nuwe identiteit wou skep, besef nou dat hy verganklik is en dat sy verouderende intellek nou soos 'n jong vlam word wat *hom* eendag gaan verteer (reëls 4-7). Om Bloom (1973:27) hier te betrek: die spreker is reeds bewus daarvan dat hy eendag ook in die proses van intellektuele revisionisme 'oorgeskryf' gaan word deur sy navolgers. Die proses van loutering gaan *hom* herhaal, soos in die geval van die mitologiese feniks: uit vernietiging kom wel nuwe lewe, maar die herskepping sal ook eendag vernietig word. Met ander woorde, die spreker se eie verwarring en nydigheid, wat gelei het tot sy rockprotes teen die ou orde, sal in 'n ander gedaante terugkom om *hom* te vernietig (reëls 8-9). In die saad van 'n nuwe lewe sluimer die toekomstige dood reeds.

Die vernietigende haat waarvan die spreker praat, is nie slegs sy eie jeugdige onkunde nie. Die haat en skuldgevoelens wat as nalatenskap van 'n problematiese verlede steeds spook by die Afrikaner, laat mense land-uit vlug in die soeke na 'n alternatiewe lewenspad (reëls 12-15). Tog, waarsku die spreker, kan niemand ontsnap aan hulle eie haat nie (reël 16).

Die spreker troos deur te vermeld hoe nuwe dinge ontstaan het uit die ontnugtering met die voorgeskrewe identiteit en die geskiedenis (die "verbrokkelende fondasie" – reël 17-19). Hy wys daarop hoe daar in die soeke na 'n nuwe identiteit deur middel van musiek as kuns nuwe moontlikhede geskep is. Op grond daarvan verklaar hy dat hy en sy groep nie die weë van vlugteling sal volg nie, maar sal aanhou veg teen die ou *en* die nuwe orde – selfs al weet hy dat dit *hom* eendag sal vernietig (reëls 21-23).

4.10 Slotsom

In die Afrikaanse digkuns is daar deur die ouer geslag gekanoniseerde digters dikwels gesoek na geskikte metafore as meganismes vir uitdrukking. Soos deur D.J. Opperman verwoord in sy opstel “Kuns is Boos!” in 1953, is gestaltes vir uitdrukking geskep ter wille van kuns. Opperman (1959:147) skryf dat dit die taak van die kunstenaar is om ’n ondervinding agter ’n gestalte te *verhul*, in plaas daarvan om te *onthul*; dit wil sê om “Yeats se ‘mask’ en Nijhoff se ‘fluitjie’ te gebruik of Eliot se ‘objective correlative’ te soek.”

Die kunstenaars van Fokofpolisiekar *is* egter die gestaltes. Die lirieskrywer skep en soek na metafore vir uitdrukking, maar hy *is* ook die metafoor of word altans die metafoor vir sy aanhangers. Indien die identiteitsvormingsproses beskou word soos deur byvoorbeeld Hudak (1999:451) as gepaardgaande met die soeke na verlossing van vorige identiteite, die bewuswording van huidige realiteite en die strewe na iets waarna gemik kan word, is dit duidelik dat hierdie proses tot uiting kom in die lirieke van Fokofpolisiekar en dat hierdie lirieke deurgaans outobiografies is van die punkrockleefstyl binne die spesifieke sosiopolitieke situasie waarin die lede van die groep hulleself as jong Afrikanermans bevind.

Deur middel van dié leefstyl, wat met behulp van die vuur-simboliek die metafoor van vernietiging word, beweeg die spreker (wat ook as identifiseerbare hoofkarakter beskou kan word) in die lirieke van Fokofpolisiekar tot binne ’n smeltkroes. Simptomaties van sy behoefte aan bevryding van die ou orde se identiteit (en godsdiens), skep die spreker intensiewe brandstof vir die herskeppende louteringsproses in die vorm van sy vertwyfeling, verwarring, woede, angstigheid en vasgekeerdheid. Deur ’n vernietigende leefstyl te predik en self die metafoor van daardie leefstyl te word, kan die spreker homself onderskei van die ouer geslag en sy verbintenis met die voorganger vernietig ten einde ’n eie, nuwe identiteit vir homself te kan toe-eien. Met ander woorde, as gevolg van sy bloedband met sy voorgeslag, moet hy *homself* vernietig om die voorgeslag te vernietig en werklik verlos te word. Soos in die geval van die mitologiese feniks, herrys daar egter ’n herskepping of

herskepte identiteit vanuit die as van die vernietigde voorgeslag (die voorganger se identiteit). Wanneer die spreker as selfherskepping deur hierdie louteringsproses geworstel het om 'n nuwe identiteit vir homself te kan toe-eien, besef hy dat dit 'n sikliese proses is en dat die herskepte identiteit vernietig sal word – daarom skemer die verganklikheidsbewussyn al hoe sterker deur na afloop van die metaforiese vernietiging en ontnugtering daarmee.

In die lirieke van Fokofpolisiekar vind daar dus 'n ontwikkeling plaas binne die primêre tematiek van identiteit en verlossing. Die eerste album, *As jy met vuur speel sal jy brand* (2003), bewoerd die vasgekeerdheid en angstigheid wat simptome is van die oorheersing deur 'n ouer, voorgeskrewe identiteit waarvan die spreker wil loskom. 'n Selfvernietigingsdrang, 'n ontnugtering en die behoefte aan die loskom van godsdiensbande (wat kenmerkend is van hierdie ouer geslag se identiteit) skemer dus veral deur in die lirieke. Die behoefte aan die vrykom van die Christelike godsdiensbande, word gesuggereer deur die inversie van godsdienstige kodes in die lirieke. Die lirieke van die album *Lugsteuring* (2004) verwoord steeds die ontnugtering met die ou orde, maar ook veral die liminale gevoel van die spreker. Hier doen hy ook 'n oproep op eendersdenkendes om solidariteit te vind in hierdie gesamentlike gevoel van ontnugtering en identiteitloosheid. In die stook van die vernietigende vuur word die spreker in die lirieke van *Monoloog in stereo* 'n woordvoerder vir 'n generasie wat vasgekeerd voel in 'n middelklasbestaan wat oorgeërf is van die ou garde. Met *Brand Suid-Afrika* word die opdrag gegee vir die louteringsproses om in volle swang te kom, waarna daar in die lirieke van *Swanesang* besin word oor die afgehandelde herskeppingsproses. Dit lei tot 'n verganklikheidsbewussyn wat sterker gehoor word in die lirieke van *Antibiotika*, wat terselfdertyd ook 'n breër blik kry op die samelewing, omdat die spreker reeds deur 'n identiteitsvormingsproses geworstel het en begin fokus op die gevare wat hom as herskepte bedreig – net soos wat hy ook 'n bedreiging was vir die ou identiteit.

Opperman (1959:150) skryf dat die kunstenaar in sy menswees getrou mag wees, maar in sy kunstenaarskap is hy 'n verraaier waar hy behoort aan geen bepaalde volk, kerk of politieke party nie. Die ware kunstenaar kies hiervolgens nie kant nie, hy is as't ware wesenloos, onpartydig, 'n “verkleurmannetjie” (Opperman, 1959:149-150). Dit is egter nie die geval by Fokofpolisiekar nie, want die spanning wat volgens

Opperman tussen mens en kunstenaar bestaan, word in Fokofpolisiekar se lirieke genegeer. Die spreker in die lirieke van Fokofpolisiekar is nie 'n verkleurmannetjie nie – hy is en bly dieselfde gestalte as sy primêre metafoor, aangesien sy lewe self die metafoor is. Volgens Opperman (1959:154) sal die kunstenaar as kamiljoen ook al hoe meer van homself afskeid neem namate hy as kunstenaar groei. Maar by Fokofpolisiekar sien ons hoe die kunstenaar al hoe meer inwaarts keer en dus meer getrou aan homself en sy omstandighede raak. Dit is omdat die maak van musiek nie 'n manier is om idees of waarheid wat buite die musiek staan, tot uitdrukking te bring nie, maar eerder om 'n nuwe waarheid te skep. Soos Frith (1996a:111) dit stel: “Making music isn't a way of expressing ideas, it is a way of living them.” Die Afrikaanse liriekskrywer Bouwer Bosch (van die rockgroep Straatligkinders) beaam hierdie uitgangspunt wanneer hy in 'n onderhoud (Klopper, 2008b) sê: “Lirieke is baie meer kragtig as die kunstenaar die lirieke uitleef. Jou lirieke is jou leefstyl.”

Indien aanvaar word dat musiek 'n nuwe idee van waarheid skep, in plaas daarvan om een of ander waarheid te weerspieël, word 'n kritiese waardeoordeel oor musiek gemaak op grond van hoe oortuigend (ten opsigte van die gehoor) die kunstenaar die gevoel of ondervinding wat hy/sy beskryf, tot uitdrukking kan bring (Frith, 1996a:121): “Critical judgement means measuring performers' 'truth' to the experience or feelings they are describing or expressing.” Wanneer die kunstenaar self die metafoor word in sy skepping, kan daar geargumenteer word dat hierdie waarheid meer geloofwaardig is.⁷⁰ Dit is miskien waarom Fokofpolisiekar so 'n groot impak op die Afrikanerjeug en Afrikaanse musiekbedryf kon hê.

Krog (2006:459) plaas die lirieke van Fokofpolisiekar langs die poësie van NP Van Wyk Louw en bevind dat waar Van Wyk Louw die digter as uitverkorene gesien het, die lede van Fokofpolisiekar meer na “uitgestotenes” voel. Krog (2006:459) meen dat die nasate van Van Wyk Louw vasgekeer en gekontesteer voel op elke gebied: “Hulle sien vir hulleself geen ruimte oorbly nie en kan daarom nie iets of iemand anders akkommodeer nie. Dit is waarskynlik waarom die rock- en punkscene so manlik is – dit is die uitkomsplek vir jong wit seuns.”

⁷⁰ Die media is 'n plek waar hierdie ‘waarheid’ of ‘geloofwaardigheid’ ondersoek kan word as gevolg van die manier hoe die optrede en resepsie van 'n groep soos Fokofpolisiekar daarin beskryf word.

Rock het 'n geskiedenis van 'n rowwe en fisiese respons op 'n onsekere en ongenaakbare kulturele (sosiale), politieke en ekonomiese posisie in die wêreld wat weergegee word deur hoofsaaklik die stemoordrag en energie van die musiek wat aggressiewe manlikheid weerspieël (vergelyk Willis in Storey, 1996:120-121). In 'n eens patriargale bestel waar jong Afrikanermans in 'n nuwe Suid-Afrika gekonfronteer word met die gevolge van magsverlies, vind hulle dus mag (en identiteit) in rock. Krog (2006:455) het die volgende spesmas hieroor:

My vermoede is dat die jong mense instinktief aangevoel het: bly weg van al die dinge waarvoor Afrikaners in hoofletters dink: Politiek, Rugby, Digter. [...] Soek 'n plek waar ek hoegenaamd nie contested is nie – aangesien oumense nie die internet verstaan en almal digite is, aangesien coloured uitwyk hip-hop, rap en gospel toe, wyk ons uit na litnet [sic], rock en punk toe. Ek vermoed ook dat jongmense wat skryf hulle vasgeloop het in die heersende taal en styl van Afrikaanse gepubliseerde poësie. Hoe op aarde kan hulle hierdie totaal nuwe ander lewe, nuwe manier van dink, van bestaan, van operate in 'n nuwe bedeling bou op digters uit die ou bedeling?

Musiek skep dus 'n nuwe ruimte sonder vasgestelde grense (vergelyk Frith, 1996a:125) en die oorbrugging van grense is juis kenmerkend van die postmoderne milieu waarin ons onself tans bevind. Ten einde hierdie onbegrensde “plek” te skep waar hulle nie betwis voel nie, moet die jeug die ouer geslag se identiteitsmerkers, soos “Politiek, Rugby, Digter” (aldus Krog, 2006:455) uitdaag. “Politiek” word uitgedaag wanneer Fokofpolisiekar in “Hemel op die platteland” sing “kan jy apatie spel?” waarmee hulle suggereer dat hulle apaties is – ook polities apaties. “Rugby” word uitgedaag wanneer die lede van Fokofpolisiekar 'n parodiërende nag-rugbywedskryd speel teen 'n span met die naam Jesusduiwe in die musiekvideo vir “Tevrede?”, terwyl die voorsanger getuig: “Ek sal julle nooit tevrede / Tevrede stel nie”. “Digter” word uitgedaag deur 'n revisionistiese, intertekstuele gesprek te voer met juis die digters uit die ou bedeling wat nie “hierdie totaal nuwe ander lewe, nuwe manier van dink, van bestaan, van operate in 'n nuwe bedeling” (aldus Krog, 2006:455) bewoord nie.

Laasgenoemde intertekstualiteit verdien besondere aandag. Krog (2006:455) is waarskynlik reg daarvoor dat Afrikaanse jongmense ‘gekontesteer’ voel en dat die skrywende jongmense hulleself vasgeloop het teen die heersende taal en styl in die Afrikaanse poësie. *Maar* lirieskrywers soos Hunter Kennedy van Fokofpolisiekar

‘bly’ nie werklik ‘weg’ van die ‘Digter(s)’ nie. Deur sterk intertekstuele gesprekke te voer met literêre voorouers is nie slegs die beskuldiging van voorgangerdigters deur revisionisme nie, maar hierdie oorskrywing is ook ’n huldiging van die Afrikaanse digkuns en getuig van ’n bewustheid van, liefde en ontsag vir die poësie. Rockmusiek kan dus dalk (ten minste in die geval van Fokopolisiekar se Hunter Kennedy) juis die toneel wees waar die uitdrukking vir ’n liefde vir die ouer ‘romantiese’ Afrikaanse letterkunde, van Van Wyk Louw en ander, moontlik is, omdat dit die liriese aard van hierdie poëtiese voorgangers se poësie in ’n nuwe gedaante kan verhard vir die ongenaakbare wêreld waarin hy en sy generasie hulleself bevind. Bosman (2003:117) stel die vraag: “Hoe relevant is die poësie nog vir ’n jonger geslag lesers?” Hierdie vraag kan myns insiens duideliker geformuleer word as: Hoe relevant is *vandag* se poësie nog vir ’n jonger geslag lesers?

Ek stem dus saam met Krog (2006:455) wat meen dat “jongmense wat skryf hulle vasgeloop het in die *heersende* taal en styl van Afrikaanse gepubliseerde poësie” (Krog, 2006:455, my kursivering), maar nie dat jongmense wil wegbly van die digkuns nie. Die feit dat Kennedy in sy lirieskryfsproses aanklank vind by N.P. Van Wyk Louw (soos blyk uit die intertekstualiteit), is sprekend hiervan: dit toon juis dat die huidige Afrikaanse literatuur moontlik ontoeganklik geword het vir jong lesers as skrywers, maar dat hulle nou teruggryp na ’n heelwat ouer geslag digters, juis omdat daar aanklank gevind kan word by hoe ’n digter soos Van Wyk Louw die beperkinge van die Afrikaanse literatuur en geesteslewe van sy tyd bewoord. Kannemeyer (1984:269) sê oor Van Wyk Louw as Dertiger en die idee van ’n ruim Afrikaanse letterkunde:

Die persoon wat die strewe van die nuwe geslag die skerpste formuleer en die helderste insig in die probleme van die Afrikaanse skrywer en die spesifieke aard en beperkinge van die Afrikaanse geesteslewe openbaar, is [...] Van Wyk Louw ...

In ’n tyd waar die Afrikaanse poësie moontlik ontoeganklik geword het vir die jong geslag Afrikaanssprekendes, vind ’n jong lirieskrywer soos Kennedy van ’n punkrockgroep soos Fokopolisiekar aanklank by Van Wyk Louw se ontbloting van die beperkinge in die Afrikaanse geesteslewe en sy strewe na die vernuwing van die destydse Afrikaanse literatuur. Ook die intertekstuele verwysings in ’n Fokopolisiekar-liedjie na die werk van C. Louis Leipoldt, is in hierdie sin veelseggend,

aangesien Leipoldt as die belangrikste figuur geag word uit die groep digters van die Eerste Geslag (Leipoldt, Jan F.E. Celliers en Totius), veral vanweë die feit dat hy vernuwe het deur meer universele poësie te skryf (Kannemeyer, 2005:82). Die aanklank wat Fokofpolisiekar se lirieskrywer by Uys Krige vind, kan toegeskryf word aan Krige se “onvergenoegdheid met die wêreld waarmee hy nie in harmonie verkeer nie”, asook die “ontnugtering met die werklikheid” (Kannemeyer, 2005:165). Ahoewel in ’n ander tydsges, is dit kenmerke wat duidelik tot uiting kom in die tematiek van Fokofpolisiekar.

In die lig van die intertekstuele gesprek met Van Wyk Louw in die lirieke van Fokofpolisiekar is dit dus ironies dat Helize van Vuuren (1999:262) skryf: “In skerp kontras met populêre vorme van lied soos die poplied⁷¹ en die kabaret staan die elitistiese poësie van N.P. Van Wyk Louw.” Generies mag dit wel na ’n groot kontras lyk, maar dit is ironies dat Fokofpolisiekar by die sogenaamde elitistiese poësie aanklank vind, al is dit ter wille van ironisering of parodie.

Parodie is ’n besondere voorbeeld van intertekstualiteit en kan beskou word as dié kenmerk van die postmodernistiese gees (Foster en Viljoen 1997:xxviii). Dit word gewoonlik slegs beskou as ’n belaglikmakende nabootsing of van ’n ernstige werk, maar die noodwendige grappige aard van ’n parodie word deur Linda Hutcheon in haar werke *A Theory of Parody* (1985) en *A Poetics of Postmodernism* (1988) bevraagteken. Parodie kan volgens haar wel die belaglikmaking van ’n ernstige stuk ten doel hê, maar ten einde as parodie beskou te word, hoef kritiek nie noodwendig in die vorm van belaglikmaking van die oorspronklike stuk te geskied nie. Hutcheon (1985:5-6) meen parodie kan ernstig geskied – bespotting is dus volgens haar nie die primêre kenmerk van die parodie nie:

[W]hat is remarkable in modern parody is its range of intent – from the ironic and playful to the scornful and ridiculing. Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [...] Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity.

⁷¹ Van Vuuren (1999:262) gebruik die woorde “poplied” en “poplied” om na populêre musiekliedke te verwys. Sodanige ooreenvoering van populêre musiekliedke, waar musikale genre-onderkeidings misgekyk word, moet hersien word waar daar oor liedke in die literêre sisteem geskryf word (vergelyk my bespreking van die terme pop, rock, punkrock en metal in 1.4.1).

Waar parodie in die verlede ingespan is (en soms vandag nog ingespan word) met die doel om 'n "malicious, denigrating vehicle of satire" te wees (Hutcheon, 1985:10-11), moet die konsep van parodie, volgens Hutcheon, uitgebrei word om by die hedendaagse kunsvorme aan te pas: "Often the works of the past become aesthetic models whose recasting in a modern work is frequently aimed at a satirical ridicule of *contemporary* customs or practices" (Markiewicz, aangehaal in Hutcheon, 1985:11, eie kursivering). Die gebruik van intertekste in die werk van Fokofpolisiekar kan dus beskou word as parodie, wat ten doel het om die hedendaagse gewoontes of praktyke in die spervuur te plaas.

Om te parodieer, beteken volgens Hutcheon (1988:126) nie om die verlede te vernietig nie: "to parody is both to enshrine the past and to question it". Parodie kan dus ingespan word as terselfdertyd 'n huldiging en beskuldiging, of anders gestel: dit is 'n terughunkering met 'n kritiese afstand van die ouer tekste en hulle poëtikas, wat in effek beide 'n ophemeling en afrekening is. In dié proses, beoefen die lirieskrywer van Fokofpolisiekar as 't ware literêre emansipasie. Hierdie laaste stelling kan duideliker verstaan word aan die hand van die Russiese Formaliste se siening van parodie.

Die Rusiese Formaliste se siening van parodie kan as volg kortliks gestel word: parodieërende tekste wat daarin slaag om hulself te bevry van die agtergrond-tekst in so 'n mate dat 'n nuwe, outonome teks geskep is, stel voor dat parodie as dialektiese sintese 'n prototipe mag wees vir die kritiese punt van literêre vorme se geleidelike ontwikkeling. Parodie is beskou as onder meer 'n meganisme vir *ostranenie* (vervreemding) en 'n dialektiese vervanging vir formele elemente waarvan die funksies outomaties of gemeganiseerd geraak het (Hutcheon, 1985:35). Omdat die lirieke van Fokofpolisiekar deur (ernstige) parodie daarin slaag om ditself in eie reg te verhef bo die intertekste, is die lirieke deel van literêre ontwikkeling. In dié proses verhef of emansipeer 'n lirieskrywer soos Kennedy homself as skrywer binne 'n sekere ontwikkelende literêre sisteem.

HOOFSTUK 5

Gevolgtrekking

Identity [...] comes from the outside, not the inside; it is something we put or try on, not something we reveal or discover.

- Simon Frith⁷²

By ons shows kan jy wees net wie jy is en doen net wat de f** jy wil.

- Wynand Myburgh van Fokofpolisiekar⁷³

5.1 Inleiding

Daar is in hierdie studie bewys dat die spesifieke sosiopolitieke konteks waarin die Afrikaanse musiek van die afgelope anderhalf dekade geskep is, gemanifesteer het in dié musiek se lirieke. Uit die gevallestudie van die punkrockgroep Fokofpolisiekar is dit duidelik dat die kwessie van verlossing en identiteit 'n brandende kwessie is wat ondersoek word in die lirieke van hierdie groep en dat dit teruggevoer kan word na die posisie van die Afrikanerjeug na afloop van die magsverlies van die Afrikaner (asook die fragmentering van identiteit in 'n postmoderne samelewing). Konteksgerigte afleidings is dus in die onderhawige studie gemaak oor hoe die historiese en sosiopolitieke konteks waarin die lirieke geskep word, hierdie uitinge beïnvloed. Maar die rol van die leser (of, in hierdie geval, hoorder) moet ook in ag geneem word in die ondersoek van lirieke en identiteit, aangesien literatuur nie bloot mimeese is nie, maar ook beskou kan word as *beïnvloeding* (vergeelyk Van der Merwe, 1998:221). Om Afrikaanse lirieke in hierdie lig te beskou, skakel met Frith (1987:137 en 1996a:121) se uitgangspunt, waarna ook in hoofstuk twee van hierdie studie verwys is, naamlik dat ondersoek nie ingestel moet word na hoe musiek die een of ander waarheid weerspieël nie, maar eerder na hoe musiek die idee van waarheid in die eerste plek daarstel.

⁷² Frith, 1996a:122.

⁷³ Van der Vyver, 2004:41.

5.2 Bevindinge

Terwyl daar nog nie baie aandag aan rocklirieke (of populêre musiek op sigself) in die Afrikaanse letterkunde gegee is nie, is dit my bevinding dat die lirieke van 'n punkrockgroep soos Fokopolisiekar wel 'n posisie in die Afrikaanse literêre sisteem behoort te hê – en dus bestudeerbaar is binne die Afrikaanse letterkunde. Die polisisteamteorie van Itamar Even-Zohar (1990) kan as wegspringpunt dien vir sodanige ondersoek. Waar die musieksisteem met die Afrikaanse literêre sisteem oorvleuel, betree lirieke die literêre sfeer en sorg dit vir verskuiwinge in hierdie sisteem. Ek stem egter saam met Bosman (2003:116), wat meen dat Afrikaanse lirieke nie 'n plaasvervangende rol te speel het in die Afrikaanse letterkunde nie, maar wel 'n komplementerende een. Dit *kan nie* as plaasvervanger optree nie, aangesien lirieke nie poësie is nie, maar sigself: lirieke is lirieke. Dit word geskryf om gesing te word en gehoor in 'n stem wat deur sy optrede en paralinguistiese elemente as 't ware lewe in die woorde blaas en in die proses nuwe betekenis daaraan heg. Nie net die uitdrukking van die woorde verskil tussen geskrewe poësie en gesonge lirieke nie, maar ook die ontvangs daarvan.

Lirieke word dikwels ontvang in 'n sosiale konteks wat 'n definitiewe rol speel in die emosionele intensiteit van daardie ontvangs. Selfs al word lirieke nie fisies binne die groepsverband ontvang (soos tydens 'n rockkonsert) nie, is daar steeds 'n gevoel van kollektiwiteit in die idee daarvan om 'n aanhanger van 'n groep of 'n kunstenaar te wees saam met mede-aanhangers. Die aanhoor van musiek is boonop op sigself 'n sosiale ondervinding, omdat die aanhoor van musiek 'n sosiale interaksie is tussen luisteraar en musikmaker(s) (vergelyk Hudak, 1999:453).

Die sosiale en emosionele aard van musiekondervinding hou sekere gevolge in vir die identifikasieproses. Emosionele intersubjektiviteit vind tot so 'n mate tydens musiekondervinding plaas, dat die luisteraar se emosies oombliklik vervang kan word met die emosie van die kunstenaar(s) – of altans die emosie wat deur hom/haar/hulle verwoord of uitgedruk word (vergelyk Denzin 1984:152). Wanneer iemand na musiek luister, word 'n alliansie tussen hom of haar, die kunstenaar(s) en ander aanhangers geskep en in hierdie proses identifiseer die luisteraar nie slegs met die kunstenaar nie, maar ook met die mede-aanhangers. Dit gee aanleiding tot 'n gevoel van solidariteit

(vergelyk Sardiello, 1998:123 en Frith, 1996:121). Met ander woorde, tydens die optrede van musiek, vind “mutual enactment” (Frith, 1996a:115) plaas. Die luisterondervinding word dus self ’n optrede, oftewel ’n skeppingsproses, aangesien die luisteraar op ’n sekere manier beïnvloed word deur die luisterondervinding en op grond daarvan ’n identiteit giet. Wanneer ’n persoon musiek ervaar, gaan dit dus nie slegs oor die dekodering van geënkodeerde boodskappe in die musikale teks nie. Die vermoë van musiek om ’n gevoel van solidariteit binne groepsverband te skep, maak van musiek en lirieke ’n sterker medium waardeur identiteitsvorming kan geskied as byvoorbeeld poësie en ander tradisionele literatuurvorme.

Musiek word ontvang deur middel van verskillende mediamodaliteite (Moser, 2007: 278). Wanneer lirieke ondersoek word, is dit dus raadsaam om ook die uitbou of verbreding van tematiek deur middel van elemente soos soos die ontwerp van die albumomslag en gepaardgaande CD-boekie, musiekvideo’s, bemarkingsmateriaal en die konsertoptrede te ondersoek.

Nie slegs die konteks waarbinne musiek ontvang word nie, maar ook die konteks waarbinne dit geskep word, moet in ag geneem word wanneer lirieke ondersoek word, aangesien die sosiale makrokosmos uitkristaliseer in die musikale mikrokosmos (Ballantine, 1984:4-5). Om dus werklik die impak en betekenis van lirieke te kan begryp, is ’n konteksgerigte benadering raadsaam. In hierdie studie is dienooreenkomstig bevind dat die sosiopolitieke konteks waarbinne Afrikaanse musiek ontwikkel het, ’n groot invloed op die tematiek van in die lirieke gehad het. Afrikaanse rock, punkrock en metal het (soos op internasionale vlak) as gevolg van die sosiopolitieke milieu op ’n sekere tydperk ontwikkel.

Die interdisiplinêre ondersoek van die vorming van, onderhandeling met en ontwikkeling van identiteit het in die laaste anderhalf dekade toenemende belangstelling geniet. Dit is onder meer ’n gevolg van die steeds uitbreidende kontak tussen gemeenskappe wat in postmoderne samelewings byeengebring word deur globalisasie, grootskaalse migrasies en ander sosiale prosesse (De Fina, 2006:351). ’n Sekerheid in die onsekerheid (aangevuur deur die fragmentering van identiteit in postmoderne samelewings) kan gevind word in gedeelde musikale ondervinding en smaak. Maar dit impliseer nie dat daardie sekerheid ewig of vas is nie.

Identiteitsvorming gaan ook nie daarvoor om iets permanents te skep nie, maar eerder is dit 'n geval van die gebruik van beskikbare bronne uit die geskiedenis, taal en kultuur in die proses van wording eerder as wees (vergelyk Hall, 1996a:4). Populêre musiek is, soos duidelik blyk uit hierdie studie, een van daardie bronne.

In 'n land soos Suid-Afrika is dit uiters duidelik dat identiteitsvorming 'n voortdurende wordingsproses is. Waar Afrikanernasionalisme tydens die apartheidsjare 'n kwansuise vasgestelde Afrikaneridentiteit daargestel het, het die afskaf van apartheid, die magsverlies van die Afrikaner en die oorgang tot 'n volle demokrasie ('n 'reënboognasie') gewys dat die historiese prosesse en sosiopolitieke omstandighede waarin identiteit geskep word (asook die plekke waar dit tot uiting kom) voortdurend in fluksie is.

Die faktor van apartheid en die gevolge wat daarmee gepaard gaan, het juis 'n ekstra dimensie geskep wat die ondersoek van identiteit in Suid-Afrika nodig maak. Die land se problematiese verlede en geskiedenis van geweld (in die vorm van onder meer strukturele geweld, oorlogsgeweld en emosionele wreedheid) het 'n psigiese las van angs, woede en skuld tot gevolg (Van der Merwe, 1998:230). Die literatuur is een van die plekke waar hierdie angs, woede en skuld tot uiting gebring word. Dit kan volgens van der Merwe (1998:230) net soos ander kunsvorme 'n waardevolle rol speel in die verwerking van traumas van die verlede. Van der Merwe (1998:230) is verder van mening dat een van die kernbegrippe wat ondersoek verg, die psigiese effekte van identifikasie tussen leser en karakter is. Alhoewel daar in die studie van lirieke as literatuurvorm nie noodwendig met karakters soos in die geval van die prosa in aanraking gekom word nie, bied dié literatuurvorm steeds identifikasiemoontlikhede wat ondersoek kan word: die hoorder identifiseer met wat gesing word, met wie sing, asook met mede-aanhangers. Dit is ook selfs moontlik dat luisteraars die spreker in 'n liedjie as hoofkarakter identifiseer en ook *met* hom of haar identifiseer. Herholdt (2004:6) skryf immers in 'n resensie oor Fokofpolisiekar se eerste album (die EP *As jy met vuur speel sal jy brand*) na aanleiding van die lirieke:

Die hoofkarakter in die lirieke is paniekbevange, angstig en alleen. Vir hom beteken God niks nie, en daar is iets beeldskoons aan die nag. Hy [...] vermoed al sy skroewe is nie vasgedraai nie [...] Hy verafsku die 'skaapmentaliteit van

Afrikaanse Amerika’, om ’n d-s op die platteland te word en dat almal leuens rondra.

Uit bostaande aanhaling is dit duidelik dat luisteraars tog geneig is om ’n karakter te identifiseer wanneer daar ’n stem aanwesig is. Die identifikasie tussen leser en ‘karakter’ kan dus steeds ondersoek word in die geval van musiek.

Na aanleiding van Van der Merwe (1998:230), is dit duidelik dat identiteit en identiteitsvorming ’n kwessie is wat aandag verlang in die literatuurwetenskap en ook spesifiek in die Suid-Afrikaanse konteks. Aangesien populêre musieksmaak nie slegs voortvloeiend is vanuit ons sosiaal gekonstrueerde identiteit nie, maar bydra tot die vorming van hierdie identiteit (Frith, 1996a:109 en 1987:149), kan die studie van rock en die effek daarvan op die identiteitsvorming van die Afrikanerjeug bydra tot die verstaan van die unieke situasie waarin hierdie jeug hulleself bevind in die sogenaamde nuwe Suid-Afrika.

Maar op die ou end bly populêre musiek ook vermaak. Hunter Kennedy, die hoof-lirieskrywer van Fokofpolisiekar, sê: “Ek dink dis simpel om mense wat entertainment as ’n lewe doen [...] om jou vertrou in hulle te sit. Ek dink nie dis ’n goeie idee nie.” (Kapp & Beukes, 2008). Tog gebruik mense vermaaklikheid as verwysingspunt vir identiteitsvorming. Hierdie proses is ook verskillend vir elke individu.

Alhoewel ’n mens se sosiale konteks sy musikale ondervinding beïnvloed en hy dus nie vry is om enigiets te ‘ lees’ in ’n liedjie nie (Frith, 1987:139), interpreteer elke mens steeds lirieke verskillend. Johnny de Ridder vertel hoe daar mense is wat met die aanhoor van “Vernietig jouself” gedink het Van Coke sing “geniet net jouself” en Kennedy vertel in dieselfde onderhoud dat iemand al te kenne gegee het dat hy gedink het die reël in “Hemel op die platteland” – “kan jy apatie spel?” – is “kan jy Aberdeen spel?” (Wiechers, 2005). Kennedy (*LitNet*, 2005) vertel ook hoe ’n aanhanger al oor dieselfde reël vir hom gevra het wat “japatie” is. Miskien is dit ekstreme voorbeelde van misinterpretasie⁷⁴ en daaglik ‘ hoor’ mense lirieke verkeerd (dit is algemene

⁷⁴ Die inleideidende liedjie op Fokofpolisiekar se album *Monoloog in stereo* (2005) is immers getiteld “Oop vir misinterpretasie”.

kennis dat die Jimi Hendrix liedjie “Pardon me while I kiss the sky” dikwels verkeerd geïnterpreteer word as “Pardon me while I kiss this guy”). Tog dien dit as illustrasie van hoe elke persoon sy eie interpretasie aan lirieke heg. Frith (199a:109) sê oor die gebruik van musiek: “while music may be *shaped* by the people who first make and use it, as experience it has a life of its own”. Baines (2008:111) meen in hierdie verband:

[T]here can be little doubt that music’s lack of denotative meaning makes for a particularly flexible text that allows for an open-ended reading. This is true of both the music and the lyrics, which are equally open to interpretation.

In die inleiding van hierdie studie is verwys na Storey (2003:4) se siening: “A ‘text’ [...] is not the issuing source of meaning, but a site where the articulation of meaning – variable meaning(s) – can be made.” Tekste kan dus verskeie betekenisse kry in verskillende kontekste. In die lig daarvan sou dit sinneloos wees om af te lei dat Fokofpolisiekar noodwendig ’n *spesifieke* nuwe identiteit daargestel het. Identiteit is vlietend en gebonde aan omstandighede. Maar Fokofpolisiekar het myns insiens die skep van ’n nuwe identiteit verwoord en in die proses die geleentheid of ruimte daargestel vir die skep van nuwe waarhede met betrekking tot wit Afrikaanse identiteit. Die groep se musiek kan dus as tydelike aanheggingpunt dien vir ’n Afrikanerjeug met ’n behoefte aan nuwe identiteitsbronne. Fokofpolisiekar se musiek en die interaksie daarmee, kon met ander woorde aan lede van die Afrikanerjeug die geleentheid tot die skep van bondgenootskappe en dus ook kohesie en solidariteit bied binne ’n gemeenskaplike gevoel van ’n tekort aan identiteit. Danie Marais stel dit as volg in sy blog (15 September 2008) op die webwerf van *Boeke-Insig*:

[A]s ek ’n gevoel van gemeenskap wil ervaar, kan ek sommer Saterdag na die CD-bekendstelling van *Antibiotika* om die hoek in The Assembly gaan. [...] Want as ons almal daar met ’n biertjie in die hand saam met Francois sing “ek’s net ’n toeris in my geboorteland” dan weet ons ook weer almal waar ons eintlik saamwoon.

Buiten die skep van ’n nuwe ruimte waarbinne identiteitsvorming kan plaasvind, het die musiek van Fokofpolisiekar ook ’n ruimte geskep waar die Afrikaanse letterkunde opnuut geïnterpreteer kan word, soos duidelik blyk uit die gebruik van verskeie literêre intertekste in dié groep se lirieke.

In hierdie tesis is heelwat aandag bestee aan die status van lirieke as literatuur, al dan nie. Fokofpolisiekar se lirieke self word gekenmerk deur die gebruik van verskeie literêre tegnieke, nie slegs deur die benutting van intertekstuele verwysings na literêre voorvaderfigure soos byvoorbeeld Van Wyk Louw, Leipoldt, Krige en na die Bybel nie. Die bedrewe en funksionele benutting van stylfigure en verstegniese middele soos eind- en binnerym, assonansie, woordspel, kontraswerking, dubbelsinnigheid en ironie lewer bewys van 'n bewustheid van literariteit by Fokofpolisiekar.

5.3 Moontlikhede vir toekomstige studie

Die onderhawige tesis het nie die volle verhaal van Afrikaanse musiek vertel nie. Die historiese oorsig oor die opkoms van Afrikaanse rock is op 'n oorsigtelikelike wyse aangepak. Deur 'n gevallestudie te doen van Fokofpolisiekar is ander rock-, punkrock- en metalgroepe opsygeskuif. Die lirieke van Fokofpolisiekar vind daarbenewens ook nie noodwendig aanklank by alle jong Afrikaners of Afrikaanssprekendes nie en bewoerd nie almal se ondervindinge met betrekking tot identiteit in die nuwe millennium nie. Ten einde die studie af te baken, is die faktore van klas, ras en geslag ook nie uitgebou as onderwerpe in die studie van Afrikaanse lirieke nie – dit is almal onderwerpe in hul eie reg en moontlikhede van toekomstige studie.

Toekomstige studie op die gebied van lirieke kan byvoorbeeld aandag gee aan Karen Zoid as die eerste sterk vroulike stem in Afrikaanse rock. Die groep K.O.B.U.S.! verdien ook aandag as die eerste volwaardige Afrikaanse metalgroep in Afrikaans en veral vir die manier hoe hulle as sosiale waarnemers optree in hulle lirieke. Veral die album van K.O.B.U.S.! getiteld *Swaar metaal* (2007) verdien aandag in dié verband. Die bruin stem in Afrikaanse populêre musiek moet ook nie in toekomstige studies oor Afrikaanse musiek buite rekening gelaat word nie. Die Afrikaanse rapmusiek van veral Prophets of the City, Brasse vannie Kaap en Jitsvinger kan onder die loep kom. Vergelykende studies is ook 'n moontlikheid vir toekomstige navorsing oor Afrikaanse lirieke.

In 2007 het Fokofpolisiekar se lede nuwe projekte aangepak. Hunter Kennedy en Jaco “Snake” Venter het saam met Laudo Liebenberg en Hennie van Halen die Engelse rockgroep aKING gestig terwyl Francois van Coke en Wynand Myburgh saam met Justin Kruger die Afrikaanse rockgroep Van Coke Kartel op die been gebring het. Laasgenoemde groep se lirieke word hoofsaaklik geskryf deur Francois van Coke en kan in toekomstige studies in verband gebring word met die tematiek van Fokofpolisiekar. Hunter Kennedy het ook in 2007 ’n kantlynprojek saam met Pierre Greeff (van die Afrikaanse duo Lukraaketaar) in die lewe geroep getiteld Die Heuwels Fantasties. Hierdie groep, wat in Maart 2009 met ’n eerste album debuteer, se lirieke verdien myns insiens ook nadere ondersoek met betrekking tot die identiteitskwessie – veral in verband met die sfeer van die voorstedelike middelklas.

Wanneer dit kom by die implikasies wat musiek het met betrekking tot die letterkunde, lê die antwoord by die oorskryding en verskuiwing van grense, want musiek besit die vermoë om alle grense te oorskry, soos Frith (1996a:125) tereg sê:

Music is [...] the cultural form best able to cross borders – sounds carry across fences and walls and oceans, across classes, races, and nations – and to define places; in clubs, scenes, and raves, listening on headphones, radio and in the concert hall, we are only where the music takes us.

In die Afrikaanse letterkunde kan musiek ons dus na nuwe plekke neem.

BRONNE

Adendorff, E.M. 2003. *Digdebutte teen die millenniumwending: 'n Polisistemiese ondersoek*. Ongepubliseerde magisterproefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Adendorff, E.M. 2006a. Is die pop en die rock-lirieke die poësie van die eie tyd? In *Letterland*. 22 Desember. Intyds beskikbaar:
http://www.inletterland.net/in_letterland/2006/12/is_die_pop_en_d.html (Afgelaai: 28 Oktober 2008.)

Adendorff, E.M. 2006b. “Planke toe met poësie!” ’n Voorlopige ondersoek na *performances* en *happenings* in die Nederlandse en Afrikaanse poësisisteme. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*. 13(2): 129-147.

Andersson, Muff. 1981. *Music in the Mix: The story of South African Popular Music*. Johannesburg: Ravan.

Anoniem. 2006. Kommissie gevra om grondwetlike leiding oor Polisiekarre te gee. *Die Burger*. 23 Maart. p. 3.

Anoniem. 2008. Dylan kry Pulitzer ‘vir sy invloed op musiek, kultuur’. *Die Burger*. 9 April. p. 3.

Aucamp, Hennie. 1984. *Woorde wat wond*. Kaapstad: Tafelberg.

Badprop, Angola. 2004. Wat kan ’n Polisiekar doen? *Die Burger, JIP*. 22 Maart.

Ballantine, Christopher. 1984. *Music and its Social Meanings*. Johannesburg: Ravan.

Ballantine, Christopher. 2004. Re-thinking ‘Whiteness’? Identity, Change and ‘White’ Popular Music in Postapartheid South Africa. *Popular Music* 23(2): 105-131.

Barnard, Madeleine. 2008. Die kaf en die korrels van Afrikaanse musiek. *Rapport Perspektief*. 6 April. p. 1.

Baines, Gary. 2008. Popular Music and Negotiating Whiteness in Apartheid South Africa. In: Olwage, Grant (red.). 2008. *Composing Apartheid: Music for and Against Apartheid*. Johannesburg: Wits University Press.

Bauman, Zygmunt. 1996. From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity. In: Hall, Stuart en Paul Du Gay. 1996. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.

Bennet, Tony. 1992. Putting Policy into Cultural Studies. In: Grossberg, L., C. Nelson en P. Treichler (reds.). 1992. *Cultural Studies*. New York/Londen: Routledge.

Bennet, Tony. 2000. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Hampshire & London: Macmillan.

Bezuidenhout, Roof. 2005. Is dié musiek 'n trein wat ontspoor? *Rapport Perspektief*. 23 Oktober. p. 8.

Bezuidenhout, Roof. 2006. Meeste mense is maar lekker zef. *Rapport Perspektief*. 30 April. p. 8.

Bloom, H. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.

Boesak, Allan. 2006. Grense, Christene en die 'Karre. *Rapport*. 19 Maart. p. 20.

Bosman, Martjie. 2003. Het Afrikaanse rock iets vir die Afrikaanse poësie te sing? *Stilet* 15(1): 101-121. Maart.

Bosman, Martjie. 2004. Die FAK-fenomeen: populêre Afrikaanse musiek en volksliedjies. *Tydskrif vir Letterkunde* 41(2): 21-41.

Bressler, C. E. 1994. *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*. New Jersey: Prentice Hall.

Breytenbach, Breyten. *Ysterkoei-blues. Versamelde gedigte (1964-1975)*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Brill, A.A. (red.). 1938. *The Basic Writings of Sigmund Freud*. New York: The Modern Library/Random House.

Brink, A.P. 1973. Die konteks van Sestig: Herkoms en situasie. In: Polley, J. 1973. *Die Sestigers*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Brink, A.P. 2000. *Groot verseboek 2000*. Kaapstad: Tafelberg.

Brümmer, Willemien. 2004. Met die rug op die kerk, 'Afrikanermentaliteit'. *Die Burger*. 5 April. p. 12.

Burger, Karin, 2006. Karre sê hulle is nie anti-godsdiensdig. *Rapport*. 19 Februarie. p. 5.

Burger, Willie (red.) 2006. *Die oop gesprek. N.P. Van Wyk Louw-Gedenklesings*. Pretoria: LAPA.

Bybel. 1983. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.

Bybel (Naslaan-uitgawe). 1957. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.

Byerly, Ingrid Bianca. 1998. Mirror, Mediator, and Prophet: The Music *Indaba* of Late-Apartheid South Africa. *Ethnomusicology* 42(1): 1-44. Winter.

Cave, Nick. *The Complete Lyrics 1978-2007*. Londen: Penguin. pp. ix-xii.

Cirlot, J. E. 1971. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge.

- Cloete, T.T. (red.) 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Cochrane, Jacqueline & Rob Szabo. 2005. Wees 'n slag oopkop, vra 'weird' Fokofpolisiekar. *Krit*. 30 Maart. p. 13.
- Coulson, J., C.T. Carr *et al* (reds.). 1984. *The Oxford Illustrated Dictionary*. Oxford: Book Club Associates/Oxford University Press.
- Cronjé, G. 1974. Die sosiale ordening van die Afrikaner. In Grobbelaar, P.W. *Die Afrikaner en sy kultuur*. Kaapstad: Tafelberg.
- Davis, Andy. 2004. Straight to Hell. *Weekly Mail and Guardian*. 13 Mei. p. 1-2.
- De Fina, Anna. 2006. Group Identity, Narrative and Self-representations. In De Fina, Anna, Deborah Schiffrin & Michael Bamberg (reds.). 2006. *Discourse and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Fina, Anna, Deborah Schiffrin & Michael Bamberg (reds.). 2006. *Discourse and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dekker, G. 1966. *Afrikaanse Literatuurgeskiedenis*. Kaapstad: Nasou.
- Deleuze Gilles & Felix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Vertaling en voorwoord deur Brian Massumi. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Denzin, Norman K. 1984. *On Understanding Emotion*. San Francisco/London: Josey-Bass.
- De Olim, Charles. 2004. For whom the Bellville tolls. *Star*. 26 Mei. p. 8.
- De Ridder, Chutney & Jurie Wessels. 2002. Is rocksangers ons nuwe digters? *Rapport*. 20 Januarie. p. 30.

De Villiers, Jacques. 2008. Hoe om 'n ware ROCK-liedjie te skryf. *Die Matie Woordbylaag*. 30 Julie. p. 1.

De Vries, Ad. 1984. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam/London: North-Holland.

Docker, John. 1994. *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Drewett, Michael. 2008. Packaging Desires: Album Covers and the Presentation of Apartheid. In Olwage, Grant (red.). 2008. *Composing Apartheid: Music for and Against Apartheid*. Johannesburg: Wits University Press.

Dubow, Saul & Alan Jeeves (reds.). 2005. *South Africa's 1940's: Worlds of Possibilities*. Cape Town: Double Storey.

Du Plessis, Chris. 1989. "...en die verskietende sterre flikker". In *Vrye Weekblad*. 14 April. pp. 8-9.

Du Preez, Max. 2006. Foreword. In: Hopkins, Pat. 2006. *Voëlvry: The Movement that Rocked South Africa*. Kaapstad: Zebra.

Duvenhage, Pieter. 2004. Antjie Krog se Van Wyk Louw-gedenklesing: 'n Kritiese verslag deur Pieter Duvenhage. 24 September. *Vrye Afrikaan*. Intyds beskikbaar: <http://www.vryeafrikaan.co.za/site/lees/php?id=7> (Datum afgelaai: 5 Mei 2008.)

Egan, Keith J. 1983. Fire. In: Wakefield, Gordon, S. (red.). 1983. *A Dictionary of Christian Spirituality*. London: SCM.

Engelbrecht, N. 2004a. Nonsens sonder diepte. *Noord-Son*. 6 Februarie. p. 2.

Engelbrecht, Theunis. 2004b. Dis genoeg om van grys te word: Dié Afrikaanse punk vee alles plat. *Rapport*. 29 Februarie. p. 11.

Epstein, J.S. (red.). 1998. *Youth Culture: Identity in a Postmodern World*. Massachusetts/Oxford: Blackwell.

Epstein, J.S. 1998. Introduction: Generation X, Youth Culture and Identity. In Epstein, J.S. (red.). 1998. *Youth Culture: Identity in a Postmodern World*. Massachusetts/Oxford: Blackwell. pp. 1-23.

Even-Zohar, I. 1990a. Polysystem Theory. *Poetics Today* 11(1): 9-26.

Even-Zohar, I. 1990b. The "Literary System". In *Poetics Today* 11(1): 27-44.

Eyerman, R. & A. Jamison. 1998. *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge. 1979. *FAK-Sangbundel*. Johannesburg: Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge.

Ferber, Michael. 1999. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fiedler, L.A. 1975. Cross the Border – Close that Gap: Post-Modernism. In Cuncliff, M. 1975. *American Literature Since 1900*. Londen: Barry & Jenkins.

Fiske, John, 1996. British Cultural Studies and Television. In Storey, John (red.). 1996. *What is cultural studies? A Reader*. London: Arnold; New York: Oxford University Press.

Fortein, Terri-Liza. 2004. Afrikaans rockers challenge the status quo. *Cape Argus*. 10 Mei. p. 9.

Foster, P.H. (samest.). 1996. *Systap: Verkenning van die postmodernistiese poësie*. Ongepubliseerde Honneurswerkstukke. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Foster, Ronel & Louise Viljoen. 1997. *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Human & Rousseau, Tafelberg.

Freud, Sigmund. 1969 [1940, 1949]. *An Outline of Psycho-analysis*. New York: W.W. Norton.

Frith, Simon & Andrew Goodwin (reds.). 1990. *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. Londen/New York: Routledge.

Frith, Simon. 1987. Towards an Aesthetic of Popular Music. In: Lippert, Richard & McClary, Susan. 1987. *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.

Frith, Simon. 1988. *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. New York: Routledge.

Frith, Simon. 1996a. Music and Identity. In: Hall, Stuart en Paul Du Gay. 1996. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.

Frith, Simon. 1996b. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.

Giliomee, Herman. 2004. *Die Afrikaners: 'n Biografie*. Kaapstad: Tafelberg.

Gray, Ann en Jim McGuigan. 1993. *Studying Culture: An Introductory Reader*. Londen: Edward Arnold.

Grobbelaar, P.W. 1974. *Die Afrikaner en sy kultuur*. Kaapstad: Tafelberg.

Grossberg, Lawrence. 1990 [1986]. Is There Rock After Punk? In: Frith, Simon & Andrew Goodwin (reds.). 1990. *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. Londen/New York: Routledge.

Grossberg, L., C. Nelson en P. Treichler. (reds.). 1992. *Cultural Studies*. New York/Londen: Routledge.

Grové, A.P. 1992. Lied. In Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. pp. 255-256.

Grové, A.P. 1992. Liriek. In Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. pp. 256.

Grundling, Erns. 2003. Fokofpolisiekar: 'n dosis rebelsheid in Afrikaanse musiek. *LitNet*. 3 Desember. Intyds beskikbaar: <http://www.oulitnet.co.za/klank/polisie.asp> (Afgelaai: 28 Oktober 2008.)

Grundlingh, Albert. 2004. "Rocking the Boat" in South Africa? Voëlvry Music and Afrikaans Anti-apartheid Social Protest in the 1980s. *International Journal of African Historical Studies* 37(3): 483-514.

Grundlingh, Albert. 2005. The Politics of the Past and of Popular Pursuits in the Construction of Everyday Afrikaner Nationalism 1938-1948. In Dubow, Saul & Alan Jeeves (reds.). 2005. *South Africa's 1940's: Worlds of Possibilities*. Cape Town: Double Storey.

Grundlingh, Albert. 2008. 'Are We Afrikaners Getting too Rich?' Cornucopia and Change in Afrikanerdom in the 1960's. *Journal of Historical Sociology* 21(2/3): Junie/September. 143-165.

Grundlingh, Albert en Siegfried Huigen. (reds.). 2009. *Van volksmoeder tot Fokofpolisiekar: Kritiese opstelle oor Afrikaanse herinneringsplekke*. (In publikasie.) Stellenbosch: Sun African Media.

Halleluja: Psalms, Gesange en ander liedere vir Huis, Dag- en Sondagskool en Jeugverenigings. Kaapstad: Lux Verbi.

Hall, Stuart. 1996a. Introduction: Who Needs Identity? In Hall, Stuart en Paul Du Gay. 1996. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.

Hall, Stuart. 1996b. Race, Culture, and Communication. In Storey, John (red.). 1996. *What is cultural studies? A Reader*. Londen: Arnold / New York: Oxford University Press.

Hall, Stuart en Paul Du Gay. 1996. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.

Hartman, W. 1965. Sy heil is in die stede. In *Die Huisgenoot*. 28 Mei. pp. 14-17.

Herholdt, Faan. 2004. 'As jy met vuur speel sal jy brand'. In *Die Burger*. 26 Januarie. p. 6.

Hopkins, Pat. 2006. *Voëlvry: The Movement that Rocked South Africa*. Kaapstad: Zebra.

Hudak, G.M. 1999. The "Sound" Identity: Music-Making & Schooling. In McCarthy, C., G.M. Hudak, S. Miklaucic & P. Saukko. (reds.). 1999. *Sound Identities: Popular Music and the Cultural Politics of Education*. New York: Peter Lang.

Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York/Londen: Methuen.

Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge.

Jackson, Neels. 2006. Blywegpolisiekar. *Beeld*. 15 Maart. p. 10.

Jacobs, I. 1997. Hiert vir Boomslang en die Blinkende Kokkerotte! *Die Huisgenoot*. 23 Januarie. pp.126-128.

Johnson, Richard. 1996. What is cultural studies anyway? In: Storey, John (red.). 1996. *What is Cultural Studies? A Reader*. Londen: Arnold / New York: Oxford University Press.

Kannemeyer, J.C. 1984 [1978]. *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur I*. Kaapstad: Academica.

Kannemeyer, J.C. 1988. *Die Afrikaanse literatuur 1652-1987*. Pretoria/Kaapstad: Academica.

Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.

Kapp, Tertius (Teks/konsep) & Beukes, Johan (Regisseur). 2008. *Johnny en die Maaiers* [Dokumentêr]. Johannesburg: MK en Third World Media.

Kennedy, Hunter. 2005. Hemel op die platteland? *LitNet*. 15 November. Intyds beskikbaar: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=2374&cat_id=241 (Afgelaai: 1 November 2008.)

Kennedy, Hunter. 2008. Persoonlike mededeling (telefoniese gesprek). 25 Oktober. 15h48.

Kitshoff, Herman. 2003. *Andersdenkende verset: Afrikaner kulturele standpunt teen apartheid en Afrikaner kontak met die ANC in die 1980's*. Ongepubliseerde MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Kleyn, Leti. 2008. 'n Ander bestekopname van die Afrikaanse poësie, 2004–2007. In: *LitNet Akademies*. 5(1). Augustus. Intyds beskikbaar: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=50064&cat_id=201 (Afgelaai: 1 November 2008.)

Klopper, Annie. 2008a. Liriekfabriek: Andries Bezuidenhout. *LitNet*. 16 April. Beskikbaar by: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=36773&cat_id=242 (Afgelaai: 28 Oktober 2008.)

Klopper, Annie. 2008b. Liriekfabriek: Bouwer Bosch Straatligkinders. 21 Mei. *LitNet*. Beskikbaar by: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=45611&cat_id=242 (Afgelaai: 28 Oktober 2008.)

Klopper, Annie. 2008c. Liriekfabriek: Francois Blom. *LitNet*. 12 Junie. Intyds beskikbaar: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=47116&cat_id=235 (Afgelaai: 28 Oktober 2008.)

Klopper, Annie. 2008d. Liriekfabriek: Hunter Kennedy Fokofpolisiekar, aKING en Die Heuwels Fantasties. *LitNet*. 17 April. Intyds beskikbaar: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=36865&cat_id=235 (Afgelaai: 1 November 2008.)

Klopper, Annie. 2008e. Liriekfabriek: Toast Coetzer. *LitNet*. 9 September. Intyds beskikbaar: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=52226&cat_id=1315 (Afgelaai: 28 Oktober 2008.)

Klopper, Annie. 2009. "In wrede woede het ek die hand wat beheer gebyt": Die opkoms van Afrikaanse (punk)rockmusiek. In Grundlingh, Albert en Siegfried Huigen (reds.). 2009. *Van volksmoeder tot Fokofpolisiekar: Kritiese opstelle oor Afrikaanse herinneringsplekke*. In publikasie. Stellenbosch: Sun African Media. pp. 207-217.

Komrij, Gerrit. 1999. *Die Afrikaanse poësie in 'n duisend en enkele gedigte*. Amsterdam: Bert Bakker.

Krige, Uys. 1942. *Oorlogsverse*. Pretoria: J.L. Van Schaik.

Krog, Antjie. 1989. Protes weerklink luid, viriel en toeganklik. In *Vrye Weekblad*. 12 Mei.

Krog, Antjie. 1995. *Gedigte 1989-1995*. Groenkloof: Hond.

Krog, Antjie. 2006 [2004]. Die beautiful woorde van Van Wyk Louw [NP Van Wyk Louw-gedenklesing]. Randse Afrikaanse Universiteit. 16 September. In: Burger, Willie (red.) 2006. *Die oop gesprek: N.P. Van Wyk Louw-Gedenklesings*. Pretoria: LAPA.

Landman, Christina. 2006. Zuma, 'Karre en 'n spirualiteit-twis. *Beeld*. 3 April. p. 12.

Laubscher, Leswin. 2005. Afrikaner Identity and the Music of Johannes Kerkerrel. In *South African Journal of Psychology* 35(2): 308-330.

Letoit, André. 1988. *Die bar op de Aar*. Kaapstad: Tafelberg.

Leipoldt, C. L. 1948 [1923]. *Uit drie wêrelddele*. Kaapstad: Nasionale pers.

Lévi-Strauss, Claude. 1962. *The Savage Mind*. Londen: Weidenfeld and Nicolson.

Lewis, Carla. 2004. State of SA punk. In *Weekly Mail & Guardian*. 13 Mei. p.2.

Liedboek van die Kerk. 2001. Kaapstad: NG Kerk Uitgewers.

Lippert, Richard & McClary, Susan. 1987. *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.

Lodge, David. 1988. *Modern Criticism an Theory. A Reader*. Londen & New York: Longman.

Louw, N.P. Van Wyk. 1958. *Die halwe kring*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Louw, N.P. Van Wyk. 1972 [1942]. *Gestaltes en diere*. Kaapstad: Tafelberg.

Louw, N.P. Van Wyk. 1977 [1941]. *Raka*. Kaapstad: Tafelberg.

Louw, N.P. Van Wyk. 1939 [1936]. Die rigting van die Afrikaanse letterkunde. Toespraak gehou op Stellenbosch. In: Louw, N.P. Van Wyk. 1939. *Berigte te velde. Opstelle oor die idee van 'n Afrikaanse Nasionale Letterkunde*. Pretoria: J.L. Van Schaik.

Louw, N.P. Van Wyk. 1986. *Versamelde prosa I*. Kaapstad: Tafelberg.

Mani, Lata. 1992. Cultural Theory, Colonial Texts: Reading Eyewitness Accounts of Widow Burning. In Grossberg, L., C. Nelson & P. Treichler (reds.). 1992. *Cultural Studies*. New York/Londen: Routledge.

Marais, Danie. 2008. 'n Relatief gelate toeris in my geboorteland? *Boeke-Insig* [blog]. 15 September. Intyds beskikbaar:

http://www.boekeinsig.co.za/blog/blog_artikel.asp?iID=9

(Datum afgelaai: 18 Oktober 2008.)

Marais, Danie. 2008. Wanneer is lirieke ook poësie? *Boeke-Insig*. Somer. pp. 28-31.

McCarthy, C., G.M. Hudak, S. Miklaucic & P. Saukko (reds.). 1999. *Sound Identities: Popular Music and the Cultural Politics of Education*. New York: Peter Lang.

Moser, Sibylle. 2007. Media Modes of Poetic Reception: Reading Lyrics Versus Listening to Songs. *Poetics* 35: 277-300.

Mouton, Carla. 2006. Hou Polisiekarre weg van KKNK – kerklui. *Beeld*. 14 Maart. p. 12.

- Mowitt, John. 1987. *The Sound of Music in the Era of its Electronic Reproducibility*. In: Lippert, Richard & Susan McClary. 1987. *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.
- Nel, Jaco. 2005. Polisiekar se toer kry Koos Kombuis se seën. *Beeld*. 13 Desember. p. 3.
- Nel, Jaco. 2006a. Polisiekar in pekel nadat lid God vloek. In *Beeld*. 17 Februarie. p. 1.
- Nel, Jaco. 2006b. Woede oor skool leerlinge vra om Fokofpolisiekar te boikot. In *Beeld*. 3 Maart. p. 3.
- Nuttall, Sarah & Cheryl-Ann Michael. 2000. *Senses of Culture: South African Culture Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Odendaal, Bernard. 2006. Tendense in die Afrikaanse poësie in die tydperk 1998-2003. In: Van Coller, H.P. (red.). 2006. *Perspektief en profiel. Deel 3*. Pretoria: Van Schaik.
- Odendaal, Bernard. 2008. Gedagtes oor die verskille tussen gedigte en lirieke. *LitNet*. 11 Julie. Intyds beskikbaar: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=47054&cause_id=1270 (Afgelaai: 1 November 2008.)
- Odendal, F.F. & R.H. Gouws. 2005. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Kaapstad: Pearson Education.
- Olwage, Grant (red.). 2008. *Composing Apartheid: Music for and Against Apartheid*. Johannesburg: Wits University Press.
- Oosthuizen, Francois. 2008. Afrikaanse musiek onder die loep. *Die Burger Naweek-Joernaal*. 20 Junie. p. 4.

- Opperman, D. J. 1959 [1953]. *Kuns is Boos!*. *Wiggelstok*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, Suzanne. 2007. "Crossing Lines and Lyrics: Contemporary Music's Appropriation of Poetry's Socio-Political Function in South Africa". Ongepubliseerde Honneurswerkstuk. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Pascall, Jeremy. 1987. *The Illustrated History of Rock Music*. London/New York/Sydney/Toronto: Hamlyn.
- Polley, J. 1973. *Die Sestigers*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Prinsloo, Anton F. 2004. *Spreekwoorde en waar hulle vandaan kom*. Kaapstad: Pharos.
- Railton, Diane. 2001. The Gendered Carnival of Pop. In *Popular Music* 20(3): 321-331.
- Redelinghuys, Pieter. 2001. Afrikaanse rock. In *Insig*. 31 Desember. p. 64
- Redelinghuys, Pieter. 2008. SA musiek, die verhaal sonder einde. In *Bravo*. 1. Herfs. pp. 44-47.
- Retief, H. 2006. Ons is nie anti-Christene nie, ons is net heidene. *Rapport*. 26 Maart. p. 10.
- Rhythm Records, 2004. Persuitreiking: *Lugsteuring*.
- Rhythm Records, 2005. Persuitreiking: *Monoloog in stereo*.
- Rhythm Records, 2006. Persuitreiking: *Brand Suid-Afrika*.
- Sabin, Roger (red.). 1999. *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*. London and New York: Routledge.

Sardiello, R. 1998. Deadhead Subculture. In: Epstein, J.S. *Youth Culture: Identity in a Postmodern World*. Massachusetts/Oxford: Blackwell Publishers.

Schoeman, Le Roux. 2006. Lydensweg na Oudtshoorn. In *Die Burger*. 25 Maart. p. 4.

Self, Will. 2007. Foreword. In: Cave, Nick. *The Complete Lyrics 1978-2007*. Londen: Penguin. pp. ix-xii.

Shepherd, John. 1987. Music and male hegemony. In Lippert, Richard & McClary, Susan. *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.

Schlovsky, Victor. 1988 [1917]. Art as Technique. In: Lodge, David. *Modern Criticism an Theory. A Reader*. Londen & New York: Longman.

Smit, Souf. 2007. Fokofpolisiekar. *LitNet*. 12 Januarie. Intyds beskikbaar: www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=8277&cat_id= (Afgelaai: 17 April 2007.)

Sparks, Colin. 1996. The Evolution of Cultural Studies... In Storey, John (red.). 1996. *What is Cultural Studies? A Reader*. Londen: Arnold / New York: Oxford University Press.

Steyn, Malan. 1996. *Die bar op De Aar* as postmoderne FAK. In Foster, P.H. (samesteller). *Systap: Verkennings van die postmodernistiese poësie*. Ongepubliseerde Honneurswerkstukke. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Storey, John (red.). 1996. *What is Cultural Studies? A Reader*. Londen: Arnold / New York: Oxford University Press.

Storey, John. 2003 [1996]. *Cultural Studies and the Study of Popular Culture (Second edition)*. Athene: University of Georgia Press.

Straw, Will. 1990 [1983]. *Characterizing Rock Music Culture: The Case of Heavy Metal*. In: Frith, Simon & Goodwin, Andrew (reds.). 1990. *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London/New York: Routledge.

Strinati, Dominic. 2000. *An Introduction to Studying Popular Culture*. London and New York: Routledge.

Swarts, J. 2007. Eksistensiële angs en die dood van God in die lirieke van Fokopolisiekar. Ongepubliseerde Honneurswerkstuk. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Thornton, Robert. 2000. *Finding Culture*. In Nuttal, Sarah & Cheryl-Ann Michael. 2000. *Senses of Culture: South African Culture Studies*. Oxford: Oxford University Press.

Totius. 1977. *Versamelde werke 10: Gedigte en prosa*. Kaapstad: Tafelberg.

Turner, Steve. 1988. *Hungry for Heaven: Rock and Roll and the Search for Redemption*. London: Virgin/W.H. Allen.

O'Meara, D. 1996. *Forty Lost Years: The Apartheid State and the Politics of the National Party, 1948-1994*. Randburg: Ravan.

Van Coller, H.P. (red.). 1999. *Perspektief en Profiel. Deel 2*. Pretoria: Van Schaik.

Van Coller, H.P. (red.). 2006. *Perspektief en Profiel. Deel 3*. Pretoria: Van Schaik.

Van der Merwe, Chris. 1998. As die absolute in die water val. In: Van der Merwe, Chris & Hein Viljoen. 1998. *Alkant olifant: 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: J.L. Van Schaik.

Van der Merwe, Chris & Hein Viljoen. 1998. *Alkant olifant: 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: J.L. Van Schaik.

Van der Vyver, Louine. 2004. Headbang in ons moedertaal. In *De Kat*. 18. Winter. pp. 40-41.

Van Dyk, Christien. 2004. Wat steek in 'n naam? In *Insig*. 31 Desember. pp. 66-70.

Van Gorp, H., D. Delabastita & R. Ghesquiere (reds.), 1998. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Martinus Nijhoff.

Van Huyssteen, Johnné. 2007. Musiek of geraas? *De Kat*. 27. Herfs. pp. 34-35.

Van Vuuren, Helize. 1999. Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie (1960-1997). In: Van Coller, H.P. (red.). 1999. *Perspektief en Profiel. Deel 2*. Pretoria: Van Schaik.

Viljoen, Hein. 1992. Sisteem (Literêre). In Cloete, T.T. (red.) 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. pp. 495-497.

Viljoen, Hein. 1998a. Literatuur, sy aard en funksies. In: Van der Merwe, Chris & Hein Viljoen. 1998. *Alkant olifant: 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: J.L. Van Schaik.

Viljoen, Hein. 1998b. Soorte literatuur. In: Van der Merwe, Chris & Hein Viljoen. 1998. *Alkant olifant: 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: J.L. Van Schaik.

Wakefield, Gordon, S. (red.). 1983. *A Dictionary of Christian Spirituality*. London: SCM.

Waldner, Mariechen. 2002. Afrikaans herleef in rock, rap en blues. In *Rapport*. 1 Desember. p. 31.

Walker, Marilyn. 2003. Music as Knowledge in Shamanism and Other Healing Traditions of Siberia. *Arctic Anthropology* 40(2): 40-48.

Welsh, D. 1969. Urbanisation and the Solidarity of Afrikaner Nationalism. *The Journal of Modern African Studies* 7(2): 265-276.

Wiechers, Riana. 2005. Fokofpolisiekar: Weirder as jou normale kerk. *LitNet*. 20 September. Beskikbaar by: http://www.oulitnet.co.za/klank/wiechers_polisiekar.asp (afgelaai: 1 November 2008).

Wicke, P. 1990. *Rock Music: Culture aesthetics and sociology*. Cambridge/New York/Port Chester/Melbourne/Sydney: Cambridge University Press.

DISKOGRAFIE

Kobus! 2002. *Kobus!* Rhythm Records.

K.O.B.U.S.! 2007. *Swaar metaal.* Rhythm Records.

Fokofpolisiekar. 2003. *As jy met vuur speel sal jy brand.* Rhythm Records.

Fokofpolisiekar. 2004. *Lugsteuring.* Rhythm Records.

Fokofpolisiekar. 2005. *Monoloog in stereo.* Rhythm Records.

Fokofpolisiekar. 2006. *Brand Suid-Afrika.* Rhythm Records.

Fokofpolisiekar. 2006. *Swanesang.* Rhythm Records.

Fokofpolisiekar. 2008. *Antibiotika.* Rhythm Records.

Nirvana. 1991. *Nevermind.* Universal.

Radiohead. 1997. *OK Computer.* EMI